



L'autofiction : Genre de prédilection dans le roman beure de l'extrême contemporain *

Hassan AISSA **

Résumé— L'œuvre beure de l'extrême contemporain se distingue par une créativité artistique et un calibre captivant, faisant d'elle un espace de création dynamique et vivant. La majorité des textes beurs produits actuellement revêtent généralement une dimension autobiographique, où la narration à la première personne prédomine pour diverses raisons, illustrant la condition de la communauté beure évoluant au sein d'une société étrangère. En effet, la manière de raconter la vie évolue d'une époque à l'autre et d'un écrivain à l'autre. Ainsi, nous trouvons dans cette production littéraire, beaucoup de formes d'autobiographie. Ce genre apparaît sous de multiples appellations, compliquant parfois la tâche de distinguer les différentes variantes de l'écriture de soi. La question centrale de notre article est de comprendre pourquoi l'autofiction est devenue la forme la plus usuelle dans la création littéraire beure de l'extrême contemporain.

Mots-clés— œuvre beure, créativité artistique, extrême contemporain, autobiographie, autofiction



Autofiction: The Preferred Genre in Extreme Contemporary Beur Novels*

Hassan AISSA **

Extended abstract— The body of work in extreme contemporary beur literature is distinguished by its artistic creativity and captivating quality, making it a dynamic and vibrant space for creation. Many of the Beur texts produced today often carry an autobiographical dimension, with first-person narration dominating for various reasons, reflecting the experiences of the Beur community within a foreign society. The way life is narrated, however, varies from one era to another and from one writer to the next. Consequently, this literary output features diverse forms of autobiography, a major genre that appears under multiple labels, sometimes making it challenging to distinguish between the different variations of self-writing due to their close relationship. The central question of our article is to explore why autofiction, as a new form of autobiography, has become the most prevalent mode in extreme contemporary beur literary creation.

In our article, we will focus on the rise of autofiction through the examination of several Beur works. This study seeks to illuminate the changes in self-writing practices, particularly the transition from autobiography to autofiction. As we will show, this evolution enables writers, especially Beur authors, to create characters who express themselves beyond the constraints of coherence and linearity typical of traditional autobiographical narratives, and to craft plots that break free from the autobiographical pact as defined by Philippe Lejeune in *The Autobiographical Pact*.

Our discussion will be structured around four main points: first, we will highlight the fragmentary narration adopted by Beur authors. This style allows them to emphasize their precarious situation, reinforcing the themes of spatial disorientation and identity confusion. Second, we will explore the nature of the self being portrayed, noting its mobility and vulnerability—traits that express its restless condition as it adapts to different contexts and life situations. Third, we will discuss the enriching potential of fiction as a space to create a fictional self, one that transcends the limitations of concrete reality and realizes its deepest aspirations and desires through fiction. Finally, we will examine how the Beur character discovers, through the exploration of the unconscious, a way to distance itself from the rigidity of consciousness and immerse in a unique and flexible space, seeking manageable forces.

The approach taken in this paper is essentially narratological. It relies on the study of the narrative aspects of the text, namely the narrator, the characters, and the structure of the story. This last element

also leads us to integrate the structural approach, in order to reflect on the construction of the plot, the arrangement of the chapters and the progression of the narrative structure of the studied works.

Keywords— Beur work, Artistic creativity, Extreme contemporary, Autobiography, Autofiction

SELECTED REFERENCES

- [1] CHAREF, Mehdi. *Le thé au Harem d'archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983.
- [2] CHAREF, Mehdi. *Vivants*. Marseille : Hors d'atteinte, 2020.
- [3] DUBET, François. *Immigrations : qu'en savons-nous ? Un bilan des connaissances*. Paris : La Documentation française, 1989.
- [4] Doubrovsky, Serge. *Le livre brisé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- [5] FEDERMAN, Raymond. « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] », traduit vers le français par Nicole Mallet. Marseille : Le mot et le Reste, coll. « Formes », 2006.
- [6] FEDERMAN, Raymond. *Chut : histoire d'une enfance*. Paris : Léo Scheer, 2008.



خودداستان‌نویسی: ژانری برگزیده در رمان بُور معاصر اخیر*

حسن عیسی**

چکیده— ادبیات بُور معاصر افراطی با خلاقیت هنری و کیفیت جذاب خود متمایز می‌شود و آن را به فضایی پویا و زنده برای آفرینش تبدیل می‌کند. بیشتر متون بُور تولیدشده در حال حاضر، معمولاً جنبه‌ای خودزندگی‌نامه‌ای دارند، جایی که روایت به صورت اول شخص غالب است و این امر دلایل مختلفی دارد و شرایط جامعه بُور را که در میان جامعه‌ای بیگانه رشد می‌کند، به تصویر می‌کشد. در واقع، شیوه روایت زندگی از دوره‌ای به دوره دیگر و از نویسنده‌ای به نویسنده دیگر متفاوت است. بنابراین، در این تولید ادبی، می‌توان اشکال مختلفی از خودزندگی‌نامه را مشاهده کرد. این ژانر با نام‌های متعددی ظاهر می‌شود که گاهی تشخیص گونه‌های مختلف نوشتار خودی را پیچیده می‌سازد. سؤال اصلی مقاله ما این است که چرا خودداستان‌نویسی به شکل رایج‌ترین فرم در آفرینش ادبی بُور معاصر افراطی تبدیل شده است.

کلمات کلیدی— اثر بُور، خلاقیت هنری، ادبیات معاصر، خودزندگی‌نامه، خودداستان‌نویسی.

I. INTRODUCTION

Le récit de vie, en tant que genre dominant qui retrace les grandes stations d'une vie ou d'une partie de vie, se heurte actuellement à une multitude d'appellations, rendant la tâche difficile de lui donner une définition bien précise. Depuis les époques de Rousseau et Sartre, en passant par des auteurs tels qu'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute jusqu'à nos jours, les paramètres génériques des récits de vie demeurent l'une des problématiques majeures de la littérature à l'ère actuelle. Entre autobiographie, roman à caractère autobiographique et autofiction, le texte beur de l'extrême contemporain accueille différentes formes de récits de vie à une époque où la pureté est devenue » (Goytisoló, 2010, 213).

Dans notre article, nous mettrons en évidence l'émergence de l'autofiction à travers l'étude de quelques œuvres beures. Nous chercherons à éclairer les transformations des modes d'écriture de soi, en particulier le passage de l'autobiographie à l'autofiction. Comme nous le démontrerons, cette évolution scripturale ouvre la voie aux écrivains, notamment beurs, de créer des personnages qui s'expriment au-delà des codes de cohérence et de linéarité inhérents aux récits autobiographiques traditionnels, ainsi que des intrigues qui s'affranchissent du pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune dans son texte *Le pacte autobiographique*.

Notre réflexion s'articulera autour de quatre axes : en premier lieu, nous rappelons que la narration fragmentaire adoptée par l'auteur beur, lui permet de mettre l'accent sur sa situation précaire, qui exprime son égarement spatial et de la confusion des repères identitaires. En deuxième lieu, nous plongerons dans l'exploration de la nature du moi décrit, en évoquant sa mobilité et sa vulnérabilité, des caractéristiques qui expriment sa condition agitée, se manifestant au gré des contextes et des situations de vie. En troisième lieu, nous signalerons le potentiel épanouissant de la fiction en tant qu'espace pour créer un moi fictif, apte à dépasser les limitations de la réalité concrète et à matérialiser dans la fiction ses aspirations et désirs profonds. En dernier lieu, nous verrons comment le personnage beur trouve, dans la découverte de l'inconscient, un moyen de marquer une distance avec la rigidité de la conscience et de s'immerger dans un lieu singulier et flexible, en quête d'espaces de libération.

L'approche adoptée dans cet article est essentiellement narratologique. Elle repose sur l'étude des aspects narratifs du texte, à savoir le narrateur, les personnages, et la structure du récit. Ce dernier élément nous mène à intégrer également l'approche structurale, afin de réfléchir à la construction de l'intrigue, à l'agencement des chapitres et à la progression de la structure narrative des œuvres étudiées.

II. LE MOI FRAGMENTAIRE : ESTHETIQUE SCRIPTURALE EN FRAGMENTS ET FOISONNEMENTS D'EPISODES DE VIE

Parler de soi à l'ère de l'extrême contemporain semble est lié aux effrayantes tragédies qui ont laissé des traces indélébiles au XX^e siècle et dont les conséquences continuent de s'abattre sur le sort de l'homme d'aujourd'hui. L'histoire n'omet pas les affreux crimes perpétrés contre l'humanité lors de la première et la deuxième guerre

mondiale, surtout après l'utilisation des armes nucléaires et des bombes atomiques qui ont décimé plusieurs générations, les réduisant au néant, à l'image de la situation au Japon.

Il est vrai que les fondements de la modernité ont défendu les grands métarécits et les principales idéologies cherchant à installer l'ordre et l'homogénéité dans un univers chaotique et désordonné. Cependant, la postmodernité, une étape marquante dans l'histoire littéraire, est venue démentir ces utopies modernes. Elle a révélé la dislocation de l'être et la fragilité de son essence dans un monde en perpétuelle fluctuation. De plus, la découverte de la psychanalyse freudienne à l'orée du XX^e siècle fut un tournant majeur, car elle bouleversa les codes génétiques de la toute puissante conscience héritée des visions modernes. Aujourd'hui, cette découverte continue à révéler à l'homme d'autres « vérités » qui perturbent la seule logique cohérente de la raison et des sciences. Elle lui permet ainsi d'explorer de nouveaux horizons, qui remettent en question les principes rationnels qu'il avait hérités depuis les Lumières. Il est question de l'inconscient. Cette force latente qui ne soumit pas aux exigences de la logique a permis d'explorer de nouvelles réalités jusqu'alors mystérieuses.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie de la façon suivante : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975, 14). Pourtant, cette définition se trouve largement dépassée par les auteurs contemporains. Dans cette optique, dans l'œuvre *Ni langue ni pays* de l'écrivaine belgo-marocaine Leïla Houari relate sa vie¹ d'une manière non linéaire et fragmentaire. Ce choix tend davantage vers ce que nous appelons l'autofiction plutôt que l'autobiographie.

Selon Philippe Vilain, cette approche de l'écriture de soi peut être décrite comme une « variante postmoderne de l'autobiographie », dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire » (Vilain, 2005, 211-212). En conséquence, elle privilégie une narration morcelée et fragmentée plutôt qu'un discours homogène et cohérent.

Dans son roman *Ni langue ni pays*, l'écrivaine Leïla Houari opte pour une narration non linéaire et fragmentaire. Ce choix s'inscrit dans la démarche de Philippe Vilain. Ainsi, il est légitime d'affirmer que l'œuvre de Leïla Houari s'oriente davantage vers l'autofiction que l'autobiographie, les micro-récits qui jalonnent son texte ayant pour but de construire une structure non linéaire. De plus, cette configuration narrative choisie par l'écrivaine dans son récit de vie témoigne à la fois des tourments de son existence et des multiples expériences qu'elle a vécues, souvent confrontée à une réalité complexe.

L'œuvre de Leïla Houari met en évidence une vie fragmentée et évoquée en bribes d'histoires. Elle est représentée à travers des récits hétérogènes² qui décrivent une histoire à la première personne, exposant les grandes étapes de la vie d'un personnage féminin constamment en mouvement. La composition de ce texte ressemble à un amalgame d'aventures personnelles, formant une mosaïque d'expériences d'une héroïne nommée Fatima. Quant à sa structure, elle est diversifiée et ne se conforme pas aux normes traditionnelles de l'écriture purement autobiographique. Ce choix perturbe la linéarité du style homogène présent dans les écrits autobiographiques classiques. Néanmoins, il offre au protagoniste un espace pour s'exprimer librement et offre au lecteur une opportunité pour découvrir une

enfance riche en rebondissements : « Les premières années s'étaient déroulées dans une grande confusion. J'avais tout oublié de mon enfance. En fixant la bouche de mon père qui me racontait son histoire, des bribes d'images me revenaient, s'imposaient à moi [...] » (Houari, 2018, 48).

Si nous examinons les chapitres de ce roman, nous constatons que Leïla Houari s'attache à explorer la difficulté d'assigner une identité spatiale à la communauté des immigrés maghrébins dont elle fait partie. La narratrice emprunte des chemins tourmentés et transitoires qui rendent sa vie désorientée, sans direction précise. La structure narrative de l'œuvre est ainsi fragmentaire et morcelée, alimentée par des sources multiples illustrant un véritable égarement continu. Les micro-récits qui composent le texte s'organisent en suites irrégulières et rythmées, mettant en lumière un dysfonctionnement spatial, voire l'absence d'un ancrage unique, puisque nous passons de « Bruxelles » à « Paris » puis à « Fès ». Ces lieux constituent des étapes de vie variées, représentées de manière hétérogène. D'où l'irrégularité et la discontinuité qui régissent la mise en scène des faits relatés. Nous pouvons subdiviser ce récit en trois grands moments : « Bruxelles », « Paris » et « Fès ». Ces endroits ont été les témoins de nombreuses aventures, faisant de la vie de la narratrice une existence fragmentée, dispersée à travers ces trois espaces.

Tout d'abord, dans le récit intitulé « Apprendre », qui se déroule en Belgique, la narratrice revient sur la question du choc des cultures, un obstacle majeur dans son intégration dans la société bruxelloise. Ce choc engendre de nombreux obstacles qui compliquent son insertion. Le racisme, le fanatisme et la discrimination constituent autant de maux auxquels le personnage de Fatima doit faire face pour s'affirmer en tant qu'individu digne de respect et de valorisation.

Excellant dans le domaine de la rédaction, Fatima, l'héroïne de l'histoire, est honorée par son enseignante car elle écrit déjà avec talent malgré le peu de temps qu'elle a passé en Belgique. Cette élève studieuse s'est débrouillée seule, sans aucun soutien : « Bonjour, vous pouvez vous asseoir. Aujourd'hui, je vais vous parler de la rédaction de Fatima » (Houari, 2018, 29). En classe, cette brillante élève est souvent la cible des railleries de ses camarades, source d'une jalousie brûlante : elle est détestée en raison de son excellence. Parmi les camarades qui la détestent se trouve Patrick. Ce dernier ne supporte pas l'idée que la jeune fille excelle dans son parcours. Sa réussite éveille en lui un sentiment de faiblesse et de fragilité. C'est pourquoi il n'hésite pas à lui adresser des discours racistes et fanatiques. Il l'appelle, dans un acte de dérision, « le chouchou de la maîtresse » et fait souvent référence à ses origines arabes en utilisant des termes comme « bled », « casbah », etc. Face à ce traitement, Fatima se révolte contre cette communauté d'élèves, en particulier contre Patrick. Elle les considère comme des « chiens » aboyant pour manifester leur haine. Elle est prête à quitter leur pays, à condition que le vil Patrick paie son voyage de retour : « Paie-moi le voyage et je pars tout de suite » (Houari, 2018, 30). Ce récit dépeint les malheurs de Fatima et son exclusion du groupe d'écoliers. Il illustre une réalité individuelle difficile et une situation marginalisée au sein de la société d'« accueil ». Cette marginalisation est due à la différence de culture, de langue et d'appartenance. À ce sujet, François Dubet déclare dans *Immigrations qu'en savons-nous* ce qui suit :

« [...] des textes mettent en évidence les discriminations et parfois même le racisme dont sont victimes les enfants d'immigrés à l'école au moment des décisions

d'orientation où tout se passe comme si certaines filières n'étaient pas faites pour eux. Là encore, le fait divers et l'indignation tiennent lieu de preuve et comme on sait que les enfants de travailleurs immigrés nés en France réussissent comme leurs camarades français de même origine sociale [...], il faudrait en déduire, après avoir dénombré cette somme d'obstacles et d'épreuves spécifiques, que ces élèves sont particulièrement doués et travailleurs pour réussir "aussi bien" dans une école qui ajoute la discrimination ethnique à la discrimination sociale. » (Dubet, 1989, 51)

Nous pouvons mentionner que Leïla Houari, dans ce chapitre, cherche à présenter l'idée de la rivalité des identités « meurtrières », un terme cher à Amin Maalouf. Elle donne l'exemple de la violence au sein de l'école comme une petite illustration des épreuves rencontrées par la communauté des immigrés maghrébins. Ce faisant, elle souhaite montrer comment ces personnes, ayant quitté leur pays natal, vivent une existence difficile et pénible loin de leur patrie.

Ensuite, dans « Langue », un nouvel espace géographique se dessine : la France, où la narratrice explore une question centrale de l'œuvre. Pour elle, l'absence de langue maternelle qui la relie à ses racines est une source de tourment. Ce malaise est évident dès le choix du titre de l'ouvrage (Ni langue ni pays), qui adopte une formulation négative (ni langue), reflétant une préoccupation persistante. En effet, l'obsession du personnage principal à ce sujet rappelle celle de Monsieur Jourdain dans la pièce de Molière. Il est essentiel de rappeler que la question de savoir si la langue maternelle se perd en traversant la rive reste au cœur des inquiétudes de la narratrice, devenant ainsi une hantise qui envahit son esprit. André Martinet souligne l'importance de la langue en déclarant que :

« Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse, différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes ; cette expression s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, en nombre déterminé dans chaque langue, et dont la nature et les rapports mutuels diffèrent eux aussi d'une langue à l'autre. » (Martinet, 1980, 12-13)

La narratrice semble revisiter cette question de langue maternelle pour mettre l'accent sur la culpabilité qui la tourmente et l'accompagne. L'incapacité à maîtriser la langue des parents intensifie sa crise existentielle. La langue devient un déclencheur qui immerge le personnage principal dans l'incertitude, le soupçon et l'indécision. Aussi, vivre avec ce trouble intérieur crée un état inconfortable et enferme la personne dans une situation compliquée, dénuée de sens. Fatima est ainsi destinée à expérimenter en permanence l'errance linguistique qui exprime le chaos identitaire qu'elle subit. À ce propos, elle se demande : « Dans l'indécision la plus absurde, je me rabats sur les objets désirs, palpables, inertes, disponibles jusqu'au dernier jour...Ignorer sa langue maternelle, est-ce se perdre dans l'abîme de la méconnaissance des signes ? Suis-je vouée à l'errance pour l'éternité ? » (Houari, 2018, 57)

Dans la même optique, dans « Miroir », l'auteure revisite la question de la langue arabe. Cette fois, elle met en scène un débat animé entre Fatima, la fille, et Khadija, sa mère. Tourmentée par la question de ses origines linguistiques, Fatima rentre un jour de l'école, déçue, et demande à sa mère pourquoi elle ne l'a pas encouragée à apprendre l'arabe. Cette interrogation surprend même son professeur d'anglais

lorsqu'il en prend connaissance. Au cours de ce vis-à-vis, la fille semble exprimer des reproches envers sa mère, en faisant valoir que l'arabe, en tant que langue d'origine, revêt une importance capitale et ouvre des opportunités dans de nombreux domaines. À cet égard, elle avance les arguments suivants :

« M'enfin, maman, je n'étais qu'un bébé, tu ne devais pas être très convaincante non plus...pourquoi tu ne m'as pas obligée ...c'est ta langue...quand mama Khadija vient à la maison, je ne comprends rien à ce qu'elle me raconte. En tout cas, Mme Watson dit que l'arabe ouvre beaucoup de portes dans certains secteurs. » (Houari, 2018, 62)

À vrai dire, la langue maternelle apparaît comme un élément fondamental et central de l'identité de chaque individu, ce qui souligne l'importance cruciale de promouvoir activement son apprentissage. Dans cette optique, dans son récit intitulé « Du Balcon d'Averroès », Abelfattah Kilito cherche à revaloriser la langue arabe jugée morte par rapport à la langue « turc ». (Kilito, 2007, 178). En défendant la valeur de l'arabe, il exprime ces mots : « Tu n'as pas lu ma traduction parce qu'elle est en arabe. Pour qui te prends-tu ? Tu méprises l'arabe ? Et c'est pour cette raison que tu ne m'as pas lu, mais tu n'oseras pas l'avouer » (Kilito, 2007, 161). Cette exaspération exprime l'engagement de l'auteur à défendre l'arabe en tant que langue littéraire et culturelle puissante. Il met également en scène les défis liés à l'identité, aux préjugés linguistiques, et aux perceptions esthétiques autour de la langue arabe.

Sans oublier que dans le récit intitulé « Présent passé », la narratrice se focalise sur la situation que les gens vivent actuellement : elle est marquée par les conflits et les bombardements. Fatima confirme que certaines villes vivent dans l'horreur et l'effroi : « une douceur pas crédible après le carnage. Un beau ciel bleu comme je les aime. Dans les circonstances actuelles, je lui trouve même quelque chose de tragique » (Houari, 2018, 69).

Dans une lettre à son ami Marcel, la narratrice exprime son dégoût envers la réalité et le monde dans lequel elle évolue. Ce monde devient synonyme de douleur et de colère. À la fin de la lettre, la locutrice insiste sur le fait qu'elle n'a peur de rien et qu'elle est prête à affronter ce destin anonyme : « [...] Grand Marcel, je t'embrasse, ton amie qui n'a peur de rien, qui aime, malgré tout, les petits riens de la vie » (Houari, 2018 70).

Enfin, après avoir tracé le parcours ponctué d'aventures qui dépeint une vie instable, allant de Bruxelles à Paris, où le protagoniste a éprouvé les défis attachés à la culture, à la langue, et plus encore, c'est dans « Atterrir » que la narratrice raconte son retour au Maroc, son pays natal, en compagnie de sa mère. Dès que ses pieds touchent le sol d'origine, le premier élément qui frappe la jeune fille est le contraste de température, symbolisant le changement d'environnement :

« Quand j'arrive au Maroc, la différence de température est satisfaisante, je passe du presque froid au très chaud. L'aéroport d'Oujda Angad est flambant neuf, une belle fraîcheur y règne. Très peu de voyageurs par rapport à cet impressionnant espace. Personne aux étages supérieurs. L'espace vide. Les douaniers sont enjoués, difficile de deviner ce qui les fait sourire. Je les sens sur une autre planète dans cet aéroport. » (Houari, 2018, 141).

Dans le récit « Fès », l'ambition de reconqu岸rir les traces authentiques d'une enfance se révèle souvent être le moteur qui pousse Fatima à réagir. Autrement dit, la volonté de retrouver les vestiges de son passé enfantin encourage la jeune fille à envisager un retour aux racines. Ce retour constitue une occasion propice pour mettre en lumière les changements survenus dans la ville de Fès. La ville a évolué au fil du temps. Ce qui intrigue le plus la jeune fille est l'image de la femme qui fume une cigarette. Cette scène trahit profondément les fondements de la famille marocaine traditionnelle. Cette description révèle que le bled est en proie à une dégradation des valeurs sociales : « [...] La deuxième journée, nous sommes restées dans le haut de la ville. Plus moderne, là où j'ai grandi. Je reconnais les stations d'essence, les magasins. L'architecture des grandes artères date du temps du protectorat. Depuis, beaucoup de nouveaux bâtiments, d'hôtels ont été construits ces dernières années » (Houari, 2018, 158). Ainsi, nous concluons que l'intrusion de la modernité a modifié la culture locale et les modes de vie des individus

III. LE MOI MOBILE : L'IDENTITE DANS SES DIFFERENTES INCARNATIONS

L'homme d'aujourd'hui se présente comme un être étreint par les bouleversements que connaît la société, tant au niveau économique et culturel qu'au niveau technique et scientifique.

En effet, la mise en scène du sujet dans le roman beur de l'extrême contemporain exige de l'écrivain qu'il prenne conscience de son vécu changeant et de son quotidien variable. Cette situation a donné naissance à une image typique de l'homme moderne. À ce propos, nous citons une affirmation tirée du texte **Les Temps hypermodernes**, qui qualifie l'individu évoluant dans les sociétés contemporaines de la manière suivante : « L'individu apparaît de plus en plus décloisonné et mobile, fluide et socialement indépendant. » (Lipovetsky et Charles, 2004, 57).

Dans cette perspective, nous examinerons, d'une part, dans quelle mesure la déstabilisation du moi reflète l'instabilité inhérente à la vie de l'être en général et de l'être beur en particulier. Cette réflexion nous amènera à questionner les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction en tant que deux approches distinctes de la narration de soi. D'autre part, nous verrons comment le moi en perpétuelle métamorphose adopte différentes formes dans le roman beur de l'extrême contemporain, notamment dans l'œuvre *Vivants* de Mehdi Charef, pour exprimer des réalités différentes souvent ancrées dans le présent.

Dans l'œuvre intitulée *Vivants* de Mehdi Charef, une première observation qui s'impose est que l'auteur nous présente un être en mouvement ; un moi perturbé par les responsabilités de la vie quotidienne, comme en témoigne la citation suivante :

« Ma mère m'envoie au pain. Je n'ai pas aperçu de boulangerie sur le chemin qui nous a amenés des Pâquerettes jusqu'à la cité de transit, je vais à l'opposé, vers l'inconnu, Courbevoie, Puteaux, le haut de Nanterre. Je marche, je suis bien, je me sens curieux. Sur mon chemin, il n'y a que des pavillons avec jardin, certains cossus, d'autres plus discrets. » (Charef, 2020, 21)

Cette situation d'égarement s'ancre dans un présent mobile et montre la dureté de la vie du petit enfant. Néanmoins, dans *Vivants*, le narrateur se replonge dans son histoire passée pour mettre en lumière les traditions qui forgent la société à laquelle il appartient. Il évoque également son enfance

difficile, caractérisée par une profonde aversion envers le colonisateur. Ce sentiment persistant engendre chez lui un complexe d'angoisse et de crainte qui perdure :

« J'ai onze ans et les Français continuent à me faire peur [...] Je garde le sentiment d'être sous l'emprise du colon et de son armée. C'est une peur latente, permanente, née là-bas, qui s'est installée en moi et me secoue par des petits tremblements. »
(Charef, 2020, 33)

Ce mouvement constant entre le présent et le passé, exploré par le narrateur dans l'œuvre de Charef pour évoquer son enfance, rappelle la définition de Philippe Vilain dans son livre *Défense de Narcisse*, où il affirme que :

« Ce qui caractérise fondamentalement l'autobiographie, par opposition à l'autofiction, est qu'il s'agit d'un genre toujours écrit au passé. C'est un homme qui vers la fin de sa vie essaie d'en reprendre, d'en comprendre, d'en relier, d'en développer la totalité jusqu'au moment de l'écriture. [...] Tandis qu'un des aspects de l'autofiction est de se vivre au présent. » (Vilain, 2005, 183).

Philippe Vilain s'attarde donc à expliquer la distinction entre l'autobiographie et l'autofiction : deux formes de narration de soi. Il souligne que la première forme reflète le présent, tandis que la deuxième décrit le présent.

En lisant l'œuvre de Mehdi Charef, nous nous rendons compte que le récit ne se base pas sur les flashbacks pour raconter l'enfance du protagoniste. En d'autres termes, le passé, qui est généralement le point de départ d'un récit purement autobiographique, se trouve ici altéré par la description quotidienne de la vie d'un petit garçon menant une existence mobile et inconstante, confronté à des situations changeantes. Nous observons l'absence de bases spatiales solides, comme l'illustre la scène de déménagement.

« Notre déménagement s'effectue à l'aide d'une 404 bâchée. Les deux premiers voyages permettent d'acheminer nos meubles, c'est-à-dire nos lits, un placard et une table. Mon père nous devance avec le chauffeur. Ensuite, c'est notre tour : en arrivant sur le pont de la Garenne, qui surplombe un immense terrain vague, nous découvrons notre nouvelle cité, des baraques éparpillées et un camp entouré d'un haut grillage. Mon père nous attend à la porte de notre maison, le numéro 33 avec une porte rouge carmin. Ma mère nous bouscule pour entrer la première. Je la suis. » (Charef, 2020, 18)

Le récit autobiographique traditionnel, qui met l'accent sur le passé et est souvent présenté dans un « beau style » élaboré, généralement par des personnes « au soir de leur vie », comme l'indique Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*³, est en effet altéré par la description au jour le jour de la vie tumultueuse d'un jeune garçon vivant une existence instable. Ce dernier est confronté à des situations constamment changeantes.

Dans cette perspective, dans *La République Nizon*, l'écrivain déclare que l'écriture autobiographique classique se fonde essentiellement sur une tendance rétrospective stricte qui envisage un « je » fixe. Cette

définition est remise en question par Nizon, car selon lui le « je » doit être considéré comme une entité fluide qui évolue continuellement. Il précise cela en montrant ce caractère fluide d'un moi qui se construit au fil du temps. À ce sujet, il signale :

« L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » ne suit donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée. » (Nizon, 2000, 128).

Voilà pourquoi nous affirmons que ce déménagement bouleverse profondément la situation sociale, déstabilise les émotions, attise le sentiment d'inappartenance et fragilise la stabilité d'un moi homogène, qui se retrouve confrontée à la débilite et à la précarité de la vie. Cette situation reflète la situation douloureuse des beurs en France.

Par ailleurs, nous remarquons que la fierté des parents, largement ébranlée par le mépris et la sous-estimation, ne peut être rétablie que par les sacrifices consentis par leurs propres enfants. Mais comment ces derniers peuvent-ils remédier aux blessures subies par leurs parents au sein de la société de l'exil ?

Pour répondre à cette question, nous constatons que, dans *Vivants* de Charef, ces jeunes militants de la deuxième génération se présentent comme les gardiens dévoués de l'honneur de leurs parents. À ce stade, nous notons que leur propre moi « se dédouble », exprimant la volonté de préserver la dignité de leurs ancêtres de la première génération, qui ont émigré en France. Cette génération est donc confrontée à la double tâche de réussir son parcours scolaire et professionnel tout en portant la lourde responsabilité de modifier l'image de ses prédécesseurs, souvent associés à l'ignorance et à l'analphabétisme :

« Lorsque mon père fait sa prière à la maison, à travers ce qu'il est, il nous transmet son grand père, son père et beaucoup de lui. La première de ses valeurs que je crois posséder, c'est celle du travail. C'est sa richesse. L'héritage qu'il nous laissera à nous, ses enfants. Nos parents ne nous amèneront jamais dans un musée ou une bibliothèque. Ils ne savent ni lire, ni écrire. La fierté de nos pères est de se prolonger à travers leurs enfants qui, eux, iront à l'école. » (Charef, 2020, 76-77).

Ainsi, nous nous rendons compte que cette lutte pour maintenir la fierté de parents fragilisés et profondément touchés, comme décrit par Mehdi Charef, repose en grande partie sur les épaules de leurs enfants. Ces jeunes incarnent un moi constamment en dualité, exprimant à la fois leur détermination à réussir leur carrière et leur désir de réfuter le raisonnement qui maintient leurs parents dans l'obscurité de l'analphabétisme.

En raison de son origine arabe et de son statut de fils d'ouvrier, la réalité quotidienne contraint le narrateur de Charef à se sentir peu aisé et fort inquiet dans une société française où les différences entre les individus sont accentuées. Par conséquent, **le narrateur déclare ne pas vouloir être comme son père : un ouvrier de seconde zone, exposé à toutes les injustices inhumaines et à toutes les tâches lourdes et insupportables. Le petit garçon veut, au contraire, choisir son métier et construire son avenir : un futur qui lui plaira loin du destin prédéfini de ses prédécesseurs. Ses ambitions de s'évader**

d'un quotidien aride et de faire face à toutes les entraves sociales expriment sa forte volonté d'atteindre ses vœux tracés à tout prix :

« Au collège, je ne voudrais pas retrouver des copains de la cité. Je n'ai pas peur d'être là où il n'y a pas personne de ma communauté, au contraire, j'ai envie d'évasion. J'ai l'impression que je pourrais peut-être entrevoir un autre avenir qu'ouvrier en usine. » (Charef, 2020, 33).

En réalité, le désir d'évasion est intimement lié à ce que nous pourrions décrire comme un moi « révolté ». Ce dernier aspire à effacer tout un passé marqué par la résignation et à mettre en lumière un présent incertain, dans le but d'envisager un futur plus prospère et équilibré. Ce type de moi tend à recréer une identité plus souple et à plonger dans les abysses d'une âme opprimée pour découvrir les merveilles de son essence inconnue.

À l'inverse de ses camarades qui se divertissent en jouant au ballon et profitent pleinement de leur enfance débordante d'énergie et de spontanéité, libérée des entraves susceptibles de perturber le cours normal d'une enfance ordinaire, le narrateur se voit contraint d'assumer un rôle qui va au-delà de son statut d'enfant. Cela se traduit par l'émergence d'un moi que nous pourrions qualifier de « forcé », obligé de prendre en charge des responsabilités qui ne relèvent pas du domaine scolaire ni de la vie typique d'un enfant. En effet, ce jeune enfant se retrouve dans l'obligation de faire les courses pour sa famille lorsque son père est absent et d'orienter sa mère dépourvue des compétences nécessaires pour se manifester en dehors du foyer. Ainsi, il est obligé de grandir prématurément, son moi étant poussé à l'extrême pour s'adapter à des situations de vie qui dépassent largement son âge : « Quand je sors de l'école à 16 h 30, je marche vite, je me presse pour rentrer chez moi. Après avoir jeté mon cartable sur mon lit, il me faudra aller faire les courses. Aujourd'hui, je vais chez le boucher arabe du bidonville de la Folie. » (Charef, 2020, 37)

De plus, à ce stade, nous constatons que l'idée de honte est fort présente dans le roman de Mehdi Charef. Elle exprime la réaction des personnages beurs face à une situation de vie précaire et inconfortable. Cette pensée obsédante est à l'origine des tourments du personnage principal. Elle le pousse à envisager de s'éloigner de son entourage afin d'éviter de se confronter à une réalité qui lui rappelle constamment qu'il vient d'une culture différente de celle du pays où il évolue. Le narrateur se pose fréquemment une question persistante : « Est-ce que je les fuis ? » L'idée de la fuite démontre la fragilité de sa condition et les malaises qui troublent la sérénité de son être qui apparaît déstabilisé suite aux aléas du destin :

« Lorsqu'un élève arabe chahute, monsieur Perez le gronde en patois arabe : ça fait rire les Français. Il a gardé du bled le réflexe de gifler à la moindre occasion. Il ne sait pas que ses baffes aveuglent comme des coups de schlague, et qu'elles humilient, aussi. » (Charef, 2020, 35)

Précisons que le narrateur semble, par moments, dévoré par une monotonie oppressante. C'est pourquoi il entreprend des promenades en direction du centre-ville de Nanterre. Ces sorties font naître en lui un profond sentiment de nostalgie qui le ramène à ses souvenirs de son village natal en Algérie,

tout en étant sur le sol français. Cette situation le pousse à comparer ces deux espaces diamétralement opposés. Il compare son village en Algérie à la ville de Nanterre en déclarant : « Je marche en direction du centre-ville de Nanterre. Quand on vient d'un petit village d'Algérie, autour de soi, tout paraît grand. » (Charef, 2020, 52) Cette intense nostalgie transcende les frontières spatiales et engendre un moi « aspatial », oscillant entre deux espaces différents, la France et l'Algérie. Cette situation renforce encore davantage l'idée d'une crise spatiale qui touche les maghrébins ayant émigré en France depuis la première génération jusqu'aux générations qui ont suivi. En un mot, la mise en récit des grands épisodes de vie chez Charef est tributaire d'une stratégie narrative qui repose sur un éclatement du « moi ». Celui-ci revêt des formes différentes, témoignant d'un processus de transformation perpétuelle, évoluant constamment en réponse à la réalité en constante mutation.

IV. LE MOI FICTIONNEL ET SA RECREATION ROMANESQUE : *C'EST MOI ET CE N'EST PAS MOI*

Il est vrai que la deuxième moitié du XX^e siècle a connu des transformations remarquables dans le domaine de la technologie et des idées scientifiques. Cette floraison de l'esprit humain a donné naissance à de nouvelles théories qui commencent à jaillir dans le champ des sciences humaines, où nous remarquons que beaucoup de concepts ont fleuri, notamment en sociologie, en anthropologie et plus précisément en psychanalyse. Ce champ a façonné l'image de l'homme de l'après-guerre qui avait jusqu'alors mis en avant sa rationalité en tant que clé interprétative du mystère du monde qui l'entoure

Dans son ouvrage intitulé *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit le récit autobiographique comme un « récit rétrospectif » (Lejeune, 1975, 14). Cette rétrospection ou ce flashback devient un moyen de revisiter un passé complet, tout en permettant à l'écrivain de mettre en lumière une période spécifique de sa vie. Cette dernière est réexaminée à un moment donné afin d'en tirer des conclusions ou d'en commenter les événements.

Si nous consultons le dictionnaire Larousse, nous signalons que l'autofiction est définie comme une variante de l'« autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction »⁴. Ainsi, le genre autofictionnel s'efforce de parler de soi tout en incorporant des éléments de fiction. Philippe Gaspirini⁵, lorsqu'il énumère les critères de l'autofiction, met particulièrement l'accent sur la prééminence d'un récit de soi qui se déploie sous une forme romanesque, ayant pour fondement l'imagination.

D'ailleurs, à l'ère postmoderne nous assistons à une évolution des conceptions traitant des récits de vie. Ces dernières dépassent les visions qui lient le moi à une enfance et à un passé comme c'est le cas de l'autobiographie classique. En effet, la volonté de donner à la vie de la personne un nouveau souffle remarquable qui met en échec toute forme de référence et toute appartenance à une source fixe, reste une nouvelle vision incarnant l'image d'un nouveau moi qui se dessine et qui veut effacer la représentation du personnage traditionnel qui ne fait que ressasser son passé et ses souvenirs surannés dans une logique monotone.

Pour illustrer cette nouvelle façon de raconter sa vie et de revisiter son enfance, nous pouvons citer cette affirmation tirée de l'ouvrage *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky : « Dans mes romans, mon enfance

n'est pas présente. Elle est présentable. En l'écrivant, je la déguste avec plaisir. Mais comment l'ai-je vécue ? Cela m'échappe. Complètement. À tout jamais. D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désemparé, face à un enfant introuvable. » (Doubrovsky, 2003, 40)

Cette déclaration exprime à merveille comment les codes génétiques de l'écriture autobiographique classiques sont dépassés. Doubrovsky insiste sur le fait que l'auteur peut narrer son enfance de manière réfléchie et captivante, mais il peut aussi délibérément façonner ses souvenirs et son enfance.

Dans son œuvre intitulé *Bilqiss*, Saphia Azzeddine évoque la vie d'un personnage féminin nommé Bilqiss. Cette dernière qui symbolise l'espoir des femmes du monde entier, se lance dans une lutte collective et acharnée contre les injustices perpétrées par une gent masculine jugée corrompue et pervertie.

L'écrivaine franco-marocaine a créé un « personnage fictionnel » qui représente les principes fondamentaux de l'idéologie féministe⁶. Cette figure met constamment en lumière l'importance du rôle que la femme doit jouer dans la société actuelle. L'auteure recourt ainsi à la fiction pour créer un moi rebelle et désobéissant, semblant se détacher de l'image qui lui était autrefois attribuée, celle qui le confinait dans les ténèbres de la soumission et de l'obéissance du passé.

À titre d'exemple, ce personnage féminin inventé par Saphia Azzeddine se trouve confronté à de nombreux défis qu'elle doit surmonter. Il est important de noter que cette figure de la lutte féminine évolue dans un environnement instable où les femmes sont conditionnées à la réserve et à la résignation pour s'adapter à la domination masculine, qui est perçue comme la seule et suprême autorité. Dès leur plus jeune âge, les femmes décrites par Azzeddine sont privées de leur essence, de leur intelligence et de leur force intérieure, et elles sont contraintes de suivre le chemin du silence et de la « discrétion »⁷. Cependant, cette manipulation des hommes visant à affaiblir les femmes et à les maintenir dans un état de subordination suscite une virulente réaction féminine, exprimée à travers la pensée de Bilqiss, qui semble avoir une conscience résolue à marquer sa présence en tant qu'entité autonome, capable de mener un combat implacable pour vaincre son éternel oppresseur lié souvent au vice, et qu'elle qualifie d'ailleurs de « Cow-boy »⁸ :

« J'allais au contraire tout faire pour mourir. Seniz ne pouvait le comprendre et je me gardai bien de lui dire pourquoi. Elle avait été programmée pour être celle qu'elle était et, tout ce qui comptait, c'était d'avoir un train de vie confortable, de beaux enfants et une bonne réputation. De mon enfance chaotique, je ne me souvenais que d'une envie : être quelqu'un. Je croyais démesurément en moi. Jamais cette voix intérieure ne s'était atténuée. Cette voix que j'entendais éveillée et voyais endormie. Une lueur qui éclairait la noirceur de mon âme, quand, violée par un cow-boy ou battue par mon mari, je me réinventais aussitôt. » (Azzeddine, 2015, 185)

Saphia Azzeddine tente ainsi de remettre en question le passé des femmes, qui semble être marqué par la soumission. Son héroïne s'inscrit dans une démarche révolutionnaire qui manifeste son opposition à un passé caractérisé par l'obéissance des femmes aux désirs des hommes. De plus, elle dénonce les

abus de l'homme, son pouvoir autoritaire et sauvage, qui le transforment en une sorte d'ogre⁹ barbare, absorbant la douceur féminine pour affirmer sa rigidité et sa fermeté. Ce personnage féminin apparaît comme une figure altruiste, car elle ne cherche pas seulement à garantir sa propre liberté et à se distancier de la pensée superficielle des hommes, mais elle aspire à dépasser les limites individuelles pour embrasser une cause féminine collective et universelle :

« Chaque femme traîne une foule de qualificatifs malheureux derrière elle, indistinctement débauchée, toxique ou manipulatrice. J'incarnais toutes ces femmes à la fois. J'allais payer pour toutes ces femmes à la fois. Seule dans ma cellule, je m'interdisais de pleurer. Je me forçais à ne rien laisser transparaître de ma terreur car, par moments, j'avoue qu'elle piétinait ma sérénité. » (Azzeddine, 2015, pp. 14-15)

Ce personnage fictif que nous rencontrons dans l'œuvre d'Azzeddine exprime principalement une voix qui se manifeste comme un porte-parole de toutes les femmes ayant enduré un passé marqué par le silence et la souffrance, celles qui ont longtemps vécu dans l'obscurité sans pouvoir s'exprimer. Elle s'efforce de laisser derrière elle les traumatismes du passé pour aspirer à une vie meilleure dans le présent

Si Doubrovsky déclare que son « autobiographie doit dire adieu à son enfance », dans cette même optique Raymond Federman évoque la nécessité de mettre à l'écart cette vie antérieure qui nous situe dans le passé et ce, afin d'ouvrir une nouvelle page pleine d'espérance et d'espoir retraçant un nouveau sort à l'être. Ainsi, l'écrivain franco-américain voit la fiction comme étant un lieu où l'auteur peut s'imaginer un scénario original à sa vie au-delà de l'impact des souvenirs d'enfance :

« Fais gaffe, Federman. Si tu continues comme ça, tu vas chavirer dans le naturalisme misérabiliste à la Zola. Je m'en fous. Faut bien que je dise la vérité, même si la vérité fait mal. D'accord, les lecteurs diront : C'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie, ou, pire encore, de l'autofiction. Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez, c'est de la fiction pure que je vous raconte, parce que toute mon enfance, je l'ai complètement oubliée. Elle a été bloquée en moi. Donc tout ce que je vous dis, c'est inventé, c'est de la reconstruction. Et puisque tout ce qui s'écrit est fictif, comme l'a dit Mallarmé, ce que je suis en train d'écrire, c'est de la fiction. » (Federman, 2008, 23)

Saphia Azzeddine s'inscrit, elle aussi, dans la même perspective que Doubrovsky et Federman. Elle remet en question non pas seulement la vie difficile de son héroïne, mais aussi elle exprime son hostilité vis-à-vis d'un passé qui évoque la soumission des femmes aux caprices de l'homme. De plus, l'auteure dénonce les abus de l'homme et son pouvoir autoritaire et sauvage qui font de lui un ogre⁹ barbare engloutissant la douceur féminine afin de matérialiser sa rigidité ferme et stricte. Ainsi, Bilqiss apparaît comme une femme altruiste, car son objectif ne se limite pas à affirmer sa propre liberté ou à se dissocier du raisonnement borné des hommes. Elle aspire à dépasser les frontières de l'individualité pour embrasser une cause universelle et collective. Cette ambition profonde s'impose comme une épreuve révélatrice, suggérant que derrière ce personnage se dissimulent d'autres voix, notamment celle de l'auteure elle-même, qui semble être le moteur principal de cette pensée révoltée :

« Chaque femme traîne une foule de qualificatifs malheureux derrière elle, indistinctement débauchée, toxique ou manipulatrice. J'incarnais toutes ces femmes à la fois. J'allais payer pour toutes ces femmes à la fois. Seule dans ma cellule, je m'interdisais de pleurer. Je me forçais à ne rien laisser transparaître de ma terreur car, par moments, j'avoue qu'elle piétinait ma sérénité. ». (Azzeddine, 2015, 13-14)

Ce faisant, Bilqiss se veut un porte-parole de toutes les femmes ayant subi un destin sombre et silencieux. Elle incarne également une voix implicite de l'auteure, qui cherche à imaginer une nouvelle destinée pour les femmes, en particulier pour les femmes musulmanes. Celles-ci ont longtemps souffert à cause de leur posture effacée et de leur parole réduite à l'impuissance.

Dans cette optique, nous remarquons dans le roman *La discrétion* de Faïza Guène que l'auteure décrit comment les règles strictes d'une telle société, à laquelle appartiennent les jeunes filles de Msirda en Algérie, négligent le développement naturel des filles. En d'autres termes, le concept d'« enfance » semble être inexistant dans ces sociétés où la superstition irrationnelle et la tradition immuable exercent une influence profonde sur la mentalité des individus. La narratrice exprime cette réalité en affirmant :

« La jeune fille aux joues roses et pleines a encore l'âge de jouer. Il reste à Rahma quelque chose de l'enfance lorsqu'elle plonge ses pieds blancs et nus dans la rivière. Elle sautille en riant, après avoir vérifié que les autres femmes ne la regardent pas. Elle ne voudrait pas qu'on remarque qu'elle se plaît à marcher entre les cailloux, à observer l'eau claire passer entre ses orteils. Rahma peut sentir la fraîcheur monter jusqu'au sommet de sa tête. C'est une sensation délicieuse. Mais l'enfance est finie. On a fait d'elle une femme, brusquement. C'est probablement vrai pour toutes les femmes du monde. Devenir femme, c'est soudain, c'est d'un instant à l'autre. Les femmes de Msirda ne sont pas épargnées. » (Guène, 2020, p. 20)

En fait, nous pouvons comprendre que l'enfance perd tout son sens dès que la jeune fille est précocement préparée à devenir une femme. Elle est également conditionnée à adopter la passivité et l'inaction. Cette situation nous rappelle la pièce de théâtre intitulée *L'école des femmes* de Molière, où le dramaturge explique les raisons de la formation passive des femmes en mettant en scène un personnage du nom d'Arnolphe, hanté par une appréhension et une obsession concernant le cocuage :

*« Mon Dieu, notre ami, ne vous tourmentez point ;
 Bien huppé qui pourra m'attraper sur ce point ;
 Je sais les tours rusés, et les subtiles trames,
 Dont pour nous en planter savent user les femmes,
 Et comme on est dupé par leurs dextérités ;
 Contre cet accident j'ai pris mes sûretés,
 Et celle que j'épouse, a toute l'innocence
 Qui peut sauver mon front de maligne influence ¹⁰*

Si Faïza Guène dépeint une enfance sans vivacité et sans activité, préparant les jeunes filles de Msirda à devenir des êtres dociles qui acceptent leur destin, Saphia Azzeddine, quant à elle, met en lumière un

groupe de femmes¹¹ très différent, apparemment plus rebelles et ayant peut-être connu une enfance différente de celle des personnages de Guène.

Ainsi, Bilqiss semble être un personnage animé par une envie d'« être quelqu'un d'autre », plus rebelle et récalcitrant, plutôt que d'accepter la situation à laquelle elle est associée. Il faut noter que sa forte volonté l'anime dans le but d'effacer sa condition de subordonnée et d'éliminer son rôle de mineure agressée. Changer son sort de femme soumise et discrète, qui ne doit plus obéir aux directives et aux folies de la société ni aux fantasmes masculins, serait l'une des priorités de l'invention d'un moi rebelle et offensif.

Le personnage éponyme aspire donc à déchirer toutes les volontés qui obscurcissent la destinée préétablie à laquelle les jeunes filles sont conditionnées dès leur plus jeune âge. Son entreprise consiste à s'engager dans un duel contre le mal, voire contre l'« homme », qu'elle considère comme son éternel « ennemi ». Elle ne tient pas compte des dangers de sa décision irrévocable dans une société où la suprématie masculine est souvent mise en avant par rapport à la position des femmes. À ce sujet, Bilqiss exprime sa conviction en déclarant :

« Je suis bien d'accord avec vous, votre honneur, il faut tuer le mal à la source. Donc, si à mon tour j'accumule tous les interdits qu'une femme traîne avec elle [...], il faut tuer le mal à la source ! La source doit même être massacrée. Guillotinée. Décimée. Brisée. Broyée. Hachée. Tranchée. Exterminée. » (Azzeddine, 2015, 43).

Ce moi féminin, profondément blessé et enchaîné par les impératifs d'un destin contraignant qui le restreint et l'entrave dans des limites visant à limiter son développement, trouve dans la fiction une opportunité de façonner une version plus libre et indépendante de d'elle-même. Cette nouvelle incarnation est prête à briser les chaînes d'une éducation uniforme visant à produire un être passif et silencieux. Le personnage de Bilqiss symbolise cette figure puissante, mature et sage, ayant pour défi de reconstruire son essence dévastée par une multitude d'obsessions cauchemardesques. Cette héroïne courageuse a enduré pendant longtemps en raison du fanatisme et du racisme qui sont devenus des normes strictes dans sa société, appliquées sans détour.

Cette renaissance de l'être féminin a donné une nouvelle forme aux manifestations de la femme, souvent réduite à la fonction de mère au foyer prenant soin de sa progéniture, ou à celle d'une femme gouvernée, fortement attachée aux ordres masculins, au point qu'elle n'ose pas contrarier son mari. Philippe Vilain déclare, pour évoquer une éventuelle récréation romanesque de soi, ce qui suit :

« L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la récréation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire). La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus que la première, mais ces deux écoles évoquent deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du « moi », deux tendances inconciliables de l'autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue. » (Vilain, 2009, 73)

À vrai dire, Saphia Azzeddine aborde le destin tragique d'une femme. L'auteure se met dans la peau de son héroïne, comme elle l'a exprimé lors d'une émission télévisée¹². Dans cette optique, elle veut décrire l'oppression subie par les femmes. Le personnage principal refuse de se soumettre et n'a pas peur des

conséquences de ses actes désobéissants. Dans le roman *Bilqiss*, le personnage éponyme est contre l'idée de faire appel à un avocat pour la défendre devant le juge, après avoir fait l'appel à la prière à la place d'un muezzin. Cela témoigne de la grande bravoure de Bilqiss, qui souhaite nier l'existence de l'autre partie adverse et prouver qu'il est possible de s'en passer

« *Lorsqu'il me demanda si je voulais un avocat, telle fut ma réponse:*

Non, monsieur le juge, je vous remercie mais je me passerai de la défense de quiconque. Je n'ai rien fait de mal, je n'ai donc pas à me défendre, seulement à vous répondre, et encore parce que j'y suis forcée. Je n'ai jamais eu besoin que l'on s'exprime à ma place. Il existe, dans ma religion, un principe d'égalité absolue face à Allah. Il n'y a qu'à Lui que je doive rendre des comptes et il n'y a que Lui qui soit apte à me juger. Vous pouvez continuer à prétendre Le représenter, mais cette imposture ne me concerne pas. Je ne suis pas dupe de votre dévotion. » (Azzeddine, 2015, 32-33)

Par conséquent, le roman nous révèle une verve féminine prometteuse qui prétend enterrer la faiblesse de la femme. La conscience mûre et la nécessité de produire une forte image de la femme ont donné naissance à un moi authentique qui se positionne loin des éducations passives et monoréférentielles. En d'autres mots, les médiocrités d'autrefois sont devenues des cauchemars vaincus, et la reconstruction d'une identité féminine solide est devenue un impératif pour réaliser une vie meilleure et plus prospère. Le personnage de Bilqiss, lors de son dialogue avec le juge, incarne une femme dotée d'un charisme puissant. Elle ne montre aucune peur, même face au destin tragique qui l'attend. Par cette attitude, elle aspire à devenir un modèle de femme résolue qui ne fait pas marche arrière une fois sa décision prise. Ainsi, Bilqiss comprend parfaitement que sa décision lui coûtera cher, mais elle ne s'en détourne pas. Ce personnage féminin se présente avec une confiance en elle symbolisée par l'utilisation incessante de la forme négative comme l'illustre cette citation:

« *Vous saviez ce qui vous attendait ?*

– Je ne m'en préoccupais pas. Je l'ai fait juste comme ça. Ça vous dépasse, n'est-ce pas, monsieur le juge ? En faisant régner la terreur dans nos vies, vous et vos complices nous avez rendus fous à lier. Vous ne pouvez pas à présent nous reprocher de commettre des actes qui défient l'entendement. À vrai dire, c'est un peu vous qui m'avez conduite en haut de ce minaret. Vous êtes mon impulsion. Bonne nuit, monsieur le juge. » (Azzeddine, 2015, 14)

En vérité, la création d'une nouvelle identité passe principalement par le rejet de l'acceptation des échecs du passé et des perspectives étroites qui nous maintiennent dans un schéma restreint. En citant *Les mots* de Sartre, Serge Doubrovsky souligne dans son texte intitulé *Le livre brisé* que la fiction offre la possibilité de générer une version actualisée de soi-même tout en rompant avec les images du passé:

« *Les mots sont un récit d'enfance. Le malheur, un récit d'enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l'adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l'adulte écrit ce que l'enfant vit. [...] Il vole à Poulou sa parole, il lui reconstruit son*

être. Mais, du coup, ce n'est pas l'image de Poulou qu'on nous renvoie : c'est celle de Sartre. [...] En train d'écrire. Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort [...] » (Dobrovsky, 2003, 153-154)

La fiction offre donc à l'auteure la possibilité de créer un personnage fictif, passant de la passivité à l'activité, dans le but de faire émerger d'un lieu profond de son être un « moi » qui souscrit aux valeurs de l'égalité et de l'équité entre les genres, rejetant toutes les interdictions d'une communauté masculine présentée comme un ensemble de personnes ayant une seule pathologie et un seul complexe : celui de la « Femme ».

V. LE MOI INCONSCIENT : DE LA DELIVRANCE DE LA DICTATURE DE LA CONSCIENCE A LA DECOUVERTE D'ESPACES DE LIBERATION

A l'ère postmoderne l'autobiographie a cédé sa place à un autre genre d'écriture de soi à savoir l'autofiction qui se veut l'une des modalités scripturales d'une période turbulente et fuyante. Ce terme est défini par Dobrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*. L'apparition de ce néologisme est due à la découverte de l'inconscient qui se définit comme étant une force latente prétendant orienter les actes de l'homme et diriger les mécanismes de son esprit.

Grâce à l'émergence de la psychanalyse¹³, l'homme accède à d'autres champs qui étaient restés longtemps inexplorés. Autrement dit, l'être humain doit prendre conscience qu'il n'est plus le seul maître de son royaume par le biais de sa raison, ni le seul acteur de ses actes. Ses comportements et ses paroles sont souvent influencés par une force cachée que Freud identifie sous le nom de l'inconscient, en opposition à l'esprit conscient, logique et cohérent. Freud fait référence à l'inconscient en le désignant comme le « ça »:

« C'est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] Chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale ; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. Le ça ne connaît et ne supporte pas la contradiction. On y trouve aucun signe d'écoulement du temps. »¹⁴

Il faudrait noter que l'essor de la psychanalyse constitue une étape significative dans la libération de l'individu de l'emprise de la conscience. L'être humain s'engage désormais dans une quête de « vérités » qui ne se situent plus exclusivement dans la réalité tangible. Dans cette perspective, les effets de l'inconscient, en tant que force imperceptible, se révèlent de manière continue chez plusieurs personnages beurs.

Dans un premier lieu, dans le roman intitulé *Vivants* de Mehdi Charef, nous pouvons observer que les désirs impulsifs des ouvriers maghrébins évoluant en France prennent le dessus et submergent la honte, la culpabilité et les tabous associés aux normes de leur communauté. Cette dernière est principalement reconnue pour ses valeurs conservatrices qui réprouvent les comportements libidineux en dehors du mariage. Cependant, la quête du plaisir charnel devient, pour ces misérables ouvriers, une échappatoire à cette routine monotone de leur quotidien surchargé et une opportunité d'explorer les

plaisirs de la chair. Le narrateur nous révèle un autre aspect ; une autre facette qui met en scène la puissance des pulsions en tant que force inconsciente enfouie, offrant une voie libératrice vers la jouissance momentanée, loin de la conscience uniforme :

« Ce n'est pas la première fois que je vois ce manège. C'est une blonde, ou une fausse blonde, avec les cheveux courts coupés en pointe dans le cou. Elle semble à l'aise à l'arrière de son mac. Elle n'est pas maquillée, à quoi bon ? Ses clients sont des ouvriers. » (Charef, 2020, 127)

Dans un second lieu, si chez Freud et le médecin Georg Groddeck, le système de l'inconscient est essentiellement guidé par le principe du plaisir charnel, nous pouvons affirmer de notre côté que le seul « plaisir » qui motive le narrateur dans le roman de Mehdi Charef n'est pas d'ordre libidinal, mais plutôt d'ordre éthique et moral. Par conséquent, son objectif principal est d'honorer les sacrifices de ses parents et de préserver leur dignité, notamment parce qu'ils ont été privés de l'accès à l'éducation et à l'instruction intellectuelle. Cette démarche vise à effacer tout complexe qui associe ses parents à des personnes ignorantes. Cette situation les a réduits à de simples exécutants subissant l'humiliation imposée par leurs employeurs, caractérisée par des heures de travail interminables, la dureté des tâches qui leur incombent, et un manque d'assurance, entre autres :

« Toute la journée, assis sur un tabouret face à une machine, il serre dans un étau des rectangles plats de plastique dur. Il appuie sur un bouton, la presse tombe sur le plastique et le moule : cela deviendra un volant. Il en manie, des volants, lui qui n'a pas le permis de conduire... Son entreprise lui fournit du savon en pâte pour se laver les mains et, tous les quinze jours, une cotte propre est à sa disposition.

– Bientôt, on nous fournira des godasses de travail, dit-il à mon père en crânant un peu. Nous, on a un syndicat, et toi ?

– Il n'y a pas de délégué syndical qui visite les chantiers de terrassement, répond mon père. On est trop éparpillés et trop peu d'ouvriers dans une même équipe.

– On pense tous la même chose, dit Boufelja. À travail kif-kif, salaire kif-kif ! » (Charef, 2020, 88)

Le principal facteur qui enflamme le protagoniste dans ce roman de Charef, comme nous l'avons déjà souligné, semble être le désir de vengeance. Alors, une question se révèle naturellement : comment peut-il réellement se venger de ceux qui ont tant exploité ses parents méprisés ? Pour répondre à cette question, il convient de mentionner que la vengeance, dans ce contexte, équivaut à transformer l'image défavorable de ses parents, et cela passe avant tout par l'éducation, le seul moyen qui pourrait permettre la naissance d'un esprit éduqué et éclairé. La confirmation suivante en dit long : « Ils ne savent ni lire, ni écrire. La fierté de nos pères est de se prolonger à travers leurs enfants qui, eux, iront à l'école. Il faut que je donne une existence à mon père si je veux être fier de son nom, de le porter. J'ai le temps, je n'ai que onze ans. » (Charef, 2020, 77).

Chez Leïla Houari, nous pouvons noter que la vie personnelle est racontée en fragment. C'est un moi morcelé qui se situe entre des espaces différents et des horizons linguistiques distincts. Cette fragmentation identitaire accentue la complexité de la compréhension de la nature profonde de l'individu mis en question. En effet, l'« autobiographie postmoderne » propose une approche nouvelle de la représentation de l'être, radicalement différente de la conception traditionnelle que nous avons des récits de vie. Concernant ce dernier point, Raymond Federman affirme que l'autobiographie classique est devenue : « banale, ennuyeuse, dérisoire, dépourvue d'intérêt » (Federman, 2006, 138). Il s'avère donc nécessaire de rechercher d'autres approches pour raconter la vie d'un individu en explorant de nouvelles thématiques et en soulevant de nouvelles questions. Dans le cas de Leïla Houari, cette démarche novatrice semble se manifester à travers l'intrusion de l'inconscience, laquelle semble étroitement liée aux thèmes abordés, tels que la langue maternelle / la langue adoptive, l'identité, la culture, les traditions, et bien d'autres encore.

Dans le récit intitulé « Écran » figurant dans *Ni langue ni pays* de Houari, la narratrice semble tiraillée entre deux langues : le français qu'il décrit comme adoptive et l'arabe, qu'elle considère comme sa langue maternelle, mais dont elle redoute la disparition. Cette opposition entre ces deux langues est fortement explorée dans ce récit, entraînant un échec et perturbant le cours naturel et spontané de la vie du personnage de Fatima.

Autrement dit, le fait de maîtriser une seule langue, celle de l'école (français), comme elle le dit : « j'aime écrire dans la langue d'ici. Je l'ai adopté » (Houari, 2018, 23), ne signifie en aucune manière que les profondes images de l'autre langue jaillissent inconsciemment : « je n'écris qu'une seule langue l'autre ressurgit du plus profond du moi sans crier gare » (Houari, 2018, 24). Dans cette situation, nous soulignons que l'inconscient agit comme une force imperceptible, indiquant à la narratrice qu'elle est profondément attachée à une autre langue, une autre culture et une autre identité de référence, toutes enracinées dans son pays d'origine.

Notons que la langue maternelle offre au « je » des représentations authentiques, lui rappelant sa condition et ses racines qu'il ne doit pas négliger, même lorsqu'il acquiert un autre parler. Cette situation souligne la condition de l'écrivain bilingue qui se trouve entre deux expressions linguistiques distinctes. À ce sujet, Abdelkébir Khatibi déclare dans *Amour Bilingue* :

« Amour imprenable. A chaque instant, la langue étrangère peut-pouvoir sans limites retirer en elle, au-delà de toute traduction. Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne » Etranger, il faut que je m'attache à tout ce qui l'est sur cette terre, et sous elle. La langue n'appartient à personne, elle n'appartient à personne et sur personne je ne sais rien. N'avais-je pas grandi, dans ma langue maternelle, comme un enfant adoptif ? D'adoption en adoption, je croyais naître de la langue même. La bi-langue ? Ma chance, mon gouffre individuel, et ma belle énergie d'amnésie.» (Khatibi, 1983, 10-11)

De plus, nous indiquons dans « Nager » que l'inconscient de la narratrice condamne les interdits et les tabous imposés par les coutumes ancestrales. Si les ancêtres étaient une proie délectable pour les prédateurs marins tels que les requins, la narratrice est déterminée à ce que les générations futures, en particulier le genre féminin, n'aient pas à subir un sort similaire. C'est pourquoi, selon elle, l'obligation

de faire face à cette fatalité demeure une idée indispensable et un désir refoulé qui ne cesse de se révéler. Précisons que l'apprentissage de la nage est considéré le personnage de Fatima comme une pratique nécessaire afin de combattre cette vérité mortelle dans laquelle les générations antérieures sont embourbées. En utilisant une tournure d'obligation, elle déclare la parole suivante : « Il faut se jeter à l'eau. Avec notre professeur de gymnastique, M. Gyps, pas de moyen de faire autrement » (Houari, 2018, 37). De ce fait, nous mentionnons que les désirs féminins longtemps enfouies commencent à se révéler, exprimant la volonté de briser le joug des conventions et des traditions, et d'envisager une nouvelle génération capable de déjouer les aléas liés à la mer.

De surcroît, dans « Supplique imaginaire », nous remarquons que Fatima reproche à sa mère d'avoir vécu dans le silence tout au long de sa vie. Selon cette fille, cette attitude est difficile à comprendre étant donné que la mère a enduré de nombreuses épreuves qu'elle a dissimulées pour se conformer au rôle d'une femme docile et obéissante, soumise aux normes traditionnelles de sa communauté. Ce comportement mesuré est perçu par la narratrice comme un défaut, symbolisant la conformité forcée aux règles d'une société injuste qui exerce un contrôle strict sur les actes et les conduites des femmes fragilisées, issue d'une société conservatrice. À ce titre, elle s'exprime en soulignant : « Toujours tu te tais... Tu t'es longtemps tue » (Houari, 2018, 131). De là, nous mentionnons que l'inconscient de Khadija, la mère de la narratrice, a enfoui de nombreux tourments, malaises et douleurs qui ont marqué sa vie de femme, sans jamais en parler : « Je n'ai jamais voulu faire de mal. A personne. Même aux monstres qui peuvent être les hommes » (Houari, 2018, 130).

En s'adressant à sa mère, Fatima remet en question son passé marqué par le silence et la docilité. Contrairement à ce statut d'obéissante, la narratrice prend la défense de sa mère et plaide en faveur d'une rupture avec un « surmoi »¹⁵ rigoureux, jouant le rôle de juge suprême de son psychisme, empêchant son inconscient de refouler les résidus muets d'un destin tragique. Les conseils de la fille à sa mère, qui visent à affirmer le droit universel à l'expression, peuvent être le moyen permettant à son inconscient de manifester sa révolte contre l'injustice et la rigidité de la conscience et de l'harmonie : « Il n'y a aucune honte à exprimer ce que l'on ressent mère. » (Houari, 2018, 131)

L'écriture autofictionnelle permet aux écrivains d'enfreindre les normes d'un récit de vie traditionnel, tout en offrant à l'imaginaire productif une part de liberté et ce, afin de recréer des réalités multiples et hétérogènes, où l'être humain pourrait accéder à d'autres « vérités » loin du cercle fermé de l'autorité vécue quotidiennement.

VI. CONCLUSION

L'écriture de soi a connu une évolution importante au cours des époques. Ses paramètres génériques ont été largement renouvelés, devenant l'une des questions essentielles dans la littérature contemporaine. Cela a poussé de nombreux auteurs à repenser leurs pratiques scripturales en matière de production de ce type de texte. Leur objectif était de renouveler et d'insuffler une nouvelle dose d'énergie au récit autobiographique, afin de préserver sa vitalité et de captiver l'attention du lecteur.

Si le récit autofictionnel traditionnel reste fidèle aux théories classiques de l'écriture de soi, telles que les envisage Philippe Lejeune dans ses ouvrages fondateurs sur l'autobiographie, il se distingue toutefois en dessinant un écart avec la linéarité des pactes autobiographiques classiques. Il opte souvent pour un

paramètre fictionnel, qui permet de multiplier les scènes et les intrigues composant le récit. Dans le présent article, nous avons souligné que, dans l'autofiction, la vie décrite diffère largement de ce que nous trouvons dans une autobiographie classique. Elle se révèle souvent de manière fragmentaire, avec une identité en perpétuel mouvement et constamment remise en question. Le personnage de l'autofiction se construit et s'interroge sur sa place dans son environnement, trouvant, dans la fiction, un espace de libération des idées et des pensées du passé qui l'ont profondément influencé. La fiction lui offre également la possibilité de se réinventer, l'aidant à développer son autonomie et à exprimer librement ses pensées.

Cette approche de présenter le texte autobiographique a poussé le lecteur à repenser sa manière de lire ce genre littéraire. Celui-ci s'est transformé en un véritable laboratoire où toutes les hypothèses et postulats sont envisageables, et où toutes les interrogations restent ouvertes à l'analyse critique. Le changement des paramètres d'écriture de soi, à l'ère postmoderne, est ainsi une occasion de repenser la configuration des récits de vie. D'ailleurs, il faut signaler que si la société évolue et que sa structure se métamorphose, l'homme aussi évolue et cherche à transposer les expériences qu'il vit à travers la page blanche. Cette page est le témoin éternel de la création artistique authentique qui, dans le cas de l'autobiographie récente, met l'accent sur une vie influencée par l'accélération des inventions technologiques et la naissance de l'esprit pragmatique et réaliste. L'écrivain n'hésite pas à suivre cette évolution afin d'explorer de nouvelles pistes de lecture qui l'aident à donner une nouvelle image à la narration de soi. Le récit à la première personne accueille en effet ses tentatives d'innovation et se présente dorénavant comme un texte ouvert à plusieurs perspectives.

NOTES

- [1] De Zeida à Fatima, le protagoniste central des œuvres de Houari est un personnage fictif, dont l'histoire, narrée à la première personne du singulier, trouve un reflet notable dans la vie de l'auteure.
- [2] Voir la table des matières du livre *Ni langue ni pays* de Houari.
- [3] Serge Doubrovsky. *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- [4] La définition en question est disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autofiction/24331>
- [5] Voir l'article de Stéphanie Michineau, « Autofiction : entre transgression et innovation », in *Écritures Evolutives*, Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, 2010, pp. 17-23, disponible sur : <http://www.autofiction>
- [6] Le personnage de l'œuvre *Bilqiss* incarne les idées de l'écrivaine qui a lutté ardemment pour la cause féminine à travers sa production littéraire.
- [7] Ce terme rappelle le titre du roman de Faïza Guène intitulé *La discrétion*, dans lequel la « discrétion » est devenue l'une des tares majeures qui affecte la vie des immigrés d'origine maghrébine évoluant en France.
- [8] Le mot « Cow-boy » est couramment employé pour décrire un homme travaillant dans l'ouest américain, souvent associé à l'élevage de bétail. Cependant, dans d'autres contextes, ce terme est utilisé de manière métaphorique pour représenter un homme symbolique, peut-être un oppresseur ou un agresseur, lié à des actes de violence et de profanation.
- [9] Leïla Slimani. *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.
- [10] Molière, *L'école des femmes*, acte I, scène 1, 1662, disponible sur : <http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/classique/moliere/ef/ef.I.1.html>
- [11] À côté de la figure principale Bilqiss, d'autres personnages féminins comme le personnage de Nafissa, manifestent cette détermination à défendre les droits des femmes.
- [12] Cette émission est disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ISZbcGRd7Ro>
- [13] La psychanalyse est une approche de la psychologie. Elle est introduit par Sigmund Freud. Elle s'appuie sur l'exploration de l'inconscient et sur l'analyse des processus psychiques humains.
- [14] Voir l'article qui a pour titre « La topique freudienne du ça, du moi et du surmoi », disponible sur : <https://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi>
- [15] Dans ce contexte, ce concept fait référence aux émotions de honte, de retenue et de réserve qui délimitent les manifestations du personnage en question.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] AZZEDDINE, Saphia. *Bilqiss*. Paris : Stock, 2015.
- [2] CHAREF, Mehdi. *Le thé au Harem d'archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983.
- [3] CHAREF, Mehdi. *Vivants*. Marseille : Hors d'atteinte, 2020.
- [4] DUBET, François. *Immigrations : qu'en savons-nous ? Un bilan des connaissances*. Paris : La Documentation française, 1989.
- [5] Doubrovsky, Serge. *Le livre brisé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- [6] FEDERMAN, Raymond. « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] », traduit vers le français par Nicole Mallet. Marseille : Le mot et le Reste, coll. « Formes », 2006.
- [7] FEDERMAN, Raymond. *Chut : histoire d'une enfance*. Paris : Léo Scheer, 2008.
- [8] GUENE, Faïza. *La discrétion*. Paris : Plon, 2020
- [9] HOUARI, Leïla. *Ni langue ni pays*. Paris : L'Harmattan, 2018.
- [10] KHATIBI, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Montpellier : Fata Morgana, 1983.
- [11] KILITO, Abdelfattah. *Le cheval de Nietzsche*. Casablanca : Le Fennec, 2007.
- [12] LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- [13] LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastian. *Les temps Hypermodernes*. Paris : Grasset, 2004 [Version électronique].
- [14] MAALOUF, AMIN, *Les Identités meurtrières*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1998.
- [15] MARTINET, André Martinet. *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin, coll. « prisme », 1980.
- [16] NIZON, Paul. *La république Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*. Paris : Les Flohic, 2000.

[17] VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.

[18] VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Chatou : Editions de la Transparence, 2009.



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

*** Maître de conférences, Département de Français, Faculté de Littérature, Université Alzahra, Téhéran, Iran (Autrice responsable). Email : 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 ḥossein 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 Mehrdjūi’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

*** Associate professor, Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding author). E-mail: 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*¹ (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*² » (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*³ (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 caillette⁴. 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'hirudiniculture⁵ 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 Dérahšandeh, 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.



Proust et l'Iran : Etude des dynamiques de réception, résistances et enjeux dans le contexte littéraire iranien*

Farideh ALAVI **/ Mehdi MOHAJER ***

Résumé— La seconde moitié du XXe siècle témoigne de l'avènement des théories de la réception, qui réhabilitent le rôle du lecteur comme acteur central dans l'élaboration du sens de l'œuvre littéraire, rompant avec les approches traditionnelles axées sur l'auteur ou le texte. Cet article s'inscrit dans cette perspective critique en mobilisant les concepts fondamentaux de Hans Robert Jauss, tels que l'« horizon d'attente » et l'« écart esthétique », pour examiner la réception d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust en Iran. À partir d'une analyse rigoureuse des contributions critiques et académiques produites par l'intelligentsia iranienne – critiques littéraires, traducteurs, universitaires, écrivains –, il interroge l'influence de l'œuvre proustienne sur la littérature persane et, en cas d'absence d'impact significatif, en identifie les causes sous-jacentes. Les résultats mettent en lumière une réception contrastée : en France, l'écart esthétique initial entre l'horizon d'attente des lecteurs et celui de l'œuvre s'est progressivement mué en une jouissance esthétique, témoignant d'une fusion réussie entre ces deux horizons. En revanche, en Iran, cet écart persiste, empêchant l'intégration de l'univers proustien dans les canons littéraires persans. Cinq facteurs principaux sont avancés pour expliquer cette réception limitée : la complexité stylistique de l'écriture proustienne, son intraduisibilité, un décalage thématique et conceptuel, l'élitisme exclusif de sa réception, et le manque d'ouvrages de vulgarisation en langue persane. En identifiant ces obstacles, cet article propose une analyse renouvelée des dynamiques sous-jacentes à la réception littéraire contrastée de Proust

Mots-clés— A la recherche du temps perdu, Horizon d'attente, Littérature persane, Marcel Proust, Réception littéraire

* Date de réception : 2025/01/09

Date d'approbation : 2025/04/20

** Professeur associé, Département de langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran. (Auteur correspondant) Courriel : falavi@ut.ac.ir

*** Docteur en langue et littérature françaises, Département de langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Téhéran, Iran. Courriel : dousti.mehdi@ut.ac.ir



"In Search of Lost Time against the Horizon of Iranian Literature: Highlights, Resistances, and Challenges of an Unsuccessful Reception" *

Farideh ALAVI **/ Mehdi MOHAJER ***

Extended abstract—The second half of the twentieth century witnessed the rise of reception theories, which restored the reader’s role as a central agent in shaping the meaning of a literary work, thereby breaking with traditional approaches focused primarily on the author or the text. This article adopts this critical perspective by drawing on Hans Robert Jauss’s key concepts, such as the “horizon of expectation” and the “aesthetic distance,” to examine the reception of Marcel Proust’s *In Search of Lost Time* in Iran. Based on a thorough analysis of critical and scholarly contributions produced by the Iranian intelligentsia—literary critics, translators, academics, and writers—the study explores the influence of Proust’s oeuvre on Persian literature and, where no significant impact is observed, identifies the underlying causes.

The findings reveal a contrasting reception: in France, the initial aesthetic distance between readers’ horizons of expectation and the work gradually transformed into an aesthetic pleasure, signaling a successful fusion of horizons. In Iran, however, this distance has endured, preventing Proust’s universe from being assimilated into the Persian literary canon. Five principal factors are put forward to explain this limited reception: the stylistic complexity of Proust’s writing, its resistance to translation, thematic and conceptual dissonance, the elitist and exclusive nature of its readership, and the absence of accessible secondary literature in Persian. By identifying these obstacles, the article seeks to contribute to a broader reflection on the dynamics of cross-cultural literary reception and the challenges inherent in transposing a modernist masterpiece into a different linguistic and cultural horizon.

Keywords— Persian Literature – Horizon of Expectation – In Search of Lost Time – Literary Reception – Marcel Proust

* Received: 2025/01/09

Accepted: 2025/04/20

** Associate Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: falavi@ut.ac.ir

*** Ph.D., Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: dousti.mehdi@ut.ac.ir

SELECTED REFERENCES

- [1] ALAVI, Farideh. *Prospection dans le labyrinthe du Nouveau Roman*. Téhéran : Presse de l'Université de Téhéran, 2009.
- [2] BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- [3] BENZIDE, Aziza. « Pour une approche épistémologique des théories de réception ». *Revue faculté des lettres et des langues*, No 14-15, novembre 2014, pp. 123-142.
- [4] BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.
- [5] BERTRAND, Louis. « Marcel Proust ». *Candide*, 26 mai 1927.
- [6] COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, « Points », 1998.
- [7] CREMIEUX, Benjamin. « La psychologie de Marcel Proust ». *Les Nouvelles littéraires*, 15 octobre 1924.



در جستجوی زمان از دست‌رفته در برابر افق ادبی ایران: فرازها، مقاومت‌ها و چالش‌های یک پذیرش نافرجام*

فریده علوی**/مهدی مهاجر***

چکیده — نیمه دوم قرن بیستم شاهد پیدایش نظریه‌های دریافت است، نظریه‌هایی که نقش خواننده را به‌عنوان عاملی محوری در تکوین معنای اثر ادبی بازتعریف می‌کنند و از رویکردهای سنتی متمرکز بر مؤلف یا متن فاصله می‌گیرند. این مقاله با اتخاذ چنین رویکرد انتقادی و با بهره‌گیری از مفاهیم بنیادین هانس روبرت یوس، از جمله «افق انتظار» و «شکاف زیبایی‌شناختی»، به بررسی پذیرش در جستجوی زمان از دست‌رفته اثر مارسل پروست در ایران می‌پردازد. پژوهش حاضر ضمن تحلیل دقیق نقدهای روشنفکران ایرانی — شامل منتقدان ادبی، مترجمان، دانشگاهیان و نویسندگان — به واکاوی تأثیر اثر پروست بر ادبیات فارسی و نویسندگان ایرانی، و در صورت عدم تأثیرگذاری قابل‌توجه، به شناسایی علل آن می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش حکایت از پذیرشی متناقض دارند: در فرانسه، شکاف زیبایی‌شناختی اولیه میان افق انتظار خوانندگان و افق اثر به تدریج به پیوند زیبایی‌شناختی بدل شده و از هم‌جوشی موفق این دو افق حکایت دارد. اما در ایران، این فاصله همچنان پایدار مانده و مانع از ادغام جهان ادبی پروست با هنجارهای ادبیات فارسی شده است. پنج عامل اصلی برای توضیح این پذیرش محدود مطرح می‌شوند: پیچیدگی سبکی نوشتار پروست، ترجمه‌ناپذیری اثر او، غرابت مفهومی و موضوعی، محدودیت اثر به حلقه‌ای نخبه‌گرایانه و فقدان آثار ترویجی به زبان فارسی. با شناسایی این موانع، این مقاله تحلیلی تازه از فرازها و چالش‌های مرتبط با پذیرش ادبی متفاوت پروست ارائه می‌دهد.

کلمات کلیدی — ادبیات فارسی، افق انتظار، در جستجوی زمان از دست‌رفته، دریافت ادبی، مارسل پروست.

I. INTRODUCTION

A *la recherche du temps perdu*, chef-d'œuvre de Marcel Proust, s'impose comme une œuvre majeure de la littérature mondiale, ayant profondément marqué les traditions littéraires de nombreuses nations. Son esthétique novatrice, conjuguant introspection, subjectivité et expérimentation narrative, a redéfini les codes du roman moderne et suscité un dialogue critique sur les potentialités du genre romanesque. Toutefois, si son universalité est fréquemment mise en avant, elle ne garantit pas une réception homogène à travers les différentes traditions littéraires. L'histoire de sa réception témoigne au contraire de trajectoires contrastées, façonnées par les sensibilités critiques, les contextes culturels et les attentes des lectorats.

En France, la publication de *La Recherche* a d'abord suscité un écart esthétique considérable, en raison du décalage entre les attentes des lecteurs et les innovations proustiennes, notamment l'absence d'intrigue traditionnelle et l'introspection poussée. Toutefois, cet écart s'est progressivement résorbé au fil du temps, laissant place à une assimilation réussie de l'œuvre dans le canon littéraire français (Cf. *infra*. section 4). Ailleurs, comme aux États-Unis, elle a été saluée pour son exploration de la mémoire et de l'identité, devenant une référence incontournable dans la critique littéraire et philosophique (Salvan, 1960, 275-286).

En Iran, en revanche, la réception de *La Recherche* s'avère plus complexe. Malgré la reconnaissance de son importance par l'intelligentsia littéraire, son assimilation au paysage littéraire national demeure limitée. Contrairement aux autres traditions où l'œuvre a progressivement été intégrée, en Iran, elle semble avoir rencontré une résistance critique qui a restreint son influence sur la production romanesque persane. Dès lors, une interrogation centrale se pose : pourquoi une œuvre d'envergure universelle comme *La Recherche* a-t-elle suscité des résistances en Iran et ne semble-t-elle pas y avoir exercé une influence comparable à celle observée ailleurs ?

Ce paradoxe invite à interroger la tension entre l'universalité de l'œuvre et les variations de sa réception selon les contextes culturels. Si l'universalité de *La Recherche* s'explique par son exploration du temps, de la mémoire et de l'identité ainsi que par une syntaxe singulière (Saurier, 2006, 48), la manière dont ces caractéristiques sont perçues et assimilées varie selon les traditions littéraires. La problématique s'est donc axée sur cette question : dans quelle mesure les spécificités culturelles, littéraires et linguistiques de l'Iran ont-elles influencé la réception de *La Recherche* malgré son statut universel ? L'enjeu n'est donc pas tant de questionner l'accessibilité intrinsèque de l'œuvre que d'examiner les conditions de son appropriation et assimilation dans un contexte comme celui de l'Iran. En mobilisant les notions d'horizon d'attente et d'écart esthétique développées par Hans Robert Jauss (que nous détaillerons dans la partie suivante), cette étude vise à identifier les dynamiques spécifiques ayant limité l'influence proustienne sur la littérature iranienne.

Pour ce faire, nous analyserons les discours critiques et académiques produits par l'intelligentsia iranienne – critiques littéraires, traducteurs, universitaires et écrivains – afin de cerner les résistances qui ont freiné l'appropriation de l'univers proustien. Deux axes complémentaires structureront cette

réflexion : d'une part, l'examen des éléments intrinsèques à l'œuvre (son style, ses thématiques, ses innovations formelles) et leur compatibilité avec les attentes littéraires iraniennes ; d'autre part, l'étude des dynamiques extrinsèques (conditions de traduction, pratiques critiques, traditions narratives).

En confrontant la réception proustienne en Iran à celle en France, cette recherche interroge les tensions entre innovation esthétique et attentes culturelles et explore, à travers le cas proustien, les limites de l'universalité littéraire dans un contexte non occidental.

Il est également important de préciser que cette étude repose sur une analyse approfondie des articles et ouvrages publiés par l'intelligentsia iranienne, notamment les universitaires, professeurs, critiques littéraires et traducteurs. Ces sources ont été minutieusement examinées afin de saisir les perspectives dominantes sur la réception de *La Recherche* en Iran. L'approche adoptée privilégie ces figures de la pensée critique et académique, délaissant les impressions des lecteurs ordinaires, non par choix, mais en raison de l'absence d'accès direct et systématique à leurs expériences de lecture. En nous concentrant sur ce corpus restreint mais significatif, nous avons procédé à une lecture attentive, un tri méthodique des publications pertinentes et une prise de notes structurée, permettant une analyse approfondie des discours critiques et des dynamiques de réception de l'œuvre de Proust au sein de ce cercle influent.

Cet article s'organise en trois axes majeurs. Dans un premier temps, nous abordons succinctement la réception de Proust en France. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une étude comparée avec l'Iran, ce survol vise à fournir un cadre contextuel permettant de mieux appréhender les contrastes et les enjeux spécifiques de l'accueil de l'œuvre proustienne dans un autre espace culturel. La deuxième partie se concentre sur la réception de Proust en Iran, à travers les réflexions et analyses des universitaires, critiques littéraires et traducteurs iraniens. Comme déjà précisé, cette exploration met en lumière les particularités de cette réception, influencée par des facteurs culturels et littéraires propres au contexte iranien. Enfin, la troisième partie s'attache à confronter les résultats obtenus avec notre problématique centrale.

II. REVUE DE LA LITTÉRATURE

La réception de Marcel Proust en Iran est un domaine de recherche encore largement inexploité, où l'article de Mahvash Ghavimi s'intitulant « La réception de Marcel Proust en Iran » publié en 2005 dans *Marcel Proust Aujourd'hui* (vol. 3), demeure la seule analyse substantielle. Cet article, qui retrace l'histoire de l'introduction de l'œuvre de Proust en Iran, adopte une approche historique et descriptive, centrée principalement sur les étapes de la traduction réalisée par Mehdi Sahabi et sur l'enthousiasme croissant qu'elle a suscité dans les cercles intellectuels iraniens à partir des années 1990. Ghavimi souligne notamment que, jusqu'à la publication de *Du côté de chez Swann* en 1989, les Iraniens étaient peu familiers avec l'œuvre proustienne, un désintérêt qu'elle attribue aux différences culturelles et religieuses entre les deux pays ainsi qu'à la complexité intrinsèque de l'écriture de Proust.

L'analyse de Ghavimi met un accent particulier sur la prolifération des articles critiques et des essais sur Proust durant les années 1990, qu'elle interprète comme un témoignage de l'intérêt grandissant pour cet auteur. Elle affirme : « Il semblerait qu'entre les années 1996-2004 aucun écrivain français n'ait fait couler autant d'encre que Marcel Proust » (Ghavimi, 2005, p.183). Cependant, ce constat mérite d'être nuancé. Si l'auteure met en avant l'essor des publications consacrées à Proust, elle ne s'attarde ni sur la

nature exacte de ces travaux ni sur leur influence concrète sur la création littéraire iranienne. Loin de remettre en cause l'importance de cet engouement, il convient toutefois d'interroger dans quelle mesure ces publications ont réellement façonné la réception de l'œuvre proustienne en Iran, au-delà d'une simple accumulation de traductions et d'études académiques.

Un autre aspect crucial à souligner est l'absence de cadre théorique rigoureux dans l'approche de Ghavimi. Son analyse reste descriptive, sans mobiliser de concepts susceptibles de structurer la compréhension des mécanismes de réception. Notre étude se distingue en adoptant un cadre théorique basé sur les travaux de Hans Robert Jauss, notamment les notions d'« horizon d'attente » et d'« écart esthétique ». Cette perspective permet de dépasser une simple description des faits pour interroger en profondeur les dynamiques de réception et les raisons pour lesquelles Proust n'a pas exercé d'influence significative sur la littérature persane.

En outre, depuis 2005, aucune étude synthétique et actualisée n'a été menée pour combler la lacune critique qui s'étend jusqu'à 2024. Notre recherche se veut qualitative, centrée sur l'analyse des publications critiques et académiques récentes, et vise à comprendre pourquoi l'œuvre de Proust n'a pas entraîné de transformation perceptible de l'horizon d'attente des lecteurs iraniens. Contrairement à Ghavimi, qui met l'accent sur l'enthousiasme général et le volume des publications, nous nous penchons sur leur contenu afin d'examiner comment les auteurs iraniens ont interprété, adopté ou, au contraire, tenu à distance l'œuvre proustienne.

Ainsi, si l'article de Ghavimi constitue une base précieuse et incontournable pour toute recherche sur la réception de Proust en Iran, notre étude s'inscrit dans une logique de prolongement, de complémentarité et de dépassement. En explorant des dimensions théoriques et critiques encore marginale dans l'étude de la réception de Proust en Iran, nous aspirons à enrichir et approfondir la compréhension des interactions entre l'œuvre proustienne et le paysage littéraire persan contemporain. Cette démarche, loin de s'opposer au travail de Ghavimi, vise à pallier certaines lacunes et à offrir une perspective renouvelée sur les dynamiques complexes de la réception de Proust en Iran.

III. CADRE THÉORIQUE

Jusqu'aux années 1970, le modèle d'analyse littéraire reposait sur une approche que l'on qualifie aujourd'hui de « traditionnelle », où l'auteur et sa production textuelle occupaient une place prépondérante. Le sens de l'œuvre était alors considéré comme le fruit exclusif de l'intention de l'auteur, matérialisée dans l'« œuvre », que l'analyse minutieuse s'efforçait de déchiffrer. Toutefois, avec l'avènement des théories de la réception, avancées par les représentants de l'École de Constance, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, cette perspective a été profondément remaniée, conférant au « lecteur » un rôle central dans l'actualisation du sens. Cette mutation trouve une expression saisissante dans les mots de Roland Barthes : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 1984, p. 69), soulignant le transfert de l'autorité interprétative vers celui qui reçoit et interprète le texte. Bien que Jauss et Iser, d'une part, et Barthes, d'autre part, développent des cadres théoriques distincts, ils participent néanmoins à un même tournant épistémologique qui, dans la seconde moitié du XXe siècle, réhabilite la lecture comme un acte dynamique et constitutif du sens. Chez Jauss et Iser, cette revalorisation s'inscrit dans une perspective herméneutique et historique, l'horizon d'attente façonnant

la réception des œuvres à travers le temps. Chez Barthes, elle prend une forme plus radicale avec l'affirmation de la souveraineté du lecteur sur le texte, scellée par la célèbre déclaration de la « mort de l'Auteur ».

Dans cette nouvelle optique, l'œuvre littéraire n'est plus un objet clos et figé, mais devient le lieu d'une interaction où le sens se construit par le dialogue entre texte et lecteur. Antoine Compagnon met en lumière cette transformation en évoquant que les théories de la réception s'intéressent à « la manière dont une œuvre affecte le lecteur, un lecteur à la fois passif et actif, individuel ou collectif, et sa réponse » (Compagnon, 1998, p. 174). Sartre souligne également ce rôle actif du lecteur, affirmant que toute œuvre littéraire est un appel de l'auteur « à la liberté du lecteur, pour qu'elle collabore à la production de l'ouvrage » (Sartre, 1948, p. 59) et que c'est « l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit » (*Ibid*, p. 55). Le texte cesse alors d'être porteur d'un message unique et imposé, pour se révéler dans une expérience dynamique, façonnée par « l'interaction entre [l'œuvre] et le lecteur à travers le processus entier de la lecture » (Heidenreich, 1989, p. 77). Étudier la réception d'une œuvre revient ainsi à reconnaître l'influence déterminante du contexte historique et culturel dans lequel elle est appréhendée.

Jauss s'impose comme l'une des figures majeures des théories de la réception, précisément en remettant en question les approches critiques qui ignoraient le rôle du lecteur dans l'expérience esthétique. Il reproche notamment à l'école formaliste de réduire la littérature à « un circuit fermé d'une esthétique de la production et de la présentation », déconnectant ainsi « le texte littéraire de ses conditions effectives de réception » (Benzide, 2014, p. 126). De même, il critique l'école marxiste pour sa tendance à considérer la littérature comme un simple « reflet du réel », affirmant que « la fonction de l'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer » (Jauss, 1978, p. 36). Dans cette optique, ce n'est plus l'acte de production littéraire qui revêt une importance primordiale, mais bien la chaîne de réceptions successives qui façonne et renouvelle le sens d'une œuvre.

En s'inspirant des travaux de Gadamer et Husserl, Jauss élabore sa théorie autour de la notion d'« horizon d'attente », concept central qui éclaire la relation dynamique entre une œuvre littéraire et ses lecteurs au fil du temps. Cet horizon désigne « un ensemble de catégories de références qui rendent possible la compréhension d'une œuvre [...] à tel moment de l'histoire » (Roger, 2012, p. 69). Il est constitué des normes, conventions et cadres interprétatifs propres à un public donné, façonnés par « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, *op.cit.*, p. 54).

L'étude de l'horizon d'attente permet ainsi de décrypter comment une œuvre s'inscrit dans les attentes culturelles et sociétales de son époque tout en révélant sa capacité à confirmer, surprendre ou transgresser ces attentes. Jauss avance également que l'horizon d'attente ne se limite pas au lecteur, mais concerne également l'œuvre elle-même, qui porte en elle son propre horizon. La fusion de ces deux horizons engendre une « jouissance esthétique », permettant au lecteur d'atteindre une compréhension profonde de l'œuvre. Cependant, lorsque cette fusion n'opère pas, un « écart esthétique » peut surgir, que Jauss définit comme une « 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 »

(Jauss, *op.cit.*, 58). Ce phénomène, en rompant avec les conventions établies, provoque des réactions diverses – rejet, admiration ou surprise – tout en initiant une redéfinition progressive des attentes du public à travers le temps.

IV.LA RÉCEPTION DE MARCEL PROUST EN FRANCE : DE L'ÉCART À LA JOUISSANCE ESTHÉTIQUES

La réception d'*À la recherche du temps perdu* en France offre une illustration exemplaire des concepts clés de Hans Robert Jauss, notamment l'écart esthétique et l'évolution de l'horizon d'attente. Dès sa parution, l'œuvre de Proust a suscité un écart esthétique significatif par rapport aux attentes du lectorat et des critiques de son époque, avant d'être progressivement reconnue comme une rénovation majeure du genre romanesque. À travers les lignes qui suivent, nous analysons comment cet écart initial s'est transformé en une jouissance esthétique, aboutissant à une fusion des horizons entre le lecteur français et l'œuvre proustienne.

IV. I. L'HORIZON D'ATTENTE DU LECTEUR FRANÇAIS

Lors de la publication du premier volume de *À la recherche du temps perdu* en 1913, le roman réaliste dominait les préférences des lecteurs français. Ce genre, souvent qualifié de « balzacien », s'appuyait sur une intrigue structurée et des personnages fortement caractérisés, assurant une continuité narrative et une illusion de réalisme. Comme l'explique Farideh Alavi, les catégories constitutives du roman réaliste incluent « l'intrigue – qui garantit la cohérence du récit – et le personnage, en tant qu'il offre, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique, une rassurante illusion d'identité » (Alavi, 2009, p. 9). Cependant, selon Jauss, la littérarité d'une œuvre réside précisément dans son opposition formelle aux genres dominants. Or, *À la recherche du temps perdu* bouleverse ces conventions par son style introspectif, son absence d'intrigue traditionnelle et son exploration minutieuse des sensations et des souvenirs.

Les premières réactions critiques révèlent cet écart esthétique. Jacques Rivière considérait l'œuvre comme « mal composée », jugeant qu'elle violait les principes classiques de composition chers au goût français (Rivière, 1985, p. 38). Louis Bertrand, quant à lui, décrivait *À la recherche du temps perdu* comme un « amorphisme invraisemblable de [la] composition », une amalgamation « des histoires en général parfaitement insignifiantes » dont la lecture l'amenait à dire « Dieu ! que c'est assommant ! » (Bertrand, 1927, p. 3). Cette réception hostile témoigne de l'incompréhension initiale face à une œuvre qui refusait les normes du roman réaliste. Benjamin Crémieux, pour sa part, reconnaissait déjà que *À la recherche du temps perdu* n'était pas « un tableau de la société », mais bien « une somme de la vie française, des façons de penser et de sentir françaises entre 1870 et 1914 » (Crémieux, 1924, p. 854). Cette perspective était toutefois trop novatrice pour être pleinement appréhendée à l'époque.

IV.II. L'HORIZON D'ATTENTE DE L'ŒUVRE PROUSTIENNE : UNE ŒUVRE AUX MARGES DES GENRES

L'originalité de Proust résidait aussi dans sa proximité supposée avec le roman anglais. Ioana Vultur souligne que *À la recherche du temps perdu* partage avec ce genre un « goût du détail, un sens de

l'analyse et de l'observation » (Vultur, 2005, p. 241). Paul Souday, critique littéraire influent, notait ainsi : « Il y a, dans ses copieuses narrations, du Ruskin et du Dickens. Cette surabondance de menus faits, cette insistance à en proposer des explications se rencontrent fréquemment dans les romans anglais, où la sensation de la vie est produite par une sorte de cohabitation assidue avec les personnages » (Souday, cité in Vultur, *op.cit.*). Cette parenté avec le roman anglais accentuait encore l'écart esthétique pour un public français habitué à un style plus synthétique.

Par ailleurs, l'absence d'intrigue traditionnelle dans *À la recherche du temps perdu* la rapprochait du roman psychologique. Ce genre, caractérisé par un « manque d'action extérieure » au profit d'une analyse introspective (Vultur, 2005, p. 242), était encore marginal au moment de la parution de l'œuvre de Proust. Jacques Rivière résumait cette particularité en affirmant que *À la recherche du temps perdu* « s'attache à la fibre même du cœur » (Rivière, 1985, p. 49), tandis qu'Alphonse Daudet la qualifiait d'« analyse de tous les sentiments, de toutes les sensations, de toutes les heures du jour » (Daudet, 1913, p. 1). Cette introspection radicale heurtait les attentes d'un public davantage familier avec les descriptions objectives et les intrigues à la Balzac.

IV.III. LA TRANSGÉNÉRICITÉ DE PROUST ET LA VALEUR HEURISTIQUE DU GENRE PROUSTIEN

L'innovation de Proust ne se limitait pas au contenu de son œuvre. La forme romanesque de celle-ci échappait aussi aux catégories préétablies. Vultur rappelle que la parution échelonnée de *À la recherche du temps perdu* entre 1913 et 1927 a constamment redéfini l'horizon d'attente des lecteurs, chaque volume obligeant à « corriger leurs attentes » (Vultur, 2005, p. 247). Initialement perçue comme des « souvenirs d'enfance », l'œuvre fut ensuite qualifiée de « roman de mœurs à la Balzac », puis de « mémoires romanesques », avant d'être reconnue comme un « roman psychologique » et finalement un « roman philosophique et poétique » (Vultur, *ibid.*, p. 247). Cette évolution témoigne de la difficulté à classer *À la recherche du temps perdu* dans un genre unique.

Cette transgénéricité, selon Reza Fallah-Nejad, fait du texte proustien une « tierce-forme entre l'essai et le roman » (Fallah-Nejad, 2010, p. 36). En mêlant critique sociale, introspection poétique et analyse philosophique, Proust redéfinit les frontières du roman. Cette approche novatrice a donné naissance à un paradigme littéraire que les critiques appellent désormais le « roman proustien ».

IV. IV. LA FUSION DES HORIZONS ET LA JOUISSANCE ESTHÉTIQUE

Si l'œuvre de Proust fut d'abord rejetée, elle a progressivement conquis son lectorat grâce à la résonance universelle de ses thèmes et à la profondeur de son analyse. Comme l'écrit Jacques Rivière, l'approche de Proust, bien que radicalement nouvelle, « renou[e] avec la peinture des sentiments et des passions de Racine » (Rivière, 1985, 201), conférant à son œuvre une dimension classique. Cette réconciliation entre nouveauté et tradition a permis une fusion des horizons, à savoir une compréhension commune entre l'œuvre et ses lecteurs. Par conséquent, la réception de Proust en France illustre parfaitement le passage de l'écart esthétique à la jouissance esthétique, selon la théorie de Jauss. Initialement incomprise, l'œuvre a su transformer les attentes des lecteurs et redéfinir les contours du roman, devenant une pierre angulaire de la littérature mondiale.

V. LA RÉCEPTION DE MARCEL PROUST EN IRAN

Plutôt que d'adopter une démarche purement chronologique retraçant l'histoire de l'introduction et des traductions des volumes de l'œuvre de Proust en Iran, comme l'a fait Mahvash Ghavimi dans son article, notre analyse s'attache à comprendre les raisons fondamentales ayant empêché l'assimilation de *À la recherche du temps perdu* dans le paysage littéraire persan. L'incompatibilité entre l'horizon d'attente du lecteur iranien et celui de l'œuvre proustienne a engendré un écart esthétique significatif, freinant ainsi l'intégration de cette œuvre dans le paysage littéraire persan. Ce constat, largement reconnu dans les discours critiques iraniens, appelle néanmoins une analyse approfondie des mécanismes ayant entravé l'appropriation de *La Recherche*. Ainsi, nous identifierons cinq facteurs majeurs qui, selon notre étude, ont contribué à maintenir cet écart et à limiter l'impact de cette œuvre sur la production romanesque iranienne. Chacun de ces facteurs sera examiné en détail dans les rubriques suivantes afin de mieux saisir les dynamiques et les résistances qui caractérisent cette réception littéraire.

Si de nombreuses analyses et critiques littéraires iraniennes ont abordé l'œuvre de Proust sous différents angles – qu'il s'agisse de son style, de ses thématiques ou de son influence sur la pensée littéraire –, la question de sa réception en Iran en tant que phénomène global a été peu étudiée de manière systématique. À ce jour, l'article de Mahvash Ghavimi, « La réception de Marcel Proust en Iran » (2005) demeure la seule tentative de synthèse consacrée spécifiquement à la réception de Proust en Iran. Toutefois, les témoignages critiques que nous examinons ici permettent d'élargir cette réflexion en mettant en lumière une absence d'impact significatif de l'œuvre proustienne sur la littérature narrative persane. Ainsi, Chiva Moghanlou déclare : « Je ne crois pas qu'*À la recherche du temps perdu* ait exercé un grand impact sur [la] littérature narrative [persane] ». Elle ajoute que l'œuvre de Proust « n'a influencé ni les lecteurs ni les romanciers iraniens » (Vabab, 2022, 40). De son côté, Mohammad Hosseini affirme : « Je ne ressens pas l'impact d'*À la recherche du temps perdu* même sur la littérature d'aujourd'hui de l'Iran. » Pour mieux illustrer cette absence d'influence, il établit une comparaison avec d'autres auteurs étrangers qui, selon lui, ont marqué plus profondément la littérature iranienne : « Murakami a influé sur notre littérature et je peux en illustrer les concrétisations, et vous montrer qu'il a [certainement] eu de l'influence [...], Hemingway et Edgar Allan Poe ont [eux aussi] exercé une influence [...]. Mais Proust, non, si ce n'est qu'il a eu un impact lent, lequel je n'ai pas pu reconnaître » (*Ibid*, 41). Certains critiques, tout en insistant sur ce manque d'impact, évoquent toutefois une influence indirecte, plus conceptuelle que stylistique. C'est ainsi que Majid Gheissari observe : « En Iran, je n'ai pas ressenti l'effet direct de Proust sur les œuvres des écrivains. Effectivement, les effets ne sont pas directs, mais il s'agit d'[effets sur] la vision du monde [des écrivains iraniens] » (*Ibid*, 44). Ces témoignages convergent pour montrer que, bien que la présence de Proust soit parfois perceptible dans les réflexions littéraires, son influence directe et marquée reste absente de la littérature narrative persane. À travers les lignes suivantes, nous analysons les facteurs qui ont conduit à cette absence d'influence.

V.I. COMPLEXITÉ STYLISTIQUE

L'une des principales barrières à la réception positive de *À la recherche du temps perdu* en Iran repose sur la complexité stylistique de l'œuvre, souvent jugée inassimilable par les lecteurs et critiques iraniens. Dès les premières pages, le style dense et sinueux de Proust semble décourager les lecteurs.

Comme le souligne un article récent du journal *Iran*, intitulé « Lecture estivale d'un livre que tout le monde achète mais que personne ne lit », « Les deux cents premières pages du premier volume de *À la recherche du temps perdu*... font de nombreuses victimes. Dès les premières pages, confrontés à une prose extrêmement lourde, dense, longue et complexe, beaucoup de lecteurs abandonnent et renoncent à l'idée de poursuivre la lecture de Proust » (*Journal Iran*, 2022, p. 10). L'auteur de cet article ajoute même qu'une plaisanterie circule en Iran, affirmant que « mis à part l'auteur et l'éditeur, personne n'est allé jusqu'au bout du livre » (*Ibid.*).

Cette complexité stylistique est décrite de multiples façons par les critiques iraniens. Nina Vabab, dans un entretien avec plusieurs d'entre eux, met en lumière les différentes facettes du style proustien qui posent problème : Belghes Soleimani y associe le « courant de conscience » et la « narration complexe », tandis que Majid Gheissari pointe « la longueur et la sinuosité des phrases », et que Mohammad Mohammad-Ali évoque « la façon dont Proust a mis en œuvre ses personnages » (Vabab, 2022, 40-44). Zarchenas, pour sa part, met en avant la richesse métaphorique de l'écriture proustienne : « La prose de Proust est riche en métaphores. Ses phrases et expressions sont souvent longues, au point de fatiguer et décourager un lecteur novice de ses œuvres » (Zarchenas, 2023, 23). Il va plus loin en affirmant que le roman moderne proustien a transformé et déconstruit les éléments fondamentaux du roman réaliste, tels que les personnages, les événements et le temps (*Ibid.*, 21).

L'humour sert parfois à illustrer cette complexité. Dans un article, Ahmad Reza Ahmadi répond au questionnaire de Proust et, à la question sur le lieu privilégié où ce dernier souhaiterait vivre, il propose une réponse à la fois ironique et savoureuse : « entre les parenthèses » ! (Ahmadi, 2007, 252).

La complexité stylistique de Proust ne se limite pas à des subtilités linguistiques, mais reflète également une incompatibilité plus profonde avec l'horizon d'attente des lecteurs iraniens. Considéré comme un précurseur du Nouveau Roman, Proust incarne des innovations littéraires qui, selon Mehdi Sahabi, révèlent déjà « le germe du Nouveau Roman » (Mahjub, 2002, 16). Cependant, ces changements, bien que célébrés dans un contexte français où la tradition romanesque est solidement ancrée, peinent à trouver écho en Iran. Comme l'explique Pourmazaheri, ces nouveaux genres « ne s'intègrent pas au tissu social et culturel iranien », au point d'« égarer [...] les auteurs, les lecteurs, et les critiques », contrairement à la société française où cette diversité littéraire s'est développée depuis le Moyen Âge (Pourmazaheri, 2012, pp. 15-16). Ainsi, le style complexe de Proust s'impose comme un obstacle insurmontable, révélant une divergence fondamentale entre les attentes littéraires iraniennes et les innovations narratives françaises.

V.II. INTRADUISIBILITÉ

La traduction littéraire, loin d'être un simple transfert linguistique, constitue une confrontation entre deux visions du monde. Wilhelm von Humboldt l'illustre en affirmant que « les langues différentes sont comme autant de synonymes ; chacune exprime la notion de manière quelque peu différente, avec telle ou telle connotation, à un degré supérieur ou inférieur sur l'échelle des perceptions » (cité in Kristeva, 2018, p. 619). L'œuvre de Proust, par son style singulier et son caractère poétique, cristallise cette confrontation, rendant son intraduisibilité en persan un facteur clé dans les défis de sa réception.

L'intraduisibilité, comme le souligne Berman, n'est jamais absolue. Elle découle à la fois de « la nature même des œuvres » et des « limitations du traducteur, de sa langue et de sa culture » (Berman, 1982, 34, 213). L'œuvre proustienne, par sa densité stylistique, illustre cette double tension. *Keyhan* remarque que Proust « a fabriqué de nouvelles structures grammaticales par le biais de la ponctuation et de la mise de virgules, présentant ainsi ses écrits avec son propre rythme particulier [...], ce qui ne pouvait effectivement pas être facilement traduit à cause des différences linguistiques des deux langues » (*Keyhan*, 2003, 136). Cette spécificité stylistique, inscrite dans l'horizon d'attente de l'œuvre, s'avère souvent incompatible avec les structures de la langue persane, où la place du verbe à la fin de la phrase complique encore davantage la traduction.

Les témoignages des traducteurs et critiques iraniens confirment ces défis. Aboulhassan Najafi, l'un des traducteurs les plus expérimentés de la littérature française en Iran, a renoncé à traduire Proust après seulement quelques pages, en raison de la « succession des verbes qui rend la compréhension des phrases difficile », un problème accentué par le fait que « dans la syntaxe persane, le verbe se place à la fin de la phrase » (cf. <https://www.cgie.org.ir/fa/news/27140>). De manière similaire, Kamran Fani souligne que « les vétérans de la traduction du français au persan ont dès le départ affirmé que ce livre est intraduisible et que sa traduction est illisible » (Fani, 2008, 359). Ces déclarations reflètent un consensus sur la difficulté d'adapter une œuvre aussi complexe à une langue et une culture fondamentalement différentes.

Au-delà des structures grammaticales, le caractère poétique de l'écriture de Proust accentue ces obstacles. Yasrebinejad affirme que « nous sommes confrontés à une œuvre extrêmement difficile et presque impossible à traduire, une traduction poétique comparable à une mélodie musicale » (Yasrebinejad, 2009, 74). Cette dimension poétique exige une maîtrise exceptionnelle pour recréer non seulement le sens des mots, mais aussi leur musicalité, souvent perdue dans la transposition. Par ailleurs, Yasrebinejad associe cette intraduisibilité également aux différences dans les « stratégies argumentatives » propres à chaque langue (*Ibid.*, 75), soulignant l'incompatibilité des conventions littéraires entre le français et le persan.

Les critiques relient également l'intraduisibilité à l'innovation stylistique et narrative de Proust. Cherafati observe que « tous les traducteurs ont reconnu la difficulté de traduire cette œuvre, et certains sont allés jusqu'à affirmer que le langage unique de Proust a remis en question la structure des autres langues pour l'écriture romanesque moderne » (Cherafati, 2003, 74). *Keyhan* partage cet avis, notant qu'il est « impossible de rendre toutes les subtilités et jeux du langage délibérément élaborés dans la langue d'origine » (*Keyhan, op.cit.*, 134). Ces subtilités, essentielles à l'identité littéraire de Proust, deviennent des barrières à leur transposition dans une autre langue.

Sahabi, traducteur persan de *À la recherche du temps perdu*, incarne les défis inhérents à la traduction de l'œuvre. Bien qu'il ait achevé la traduction intégrale, il a confié, lors d'une interview, avoir longtemps hésité à se lancer dans le projet en raison de l'ampleur du défi (Abed, 2023, 10). Sa traduction, bien que monumentale, n'a quand même pas échappé aux critiques. Aboulhassan Najafi a jugé la version de Sahabi « extrêmement ardue, voire presque impossible » à lire pour un lecteur iranien.

En somme, l'intraduisibilité de Proust, qu'elle soit attribuée à son style, sa poésie ou ses innovations narratives, représente une barrière majeure à sa réception en Iran. Cette difficulté dépasse les simples enjeux linguistiques, mettant en lumière les interactions complexes entre les horizons d'attente de l'œuvre originale et ceux de la langue cible. Elle révèle ainsi les tensions inhérentes à tout processus de traduction littéraire ambitieux.

V.III. DÉCALAGE THÉMATIQUE ET COMPLEXITÉ CONCEPTUELLE

La complexité thématique et la profondeur psychologique de l'œuvre de Proust constituent, elles aussi, une barrière essentielle à son assimilation en Iran. Malek Mehdi Mirfendereski souligne que les personnages proustien, soumis à un « fardeau écrasant d'analyses psychologiques extrêmement précises et longues », affrontent des dilemmes et des problématiques « très différents des nôtres », ce qui empêche le lecteur iranien de tisser un lien profond et nécessaire avec eux (Mirfendereski, 1994, p. 127). De même, Lalehzari qualifie *À la recherche du temps perdu* de « véritable traité de psychologie de la mémoire, plutôt qu'un roman ordinaire », mettant en lumière l'influence dominante de concepts subjectifs sur la structure même du texte (Lalehzari, 1951, 225).

Cette densité conceptuelle, qui distingue le roman moderne occidental, trouve un écho dans les observations de Meghdadi : « Le roman moderne occidental est quelque peu énigmatique, subjectif, labyrinthique et compliqué, alors que le roman oriental, et surtout iranien, est simple, ouvert et clair » (Meghdadi, 2001, 33). Il postule également que ce subjectivisme caractéristique du roman moderne, dont Proust est un prototype par excellence, s'enracine dans « l'influence que la psychologie freudienne avait exercée sur l'opinion publique au début du XXe siècle », notamment à travers la découverte de l'« inconscient » (Meghdadi, 2003, 42). Ces dimensions introspectives perturbent souvent le lecteur iranien, peu habitué à naviguer dans les méandres d'un univers aussi subjectif.

D'autres critiques relient cette complexité à la notion de « temps », inspirée par Bergson. Ainsi, Jafari explique que dans l'œuvre de Proust, « l'histoire se dissout dans une architecture mentale du temps : le passé et le présent se mêlent, et s'ils se distinguent, c'est uniquement par leur qualité et leurs effets, et non par leur nature ou leur essence propre » (Jafari, 2001, 157). Cette conception temporelle, éloignée des attentes narratives linéaires du lecteur iranien, engendre souvent une perplexité qui contribue à l'éloignement vis-à-vis de l'œuvre.

Enfin, Haj Seyyed Javadi va jusqu'à qualifier Proust d'« analyste de la psyché humaine » plutôt que d'écrivain ou de romancier (Javadi, 1969, 6), illustrant combien l'œuvre de Proust transcende le cadre traditionnel du roman pour s'imposer comme une exploration approfondie de l'esprit humain. Ces caractéristiques, bien qu'elles enrichissent considérablement la littérature mondiale, peinent à trouver un écho favorable dans un contexte littéraire iranien où simplicité et clarté restent des attentes majeures.

V. VI. EXCLUSIVITÉ ÉLITISTE

La réception de *À la recherche du temps perdu* en Iran témoigne d'un élitisme marqué, révélant une œuvre accessible uniquement à un cercle restreint de lecteurs érudits. Aboutorab Khosravi, critique et romancier, affirme que cette œuvre « exige un lecteur érudit et sophistiqué » (Vabab, 2012, 44), insistant sur l'importance d'un bagage littéraire et culturel pour en saisir la profondeur. Bahram Meghdadi, quant

à lui, illustre cette sélectivité en déclarant : « Je pense que seules les élites la lisent, et cette élite ne comprend pas les étudiants. Autrefois, nos étudiants faisaient partie de l'élite, mais ce n'est plus le cas. Ceux qui écrivent, qui sont des traducteurs renommés, ce sont eux qui la lisent. Ses lecteurs sont extrêmement rares » (Meghdadi, 2003, 32-33).

Cette observation met en lumière un paradoxe : alors que l'élite culturelle iranienne s'approprie Proust comme une référence essentielle, l'œuvre échoue à établir un lien avec le lectorat général. Ce décalage est exacerbé par la complexité même du texte proustien. Moniroddin Beirouti illustre cet isolement lors d'une réunion consacrée à l'œuvre en 2005-2006, où, parmi une vingtaine de participants, seuls deux avaient lu l'intégralité des sept volumes : « L'un, c'était moi [...] et l'autre, une femme qui avait lu tous les [sept] tomes » (Vabab, *Ibid.*, 44).

Ainsi, bien que Proust ait trouvé un écho limité en Iran, cet écho est confiné aux cercles littéraires et intellectuels les plus avertis. Cette réception restreinte reflète un double phénomène : d'une part, la densité de l'œuvre qui la rend exigeante pour tout lecteur, et d'autre part, l'absence d'une tradition de lecture soutenant un tel effort. Ce clivage illustre la fracture entre une élite culturelle cultivée et un lectorat général souvent dépourvu des outils nécessaires pour s'approprier un texte aussi exigeant. En définitive, la réception proustienne en Iran reste le miroir d'une œuvre qui, par sa complexité et son raffinement, défie la démocratisation littéraire, tout en devenant un symbole d'érudition pour ceux qui parviennent à s'y plonger.

V.V. MANQUE DE VULGARISATION

Un obstacle majeur à la réception et à l'assimilation de l'œuvre de Proust en Iran réside dans le manque d'ouvrages de vulgarisation accessibles au lectorat persan. Si l'œuvre de Proust se distingue par sa densité conceptuelle et sa richesse philosophique, elle est également reconnue pour sa complexité, rendant son accès difficile pour un lectorat non spécialisé. Dariouche Chayegan souligne à ce titre que *À la recherche du temps perdu* ressemble à « un immense océan qui désoriente et perd tout lecteur sans boussole au cœur de ses vagues » (Chayegan, 2017, 42). Conscient de cette barrière, il décide de rédiger un ouvrage pour clarifier cette complexité : « Cela m'a donc conduit à penser que clarifier l'objectif et l'essence de ce roman incomparable de Proust pourrait être une voie éclairante pour le lecteur iranien » (*Ibid.*). Cependant, bien que cet ouvrage, publié en décembre 2017, soit prometteur, son impact reste limité et n'a pas significativement contribué à rendre l'œuvre de Proust plus influente sur la littérature persane.

Le constat d'une faible production d'articles et ouvrages persans solidement élaborés sur Proust est largement partagé. Comme l'affirme Pourkhameneh, « plus de mille articles ont été publiés sur ce roman dans des langues autres que le persan, mais en persan, on trouve rarement des articles solides et approfondis » (Pourkhameneh, 2018, 349). Certes, de nombreuses thèses et articles ont été consacrés à Proust dans les universités iraniennes, mais ces travaux sont souvent rédigés en français et adoptent des approches critiques sophistiquées, telles que la sociocritique, la psychocritique, l'analyse du discours, etc. Malheureusement, ces textes restent largement inaccessibles non seulement pour le lectorat ordinaire mais également pour une partie des élites, écrivains et traducteurs iraniens, en raison de leur langue de publication.

En persan, les ouvrages et articles se divisent principalement en deux catégories : les compilations originales et les traductions d'auteurs étrangers. Dans la première catégorie, *À l'ombre de Marcel Proust* de Chahla Haeri représente une tentative significative. Cependant, cet ouvrage est le fruit de sa thèse de doctorat et traite de sujets académiques tels que le temps, l'identité, l'art, ou encore l'influence des *Mille et une nuits* sur Proust, sans adopter une approche vulgarisatrice. Ce type d'analyse, bien qu'important pour la recherche académique, reste difficile d'accès pour un public non initié.

Dans la catégorie des traductions, plusieurs œuvres témoignent de l'intérêt porté à Proust dans des cercles spécialisés. Par exemple, *Proust et les signes* de Gilles Deleuze, traduit par A. Assadollahi, offre une lecture sémiotique, tandis que *Le temps sensible* de Julia Kristeva, traduit par B. Barekat, propose une analyse psychocritique. Goli Emami traduit *Comment Proust peut changer votre vie* d'Alain de Botton, qui aborde l'œuvre sous un angle philosophique, et F. Ghedissi propose une traduction de *Proust de Samuel Beckett*, qui explore les dimensions métaphysiques de l'œuvre. Par ailleurs, l'approche phénoménologique est représentée dans la traduction de *L'espace proustien* de Georges Poulet.

Outre ces ouvrages, de nombreux articles traduits enrichissent la compréhension de certains aspects de l'œuvre. Par exemple, Sahar Karimi Mehr traduit un article d'Evelyne Bloch-Dano (2007) portant sur la dimension spatiale de l'œuvre. Dans le domaine biographique, *La chronologie de Marcel Proust* de Jean-Yves Tadié est traduit par F. Abdolkhani (1999), et Sirous Saïdi propose une traduction de *Proust dans À la recherche du temps perdu* d'Anne Brunswic (1992). *La musique chez Proust* est explorée par François Régis Bastide dans *Vinteuil ou Proust et la musique*, traduit par Gh. Mehtadi (2003).

Parmi les articles persans originaux, M. Hachemipour, dans *Marcel Proust : une vie* (2003), et Nahid Tabatabaï, dans *Chronologie de la vie de Marcel Proust* (2003), adoptent des approches biographiques. Jalal Sattari, dans *Des lectures autour de Marcel Proust* (1999), s'efforce de familiariser le lectorat iranien avec les grands connaisseurs de Proust, tandis que Zat-Alian et Habibi-Kaseb explorent *L'amour* dans *À la recherche du temps perdu* (2008). Cependant, ces publications, bien qu'intéressantes, ne relèvent pas de la vulgarisation proprement dite.

Il est également notable que, tout au long de cet article, nous avons cité plusieurs articles en persan portant sur le style, la psychologie ou la philosophie de Proust. Ces contributions, bien qu'importantes, n'ont pas permis de démocratiser l'accès à l'œuvre de Proust pour un public élargi.

Ce bref survol, non exhaustif, met en lumière le déséquilibre entre le nombre de traductions, souvent axées sur des approches critiques complexes, et le manque criant d'ouvrages de vulgarisation en persan. Ce manque constitue un frein majeur à la réception et à l'influence de Proust dans la littérature iranienne, qui aurait nécessité des outils plus adaptés pour accompagner son lectorat.

IV. CONCLUSION

En adoptant l'approche de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, cette étude a exploré l'influence – ou plutôt le manque d'influence – de *À la recherche du temps perdu* de Proust sur la littérature persane. À travers les concepts d'horizon d'attente et d'écart esthétique, elle a permis de

comprendre pourquoi cette œuvre, bien qu'un pilier de la littérature mondiale, n'a pas su s'intégrer au paysage littéraire iranien.

L'histoire de sa réception en France illustre un processus d'appropriation progressive : malgré un écart esthétique initial, l'œuvre a fini par s'imposer comme un chef-d'œuvre incontournable, témoignant d'une fusion des horizons entre le texte et ses lecteurs. En Iran, en revanche, cette distance est restée insurmontable, empêchant Proust d'exercer une influence réelle sur les canons esthétiques nationaux.

Plusieurs facteurs expliquent cette réception limitée. La complexité stylistique de l'écriture proustienne, avec ses phrases longues et sinueuses, contraste avec les attentes du lectorat iranien, plus enclin à des récits linéaires et concis. L'intraduisibilité de l'œuvre, exacerbée par des différences grammaticales et culturelles, a rendu son adaptation en persan particulièrement ardue. De plus, la densité conceptuelle de *La Recherche*, son exploration du temps, de la mémoire et de l'inconscient, ainsi que son caractère hautement introspectif, ont contribué à créer un sentiment d'éloignement chez le lecteur iranien.

S'ajoute à cela le caractère élitiste de sa réception, cantonnée à un cercle restreint d'intellectuels, tandis que le manque de vulgarisation en persan a empêché une diffusion plus large de son univers. Contrairement à la France, où l'œuvre a progressivement transformé les attentes littéraires des lecteurs, en Iran, elle demeure en marge du paysage romanesque, sans provoquer de véritable réinvention des codes narratifs dominants.

Si cette étude a permis de dégager les principaux obstacles, elle invite à des recherches futures sur les perceptions contemporaines de Proust en Iran, notamment parmi les nouvelles générations de lecteurs, et sur les stratégies pouvant réduire cet écart esthétique, en démocratisant l'accès à cette œuvre majeure de la littérature mondiale. De plus, des recherches pourraient explorer les méthodes innovantes de traduction et de vulgarisation qui pourraient faciliter une meilleure intégration de Proust dans le paysage littéraire persan.

NOTES

[1] Dans cet article, toutes les citations issues des textes persans ont été traduites en français par nous.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ALAVI, Farideh. *Prospection dans le labyrinthe du Nouveau Roman*. Téhéran : Presse de l'Université de Téhéran, 2009.
- [2] BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- [3] BENZIDE, Aziza. « Pour une approche épistémologique des théories de réception ». *Revue faculté des lettres et des langues*, No 14-15, novembre 2014, pp. 123-142.
- [4] BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.
- [5] BERTRAND, Louis. « Marcel Proust ». *Candide*, 26 mai 1927.
- [6] COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil, « Points », 1998.
- [7] CREMIEUX, Benjamin. « La psychologie de Marcel Proust ». *Les Nouvelles littéraires*, 15 octobre 1924.
- [8] DAUDET, Lucien-Alphonse. « Du côté de chez Swann ». *Le Figaro*, 27 novembre 1913.
- [9] FALLAH NEJAD, Reza. « Monet, Manet et la formation de l'univers pictural proustien ». *Plume*, cinquième année, No 11, printemps-été 2010, pp. 32-49.
- [10] GHAVIMI, Mahvash. « La réception de Proust en Iran ». *Marcel Proust Aujourd'hui*, Vol. 3, 2005, pp. 179-186.
- [11] HEIDENREICH, Rosmarin. « La problématique du lecteur et de la réception ». *Cahiers de recherche sociologique*, No 12, printemps 1989, pp. 77-89.
- [12] JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- [13] Kristeva, Irena, « Dimitar Vesselinov, Anna Angelova Речник на френските думи в българския език », *Revue des études slaves*, LXXXIX-4, 2018, 619-621.
- [14] POURMAZAHARI, Afsaneh. « Le roman persan dans le tourbillon de l'ère moderne. Regard sur l'évolution de la littérature persane contemporaine en interaction avec la littérature française ». *La Revue de Téhéran*, No 83, octobre 2012.
- [15] RIVIERE, Jacques. « Extrait de "L'évolution du roman après le symbolisme" ». *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*. Cahiers Marcel Proust, No 13, Paris : Gallimard, 1985.
- [16] -----, Jacques. « Le roman de Marcel Proust. » *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*. Cahiers Marcel Proust, No 13, Paris : Gallimard, 1985.
- [17] -----, Jacques. « Le Moi chez les classiques. » *Une heure avec M. Jacques Rivière, directeur de la Nouvelle Revue française*, par Frédéric Lefèvre. *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*. Paris : Gallimard, 1985.
- [18] ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris : A. Colin, 2012.
- [19] SALVAN, Albert-J. « Proust devant l'opinion américaine ». *Cahier de L'AIEF*, No 12, 1960, pp. 275-286.
- [20] SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

- [21] SAURIER, Delphine. « Marcel Proust selon des commentateurs ‘ordinaires’ » *Communications et langages*, No 150, 2006, pp. 45-64.
- [22] VABAB, Nina. « Lire Proust à Téhéran. L’effet d’À *la recherche du temps perdu* sur le récit iranien. Entretien avec les écrivains ». *Tajrobeh*, No 14, juillet 2012, pp. 40-49.
- [23] VULTUR, Ioana. « La réception de *La Recherche* : une question du genre ? » *Poétique*, No 142, février 2005, pp. 239-254.

Sitographie

1. « <https://www.cgie.org.ir/Fa/news/27140/> ».

منابع فارسی

- [1] احمدی احمد رضا، «پرسشنامه‌ی مارسل پروست»، گوهران، شماره 16، تابستان 1386.
- [2] پورخامنه آیدین، «گزارش شب مارسل پروست»، بخارا، شماره 123، فروردین و اردیبهشت 1397.
- [3] جعفری مهرآور، «سینما و ادبیات: رمان نو در سینما»، فارابی، شماره 38، پاییز 1379.
- [4] حاج سید جوادی علی اصغر، «ارزش آثار هنری»، نگین، شماره 49، 31 خرداد 1348.
- [5] خجسته کیهان، «مارسل پروست و اهمیت سبک»، سمرقند، شماره 2، تابستان 1382.
- [6] زرشناس شهریار، «مارسل پروست و قلمرو ادبیات مدرن»، سوره/اندیشه، شماره 27، دوره اول، خرداد 1370.
- [7] شایگان داریوش، «بحثی درباره 'در جستجوی زمان از دست رفته' اثر مارسل پروست»، بخارا، شماره 117، فروردین و اردیبهشت 1396.
- [8] شرافتی مریم، «مارسل، پیش از آنکه پروست باشد: نگاهی به آثار و زندگی مارسل پروست به مناسبت صدسالگی چاپ رمان 'زمان از دست رفته'»، آزما، شماره 100، دی و بهمن 1392.
- [9] عابد ندا، «پروست، نویسنده‌ای که نویسنده است»، آزما، شماره 170، آبان 1401.
- [10] فانی کامران، «خواب و خاطره، پایه‌های اصلی رمان پروست»، بخارا، شماره 123، فروردین و اردیبهشت 1397.
- [11] لاله‌زاری رضا، «مارسل پروست»، یغما، شماره 39، مرداد 1330.
- [12] محبوب نلی، «رمان نو، انسان نو»، ادبیات داستانی، شماره 59، اردیبهشت 1381.
- [13] مقدادی بهرام، «نقد ادبی: تجدید عهدی با یک همکار دیرین»، نامه فرهنگ، شماره 38، زمستان 1379.
- [14] -----، «شیوه نگارش پروست»، سمرقند، شماره 2، تابستان 1382.
- [15] میرفندرسکی ملک‌مهدی، «شیوه شخصیت‌پردازی در کتاب 'در جستجوی زمان گمشده' اثر مارسل پروست»، پژوهش/ادبیات معاصر جهان، شماره 1، بهار 1373.
- [16] یشیری‌نژاد نسترن، «زمان را هرچه صدا کردم برنگشت: نقدی بر ترجمه کتاب 'در جستجوی زمان از دست رفته' نوشته مارسل پروست، ترجمه مهدی سحابی»، گلستانه، شماره 103، بهمن 1388.
- [17] روزنامه ایران، سال بیست و نهم، جمعه 23 تیر 1402، دوره جدید، شماره 35.



L'image de l'homme-enfant dans trois romans de Colette : *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte**

Carole AWIT**

Résumé— Cet article, qui tourne principalement autour de l'image de l'homme-enfant chez l'écrivaine française Colette, nous permettra d'introduire le point de vue du genre (en anglais *gender*) dans la réflexion autour de la littérature. En analysant de quelles façons cette femme de lettres a déconstruit les stéréotypes liés aux fonctions et aux caractéristiques prêtées traditionnellement au genre masculin dans ses romans *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte*, nous soulignerons qu'elle a introduit dans ses textes un discours nouveau qui accompagne les mutations sociales du XX^e siècle. En décryptant comment Colette a cherché à subvertir la nature codifiée du genre et à redéfinir les rapports hommes/femmes, nous mettrons en lumière son originalité dans le champ littéraire français du début du siècle dernier. Par le biais des œuvres de fiction, l'écrivaine fait naître un questionnement social implicite sur ce que sont le masculin et le féminin en montrant que l'identité de genre n'est pas figée et que les hommes, tout comme les femmes, ne peuvent pas être simplement réduits à des représentations classiques.

Mots-clés— Couple bourgeois, Études de genre, Normes sociales, Relations hommes/femmes, XX^e siècle



The Image of the “Man-Child” in Three Novels by Colette: *Chéri*, *La Fin de Chéri*, and *La Chatte**

Carole AWIT**

Extended abstract— This study explores the image of the “man-child” in Colette’s novels *Chéri* (1920), *La Fin de Chéri* (1926), and *La Chatte* (1933). Through these works, Colette breaks with the patriarchal tradition of early twentieth-century France by depicting male characters who resist conventional masculine roles and instead reveal fragility, passivity, and a refusal to embrace adulthood.

In *La Chatte*, Alain Amparat enters marriage with Camille but quickly rejects adult responsibilities. Emotionally immature, he clings to his childhood companion, the cat Saha, and ultimately abandons his wife to return to his family home and to the carefree world of his youth. His regression illustrates an escape from patriarchal expectations and a denial of marital life.

In *Chéri* and *La Fin de Chéri*, Fred Peloux, son of a courtesan, is shaped by a maternal and feminine environment. Dependent on Léa Donval, his lover, and controlled by his mother, Charlotte, he embodies a reversal of gender roles: pampered, idle, narcissistic, and financially dependent on women. Marriage only accentuates his inability to function within bourgeois society. Unlike Alain, however, Chéri cannot find refuge in the past; faced with social change after World War I, he succumbs to despair and takes his own life.

By portraying Alain and Chéri as men who regress or collapse under the weight of patriarchal norms, Colette deconstructs gender stereotypes. Women in her novels often assume active, protective, and even dominant roles, while men are passive, fragile, and uncertain. This inversion destabilizes the traditional binary of masculinity and femininity, revealing new possibilities for thinking about gender.

From a sociological perspective, Colette’s works illuminate the cultural and social transformations of early twentieth-century France. They challenge preconceived notions about male and female roles and offer a literary reflection on the evolution of gender relations in a period of profound upheaval.

Keywords— Bourgeois couple, Gender studies, Social norms, Male/female relations, 20th century.

SELECTED REFERENCES

- [1] Chalon, Jean. *Colette l'éternelle apprentie*. Paris : Flammarion, 1998.
- [2] Colette. *Chéri*. Paris : Arthème Fayard, 1920.
- [3] Colette. *La Chatte*. Paris : Ferenczi, 1933.

[4] Colette. *La Fin de Chéri*. Paris : Flammarion, 1926.

[5] Del Castillo, Michel. *Colette, une certaine France*. Paris : Stock, 1999.

[6] Duquette, Jean-Pierre. *Colette : l'amour de l'amour*. Montréal : Hurtubise HMH, 1984.



تصویر «مرد - کودک» در سه رمان کولت: شری، پایان شری و گره*

کارول آویت**

چکیده — این مقاله که عمدتاً پیرامون تصویر «مرد - کودک» در آثار نویسنده فرانسوی کولت می‌چرخد، به ما امکان می‌دهد دیدگاه جنسیت (gender) را وارد بازاندیشی در حوزه ادبیات کنیم. با تحلیل این که کولت چگونه در رمان‌های شری، پایان شری و گره، کلیشه‌های مرتبط با نقش‌ها و ویژگی‌هایی را که به‌طور سنتی به جنسیت مردانه نسبت داده می‌شود، در هم شکسته است، نشان خواهیم داد که او در نوشته‌هایش گفتمانی تازه را مطرح کرده که همگام با دگرگونی‌های اجتماعی قرن بیستم پیش می‌رود. با رمزگشایی از تلاش کولت برای به چالش کشیدن ماهیت کدگذاری‌شده‌ی جنسیت و بازتعریف روابط زن و مرد، بر اصالت او در میدان ادبی فرانسه در آغاز قرن گذشته نور می‌افکنیم. نویسنده از خلال آثار داستانی خود، پرسشی اجتماعی و ضمنی درباره چستی امر مردانه و زنانه برمی‌انگیزد و نشان می‌دهد که هویت جنسیتی امری ثابت نیست و مردان همانند زنان را نمی‌توان صرفاً به بازنمایی‌های کلاسیک فروکاست.

کلمات کلیدی — زوج بورژوا، مطالعات جنسیت، هنجارهای اجتماعی، روابط زن و مرد، قرن بیستم.

I. INTRODUCTION

La France voit émerger, à partir des années 1900, des femmes de lettres qui proposent une écriture qui conteste les clichés associés au féminin et au masculin et qui tentent de redéfinir les rapports entre les hommes et les femmes au sein de la société patriarcale. Gabrielle Sidonie Colette (1873-1954), grande figure de la littérature française ayant publié une soixantaine d'œuvres, plus de 2000 articles et une correspondance soutenue sur plus d'un demi-siècle, en fait incontestablement partie et ouvrira la voie à d'autres écrivaines ayant marqué le siècle dernier comme Simone de Beauvoir et Marguerite Duras. Éluë à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique en 1936 et à l'Académie Goncourt en 1945, Colette, la première femme à avoir eu des funérailles nationales en France le 3 août 1954, est qualifiée par la psychanalyste et théoricienne du langage Julia Kristeva de « génie féminin » (Kristeva 5). En délaissant les grands sujets pour privilégier les intrigues sentimentales, Colette a pu désintéresser bon nombre de critiques et de lecteurs. Pourtant, l'écrivaine n'est pas insensible aux bouleversements sociaux et culturels de la première moitié du XX^e siècle puisque ses romans, centrés autour de la thématique du couple, traitent des rapports entre les hommes et les femmes et de l'identité de genre. Cette étude a pour objectif d'offrir une nouvelle perspective pour relire trois romans de Colette – *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte* – à travers les prismes de la sociologie et des études de genre (*gender studies*), champ de recherche qui s'est particulièrement développé au cours des vingt-cinq dernières années. Nous verrons dans quelle mesure l'auteure propose, dans ces trois textes publiés au cours de la première moitié du siècle dernier, une représentation novatrice de la masculinité qui rompt avec les stéréotypes associés habituellement au masculin. Cette analyse servira donc à mettre en lumière la nouveauté de Colette dont le propos a pu être précurseur des mutations sociales de son époque. Dans cet article, nous nous pencherons, dans un premier temps, sur l'étude de l'image de l'homme-enfant chez les protagonistes que l'écrivaine met en scène dans les trois romans que nous avons retenus. Nous nous attarderons, dans un second temps, sur la déconstruction des stéréotypes associés au masculin chez Colette qui propose un renouvellement dans la représentation de ces personnages masculins. Cela nous permettra, à la fin de cette étude, de rappeler pourquoi l'auteure a pu marquer le paysage littéraire française du début du XX^e siècle.

II. LE CONCEPT DE GENRE

Avant d'explorer, dans la première partie du développement de notre étude, l'image de l'homme-enfant incarnée par les protagonistes de *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte*, il nous paraît essentiel de fournir quelques éclaircissements sur la notion de genre. Christine Guionnet et Erik Neveu soulignent que le terme *gender* a été utilisé, pour la première fois, dans les années 1960 par le psychanalyste Robert Stoller qui s'en est servi pour distinguer le biologique du psychologique dans la définition des identités masculine et féminine (Guionnet et Neveu 23). Il sera ensuite utilisé par les sociologues et les chercheurs à l'instar d'Ann Oakley à partir des années 1970 pour rompre avec une vision biologique des différences de comportement entre les hommes et les femmes et souligner que le genre est un construit social et culturel acquis et variable. Cette distinction entre nature et culture va aider à questionner les stéréotypes associés au masculin et au féminin et les habitudes mentales qui œuvrent comme un système

d'évaluation, de jugement et de hiérarchisation qui irrigue la pensée de l'être humain. À partir des années 1950, sociologues, historiens, philosophes, psychologues et chercheurs en sciences de l'éducation vont étudier le rôle de la famille, de l'éducation, de l'instruction et de la transmission des normes et des valeurs culturelles et sociales dans la détermination des identités de genre et dans la reproduction des rôles féminins et masculins. Avec le développement du concept de genre, de nombreux chercheurs affirment, comme nous l'avons vu précédemment, que les définitions du masculin et du féminin renvoient à des fabrications sociales. La socialisation et l'éducation incitent une personne à acquérir des attributs de genre et à adopter certains rôles sociaux attendus d'elle. Si la plupart des individus cherchent à se conformer à ces stéréotypes, c'est en grande partie lié au regard collectif et aux normes institutionnelles qui leur dictent les comportements à adopter au sein de la société dans laquelle ils évoluent.

Qu'en est-il du champ de recherche des *gender studies* (études de genre en français) ? Christine Guionnet et Erik Neveu soulignent que les préoccupations théoriques relatives au genre en tant que catégorie d'analyse ne sont apparues qu'à la fin du XX^e siècle. Les études sur les femmes ont, en effet, précédé les analyses des rapports sociaux entre les genres (Guionnet et Neveu 19). Les *women's studies*, qui se concentrent principalement sur les femmes en tant que groupe social, ont vu le jour aux États-Unis au début des années 1970. Elles englobent des disciplines telles que la sociologie, l'histoire, l'anthropologie, les études culturelles, la littérature et bien d'autres. Elles ont permis d'ouvrir un champ de recherche multidisciplinaire à la fois consacré aux femmes et animé par elles afin de faire évoluer les représentations traditionnelles et proposer des outils de réflexion au fondement de l'action collective féministe. Venant compléter les études féministes, les études de genre élargissent la réflexion pour inclure une analyse des constructions sociales binaires du masculin et du féminin et des systèmes de pouvoir liés au genre. Depuis une vingtaine d'années, de plus en plus d'ouvrages critiques et de travaux de recherche, publiés notamment aux États-Unis d'Amérique, au Canada et plus récemment en France, permettent une meilleure compréhension des problématiques liées au genre dans différentes disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la psychologie et la littérature. Nous citons, par exemple, les travaux d'Élisabeth Badinter : *L'Un est l'autre : des relations entre hommes et femmes* (2002) et *XY, De l'identité masculine* (1992). Ces études offrent un cadre théorique et critique permettant de déconstruire les normes sociales restrictives et les stéréotypes de genre, offrant une vision plus riche de la condition humaine. Le sociologue Mikaël Quilliou-Rioual note que ces études proposent « *d'intégrer la dimension culturelle incluse dans les constructions identitaires d'une personne [et] s'attachent à étudier la construction des identités sociales des personnes, le féminin et le masculin* » (Quilliou-Rioual 12). Aux États-Unis d'Amérique, au Canada, en Angleterre et en Allemagne, le genre comme catégorie d'analyse sert notamment à interpréter des œuvres de la littérature de jeunesse et des textes écrits par des femmes. Au tournant du XXI^e siècle, nous pouvons, grâce aux études de genre, nous pencher sur les représentations que propose la littérature du masculin et du féminin comme nous nous apprêtons à le faire dans le cadre de cette étude.

III. L'IMAGE DE L'HOMME-ENFANT

Attardons-nous à présent sur l'analyse de deux figures masculines originales créées par Colette qui sont Alain Amparat, protagoniste de *La Chatte*, et Fred Peloux personnage principal de *Chéri* et *La Fin de Chéri*.

Dans *La Chatte*, roman publié en 1933 chez Ferenczi, Colette met en scène un couple qui traverse une crise conjugale et à l'issue de laquelle Alain Amparat se sépare de sa jeune épouse Camille pour retrouver la vie idyllique qu'il menait auprès de son félin, une chatte nommée Saha. Son texte décrit le quotidien du couple confiné dans l'espace étroit qu'est la famille et le refus du jeune marié d'assumer son passage à l'âge adulte.

L'écrivaine nous présente d'abord une Camille Malmart et un Alain Amparat âgés respectivement de dix-neuf et vingt-quatre ans unis par des « *fiançailles officielles* » (Colette, *La Chatte* 4). Cette union est présentée comme une convention sociale à laquelle se plient les deux partenaires et s'avère être, pour Alain, un contrat qu'il n'a pas véritablement souhaité signer. Il semble que tout ait été mis en place pour que la fréquentation de ces deux enfants devenus adultes aboutisse à une union de deux familles qui se connaissent de longue date. Alain, qui jusque-là n'a pas eu à décider de grand-chose dans sa vie, se laisse entraîner, sans se poser de questions, dans ce projet de mariage avec une Camille qu'il trouve simplement « *jolie* » (10). Le jeune fiancé ne semble pas impatient d'épouser celle qu'il connaît depuis son enfance : « *J'avais oublié que je me marie... Et la nécessité d'habiter chez Patrick...* » (27). Et en ce qui concerne cette union, il ne peut s'empêcher de penser : « *Ce mariage contente tout le monde et Camille [...] il y a des moments où il me contente aussi, mais...* » (37). Cet événement singulier semble être dicté par la logique de deux parties qui participent au contrat de mariage, la mère d'Alain et les parents de Camille, et qui finit par s'imposer comme la sienne.

En brochant le portrait de ce personnage masculin, nous pouvons clairement remarquer que c'est la figure de l'homme-enfant qui semble décrire, au mieux, Alain. Nombreuses sont les descriptions qui vont dans ce sens. Alain est comparé à un « *dormeur* » qui, par de rares moments de lucidité, reprend « *conscience de sa vingt-quatrième année* » (32). En effet, le jeune homme est toujours « *attardé dans les rets d'une interminable et douce adolescence* » (22). La vie conjugale l'effraie parce qu'elle symbolise le passage difficile à l'âge adulte. Le jeune époux confie d'ailleurs à sa mère ses difficultés à s'habituer au fait d'être nouvellement marié : « *Je demande du temps, je reconnais que je suis long à m'habituer* » (80). Cette dernière ne comprend pas vraiment son problème et lui reproche d'agir « *comme un enfant* » (91).

Alain et Camille finissent par se marier et le couple s'installe dans l'appartement d'un ami en attendant la fin des travaux dans la maison de l'époux. Le caractère antinomique de ces jeunes mariés et la présence dans la vie d'Alain de Saha, la chatte adorée, vont rendre les relations entre eux compliquées. Alain et Camille ont du mal à s'adapter l'un à l'autre parce que chacun appartient à un stade affectif différent. Le roman dresse, à maintes reprises, le portrait d'un Alain éternel enfant. Dans son attitude, le fils Amparat rejette tout ce qui se rapporte au monde des adultes : il n'aime pas « *l'alcool* » et « *pas vraiment conduire* » (10) ; il n'apprécie pas non plus la compagnie des adultes. Ce n'est que tout seul, avec Saha, qu'il redevient « *éveillé et gai* » (18). Quand il est loin des adultes, et surtout de Camille, Alain peut enfin se comporter naturellement et retrouver « *certaines gestes élaborés, par le vœu inconscient de l'âge maniaque, entre la quatrième et la septième année* » (29). Tout cela, il ne pourra plus le faire après son mariage car son épouse, avec ses manières élégantes d'adulte, n'accepte pas de le voir lécher « *en tous les sens la cuiller du pot à miel* » (24). Loin de sa femme, Alain « *n'avait pas à rougir* » (29) de son « *rire enfantin, le rire qu'il gardait pour la maison et l'étroite intimité* » (19). Vivre

auprès de Camille s'apparente à renier le « *tout petit Alain, dissimulé au fond d'un garçon beau et blond* » (29), c'est aussi donner raison à cette jeune femme qui ne cache pas son « *dédain* » (11) pour son univers, sa maison, et c'est enfin intégrer le monde des adultes, insoutenable et « *impur* » (50).

Alain ne vit pas clandestinement son grand attachement pour Saha, ce félin auquel il ne compte pas renoncer après son mariage. Il est d'ailleurs très clair avec Camille à ce sujet : « *tu ferais mieux d'adopter Saha* ». Cependant, le ménage Camille-Alain-Saha est chargé de tension ; Alain sent une menace peser sur Saha, il se trouve « *vaguement inquiet chaque fois qu'il laiss[e] ensemble, seules, ses deux femelles* » (86) et se tient toujours prêt à « *protéger l'une de l'autre Saha et Camille* » (120). Camille tente d'éliminer, sans beaucoup de succès, sa rivale en la jetant du balcon. Apprenant son geste, Alain aura l'occasion de dire à voix haute ce qu'il a toujours rêvé d'annoncer à Camille : « *je m'en vais* » (132), rentrant ainsi avec Saha dans sa maison d'enfance. « *Tu me sacrifies à une bête* » (155) lui reprochera alors Camille avec indignation. Par son retour à Neuilly, dans la demeure familiale, Alain régresse, il cherche à retrouver le temps où il était « *roi* » (87). Avec sa chatte, il regagne son « *royaume* » qu'il sait « *menacé comme tous les royaumes* » par la socialisation (143). La vie au sein du couple a manifestement rendu Alain malheureux ; son retour est une cure qui permet au jeune homme de s'exclamer : « *Comme c'est doux, une convalescence !* » (142). L'euphorie de la vie à deux avec Saha, cette vie d'avant le mariage, est retrouvée. Alain cherche à préserver son idylle même s'il connaît des brefs moments de lucidité lorsqu'il parle, avec sa mère, de son mariage : « *Je voudrais justement prendre un peu conscience de ce que je dois faire, sortir de cette enfance* » (147). Mais il n'est pas facile, pour ce protagoniste, de freiner sa régression ; il lui suffit de retrouver Saha pour que son visage s'éclaire « *d'un rire, d'une enfance retrouvée* » (149). Seule ombre au tableau, Camille s'incruste dans l'« *atmosphère protectrice* » de la maison d'Alain et lui apporte sa « *grosse valise pleine* » (151). La jeune femme observe son mari qui, vêtu de son pyjama, a « *l'air d'un collégien en crise de croissance* » (150) alors que la jeune mariée est radieuse dans son nouveau tailleur blanc. Alain, qui sent son royaume d'enfance chimérique menacé par sa femme encore déterminée à le ramener vers le monde adulte, cherche à mettre fin à toute tentative de dialogue en déclarant à Camille : « *Je ne veux pas revenir. Pas maintenant. Je ne veux pas* » (152). Il finira par ajouter : « *Nous verrons plus tard* » (157) alors qu'il rêve de crier :

« *On se sépare, on se tait, on dort, on respire l'un sans l'autre ! Je me retire loin, très loin, sous ce cerisier par exemple, sous les ailes de cette pie blanche et noire, ou dans la queue du paon du jet d'arrosage... Ou bien dans ma chambre froide, sous la protection d'un petit dollar d'or, d'une poignée de répliques et d'une chatte des Chartreux...* » (157).

Camille, résignée, ne veut pas quitter Alain sans instaurer un climat de « *vague conciliation* » et déclare à son mari, avant de s'apprêter à voyager : « *Je t'avertirai de mon départ et de mon retour* » (158). Cet entretien épuise Alain qui fait un « *dernier effort de modération et de sociabilité* » (157). La jeune femme quitte le domaine des Amparat et le roman se clôt avec l'image d'un Alain transformé en homme-chat : « *Car, si Saha, aux aguets, suivait humainement le départ de Camille, Alain à demi couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés* » (158).

Intéressons-nous à présent au jeune Fred Peloux que Colette met en scène dans *Chéri*, roman publié en 1920, puis dans *La Fin de Chéri* en 1926. Dans son récit qui a particulièrement plu à Marcel Proust, l'écrivaine a choisi de broser le portrait d'un personnage atypique qui n'a pas laissé les lecteurs indifférents. En effet, si de nombreux Français sont choqués de découvrir, au cours de la première moitié du XX^e siècle, l'histoire de ce protagoniste qualifié de « *pâle gigolo* » (Colette, *Chéri* 132), c'est parce que Colette a l'audace de leur présenter un personnage qui se dégage de l'image de la masculinité traditionnelle. Fils de Charlotte Peloux, une demi-mondaine, Fred a grandi sans la présence d'un père, entouré surtout de femmes en admiration devant sa beauté de « *prince asiatique, pâli dans l'ombre impénétrable des palais* » (52). Léa, l'amie de sa mère, séduite par son physique, choisit de faire de lui, à la fin de son adolescence, son amant. Vêtu de soie, celui que les femmes appellent Chéri adore jouer avec les colliers et les bagues de Léa. Il accepte de recevoir des cadeaux de la part de femmes et aime posséder des objets luxueux et, en particulier, des perles et des bijoux. De même, il cherche sans cesse à être choyé par Léa qui le loge, le nourrit, l'habille et le conseille. Cette dernière le pousse d'ailleurs à prendre des cours de boxe pour remédier à « *de petits muscles qui ne font pas d'épate* » (43). Enfant roi dans la chambre rose de sa maîtresse, il ne s'exprime qu'avec « *des apostrophes boudeuses ou enivrées* » (48) et ne formule jamais ses pensées. Infantilisé, « *soumis, mal enchaîné, incapable d'être libre* » (53), Fred Peloux s'est habitué à être pris en charge. Obsédé par son apparence et par la jeunesse, son attitude révèle un certain narcissisme. En effet, il ne se lasse pas de contempler son « *son image de très beau et très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle* », « *sa poitrine mate et dure* » et « *le blanc de ses yeux sombres* » (8). Terrorisé par la vieillesse, il scrute, sur son front, les rides invisibles. Sous la tutelle de Léa, qu'il a d'ailleurs l'habitude d'appeler « *Nounoune* » (53), Chéri perd toute autonomie. « *Ressemblant au "nourrisson méchant" qu'elle n'avait pu enfanter* » (p. 167), Fred est bercé par Léa qui le protège des mauvais songes. Lorsqu'il reproche à cette dernière de minimiser les conséquences de son emprise sur lui, Léa se justifie en lui assurant d'un ton enjoué : « *Mais c'est la moitié de ton charme, petite bête, que cet enfantillage ! Ce sera plus tard le secret de ta jeunesse sans fin. Et tu t'en plains !* » (174). Léa n'est pas la seule femme qui tient les ficelles de la vie de Fred. Charlotte Peloux, la mère de ce dernier, a également son mot à dire. C'est elle qui incite son fils à s'engager dans un mariage de raison qui rend le jeune homme malheureux.

Alors que, dans les pratiques patriarcales, l'homme choisit la femme qu'il veut épouser ou avec qui il souhaite entretenir une relation, ce n'est pas le cas dans *Chéri*. En jetant son dévolu sur Fred Peloux, la courtisane Léa Donval décide de prendre en charge le jeune fils de son amie qui se laisse entraîner, à la fin de son adolescence, dans une vie d'homme entretenu qui va se prolonger sur plusieurs années. De même, alors que Fred a vingt-cinq ans, c'est sa mère, Charlotte Peloux, qui négocie le mariage de son fils en choisissant la jeune femme que ce dernier épousera. Edmée et Fred seront, en effet, unis par un mariage d'intérêt. Charlotte souhaite unir son fils à une épouse ayant « *une fortune personnelle* » et choisit Edmée car il y a « *de gros intérêts en jeu* » (53). Indifférent, Chéri ne s'oppose pas d'emblée à ce mariage désiré par Mme Peloux. Ainsi, il dira à Léa : « *Je n'y songe pas. Tout est réglé* » (64). Plus tard, Fred et son épouse reconnaîtront tous les deux qu'ils sont malheureux à cause d'un contrat conclu entre deux mères égoïstes, et Chéri n'hésitera pas à affirmer : « *On est quelque chose comme orphelins* » (90). Fred Peloux nous fait inévitablement penser à Alain Amparat, personnage principal du roman *La Chatte*. Comme lui, Chéri n'arrive pas à s'épanouir au sein du couple bourgeois qu'il est censé former

avec sa jeune épouse. Encore épris de Léa, Fred ne s'intéresse pas à Edmée. Le mariage est également vécu par Chéri comme un arrachement à un monde idéal dans lequel il ne vivait pas en adulte. Si Alain Amparat finit par se séparer de son épouse Camille pour retourner vivre chez sa mère avec Saha, sa chatte adorée, Chéri fuit la vie de couple pour s'installer pendant trois mois dans un hôtel où « *toutes les marques d'une basse terreur* » (144) se lisaient sur son visage à chaque fois qu'il croyait apercevoir Edmée. Fred Peloux sait qu'il doit rentrer chez lui et retrouver sa femme qui l'attend patiemment mais il n'a pas, lui non plus, le courage et le désir de le faire : « *Il mesurait lucidement une situation à laquelle il n'avait plus la force de remédier. La nuit, ou le matin, parfois, il se flattait que sa lâcheté finirait dans quelques heures. "Plus la force ? Pardon, pardon... Pas encore la force"* » (113). Chéri envisage de se séparer définitivement d'Edmée mais il n'arrive pas à concrétiser ce projet :

« *Le divorce Peloux Fils ? Il y avait songé à mainte heure du jour et de la nuit, et ces mots-là représentaient alors la liberté, une sorte d'enfance recouvrée, peut-être mieux encore. [...] "Evidemment ça arrangerait tout", convint Chéri le bohème. Mais dans le même temps, un autre Chéri singulièrement timoré regimbait : "Ce n'est pas des choses à faire !"* » (114).

Sa fin est tragique puisqu'en retournant auprès de son épouse, il finira, comme nous le verrons plus tard, par mettre fin à ses jours.

Après avoir présenté les deux personnages principaux des romans de Colette qui font l'objet de notre analyse, nous avons pu souligner que l'écrivaine a choisi de mettre en scène des protagonistes qui répondent aux caractéristiques de l'homme-enfant ayant du mal à assumer une vie d'adulte avec ce qu'elle implique de responsabilités. Dans ce qui suit, nous allons expliciter comment, dans ces textes publiés au cours de la première moitié du siècle dernier, Colette propose une image originale de l'homme qui rompt avec les stéréotypes associés habituellement au masculin. Nous mettrons en lumière également de quelles façons elle déconstruit les stéréotypes associés au genre en se dégageant des représentations clichées du masculin.

IV. LES STÉRÉOTYPES ASSOCIÉS AU GENRE

Avant d'examiner, à travers le prisme des études de genre (*gender studies*) comment, en fonction de sa représentation des hommes dans *La Chatte*, *Chéri* et *La Fin de Chéri*, Colette a cherché à subvertir les normes associées au masculin, nous aborderons, dans une partie introductive, quels sont de manière générale les stéréotypes de genre. Il nous semble important de rappeler tout d'abord qu'il existe, dans toutes les sociétés, des caractéristiques, des rôles et des schémas de conduite qui sont traditionnellement attribués aux femmes et aux hommes. Il s'agit de stéréotypes, ces opinions toutes faites qui réduisent les particularités et qui constituent des préjugés répandus. Le déterminisme biologique ne semble pas être directement impliqué dans la construction de l'identité de genre. L'essayiste et neurobiologiste française Catherine Vidal remarque que, de manière générale, « *l'éducation tend à reproduire les stéréotypes en place des valeurs et des rôles associés à chacune des catégories sociales de genre* » (Vidal 142). Anne Herschberg, chercheuse en littérature française, rappelle que les stéréotypes sont des images mentales qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit de « *représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante* ». (Herschberg 26). Le XX^e siècle, au cours duquel les romans de Colette ont été publiés, est dominé par un système d'organisation sociale

guidant l'existence des hommes et des femmes qui assimilent, la plupart du temps, les stéréotypes de genre véhiculés par le milieu dans lequel ils évoluent et se conforment aux codes de la masculinité et de la féminité traditionnels.

À partir du XX^e siècle, l'évolution progressive de la condition féminine et la reconfiguration des rapports entre les hommes et les femmes ont été à l'origine de ce que les spécialistes du genre qualifient de « crise de la masculinité ». En effet, les changements dans la morphologie sociale – dus notamment à la scolarisation massive des filles et à l'entrée des femmes dans le travail salarié ainsi que les mobilisations féministes – ont, comme le rappellent les sociologues Christine Guionnet et Erik Neveu, ébranlé un ensemble d'impensés patriarcaux (Guionnet et Neveu 220). Les images sociales de la masculinité ont évolué à partir des années 1950, disqualifiant une partie des archétypes machistes qui ont façonné les hommes. « *En un siècle, plusieurs ruptures ont remodelé les identités féminine et masculine, modifiant statut et représentation du genre masculin* », précise l'historien André Rauch. (Rauch 9). Les théoriciens des sciences humaines s'intéressent en particulier, à partir des années 1980, à l'évolution de la condition masculine puisque l'homme du XX^e siècle va se révéler être un individu en plein questionnement sur son statut et sur son identité. Nous avons mentionné, dans notre introduction, qu'au cours des années 1970, des études féministes appelées les *women's studies* ont vu le jour aux États-Unis. Celles-ci ont permis d'ouvrir, dans le domaine des sciences humaines, un champ d'études consacré aux femmes et animé par elles afin de mettre en lumière le rôle non négligeable de l'entreprise culturelle et sociale dans la fabrication de l'identité féminine. Une dizaine d'années plus tard, les *men's studies* se développent, toujours aux États-Unis, puis fleurissent en Angleterre, en Australie et dans les pays nordiques et permettent de se pencher notamment sur l'évolution des représentations du masculin.

Jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, un individu appartenant au genre masculin présentait d'emblée les caractéristiques suivantes citées par Daniel Rios Pineda :

« le sens de la propriété, qui permet la domination et le contrôle sur les personnes, femmes et filles, et s'étend à la sphère politique ; une intelligence rationnelle qui établit une personnalité préparée à la prise de décision, à la compétition, à beaucoup de travail, à trancher et à être moins encline à obéir à ses émotions ; la liberté comme droit revenant aux hommes ; la force physique, qui définit des attitudes où on cache sa peur, on ne pleure pas, on ne se plaint pas. ».

La masculinité a, pendant longtemps, été assimilée au pouvoir, entraînant un rapport hiérarchique entre les hommes et les femmes. En effet, le système patriarcal fonctionne en attribuant aux femmes et aux hommes des rôles précis dans des sphères distinctes : public/privé. Les femmes sont destinées dès leur naissance, au mariage qui est, pour elles, fondateur d'identité beaucoup plus que pour les hommes. Dans pratiquement toutes les sociétés humaines, les hommes sont supposés incarner la force alors que les femmes se voient attribuer le rôle de la reproduction de l'espèce humaine et la responsabilité d'être mères. Françoise Héritier mentionne les associations symboliques valorisant le masculin et dévalorisant le féminin, qui sont au cœur de tous les systèmes de pensée : chaud ≠ froid, sec ≠ humide, actif ≠ passif, dur ≠ mou, sain ≠ malsain, rapide ≠ lent, fort ≠ faible, compétent ≠ incompétent, clair ≠ obscur, mobile ≠ immobile, extérieur ≠ intérieur, supérieur ≠ inférieur, aventureux ≠ casanier, etc. (Héritier 16). Héritier

remarque également que cette hiérarchie connotant le système binaire d'oppositions qui nous sert à penser est partagée par les hommes et les femmes : « *Ces catégories binaires pourraient être neutres mais elles sont hiérarchisées. Ainsi, le haut est supérieur au bas, le plein est supérieur au vide, le dur au mou, la hardiesse à la passivité, la création à la répétition, etc.* » (Héritier 16)

Dans les représentations associées au genre masculin, l'homme assure le plus souvent le rôle de patriarche et incarne la figure du pouvoir au sein du couple et de la famille. Il se distingue par sa capacité à prendre des décisions, par son indépendance et par son courage. Il existe cependant des modèles alternatifs de masculinité. En effet, des hommes peuvent, dans leur manière d'être ou de vivre, s'écarter des normes sociales associées au masculin. Nous allons voir comment Colette met en scène des personnages se dégageant du masculin patriarcal.

Si le XIX^e siècle demeure influencé par la logique binaire qui consiste à séparer les hommes et les femmes selon des rôles bien désignés et des critères assimilés à leur genre et à hiérarchiser le masculin et le féminin, le XX^e siècle marque un tournant dans les relations qu'entretiennent les hommes et les femmes puisque le modèle socio-historique de la masculinité dominante connaît de véritables mutations. Dans le corpus d'œuvres de Colette que nous avons choisi d'analyser, il existe chez l'écrivaine une tentative de renouvellement des représentations du masculin et, par la même occasion, du féminin, chose assez singulière dans le champ littéraire français au cours de la première moitié du XX^e siècle.

V. UN RENOUVELLEMENT DANS LA REPRÉSENTATION DU MASCULIN

Dans *La Chatte*, Colette brosse le portrait d'un personnage qui refuse d'endosser le rôle du patriarche. Alain Amparat n'est pas prêt, dans sa tête, à devenir adulte ; voilà pourquoi la vie conjugale l'effraie. Le mariage est un rite de passage social qui lui permet symboliquement de cheminer vers l'âge adulte en s'octroyant justement la place du patriarche. Alors que cette union est souhaitée par Camille, elle est rejetée par Alain qui, au lieu d'intégrer harmonieusement sa vie sociale d'adulte, perçoit le mariage comme un arrachement à sa vie d'adolescent, une chute inévitable dans un monde où il ne se sent pas dans son élément. Sa tentative vaine d'instaurer un couple classique ne fonctionne pas puisque, vers la fin du roman, Alain choisira de fuir ce monde de responsabilités dans lequel il se sent piégé. Quand Camille lui parle de leur « *descendance* », il est « *effrayé* » par l'idée que cette dernière soit « *enceinte* » (Colette, *La Chatte* 98). Il n'aime pas revenir à l'appartement où l'attend sa femme parce que le mot « *rentrer* » prend « *une signification nouvelle, saugrenue, peut-être inacceptable* » (50). Il ne se sent pas non plus prêt à vivre avec sa femme dans la maison de son enfance.

Contrairement à son époux caractérisé par sa passivité, Camille nous est présentée dans le roman comme une jeune femme active prête à prendre sa vie d'adulte en main et à diriger celle d'Alain. Elle conduit « *un peu trop vite, un peu trop bien, l'œil à tout et dans sa bouche fleurie une grosse injure toute prête à l'adresse des taxis* » (9). Elle avance « *tranquillement dans sa vie de femme, parmi les décombres du passé d'Alain* » (99-100). La nouvelle madame Amparat est excitée par sa vie de jeune mariée ; elle a de nombreux projets qu'elle veut partager avec Alain : elle veut voyager, fonder une famille... Son éveil est symbolisé par son regard qui fait souvent peur à Alain : « *Cela me fait mal à la tête de voir des yeux si ouverts* » (50). Camille est également décrite comme quelqu'un de sensuel et de voluptueux, caractère qui choque son mari. Si Alain se sent agressé par le naturel de sa femme, c'est parce qu'il est encore, comme nous l'avons montré plus haut, un homme-enfant alors que son épouse est une adulte

affranchie qui assume sa féminité. Alain ne peut s'empêcher de s'étonner mentalement en voyant le frappant contraste existant entre lui et Camille qui est bien établie dans sa vie d'adulte : « *Comme elle est à l'aise dans tout ce qui m'est insoutenable !* » (158).

Alain cherche à échapper aux embûches de l'âge, d'où son urgent désir de désertir la vie conjugale parce qu'il est certain de ne pas pouvoir y trouver son bonheur. Camille, quant à elle, s'accroche à son illusion de réussir à former un couple bourgeois comme ceux qu'elle voit autour d'elle. Les rapports entre les deux partenaires sont déséquilibrés et menacés par un animal qui se hisse très vite au rang de protagoniste. « *L'inconciliabilité s'établit comme une saison nouvelle* » (79) entre Alain et celle qu'il considère être sa « *pire ennemie* » (85). Le jeune homme s'isole, sous les yeux de sa femme, avec la chatte, loin de la chambre nuptiale. Il défend peu à peu « *sa chance d'isolement, son égoïsme* » (106). Tel un « *évadé* » (106), il va se recoucher, aussi vite qu'il le peut, « *sur le banc de la salle d'attente* » où il reprend « *l'attitude molle et souveraine de ses sommeils d'enfant* », laissant sa femme passer « *une nuit solitaire* » (106). C'est cet isolement qui poussera Camille à commettre l'acte ultime qui la condamnera pour de bon aux yeux de son jeune époux : pousser Saha dans le vide. Alain, mesurant l'étendue de l'échec de sa vie de couple avec Camille qu'il ne comprend pas, retournera chez sa mère à qui il avouera : « *Je ne vous cache pas que je n'en peux plus* » (139). Alain se délivre des entraves sociales pour vivre librement auprès d'un animal sans avoir à intérioriser les règles d'une existence sociale et à grandir. Son mariage va finalement déboucher sur une régression aussi bien spatiale que psychique. Alain vit un double retour : le retour vers la maison d'enfance et le retour vers l'enfance idéalisée. La liberté d'antan ne peut être retrouvée que grâce à une négation du mariage au profit d'une vie « *pure* » (50), infantine, auprès de Saha. La chute du roman montre un Alain qui dévie du code social ; il s'écarte des codes de la vie adulte qui constituent, à ses yeux, tout ce qui lui est « *insoutenable* » (158). Sa fin est plus optimiste que celle de Chéri pour qui le retour tant désiré vers le passé est impossible et mène le personnage à sa perte. Le dénouement improbable du récit fait toute l'originalité du roman de Colette.

Dans *Chéri*, le système binaire est également subverti et la hiérarchie traditionnelle, qui pose l'homme en sujet dominant, est rompue. Fred Peloux est décrit comme étant « *béat, mou, vacillant* » (Colette, *Chéri* 16). Dépendant aussi bien moralement que matériellement de Léa Donval, il est placé dans une situation passive, est aux antithèses de la virilité. Il s'agit d'un jeune homme oisif, sans préoccupations matérielles et intellectuelles, sans profession, et dont le but est de vivre aux dépens de femmes qui l'admirent et qui le couvrent de cadeaux et de petites attentions. Nous remarquons, tel que le note Yannick Resch que, dans ce roman, « *l'homme se pose comme féminin en se laissant admirer et aimer, la femme comme masculine en donnant et en protégeant* » (Resch 40).

La Fin de Chéri confirme que cet homme, qui ne possède pas les qualités attribuées traditionnellement au genre masculin comme le pouvoir, le courage, la force et la persévérance, n'arrive pas à trouver sa place dans un monde où il est supposé incarner la figure du patriarce. Dans ce roman dans lequel Colette évoque en arrière-plan les changements sociaux et économiques dans la France de l'après-guerre, il est question d'un protagoniste fixé sur son passé. Lorsque Fred Peloux retrouve Léa Donval après une longue période sans avoir de ses nouvelles, cette dernière, qui lui reproche de ne pas pouvoir

s'adapter à sa vie actuelle, souligne à son intention « *qu'un enfant n'est pas plus raisonnable* » (Colette, *La Fin de Chéri* 162)

Dans *Chéri*, Colette a la particularité de mettre en scène des femmes qui s'éloignent des clichés attribués au genre féminin au début du siècle dernier et qui sont principalement la passivité, la soumission, la dépendance et la fragilité. L'écrivaine y présente, au début du XX^e siècle, un cercle de demi-mondaines, socialement intégrées, rassemblant Charlotte Peloux, Léa Donval et leurs amies qui forment une sorte de tribu matriarcale au sein de laquelle Fred Peloux n'arrive pas à s'octroyer la place du patriarche. Ce dernier, élevé en l'absence d'un père et entouré de femmes, n'a pas de figure masculine à laquelle s'identifier. Cela pourrait expliquer l'effémination de ce personnage. Fred Peloux est un antipatriarche qui délègue aux femmes le pouvoir de diriger son existence. Dans *La Fin de Chéri*, la mère de Fred, Charlotte, et sa femme Edmée assurent d'ailleurs, en temps de guerre, la subsistance de la famille Peloux. Fred, qui n'aura pas d'enfant, est décrit, dans ce roman, comme étant un individu diminué et inférieur à sa femme :

« Edmée ne prenait pas garde que l'appétit féminin de posséder tend à émasculer toute vivante conquête et peut réduire un mâle, magnifique et inférieur, à un emploi de courtisane. [...] Mais elle s'essayait vainement au mépris. Une femme même perd le goût et le pouvoir de mépriser un homme qui souffre en toute indépendance » (228).

Passif, faible et défaillant, Fred devient une sorte de pantin manipulé par sa mère et son épouse qui incarnent, au sein de la famille, les figures du pouvoir. En plaçant les personnages féminins en position de supériorité, Colette inverse, dans ces deux romans, les rapports de force entre les hommes et les femmes. Jean-Pierre Duquette souligne l'originalité de cette écrivaine et estime qu'en faisant de l'homme l'objet et non le sujet de son récit, cette dernière développe, dans sa production romanesque, un nouvel imaginaire :

« De la même manière qu'on décèle aisément la misogynie chez certains romanciers, on pourrait très bien voir la "misandrie" de Colette dans le traitement de beaucoup de personnages masculins. [...] On pourrait aller jusqu'à affirmer que Colette invente une vision-clichée de l'homme, un "éternel masculin", à travers toute une série de sentences, de jugements sur sa vanité, sa dissimulation, son absence de subtilité, son inconstance. » (Duquette 35).

Exclu de la vie qu'il menait auprès de Léa Donval, Chéri n'arrive pas à trouver sa place dans la société et à assumer le rôle d'époux au sein du couple bourgeois qu'il est amené à former. Marié à la jeune Edmée, il déserte d'abord le foyer conjugal avant de se décider à y revenir parce que Léa a mis un terme définitif à leur relation. Séparé de son premier amour, emprisonné dans son couple classique, dominé par les femmes qui l'entourent, Fred Peloux, qui a vécu la Première Guerre mondiale, finit sombrer dans une dépression qui le mène au suicide. Ce geste désespéré traduit son incapacité à s'adapter aux exigences d'une vie d'adulte. Plutôt que d'incarner une figure virile et héroïque, Chéri est un marginal qui, en n'ayant pas pu adopter les codes de la masculinité, est amené à disparaître. Le suicide de Fred exprime la difficulté pour les hommes, au début du siècle dernier, de vivre en marge de la société et d'assumer le fait de défaillir, en particulier à la sortie de la Première Guerre mondiale, dans leurs fonctions de patriarches. Selon Michel Del Castillo, *La Fin de Chéri*, ce chef-d'œuvre d'une implacable

noirceur, permet de mettre en lumière « *le désespoir d'une génération de jeunes hommes rescapée de la boucherie, incapable de s'orienter dans une société qui leur est devenue étrangère, hostile presque* » (Del Castillo 223).

Fred incarne la volonté de prolonger l'adolescence malgré son passage à l'âge adulte, tout comme Alain Amparat. En parcourant les romans de Colette, nous retrouvons un autre personnage incarnant la figure de l'homme-enfant. Il s'agit de Marcel que l'auteure met en scène dans *Claudine à Paris* (1901) et dans *La Retraite sentimentale* (1907). Le beau-fils de Claudine, obsédé par son apparence et terrorisé à l'idée de vieillir, est un être lunatique qui ne fait que subir des phases qui le transforment, l'exaltent ou le dépriment, après lesquelles il redevient lui-même. Endetté et sans emploi, le jeune homme fuit la capitale pour trouver refuge, en pleine campagne, auprès de l'épouse de son père tenue au courant de ses problèmes financiers. Éternel adolescent malgré ses vingt-sept ans, le jeune homme arrive souvent à obtenir de Claudine l'argent dont il manque et que son père refuse de lui donner. D'après Jean Chalon, Colette a créé, au cours de la première moitié du XX^e siècle, un type, « *celui de l'homme-enfant, le précurseur des hommes enfants qui abonderont dans les années 60, dans la vie comme dans la littérature* » (Chalon 256).

En somme, Alain et Fred que nous retrouvons dans *La Chatte*, *Chéri* et *La Fin de Chéri* sont des antipatriarches ne font pas l'effort de s'adapter aux exigences d'une vie d'adulte et qui refusent d'accéder à la maturité. Il y a, chez eux, un rejet de l'assimilation de la masculinité au pouvoir. Ces protagonistes sont faibles et défaillants. Ils échouent à former, chacun avec sa partenaire, un couple classique. La cellule familiale, source de valeurs de l'ordre et de l'autorité, a incité ces deux personnages masculins à adopter le mariage comme rituel essentiel de socialisation. Ce rite de passage social, structurant et majeur, est vécu comme un drame intime chez ces protagonistes puisqu'il annonce la rupture avec un mode de vie idéal dans lequel ils sont restés trop longtemps plongés. Ils incarnent par excellence l'image de l'homme-enfant prisonnier de ses rêves. Dans ces mêmes romans, Colette prête aux personnages féminins gravitant autour de ces anti-héros des qualités – la force, l'énergie, la vigueur – et des traits de caractère – l'indépendance et la puissance – traditionnellement assimilés au genre masculin. Elle opte donc pour un renouvellement des stéréotypes associés à chacun des genres.

VI. CONCLUSION

À partir du début du siècle dernier, de plus en plus d'hommes commencent à se dégager, dans la société occidentale, des images sociales convenues et des caractéristiques assimilées traditionnellement au genre auquel ils appartiennent. C'est le cas d'Alain Amparat et Fred Peloux qui s'écartent, par certains aspects, de l'image stéréotypée associée au masculin. Tout comme Jean Farou dans *La Seconde*, roman de Colette publié en 1928, ces personnages incarnent la figure de l'homme-enfant avec une volonté marquée de retarder leur passage à la vie adulte. Comme nous pouvons le constater à la lecture des œuvres constituant notre corpus, l'homme n'incarne pas toujours l'emblème de la domination et la masculinité ne peut être représentée, chez tous les individus appartenant au genre masculin, comme synonyme de pouvoir. *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte* permettent à Colette de retranscrire l'émergence de nouveaux comportements masculins et l'affranchissement de certains personnages de leurs rôles sociaux traditionnels. Les romans de cette écrivaine font partie de ces œuvres qui, dans le

champ littéraire français, reflètent les mutations sociales en ce qui concerne les représentations du féminin et du masculin et permettent de rendre compte des transformations des rôles et des comportements associés aux hommes et aux femmes. À travers ses intrigues simples, centrées autour de la thématique du couple, Colette illustre les comportements ou les mécanismes sociaux de son époque au niveau microsociologique et inscrit l'expérience vécue par ses personnages dans un ordre qui cherche à s'affirmer contre la tradition. En brossant le portrait de l'homme-enfant dans *Chéri*, *La Fin de Chéri* et *La Chatte*, Colette a choisi de subvertir les stéréotypes et les clichés relatifs au masculin pour construire, par la même occasion, une réflexion au sujet des mutations inévitables des modèles de genre. En d'autres termes, cette écrivaine fait naître un questionnement social implicite sur ce que sont le masculin et le féminin en montrant que l'identité de genre n'est pas figée et que les hommes, tout comme les femmes, ne peuvent pas être simplement réduits à des représentations classiques. Ce questionnement se poursuit dans d'autres romans comme *La Retraite sentimentale* et *La Vagabonde* par le biais desquels Colette permet de rendre compte que les représentations traditionnelles du féminin et du masculin, telles qu'elles sont définies par le patriarcat, peuvent être transcendées. Ainsi, en s'approchant de la réalité contemporaine d'un monde qui tolère davantage la labilité des rôles, l'écrivaine nous livre une œuvre qui donne à réfléchir sur les mutations sociales qui se sont produites à partir du début du XX^e siècle, « *cette époque aux dynamiques sociales brouillées* » (Rauch 250).

Analyser des romans sous le prisme des études de genre contribue à mettre en évidence le fait que la littérature est, comme le souligne la psychanalyste et femme de lettres Julia Kristeva, un outil servant notamment à retranscrire les rapports sociaux de genre et les changements sociaux qui se sont produits au fil des années (Kristeva 433). En effet, la littérature permet, entre autres, de traduire que l'identité de genre de l'individu n'est pas figée et que les hiérarchies binaires peuvent être renversées. Au cours du siècle dernier en France, d'autres écrivaines que Colette ont présenté aux lecteurs des personnages dont les caractéristiques rompent avec celles qui sont attribuées traditionnellement au féminin et au masculin. Il serait, par exemple, intéressant d'analyser certains écrits de Marguerite Duras et de Françoise Sagan qui optent, dans les représentations qu'elles font de chacun des genres, pour une subversion du système binaire. En s'approchant de la réalité contemporaine d'un monde en pleine mutation, ces femmes de lettres françaises livrent des œuvres qui donnent à réfléchir sur les changements sociaux qui se sont produits dans leur pays au milieu du siècle dernier. Ainsi, nous pouvons affirmer, à l'instar de Michel Zérafra, que la littérature, et plus particulièrement le roman, fait figure d'oracle en mettant « *en lumière et en cause, plus directement que les autres arts, le sens et la valeur inéluctable de notre condition historique et sociale* » (Zérafra 16).

BIBLIOGRAPHIE

- [1] CHALON, Jean. *Colette l'éternelle apprentie*. Paris : Flammarion, 1998.
- [2] COLETTE. *Chéri*. Paris : Arthème Fayard, 1920.
- [3] COLETTE. *La Chatte*. Paris : Ferenczi, 1933.
- [4] COLETTE. *La Fin de Chéri*. Paris : Flammarion, 1926.
- [5] COLETTE. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1984.
- [6] DEL CASTILLO, Michel. *Colette, une certaine France*. Paris : Stock, 1999.
- [7] DUQUETTE, Jean-Pierre. *Colette : l'amour de l'amour*. Montréal : Hurtubise HMH, 1984.
- [8] GILIGAN, Carol. « Une voix différente. Un regard prospectif à partir du passé ». In Patricia Paperman et Sandra Laugier dir. *Le souci des autres. Éthique et politique du care*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- [9] GUIONNET, Christine et NEVEU, Erik. *Féminins/masculins : sociologie du genre*. Paris : Armand Colin, 2005.
- [10] HERITIER, Françoise. *Masculin/féminin. v.2. Dissoudre la hiérarchie*. Paris : O. Jacob, 2002.
- [11] KRISTEVA, Julia. *Le Génie féminin, Tome III, Colette ou la chair du monde*. Paris : Arthème Fayard, 2002.
- [12] AMOSSY, Ruth et Herschberg, Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.
- [13] Rauch, André. *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*. Paris : Hachette Littératures, 2004.
- [14] RESCH, Yannick. *Corps féminin, corps textuel : essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*. Québec : Klincksieck, 1973.
- [15] RIOS PINEDA, Daniel. « À la recherche de notre identité ». In *Rôles masculins, masculinités et violence : perspectives d'une culture de paix*. Paris : Éditions UNESCO, 2004.
- [16] VIDAL, Catherine. *Féminin, masculin : mythes et idéologies*. Paris : Belin, 2010.
- [17] ZERAFFA, Michel. *Roman et société*. Paris : PUF, 1971.



L'influence de la pièce *Une Maison de Poupée* d'Ibsen sur la pièce de théâtre *Mort A l'Automne* d'Akbar Radi *

Laleh BAHRAMZADEH **/ Anahita Sadat GHAEMMAGHAMI ***

Résumé— Cet article explore l'influence d'Henrik Ibsen sur la pièce *Mort à l'Automne* d'Akbar Radi, un dramaturge clé du théâtre contemporain iranien. Inspiré par l'œuvre *Une maison de poupée*, Radi a intégré plusieurs éléments du style d'Ibsen, tels que la structure en trois actes, une analyse sociale et psychologique détaillée, ainsi qu'un réalisme symbolique.

L'article met en lumière les thématiques communes aux deux auteurs, telles que les crises morales et sociales, les inégalités de classe, la condition des femmes et l'isolement social. La pièce illustre aussi le conflit entre tradition et modernité, incarné par le personnage de Mashdi, qui, à l'instar des héros ibséliens, est accablé par une société rigide. L'article souligne également l'usage du symbolisme dans les œuvres des deux dramaturges.

L'étude démontre que Radi a habilement adapté l'héritage d'Ibsen à la réalité iranienne, fusionnant critique sociale et complexité psychologique, ce qui fait de *Mort à l'Automne* une œuvre à la fois locale et universelle. L'article souligne aussi les similitudes stylistiques entre les deux dramaturges, notamment dans leur usage du dialogue et de la tension dramatique pour exposer les conflits sous-jacents.

Mots-clés— Ibsen, Radi, réalisme, modernité, critique sociale



The Influence of Ibsen's Play a Doll's House on Akbar Radi's Play Death in Autumn*

Laleh BAHRAMZADEH **/ Anahita Sadat GHAEMMAGHAMI ***

Extended abstract Inspired by the naturalist movement, twentieth-century Iranian literature explored the relationship between human beings and nature, though the human–animal bond received less attention. One of the most famous exceptions is Ġolām ḥossein Sā’edi’s short story “The Cow” (1964), where Maš Hassan, unable to accept the death of his cow, gradually denies his own humanity and identifies with the animal. This process of alienation, ending in his death, made a profound impact on Iranian literary and artistic circles. Dāryūš Mehrdjū’s 1968 film adaptation further cemented the story’s national and international reputation.

The contemporary novel *The Heart of the Cow* (2024) returns to Sā’edi’s text at a moment when ecological and ecofeminist awareness is growing among younger Iranian writers. Here, the alienation of Maš Hassan is mirrored in Atā, a slaughterhouse worker caught between patriarchal-capitalist expectations and his own moral refusal to kill cows. Unlike Maš Hassan, Atā remains conscious of the violence he enacts, and this awareness suffocates his anima, or spiritual femininity. His dilemma exemplifies the tension between survival in a capitalist system and the ethical demand for solidarity with animals.

Hans Robert Jauss’s concept of the “aesthetic gap” helps situate this novel as a hypertext of “The Cow.” While Sā’edi explored identity loss through metamorphosis into an animal, the new novel introduces an ecofeminist dimension. The association of Atā’s feminine spirit with the female animal widens the thematic scope and constitutes the novel’s key departure from its hypotext.

Ecofeminism, as introduced by Françoise d’Eaubonne in *Feminism or Death* (1974), links the oppression of women under patriarchy with the exploitation of nature under capitalism. Early ecofeminism often relied on dichotomies—woman/man, nature/capitalism—but postmodern perspectives question such fixed categories. Thinkers such as Haraway and Griffin argue that both men and women are equally tied to the generative earth, and that gender and identity should be seen as fluid rather than stable.

* **Received:** 2024/06/19

Accepted: 2025/07/25

** PhD Candidate, Department of French Language, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: 2851367811@iau.ir

*** Assistant Professor, Department of French Language, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). E-mail: 0049787251@iau.ir

The Heart of the Cow exemplifies this postmodern approach. Atā is portrayed as an oxymoronic figure: a male body animated by a predominantly feminine soul. As poet and photographer, he embodies “spiritual fecundity” rather than biological fertility, and this creative anima brings him into solidarity with cows. In this way, the novel suggests that ecofeminist critique need not be confined to women’s experiences, but can also encompass male figures whose spiritual identity aligns with the oppressed natural world.

This reading leads to three analytical axes. First, through reception theory, the novel creates an aesthetic distance from “The Cow,” transforming its central theme of metamorphosis. Second, Atā’s struggle illustrates how patriarchal and capitalist pressures force alienation, not only from nature but also from one’s inner self. Third, the novel explores human–animal solidarity, showing how it can paradoxically result in alienation, yet also gesture toward new modes of being beyond rigid binaries.

Ultimately, The Heart of the Cow reframes the human–animal metamorphosis of Sā’edi’s short story as a metaphor for the broader human condition in relation to the environment. By inverting roles and emphasizing the oscillation between masculinity and femininity, the novel opens a space for redefining meaning in postmodern ecofeminism. Unlike earlier ecofeminism that set woman against man or nature against capitalism, this novel insists on fluidity and contradiction. Atā, with his male body and feminine soul, transcends traditional categories: he cannot bear children, yet he is spiritually fertile; he is a man, yet identifies most deeply with cows.

In conclusion, The Heart of the Cow can be read as a significant contribution to Iranian postmodern ecofeminist literature. It demonstrates how replacing rigid categories such as “man/woman” with the more flexible “masculine/feminine” allows for a richer understanding of human–animal relations. By foregrounding spiritual anima as a site of resistance, the novel suggests that solidarity with nature is not only possible but necessary for reimagining humanity’s place in the world.

Keywords— Ibsen, Radi, realism, modernity, social criticism

SELECTED REFERENCES

- [1] DURAND-BENIGUI, Isabelle. *Le personnage-reflet dans le théâtre d’Henrik Ibsen et d’August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l’illusionnisme scandinave*. Paris. TRANS. 2005.
- [2] GOLDMAN, Emma. *La Signification Sociale du Drame moderne*. Genève. Alexandria. 2020
- [3] JAFARI, Rouholah. *Groupe Artistique National, du début jusqu’à la fin (1956 -1979)*. Téhéran. Édition Afraz. 2016.
- [4] IBSEN, Henrik. *Une maison de poupée*. Traduction de Maurice Prozor, revue par Myriam Zaber.



تأثیر نمایشنامه خانه عروسکی نوشته ایبسن بر نمایشنامه مرگ در پاییز اثر اکبر رادی*

لاله بهرامزاده** / آناهیتا سادات قائم مقامی***

چکیده — این مقاله به بررسی تأثیر نمایش نامه خانه عروسکی نوشته هنریک ایبسن بر نمایشنامه مرگ در پاییز اثر اکبر رادی، نمایشنامه نویس معاصر ایران، می پردازد. رادی با الهام از خانه عروسکی چندین عنصر از سبک ایبسن مانند ساختار سه پرده، تحلیل دقیق اجتماعی، روانشناختی و رئالیسم نمادین را از او الهام گرفته است. این مقاله موضوعات مشترک هر دو نویسنده را بررسی می کند مانند بحران های اخلاقی و اجتماعی، نابرابری های طبقاتی، وضعیت زنان و انزوای اجتماعی. در نمایش مرگ در پاییز تضاد بین سنت و مدرنیته به تصویر کشیده شده است که در شخصیت مشدی تجسم یافته است و مانند قهرمانان ایبسن، زیر بار جامعه ای با مشکلات سخت قرار می گیرد. این مقاله همچنین استفاده از نماد را در آثار هر دو نمایشنامه نویس بررسی می کند. در پایان، این بررسی نشان می دهد که رادی به طرز ماهرانه ای میراث ایبسن را با واقعیت ایرانی تطبیق داده، و نقد اجتماعی و پیچیدگی روان شناختی را در هم آمیخته و مرگ در پاییز را به یک اثر محلی و جهانی تبدیل کرده است. این مقاله همچنین به شباهت های سبکی بین این دو نمایشنامه نویس، به ویژه در استفاده از گفتگو و تنش دراماتیک برای افشای تعارض های اساسی، تأکید دارد.

کلمات کلیدی — ایبسن، رادی، رئالیسم، مدرنیته، نقد اجتماعی

I. INTRODUCTION

Parmi les dramaturges iraniens contemporains les plus influents, Akbar Radi (1940-2007) occupe une place majeure. Né à Rasht, dans le nord de l'Iran, l'auteur s'est illustré par une œuvre profondément enracinée dans la réalité sociale de son pays, tout en conservant une identité littéraire unique. Durant plus de quatre décennies, il a su forger un style dramatique distinct, à mi-chemin entre tradition et modernité, marqué par une fine compréhension des tensions sociales, des conflits générationnels et des mutations culturelles. Comme l'a affirmé Rezaï Rad:

« Un dramaturge qui n'a pas posé sa plume par terre, qui ne s'est pas fléchi devant les oppresseurs. Pas plus qu'il n'est tombé dans le piège d'une écriture ridicule (...). Il est donc le seul à mériter pleinement le titre de dramaturge. » (Rezaï Rad 86).

(Il est à noter que toutes les traductions sont faites par les auteurs de cet article)

Radi ne s'est ni totalement détaché des traditions théâtrales iraniennes, ni fondu dans les courants modernistes occidentaux. Son style hybride, nourri de réalisme symbolique, s'inspirent des grands dramaturges européens tels qu'Henrik Ibsen, Anton Tchekhov et Ivan Tourgueniev. La lecture d'*Une maison de poupée* d'Ibsen fut, selon Radi lui-même, un tournant décisif dans sa carrière d'auteur. Il a écrit:

« Ibsen a toujours été un guide pour moi dans le choix des sujets et du style dramatique. » (Radi «Conversations d'Akbar Radi» 78).

Akbar Radi est considéré comme une figure pionnière du théâtre contemporain iranien. Il a su établir un lien entre des thématiques locales et des concepts universels. Ses pièces ne reprennent ni le style des pièces historiques iraniennes ni ne s'en détachent totalement; cependant, elles parviennent à elles seules à marquer l'histoire. Cette singularité découle de la compréhension fine et perspicace de la réalité sociale dans laquelle Radi vivait. C'était une époque tumultueuse où la censure régnait et où de nombreux changements sont perçus. Cette période a suivi le coup d'État de 1953 et la formation du deuxième gouvernement Pahlavi. Dans ses œuvres, Radi abordait des questions telles que la désillusion intellectuelle, la justice sociale et la critique des gouvernements. C'est pour cette même raison que Talebi écrit:

« C'est l'auteur qui exprime sa compréhension de ce type de personnage directement, ou en lisant le "sauveur" du chanteur. On dirait que c'est justement l'écrivain qui a joué le rôle de «Heshmati», «Astiana», «Shaygan», «Talaï» et même «Katayoun», et donc «Sauveur est un reflet de l'intérieur et de l'esprit. L'auteur, afin que le lecteur trouve de nombreuses pensées et sentiments de l'auteur face au peuple. » (Talebi 307).

Radi a adopté un style unique pour camper ses personnages, évitant de tomber dans les courants intellectuels contemporains, qu'il s'agisse du traditionalisme oriental ou des tendances modernistes occidentales. Il s'est concentré sur des thèmes profondément ancrés dans la réalité de l'Iran

contemporain. Il développe une dramaturgie axée sur la critique sociale, l'analyse psychologique des personnages et l'utilisation de symboles puissants: mort, jeu....

L'une de ses œuvres majeures, *Mort à l'Automne*, aborde les réalités sociales, les crises morales et l'effondrement des valeurs humaines. Radi lui-même a reconnu la proximité de son style et de sa structure dramatique avec celles d'Ibsen.

Dans sa pièce, *Mort à l'Automne*, Radi explore les tensions entre tradition et modernité, les inégalités de classe, la condition féminine et la solitude existentielle. Nous devons souligner le fait que Radi s'est initié aux œuvres d'Ibsen à travers les traductions de ses œuvres en Iran. Les similitudes structurelles, thématiques et stylistiques avec l'œuvre d'Ibsen sont nombreuses : structure en trois actes, dialogues réalistes, personnages complexes, affinement des problèmes domestiques. À l'instar de Nora dans *Une maison de poupée*, les protagonistes de *Mort à l'Automne* sont confrontés à des choix moraux cruciaux qui les poussent à remettre en question les normes sociales qui les entourent.

Akbar Radi et Henrik Ibsen, bien que séparés par le temps et la culture, partagent une vision commune de la dramaturgie comme outil de critique sociale. Le réalisme psychologique qu'ils emploient leur permet d'explorer les tensions intimes et collectives d'un individu pris dans les filets de la tradition, de la morale sociale et des attentes familiales. Chez Ibsen comme chez Radi, le foyer devient le théâtre du conflit.

Cet article propose une analyse comparative entre *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen et *Mort à l'Automne* d'Akbar Radi. Il s'agira de comprendre comment Radi a adapté les techniques dramaturgiques et les thématiques ibsénienne à la société iranienne contemporaine. Nous aborderons la structure narrative, la construction des personnages, les motifs récurrents (tels que le foyer, le cheval, l'automne), ainsi que les tensions morales, sociales et psychologiques qui traversent les deux œuvres.

En croisant l'étude des structures et des symboles, nous montrerons que *Mort à l'Automne* est non seulement un hommage à Ibsen, mais aussi une œuvre profondément originale, qui donne une voix aux réalités sociales et culturelles de l'Iran tout en s'inscrivant dans une perspective universelle.

II. LA STRUCTURE EN TROIS ACTES DANS *MORT A L'AUTOMNE* D'AKBAR RADI ET *UNE MAISON DE POUPEE* D'IBSEN

La structure tripartite de *Mort à l'Automne* (1946) reprend celle d'*Une maison de poupée* (1879) : une première partie d'exposition des tensions, une seconde de rupture, et une troisième où les personnages font face à leurs responsabilités. Radi reprend également les procédés dramatiques d'Ibsen tels que les révélations progressives et l'intensification des conflits. Ces choix narratifs renforcent le suspense et la dimension morale des pièces.

La structure en trois actes est une méthode classique de narration qu'Henrik Ibsen, le dramaturge norvégien, a utilisée dans son style moderne. Obligée d'emprunter de l'argent pour sauver son mari, Torvald Helmer, Nora est obligée de révéler son secret, elle voulait quitter le foyer conjugal. Ce faisant, elle doit tester et évaluer sa vie. Pourtant, pour venir à l'aide de son mari, elle recourt à Krogstad, leur avocat familial. Akbar Radi, a également utilisé cette structure dans *Mort à l'Automne*. La pièce raconte l'histoire de Mashdi, pris au piège des conditions de vie difficiles. Malgré les difficultés et les obstacles

en raison du froid intense, celui-ci est déterminé à rendre visite à son fils. Malgré les efforts de certains pour l'en dissuader, il entreprend son voyage et finit par perdre la vie dans le froid de l'automne.

Dans la comparaison entre cette pièce d'Akbar Radi et *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, la structure en trois actes sert de cadre pour explorer les conflits internes et externes des personnages, ainsi que les tensions entre tradition et modernité.

Dans *Une maison de poupée*, le premier acte introduit le secret de Nora concernant l'emprunt bancaire qu'elle a contracté pour sauver la vie de son mari, Torvald. Ce secret génère une tension grandissante et prépare le terrain pour les conflits à venir. Ibsen exploite les dialogues denses pour développer une ambiance d'angoisse et de tension, notamment avec la conversation entre Nora et Mme Linde sur l'emprunt, où Nora croit naïvement que son mari comprendrait son geste par amour, et il est sous-entendu que cette illusion pourrait être brisée.

Le dialogue ci-dessous construit généralement à travers des dialogues denses et des événements apparemment mineurs mais déterminants. Ibsen y présente les personnages dans un environnement qui, de manière indirecte, annonce la crise majeure à venir. Ces paroles mettent en évidence la mise en place de la tension dramatique dans le premier acte d'*Une maison de poupée*:

« Nora (inquiète, baissant la voix)

Mais Torvald... s'il apprenait un jour... s'il découvrirait ce que j'ai fait?

Mme Linde (surprise)

Tu veux dire... cet emprunt que tu as contracté sans qu'il le sache?

Nora (hésitant, mais avec une pointe de fierté)

Oui... Il croit que cet argent venait de mon père. Mais en réalité, c'est moi qui l'ai emprunté... pour lui... pour qu'il puisse guérir.

Mme Linde (sceptique)

Et si ton mari l'apprenait?

Nora (avec un sourire forcé)

Il ne l'apprendra jamais! Et même s'il le savait... il m'aimerait encore plus, il comprendrait que j'ai fait cela par amour.

(Un silence. Mme Linde la regarde avec une expression inquiète, tandis que Nora détourne le regard, troublée.) » (Ibsen 35).

Dans cet acte, les premiers conflits et tensions entre les personnages et leur environnement sont clairement introduits. Ibsen prépare le terrain pour comprendre la situation des personnages et la complexité de leurs relations.

Dans le premier acte de *Mort à l'Automne*, Akbar Radi met en place un cadre similaire, introduisant des tensions familiales et sociales. Mashdi, le personnage principal, est confronté à des problèmes financiers et des dilemmes moraux qui influencent ses décisions. Le dialogue entre Mashdi et ses

proches révèle une insécurité liée à l'avenir et une lutte interne face aux choix difficiles, tout en soulignant l'opposition entre les désirs personnels et les pressions sociales.

Le conflit entre les désirs intérieurs du personnage et les limitations sociales crée un terrain fertile pour les tensions futures. À vrai dire

« Le véritable reflet [c'est] de la vie actuelle de l'homme contemporain qui pourrait être la clé pour résoudre des problèmes auxquels toute famille peut être confrontée au quotidien » (Assadollahi 2).

Par exemple, dans cet acte, la tentative du personnage principal de sauver sa famille de la faillite est clairement dépeinte. Cependant, cette tentative le confronte à des choix difficiles qui mèneront plus tard à la crise principale.

« Mashdi

Pour quoi? Pourquoi? Je t'ai donné un toit pour que tu te reposes un peu, pas pour que tu me causes des ennuis !

Mashdi (soudainement, écoutant attentivement)

Tu as entendu ce bruit de cheval?

Gol Khanom

Je pense que c'était le vent.

Mashdi

Pour moi, aujourd'hui ou demain, c'est la fin, je me demande si je suis encore utile, avec [m]es pieds [si douloureux]... comme un chien qui court sans fin pour gagner un peu d'argent et te renvoyer dignement chez ce salaud. » (Radi «Mort à l'Automne» 21).

Le deuxième acte dans *Une maison de poupée*, montre une intensification de la crise. Cette crise atteint son apogée lorsque les contradictions internes des personnages deviennent plus évidentes. Nora se retrouve face à la réalité de son emprunt et à la possibilité que son secret soit découvert, mais elle s'efforce de maintenir l'illusion que son mari comprendra. Cette crise devient un catalyseur pour le développement de son indépendance et de sa prise de conscience de sa propre identité, marquée par sa volonté de se libérer de l'emprise de son mari et des attentes sociales.

Cet extrait du deuxième acte illustre la montée dramatique du conflit intérieur de Nora, confrontée à un choix impossible entre son devoir moral et la pression sociale exercée par son mari :

NORA :

« Reprends-la, Torvald ! Il en est temps encore. Oh ! Torvald, reprends-la ! Fais cela pour moi... pour toi-même, pour les enfants ! Écoute-moi, Torvald... fais cela ! Tu ne sais pas ce qui en résultera pour nous tous. »

HELMER :

« *Trop tard.* »

NORA (à part, terrifiée) :

« *Il serait capable de le faire. Il le fera malgré tout. Jamais, oh ! jamais cela ! Tout plutôt que cela ! Du secours !... Un moyen...* » (Ibsen 34).

Dans ce passage, Nora supplie son mari d'annuler le renvoi de Krogstad, leur avocat, pour éviter la révélation de son secret. Mais face à son refus catégorique, elle comprend qu'elle est seule, et que la force des apparences et des conventions sociales l'emporte sur l'amour véritable.

Dans le deuxième acte de *Mort à l'Automne*, la crise du personnage principal s'intensifie. Il se retrouve confronté à des choix contradictoires, chacun ayant des conséquences graves et imprévisibles. Akbar Radi aborde avec précision les questions sociales et psychologiques du personnage à ce stade.

Le personnage principal, qui tente de sauver sa famille de la pauvreté, se retrouve confronté à des propositions inacceptables qui remettent en question ses valeurs morales. Cette situation est similaire aux crises que les personnages d'Ibsen rencontrent face à des contradictions éthiques et sociales.

Radi met en lumière le conflit entre les valeurs traditionnelles et les pressions modernes, et montre comment le personnage principal, pour survivre, peut être amené à s'éloigner de ses principes moraux. Ce moment marque le point culminant des tensions de l'histoire, préparant le personnage à affronter les conséquences de ses choix.

Dans le deuxième acte de *Mort à l'Automne*, intitulé *Les Voyageurs*, Mashdi, le père de la famille, décide de partir en voyage pour voir son fils Kas-Aqa qui est allé à Roudbar. Cependant, les mauvaises conditions météorologiques et la neige lourde rendent le voyage très dangereux. Mirza Jan et Ebi, les amis de Mashdi, tentent de le dissuader de cette décision. Ces dialogues montrent le conflit intérieur de Mashdi entre l'amour paternel et les dangers à venir. Il fait face à un choix difficile, où chaque option a des conséquences sérieuses:

« **Ebi**

Tu vois, je t'avais dit que la route serait bloquée ce soir...

Mirza Jan

Tu as entendu? Tu ne devrais pas partir ce soir...

Mashdi

Non, Mirza, je dois partir. Mon cœur ne supporte pas ça.

Ebi

Pense à toi, Mashdi. Ce chemin est dangereux par ce temps-là.

Mashdi

Ma vie n'a aucun sens sans voir Kas-Aqa. » (Radi «Mort à l'Automne» 65).

Tout comme Ibsen, Radi expose un conflit entre les dangers courus par le cheminement dans cette neige qui pourrait à tout instant l'ensevelir à jamais et les aspirations personnelles (pauvreté, lassitude, aspiration à la mort) montrant comment les personnages sont enfermés dans des dilemmes qui les poussent à agir de manière irrationnelle ou irréversible.

Dans *Une maison de poupée*, l'acte final est marqué par le départ de Nora, qui quitte son mari et ses enfants pour se retrouver elle-même. Cet acte est une résolution tragique ou prise de conscience. Ce geste est à la fois une affirmation de son indépendance et une critique des conventions sociales et du rôle que la société impose aux femmes. C'est un acte de rébellion, mais aussi une prise de conscience tragique des sacrifices personnels nécessaires pour atteindre la liberté.

Cet extrait clé de l'acte III d'*Une maison de poupée*, illustre bien la décision finale de Nora de quitter son foyer. Ce passage symbolise l'émancipation de Nora, mais aussi le coût émotionnel de sa décision. Son départ marque une rupture radicale avec les conventions sociales et annonce un avenir incertain, mais nécessaire pour sa quête de liberté et de vérité personnelle:

« **NORA** (*se levant lentement et regardant Helmer avec fermeté*)

Il faut que je parte d'ici immédiatement.

HELMER (*abasourdi*)

Partir? Tu veux dire quitter ta maison, ton mari, tes enfants?

NORA

Oui, Torvald. Je ne peux plus vivre ici. J'ai réalisé que je n'ai jamais été moi-même dans cette maison. J'ai été d'abord la poupée de mon père, puis la tienne.

HELMER (*désespéré*)

Mais pense à ce que tu fais! À l'avenir de nos enfants!

NORA

J'y ai pensé. Mais je dois d'abord apprendre à me connaître moi-même avant de pouvoir être une mère digne d'eux.

(Elle prend son manteau, ouvre la porte et sort sans se retourner. On entend la porte se refermer avec fracas.) » (Ibsen 217).

Dans le troisième acte, Akbar Radi donne une fin tragique à l'histoire. De manière similaire, dans *Mort à l'Automne*, la fin tragique voit Mashdi confronté à la réalisation de ses erreurs et de son incapacité à échapper à son destin. Sa mort symbolise la destruction des anciennes valeurs et l'effondrement des idéaux traditionnels. Les dialogues de Mashdi et Gol Khanom, qui évoquent la misère et la fatalité, témoignent de cette conscience douloureuse de la fin d'une époque et du poids des choix passés.

Radi place son personnage face aux résultats de ses décisions de manière à ce qu'il atteigne une compréhension plus profonde de lui-même et de la société. Cependant, cette prise de conscience s'accompagne de pertes, comme si elles étaient le prix de la connaissance du personnage. La fin de la pièce est marquée par l'amertume et la tristesse, mais elle pousse également le public à réfléchir sur le cycle répétitif des problèmes sociaux et moraux.

« **Mashdi**

La misère, c'est autre chose, Mirza, pour celui qui est parti, moi je n'ai plus pu sentir mes pieds; c'est comme si j'étais sur un échafaudage sans appui, ma tête tournait. J'étais obligé de fermer les yeux, et je toussais douloureusement.

(Il perd son souffle.)

Gol Khanom

Tu veux que je verse une autre tasse de thé ?

Mashdi

Parle-moi, Gol.

Gol Khanom

Que puis-je dire, Mashdi ?

Mashdi

Parle-moi des longs jours, des nuits étouffantes... maintenant que je réfléchis, je vois qu'une ombre a obscurci toute notre vie.

Nous sommes des gens malheureux.

Gol Khanom

C'est suffisant, Mashdi, arrête maintenant. » (Radi «Mort à l'Automne» 68-69).

Dans cet extrait, le dialogue entre Mashdi et Gol Khanom, sa femme, est empreint de regret, de tristesse et d'impuissance face à un destin inéluctable, la mort à ses trousses, ce qui le rapproche du thème tragique de l'œuvre de Radi. L'analyse souligne que le protagoniste est confronté aux conséquences douloureuses de ses décisions. De même, dans cet extrait, Mashdi évoque la pauvreté, une ombre qui a assombri toute leur vie, ce qui reflète cette idée de répercussions inévitables des choix passés. Mashdi décrit une sensation de vertige et d'instabilité:

« Comme si j'étais sur un échafaudage sans appui, ma tête tournait... » (ibid.).

Les héros d'Ibsen et de Radi se retrouvent démunis face aux conséquences de leurs actes. La fin de la pièce pousse le spectateur à réfléchir aux problèmes sociaux et moraux.

De même, dans cet extrait, Gol Khanom et Mashdi évoquent une misère qui semble éternelle: « *Mère, nous sommes des gens malheureux.* » (ibid. 69). Cette phrase reflète cette prise de conscience douloureuse et tragique propre aux personnages misérables de Radi.

Dans les deux textes, on retrouve la perte, le regret et une prise de conscience tragique, laissant le spectateur face à une réflexion sur un destin non seulement individuel mais aussi collectif, pris dans un cycle sans fin.

III. LA PROFONDEUR PSYCHOLOGIQUE DES PERSONNAGES, A LA LUMIERE DE L'INFLUENCE D'IBSEN

Les personnages de Radi et d'Ibsen sont profondément ambivalents. Ils ne sont ni bons ni mauvais, mais pris dans des contradictions qui les dépassent. Dans *Mort à l'Automne*, les membres de la famille luttent contre la société, la tradition, l'économie et contre eux-mêmes. À l'image de Nora, certains cherchent à se libérer, d'autres s'agrippent à un ordre ancien. Radi met ainsi en scène une bourgeoisie iranienne, tiraillée entre modernité et tradition, liberté individuelle et devoir familial.

Dans le premier acte de *Mort à l'Automne* l'espace de l'histoire est présenté dans une ambiance obscure. Mashdi, en tant que personnage principal, est confronté à des problèmes familiaux et émotionnels. Son fils a fui pour éviter le service militaire et sa fille est revenue à la maison après des problèmes conjugaux. La crise familiale constitue le principal enjeu de cet acte.

Nous pouvons observer l'influence d'Ibsen dans les thèmes ci-dessous:

- **Réalité psychologique:** À l'instar des œuvres d'Ibsen, Radi dépeint des personnages confrontés à des crises intérieures et familiales. Comme dans *Une Maison de poupée*, où les personnages luttent pour se définir et se libérer des traditions, Mashdi et sa famille sont également pris dans des conflits sociaux.

- **Conflit entre tradition et modernité:** Dans cet acte, le contraste entre les valeurs traditionnelles (comme l'attachement à la famille et à la communauté locale) et les forces modernes (comme l'évasion des responsabilités sociales) est bien illustré.

Cet extrait met en évidence la relation entre Nora et Torvald, où ce dernier incarne les valeurs traditionnelles et patriarcales, tandis que Nora évolue vers une prise de conscience moderne de son indépendance:

« *Nora*

Torvald, il faut que je vous parle.

Helmer

Que veux-tu dire?

Nora

Nous devons nous asseoir et discuter ensemble.

Helmer (souriant)

Nora, ma chère Nora, il est tard. Tu es fatiguée. Va te reposer.

Nora

Non. Je ne suis pas fatiguée. Je dois parler avec vous.

Helmer

D'accord, parlons donc, mais de quoi?

Nora

Nous sommes mariés depuis huit ans. Ne vous est-il jamais venu à l'esprit que c'est la première fois que nous parlons sérieusement ensemble?

Helmer

Que veux-tu dire?

Nora

Pendant huit ans... non, bien plus longtemps encore, depuis que je suis au monde, je n'ai vécu qu'avec des hommes qui me traitaient comme une poupée.

Helmer

Nora!

Nora

Oui, c'est la vérité, Torvald. D'abord papa, puis vous. Chez papa, j'étais sa poupée, et il m'habillait, il me faisait danser et penser comme il voulait. Puis je suis venue ici, dans votre maison. Vous avez pris la relève, et j'ai continué à être une poupée, votre poupée.

Helmer

Nora, tu es injuste!

Nora

Non. J'ai enfin compris que je n'ai jamais été moi-même, jamais. » (Ibsen 133-134).

Dans cet extrait, Nora rejette la conception traditionnelle du mariage et du rôle de la femme, qu'Helmer représente. Son discours marque une rupture entre le modèle patriarcal (tradition) et l'émancipation féminine (modernité). Helmer ne comprend pas immédiatement l'évolution de Nora, car son modèle de vie repose sur une vision figée et conventionnelle de la femme dans le foyer. C'est précisément cette prise de conscience et son départ final qui font de Nora un symbole de modernité et de liberté, défiant l'ordre social de son époque.

Dans l'acte II, *Les voyageurs* de Radi, l'histoire atteint son apogée. Mashdi tente d'emmener son cheval pour voir son fils, mais les difficultés du voyage et la maladie du cheval compliquent la situation. La famille de Mashdi fait face à des défis tels que des conflits conjugaux et une instabilité sociale. C'est à cause des mauvaises conditions sociales que cette famille comme beaucoup d'autres à cette époque-là, étaient tombés dans les serres impitoyables de la pauvreté qui les poussaient à une mort silencieuse.

- **Concentration sur les relations humaines:** Comme dans les œuvres d'Ibsen, dans cet acte, les relations humaines sont au cœur de l'attention. Les personnages ne sont pas représentés comme des types sociaux, mais comme des individus avec des sentiments et des décisions complexes.

- **Progrès graduel de la crise:** À l'instar d'Ibsen, Radi utilise la méthode de montée progressive des tensions. Dans *Les voyageurs*, la crise psychologique et physique de Mashdi et de son cheval symbolise des crises familiales et sociales plus larges.

Dans le deuxième acte, *Les Voyageurs*, l'influence d'Ibsen dans la manière dont la tension s'intensifie graduellement est clairement perceptible. Chez Ibsen, Nora, sur le point de quitter son mari et de recouvrer sa liberté, rencontre l'obstacle du problème financier de son conjoint qui intensifie son angoisse. D'un autre côté, chez Radi, Mashdi, fatigué du poids insupportable de la vie et aspirant à la mort, trouve un alibi pour que sa vie douloureuse prenne fin d'une manière ou d'une autre. Cet alibi réside dans la rencontre de son fils, malgré les intempéries. Sur ces entrefaites, la mort du cheval déjà malade, augmente son anxiété:

1. L'intensification de l'angoisse et de la crise

Mashdi entre dans le café, alors que la pluie et la tempête s'intensifient.

« *Ebi*

Tu es là, Mashdi... Tu vas bien?

Mashdi

...

Ebi

Ça fait plusieurs jours qu'on ne t'a pas vu... Tu étais sûrement avec ton cheval...

Mashdi

Je n'ai plus de cheval. » (Radi «Mort à Automne» 36).

À cet instant, un silence pesant s'installe. Les clients du café sont tous sous le choc et comprennent que Mashdi a perdu son cheval.

Ce moment marque un tournant dans l'intensification de la crise.

2. Le déni et la résistance face à la crise

Mashdi insiste pour partir dès cette nuit à Roudbar, tandis que les autres essaient de le dissuader. Nous pouvons considérer dans ce passage la tension et le suspense qui augmentent. Mashdi est en pleine détresse psychologique, mais il s'obstine à poursuivre son voyage, comme si ce départ n'était plus un simple choix rationnel, mais une nécessité intérieure.

« *Mirzajan*

Ce soir, ce n'est pas possible, attends jusqu'à demain...

Mashdi

Non... Pas demain.

Ebi

Où veux-tu aller, Mashdi? Tu es devenu fou? Tu vas geler sur la route et tomber.

Mashdi

Je dois partir. » (ibid. 41).

3. La transformation de la crise individuelle en une crise sociale

Mashdi, en perdant son cheval, a aussi perdu une partie de son identité. Mashdi ne part plus uniquement pour voir son fils; en perdant son cheval, il a perdu une part essentielle de sa vie et n'a plus de raison de rester.

« ***Mashdi***

Il... Il était comme un nuage, ses yeux... Il les a fermés.

Mirzajan

Ce cheval l'a complètement bouleversé...

Shaqi

Mais qu'est-il arrivé au cheval? » (ibid. 43).

4. Le moment de confrontation finale

La pièce atteint son apogée dramatique. Tous savent que Mashdi ne reviendra probablement jamais, mais personne ne peut l'empêcher de partir. C'est un moment tragique typiquement ibsénien, où le protagoniste se soumet à son destin inévitable.

Alors que la tempête fait rage dehors, Mashdi prend sa décision définitive.

« ***Mirzajan***

Alors laisse-moi venir avec toi...

Mashdi

Je pars seul.

Mirzajan

Tu ne peux pas partir seul, le temps est dangereux...

Mashdi

Écarte-toi. » *Mashdi quitte le café et disparaît dans la tempête.* (ibid. 48).

La montée progressive de la crise dans *Les Voyageurs* rappelle fortement le style d'Ibsen. Dans cet acte, l'auteur utilise des dialogues denses, une atmosphère froide et oppressante, et des décisions irrévocables pour faire grimper lentement la tension. Finalement, l'histoire atteint un point où les personnages et les spectateurs ressentent une impuissance totale face à un destin inéluctable.

L'acte III de *Mort à l'Automne* est le point culminant de la pièce, qui se termine par une fin tragique. Mashdi, alors qu'il lutte pour faire revenir son fils, meurt. Sa mort est non seulement le résultat d'une

tragédie personnelle, mais elle symbolise aussi l'effondrement des valeurs traditionnelles face aux changements sociaux.

- **Fin tragique avec un message social:** Comme dans *Une Maison de poupée* la fin de l'histoire met l'accent sur l'instabilité des anciennes valeurs et l'incapacité des personnages à s'adapter au monde moderne, véhiculant ainsi un puissant message social et moral.

- **Utilisation de la symbolique:** La mort de Mashdi et de son cheval, en tant que symboles de la destruction des racines traditionnelles, rappelle l'influence d'Ibsen dans l'utilisation des symboles pour exprimer des concepts profonds:

1. Le moment de la décision de quitter la maison et de briser les chaînes de la tradition: À ce moment-là, Nora réalise qu'elle doit quitter la maison pour trouver sa véritable identité et s'éduquer elle-même. Cette scène représente le point culminant de la pièce, marquant l'effondrement des valeurs traditionnelles et le passage vers l'individualité et l'indépendance.

« *Il faut que je fasse en sorte de m'éduquer moi-même. Tu n'es pas homme à pouvoir m'aider dans ce domaine. C'est une affaire qui ne regarde que moi. Et c'est pour cela que je te quitte maintenant.* » (Ibsen 146).

2. Comparaison du mariage à un jeu et à *Une maison de poupée*. Avec cette phrase, Nora exprime que sa vie conjugale n'a été qu'un jeu, où elle a joué le rôle d'une poupée dans une salle de jeux, sans jamais vraiment connaître sa propre identité. C'est une critique des rôles traditionnels imposés aux femmes dans la société et dans la famille, rappelant l'effondrement des valeurs traditionnelles dans le troisième acte de *Mort à l'Automne*.

« *Mais notre foyer n'a pas été autre chose qu'une salle de jeux.* » (ibid. 147).

En d'autres termes, le texte doit être conçu de manière à refléter la société comme une entité dynamique et active, et non simplement comme un arrière-plan pour la narration. Radi socialiste, à l'instar d'Ibsen, s'inspire de cette perspective. Il tisse la société dans toutes les couches de son œuvre, l'utilisant comme un terreau pour la critique sociale. *Mort à l'Automne*, est conçu pour refléter les structures sociales de l'Iran contemporain, notamment l'inégalité des classes, les conflits culturels et les crises éthiques.

IV. SIMILARITES STRUCTURELLES ET CONCEPTUELLES ENTRE *UNE MAISON DE POUPEE* ET *MORT A L'AUTOMNE*

1. Crises morales et sociales

Dans les œuvres d'Ibsen, comme Une maison de poupée, les personnages sont confrontés à des crises résultant du conflit entre leurs valeurs personnelles et les attentes sociales. (Goldman 106). De la même manière, dans *Mort à l'Automne*, Radi met en lumière ces tensions et crée des personnages qui, pour échapper aux contraintes de la société, sont amenés à faire des choix difficiles, parfois destructeurs.

« *La majorité n'a jamais raison. Jamais, je vous dis ! C'est l'une de ces vérités sociales contre lesquelles il faut se révolter.* » (ibid. 70).

Cette citation reflète le thème central du conflit entre les valeurs individuelles et les attentes sociales. Dans la pièce *Mort à l'Automne* le personnage de Mashdi exprime son désir d'une sépulture discrète, reflétant son aspiration à échapper aux attentes sociales et aux contraintes de la communauté. Ces phrases illustrent le conflit entre les valeurs individuelles et les attentes sociales:

« Je ne veux pas que quelqu'un suive mon cercueil. En silence, dans un coin, sans être remarqué, pour que je disparaisse rapidement. Ne mettez pas de pierre sur ma tombe. Je veux que personne ne sache où je suis. Si seulement on pouvait me mettre sous cet arbre. » (Radi «Mort à l'Automne» 71).

2. Une caractérisation réaliste

L'une des caractéristiques majeures des œuvres d'Ibsen est la construction précise et réaliste des personnages. De même, dans *Mort à l'Automne*, le personnage principal, à l'image de Nora dans *Une maison de poupée*, représente un individu confronté à des structures sociales injustes, subissant une transformation profonde au fil du récit. Dans cette perspective, il est pertinent de considérer la complexité des personnages d'Ibsen, qui transcendent les catégories traditionnelles du réalisme et du symbolisme, offrant une profondeur psychologique qui reflète les tensions internes et les contradictions humaines. Durand-Benguigui écrit:

«La critique française s'est souvent demandée s'il fallait ranger Ibsen et Strindberg parmi les réalistes ou les symbolistes. Mais les œuvres s'accommodent difficilement de ce double étiquetage. [...] Là où beaucoup de monographies francophones s'en tiennent à leurs repères esthétiques familiers, l'approche comparée recherche une poésie théâtrale propre à l'aire culturelle scandinave. C'est ainsi que notre analyse développe l'hypothèse d'un "illusionnisme" spéculaire, centré sur l'expérience psychique du personnage-reflet.» (Durand-Benguigui 101).

Dans *Mort à l'Automne*, Mashdi, symbolise un individu en lutte contre des structures sociales oppressives, traversant une profonde transformation. Nora, dans *Une maison de poupée*, passe d'une épouse soumise à une femme indépendante qui se révolte contre des structures sociales injustes.

« Nora prend conscience du caractère artificiel et factice du monde moral qui l'entoure, et en décidant de quitter la maison, elle aspire à devenir une citoyenne. » (Nazari 32)

Dans le troisième acte, accablé par les difficultés de la vie et les pressions sociales, Mashdi décide de quitter son village; un tournant décisif dans sa vie, le poussant vers un changement radical. À un moment clé, il s'exprime ainsi:

« Je n'en peux plus... Il faut que je parte, adienne que pourra... » (Radi «Mort à l'Automne» 87).

Dans *Mort à l'Automne*, Mashdi incarne un individu confronté à des structures sociales injustes, subissant une profonde transformation. À un moment de la pièce, Mashdi dit:

« Les nuits d'automne... Quand on passe seul avec son cheval sous les arbres trempés de pluie... D'un côté, des buissons desséchés, de l'autre, des noyers... La route est noyée dans le brouillard... Et dans l'obscurité, tu entends le bruit des pas de ton cheval... Tu entends qu'une chose, une chose comme la mort, s'approche de toi par-derrière... On se dit que c'est la fin. » (ibid. 14).

Cette description reflète le sentiment de solitude et la proximité de la mort que ressent Mashdi face aux difficultés de la vie et aux injustices sociales.

3. Espace et symbolisme

Le symbolisme est également central dans les deux œuvres. Chez Ibsen, la maison est à la fois refuge et prison. Chez Radi, l'automne symbolise le déclin d'un monde ancien, mais aussi la possibilité d'un renouveau. Le cheval, récurrent dans plusieurs de ses pièces, devient ici le symbole d'une mémoire collective brisée, d'un passé glorieux désormais inaccessible.

Goldman écrit:

« Ibsen utilise des espaces restreints et symboliques, comme la maison de Nora dans Une maison de poupée. » (Goldman 110).

Cette citation illustre parfaitement le symbolisme de l'espace domestique chez Ibsen met en évidence, avant la restriction spatiale du décor, un espace fermé qui symbolise l'enfermement social et psychologique de Nora. La maison devient un lieu où elle est confinée dans son rôle de femme soumise, reflétant les normes oppressives de la société:

« Un salon meublé avec confort et bon goût, mais sans luxe. Dans le fond à droite la porte du vestibule. Dans le fond à gauche celle du bureau de Helmer. [...] L'action se passe chez les Helmer. » (Ibsen 11).

4. Critique des inégalités de classe

Dans sa pièce Ibsen dénonce les inégalités de classe et la corruption sociale. De même, Radi, explore cette thématique à travers ses personnages villageois et les structures sociales oppressives qui les entourent.

« La majorité a la puissance – malheureusement – mais elle n'a pas la raison. La raison est toujours du côté de la minorité. » (ibid. 70).

Ibsen dénonce la tyrannie de la majorité et la manière dont les structures sociales injustes perpétuent les inégalités et le statu quo. Ibsen critique la résistance des structures sociales à toute réforme.

Ce passage de *Mort à l'Automne* illustre parfaitement l'enfermement des personnages villageois dans des structures sociales oppressives. Molouk évoque son labeur incessant et non reconnu, symbole de sa position subalterne dans un système injuste. Cette captivité sociale et économique suggère implicitement les inégalités de classe et les conflits sociaux.

« Molouk

Dans cette maison, je suis comme une prisonnière. Du matin au soir, je cours sans relâche, sans jamais montrer le moindre signe de fatigue. Je vais au verger, je

nourris les poules, je tisse des balais, je fais le ménage, la cuisine, je m'occupe des enfants. Crois-moi, dans cette maison, je suis comme une prisonnière. » (Radi «Mort à l'Automne» 20).

À travers la création de tels personnages, Radi montre la condition des femmes victimes des structures traditionnelles et des inégalités sociales. D'un côté, les tâches sans fin de Molouk, et de l'autre, l'absence de reconnaissance pour son travail, symbolisent sa place inférieure dans cet ordre social.

V. SIMILARITES ET DIVERGENCES DANS LA STRUCTURE DES PIECES

Similarités:

1. Accent sur les conflits sociaux et moraux: Les deux dramaturges placent leurs personnages dans des situations où les conflits sociaux et moraux sont mis en évidence.

2. Caractérisation réaliste: Ibsen et Radi utilisent des personnages complexes et multidimensionnels pour faire avancer l'intrigue.

3. Fin ouverte ou réfléchie: La fin de leurs œuvres est souvent tragique et pousse le spectateur à la réflexion.

Divergences:

1. Contexte culturel et social: Tandis qu'Ibsen aborde principalement les problématiques de l'Europe du XIXe siècle, Radi reflète les thèmes et les défis de la société iranienne contemporaine.

Cet extrait célèbre d'*Une Maison de Poupée* de Henrik Ibsen, où Nora, l'héroïne, confronte son mari Torvald et prend la décision de quitter son foyer pour trouver son indépendance, fait apparaître la quête d'émancipation de Nora et la critique des rôles traditionnels imposés aux femmes dans la société bourgeoise du XIXe siècle:

« **NORA**

C'est ainsi, Torvald. Quand j'étais chez mon père, il me disait toutes ses opinions et j'étais d'accord avec lui. S'il en avait une différente, je la cachais, parce que cela lui aurait déplu. Il m'appelait sa poupée et il aimait jouer avec moi, tout comme toi, maintenant, tu aimes jouer avec moi.

TORVALD

Nora, comment peux-tu dire cela?

NORA

C'est la vérité, Torvald. Tu n'as jamais compris qui j'étais. Tu n'as jamais voulu comprendre. Tu as toujours décidé de tout pour moi. Et moi, j'ai accepté... jusqu'à aujourd'hui.

TORVALD

Mais c'est insensé ! Tu es mon épouse, la mère de mes enfants!

NORA

Je ne suis plus rien pour toi. Et je ne peux plus être une mère tant que je ne serai pas une femme indépendante.

TORVALD

Indépendante? Mais où iras-tu? Que feras-tu?

NORA

Je dois l'apprendre par moi-même. Je veux comprendre qui je suis, ce que je veux, ce que je peux être sans toi, sans mon père, sans personne pour me guider.

(Torvald la regarde, abasourdi. Nora se dirige vers la porte.)

TORVALD

Nora, ne pars pas!

NORA

Il le faut.

Nora ouvre la porte, sort, et la porte se ferme derrière elle. » (Ibsen 125).

2. Type de tragédie: La tragédie dans les œuvres d'Ibsen est souvent philosophique et universelle, tandis que dans les œuvres de Radi, elle a une dimension sociale et locale plus marquée.

3. Langue et ambiance: Les dialogues chez Radi et Ibsen jouent un rôle crucial. Leur apparente simplicité masque une densité psychologique et symbolique remarquable. Radi maîtrise l'art du non-dit, du silence éloquent, de la parole qui échappe. Cette économie de langage rapproche encore davantage son théâtre de celui d'Ibsen.

La structure en trois actes dans *Mort à l'Automne* et les œuvres d'Ibsen, en tant qu'outil efficace pour raconter des histoires tragiques, permet à l'écrivain d'examiner en profondeur les questions sociales et éthiques. Akbar Radi, inspiré par cette structure et en l'adaptant au contexte social iranien, a créé une œuvre qui est à la fois locale et universelle. À cet égard Jafari écrit:

« Mort à l'Automne, à l'instar des œuvres d'Ibsen, est un exemple de la puissance du théâtre pour refléter les contradictions humaines et sociales. » (Jafari 53).

Ces similarités montrent l'influence profonde d'Ibsen sur le style de Radi et sa capacité à adapter ce style dans un cadre iranien.

VI. L'UTILISATION DES SYMBOLES DANS *MORT A L'AUTOMNE*

Akbar Radi, à l'instar d'Ibsen, utilise des symboles pour transmettre des significations profondes. Ces symboles non seulement enrichissent l'histoire, mais ajoutent également des couches de signification au récit.

1. Le cheval de Mashdi:

Symbole d'espoir et de lien familial: Le cheval, utilisé pour ramener son fils Kas Agha, représente les espoirs de Mashdi de restaurer la famille.

Symbole de la mort de la tradition: La mort du cheval en milieu d'histoire symbolise la disparition des espoirs de Mashdi et l'effondrement des valeurs traditionnelles face aux réalités nouvelles.

2. L'automne:

Symbole du passage du temps: La saison d'automne dans le titre de la pièce et l'atmosphère générale symbolise la fin d'une époque et le début de l'effondrement.

Symbole de la mort et de la dégradation: Tout comme les arbres perdent leurs feuilles en automne, Mashdi est confronté à la destruction de ses espoirs et à sa propre mort.

3. La maison de Mashdi:

Symbole des valeurs familiales traditionnelles: La maison de Mashdi est un lieu où les valeurs traditionnelles prédominent, mais avec le retour de Molouk et les mécontentements des enfants, cette maison ne peut plus servir de refuge pour la famille.

4. Roudbar:

Symbole du mouvement et du changement: Le voyage à Roudbar représente pour Mashdi le retour aux valeurs passées de la famille, mais ce voyage, à cause de la maladie du cheval et des conditions difficiles, devient un symbole des difficultés à restaurer les traditions.

Akbar Radi, met en scène dans *Mort à l'Automne* la confrontation entre tradition et modernité et utilise des symboles pour renforcer les messages narratifs. Cette pièce montre magnifiquement comment les valeurs traditionnelles sont mises à l'épreuve par les changements sociaux et la modernité.

VII. CONCLUSION

L'influence d'Henrik Ibsen sur Akbar Radi, en particulier dans *Mort à l'Automne*, témoigne de la manière dont les styles théâtraux universels peuvent être intégrés aux réalités locales, créant ainsi une œuvre qui résonne à la fois au niveau esthétique et structurel. Radi a su, tout en s'inspirant des techniques d'Ibsen, adapter sa vision du théâtre à la société iranienne, abordant des thèmes locaux tout en touchant à des questions universelles.

Dans *Mort à l'Automne*, Radi met en lumière les tensions entre les anciennes et les nouvelles générations, tout en posant une réflexion sur les conflits intérieurs et sociaux. Ces générations opposées agissent comme des pôles antagonistes, incarnant les luttes entre le passé et l'avenir, l'autorité et l'indépendance. Ce traitement des personnages et des générations montre une dimension sociale profonde qui reflète la société iranienne tout en s'inscrivant dans une perspective universelle. Par ailleurs, l'auteur fait parler ses personnages à travers des monologues qui reflètent ses propres idées intellectuelles, une technique qu'il partage avec Ibsen, mais qu'il adapte à la culture et aux enjeux de son pays.

La pièce ne se limite pas à une simple œuvre dramatique, mais elle devient un miroir de la société, capturant les luttes et les contradictions internes des individus dans un contexte social précis. Radi, à travers *Mort à l'Automne*, explore des thèmes tels que les inégalités de classe, les crises morales et

l'isolement social. Ces sujets trouvent une résonance à la fois dans la société iranienne et dans d'autres contextes internationaux, grâce à la profondeur d'analyse sociale de l'œuvre.

Radi, tout comme Ibsen, démontre que la société n'est pas un simple arrière-plan narratif, mais un acteur essentiel dans le développement de l'intrigue et des personnages. Cette approche montre comment les inégalités sociales et les valeurs dominantes affectent profondément les choix et le destin des individus, tout en offrant une critique sociale acerbe de la réalité contemporaine.

L'influence d'Ibsen se retrouve notamment dans la structure en trois actes et l'utilisation de la société comme un personnage à part entière, où les pressions sociales et économiques jouent un rôle clé dans les choix des personnages. Ce cadre théâtral, déjà vu dans la pièce d'Ibsen, *Une Maison de poupée*, est également mis en œuvre par Radi, qui adapte cette structure aux préoccupations de son propre temps et de son propre lieu.

Stanislavski écrit:

« Chaque effet dramatique peut avoir un thème fort, mais il ne satisfait toujours pas les attentes de la scène. Il n'y a pas de règles scientifiques pour la scène, et il est nécessaire de ressentir et de comprendre la scène et ses désirs pendant la pratique. Nous n'avons donc pas de règles, de grammaire et de grammaire pour l'art de la scène. » (Stanislavski 76).

L'inspiration d'Ibsen est un lien entre la vision du monde et la forme narrative. Les personnages de ses pièces sont liés au passé, au présent et au futur.

L'influence d'Ibsen se manifeste clairement dans la construction psychologique des personnages et l'exploration des tensions entre tradition et modernité. Dans *Une maison de poupée*, Ibsen crée des personnages qui luttent pour leur émancipation personnelle, un thème que Radi reprend dans *Mort à l'Automne*. Les personnages de Radi, tout comme ceux d'Ibsen, sont confrontés à des choix sociaux et moraux difficiles, et leur évolution, bien que tragique, souligne la critique des structures sociales et des conventions.

Les deux pièces utilisent la structure en trois actes pour illustrer la lutte des personnages contre les forces sociales et familiales, tout en proposant une réflexion sur les choix individuels et leurs conséquences, aussi bien sur le plan personnel que social. Les similitudes entre les deux œuvres révèlent non seulement une structure dramatique partagée mais aussi des préoccupations profondes concernant les conflits intérieurs et l'évolution des individus dans un monde en mutation.

En conclusion, *Mort à l'Automne* de Radi est un exemple brillant de l'adaptation du théâtre moderne européen aux réalités locales iraniennes, et témoigne de la capacité de Radi à fusionner les styles universels avec des questions sociales locales. Tout en explorant les thèmes universels de l'isolement, de la morale et des conflits sociaux, Radi parvient à créer une œuvre qui parle directement à son public tout en offrant une réflexion pertinente à l'échelle mondiale. Ainsi, l'influence d'Ibsen sur Radi illustre le pouvoir du théâtre de transcender les frontières culturelles et d'apporter des perspectives universelles sur des problèmes sociaux intemporels.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ASSADOLLAHI, S., JAVARI, M. H., ZAHEDI, T., « Anna Gavalda : la projection du moi dans la société », *Revue des Études de la Langue Française*, Volume 14, Issue 1, 2022.
- [2] DURAND-BENIGUI, Isabelle. *Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave*. Paris. TRANS. 2005.
- [3] GOLDMAN, Emma. *La Signification Sociale du Drame moderne*. Genève. Alexandria. 2020
- [4] JAFARI, Rouhollah. *Groupe Artistique National, du début jusqu'à la fin (1956 -1979)*. Téhéran. Édition Afraz. 2016.
- [5] IBSEN, Henrik. *Une maison de poupée*. Traduction de Maurice Prozor, revue par Myriam Zaber. Paris. Éditions Classiques & Contemporains. 2021.
- [6] NAZARI, Mohammad Reza. *Le sujet révolutionnaire en poupée, Critique du livre Une maison de poupée. Revue Ketâb-e Fardâ. Téhéran. 25 avril 2020.*
REZAI Rad, Mohammad. *Études des Méthodes de pensée politique sur les conceptions de Mazdéisme*. Téhéran. Tarhen. 1999.
- [7] RADI, Akbar. *Conversations d'Akbar Radi*, Interviewer: Malek Ebrahim Amiri. Téhéran. Édition Wistar. 2000.
- [8] RADI, Akbar. *Mort à l'automne*. Téhéran. Éditions Ghatreh. 2004.
- [9] STANISLAVSKI, Constantin. *La Construction du personnage*. Paris. Pygmalion. 1986.
- [10] TALEBI, Faramarz; *Carte d'identité d'Akbar Radi*. Téhéran. Édition Qatreh. 2003.



La réception iranienne de l'œuvre et de la pensée derridiennes*

Rouhollah HOSSEINI **/ Somayeh AHMADI ***

Résumé— Jacques Derrida occupe une position clé dans l'histoire intellectuelle contemporaine, influençant de nombreux penseurs et critiques à travers le monde. L'Iran, bien que surprenant pour certains, fait partie des pays où l'œuvre de Derrida a suscité un vif intérêt dans les milieux académiques. Après sa reconnaissance aux États-Unis, les intellectuels iraniens, à travers des traducteurs et des universitaires, ont commencé à introduire Derrida dans le paysage intellectuel iranien. Ce phénomène est d'autant plus intrigant que la pensée de Derrida, souvent perçue comme complexe et difficile d'accès, semble avoir trouvé une résonance particulière dans ce pays du Moyen-Orient. Cette situation soulève une question centrale : pourquoi une telle réception de la pensée derridienne en Iran, malgré ses aspects hermétiques ? Une explication possible de cet engouement réside dans le besoin, pour les intellectuels iraniens, de disposer d'outils conceptuels permettant de mieux comprendre et évaluer les courants intellectuels de l'Occident, notamment la pensée postmoderne. La déconstruction, concept clé de Derrida, semble offrir un cadre adéquat pour cette analyse critique des productions intellectuelles occidentales. Cet article propose donc d'examiner, à travers une analyse thématique, la manière dont la pensée de Derrida a été reçue en Iran, en s'appuyant plus particulièrement sur le concept de « déconstruction ».

Mots-clés— Derrida, Déconstruction, Iran, Poststructuralisme, Réception

* **Date de réception** : 2024/5/24

Date d'approbation : 2025/08/20

** Maître de conférences, Département des Études Françaises, Université de Téhéran, Iran. E-mail : hosseini_r@ut.ac.ir

*** Doctorante, Département des Études Françaises, Université de Téhéran, Iran. (Auteur Responsable) E-mail : somayahahmadi14@gmail.com



The Iranian Reception of Derrida's Work and Thought*

Rouhollah HOSSEINI **/ Somayeh AHMADI ***

Extended abstract— Jacques Derrida, a contemporary French philosopher, stands as a central figure of poststructuralism, a movement that owes much of its development to French intellectual traditions. His writings, expressed in an exceptionally dense style with a rich yet often obscure vocabulary, remain difficult to access for many readers. Although originally composed in French, Derrida's works have been extensively translated—particularly into English—attesting to their global influence.

In Iran, Derrida's philosophy has been introduced primarily through translations from other languages. Since the 1990s, the arrival of his theories on the Iranian intellectual scene has been a striking phenomenon, marked by both enthusiastic reception and intense controversy, as well as by their growing impact within academic circles. Scholarly articles and Persian translations of his works have opened new horizons for the analysis of cultural and social phenomena in the Iranian context.

Yet, a crucial question concerns the challenges faced by Iranian translators when engaging with Derrida's complex texts, which are renowned for their linguistic subtleties, wordplay, and paradoxes. Derrida frequently employs "differe(a)nces" and semantic displacements, posing immense difficulties for translators. Even the notion of "deconstruction" itself often resists translation, to the point that many European languages retain the original French term. This situation raises significant concerns about the accuracy and credibility of Persian translations, particularly given the variability in rendering concepts such as "deconstruction" or "deconstructionism," which may lead to interpretive ambiguities. Another noteworthy aspect of Derrida's reception in Iran lies in the application of his ideas to Qur'anic exegesis, a practice that often conflicts with traditional religious scholarship.

Taking into account the Iranian academic context, this article examines contemporary debates surrounding Derrida's concept of deconstruction and its perception in today's Iran. Using thematic analysis of translated and authored works on Derrida, as well as the incorporation of his theories in university circles, we classify the topics of scholarly articles published in recognized scientific journals. This approach enables us to identify patterns that highlight the most prominent applications of Derrida's concepts, particularly those that generate academic interest in Iran.

* Received: 2024/5/24

Accepted: 2025/08/20

** Associate Professor, Department of French Studies, University of Tehran, Iran. E-mail: hosseini_r@ut.ac.ir

*** PhD Student, Department of French Studies, University of Tehran, Iran. (Corresponding author). E-mail: somayahahmadi14@gmail.com

While Derrida's ideas are widely disseminated among Iranian intellectual and academic communities, perspectives on his thought remain far from uniform. This study identifies three major approaches to Western philosophy in Iran, including Derrida's works: (1) an unreserved acceptance of Western ideas, viewing the West as the center of intellectual progress; (2) a categorical rejection of all Western thought, perceived as the locus of decadence and immorality, a stance often adopted by religious scholars; and (3) a critical engagement with Western theories, aiming neither to dismiss them outright nor to embrace them uncritically.

Keywords— Derrida, Deconstruction, Iran, Post-structuralism, Reception

SELECTED REFERENCES

- [1] AVTONOMOVA, Natalia. « Derrida en Russe ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 127, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 85-92.
- [2] BRZEZICKA, Barbara. « Jacques Derrida : intraduisible ou mal traduit ? ». *Romanica Silesiana*, no 12, 2017.
- [3] DELACAMPAGNE, Christian. « L'aventure américaine de Derrida ». *Cités*, n°. 30, 2007. pp.71- 79.
- [4] ERTUGRUL, Tacettin. « Jacques Derrida et le problème de la technique ». Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, École doctorale des humanités ED 520, 2016.
- [5] LEBEAUL, Claude. « Méthode de conception exploitant l'opposition binaire pour la mise en forme d'objets fonctionnels ». Université de Québec, Mémoire de maîtrise, 1995.
- [6] PASTIN, Iuliana. « Jacques Derrida, le philosophe de la déconstruction ». *Cogito ; Bucharest*, vol. 3, 2011, pp. 58-66.



بررسی جایگاه اندیشه‌های ژاک دریدا در ایران *

روح الله حسینی ** / سمیه احمدی بنی ***

چکیده — ژاک دریدا از فیلسوفان برجسته‌ی قرن بیستم، جایگاه مهمی در تاریخ اندیشه‌های معاصر دارد. او با نقد خود خوانش جدیدی از سنت فلسفی غرب ارائه داد. در ایران مانند بسیاری از کشورها، می‌توان ردپای آثار دریدا را در محافل دانشگاهی دید. اندکی پس از آن که در آمریکا به شهرت رسید، مترجمان و محققان ایرانی شروع به معرفی آن در ایران کردند و علاقه خاصی به آن داده شده است. با عنایت به دشواری و ابهام اندیشه‌های دریدا این هجوم استقبال عجیب به نظر می‌رسد. از این رو این سؤال مطرح می‌شود که چگونه می‌توان این توجه محافل دانشگاهی و روشنفکری ایران را به اندیشه‌ای که ویژگی آن پیچیدگی است تبیین کرد؟ ما معتقدیم که یکی از دلایل این استقبال مطلوب از اندیشه دریدا را باید در این واقعیت جستجو کرد که ما فاقد فضایی هستیم که به عنوان کلید فهم و حتی ارزیابی تولیدات فکری غرب از جمله اندیشه پست مدرن عمل کند. در این مقاله به دنبال آن هستیم تا با تحلیل موضوعی، تصویری از جایگاه اندیشه‌های دریدا در ایران را ترسیم کند. بدین منظور از میان مفاهیم فکری دریدا، مقوله "واسازی" را به عنوان پشتوانه نظری در این پژوهش انتخاب کردیم.

کلمات کلیدی — دریدا، ایران، پساساختارگرایی، واسازی، نقد.

I. INTRODUCTION

Jacques Derrida, philosophe français contemporain, s'impose comme une figure centrale du poststructuralisme, un courant qui doit en grande partie son essor aux philosophes français tels que Foucault, Lacan, Deleuze, Lyotard et Derrida lui-même. En mettant en question les fondements du raisonnement occidental, ce dernier critique la phénoménologie et la métaphysique traditionnelle, tout en proposant une nouvelle approche des sciences humaines. Il s'attaque également au structuralisme et introduit le concept de « déconstruction », qui constitue une contribution majeure à la pensée contemporaine.

Cependant, les idées de Derrida sont exprimées dans un langage extrêmement dense, avec un vocabulaire riche et un style souvent considéré comme obscur, rendant ses œuvres difficiles d'accès pour de nombreux lecteurs (Plante, 2004, 5). Malgré cette complexité, l'œuvre de Derrida exerce une grande fascination à l'échelle internationale, et il est aujourd'hui probablement le philosophe français contemporain le plus étudié (Pastin, 2011, 15). Ses écrits, bien que rédigés en français, sont largement traduits, notamment en anglais, ce qui témoigne de leur influence mondiale.

En Iran, la philosophie de Derrida s'est développée grâce aux traductions de textes écrits dans d'autres langues. Depuis les années 1990 jusqu'aujourd'hui, l'arrivée sur la scène intellectuelle des théories de ce penseur constitue un phénomène étonnant, aussi bien du fait de leur réception enthousiaste et souvent controversée que de leur impact sur les milieux universitaires iraniens. On pourrait même affirmer, que les articles sur Derrida et les versions persanes de ses ouvrages ont fini par ouvrir de nouveaux horizons dans l'analyse des phénomènes culturels et sociaux du monde iranien.

Il est difficile de déterminer précisément quand la pensée de Derrida a fait son entrée en Iran et quel en a été l'impact. Il semble qu'elle ait été introduite dans les années 1990 grâce à des intellectuels tels que Bâbak Ahmadi, avec ses ouvrages *Modernité et Pensée critique* et *Structure et Interprétation du texte*, ainsi que Rezâ Barâheni, auteur du *Rêve éveillé*. Bien que ces travaux ne soient pas des recherches scientifiques ou des traductions directes des œuvres de Derrida, les auteurs y font référence en s'appuyant sur des observations des idées du philosophe à partir de divers textes (Mehrnews, 2005). Ces premières références ont ainsi contribué à familiariser le public iranien avec les concepts derridiens, amorçant ainsi l'intérêt croissant pour sa philosophie dans les cercles intellectuels du pays.

Mohammad Zeymarân est une autre figure qui a joué un rôle crucial dans la diffusion des théories de Jacques Derrida en Iran, en poursuivant cette tâche avec une rigueur intellectuelle remarquable. Son ouvrage *Métaphysique de la Présence*, publié pour la première fois en 2007, se distingue par son exploration approfondie de la pensée de Derrida, notamment à travers une analyse philosophique de la théorie de la « déconstruction », le concept central de l'œuvre du philosophe français. Ce livre a suscité un intérêt croissant pour la déconstruction dans les milieux universitaires iraniens.

Les publications et articles consacrés à la déconstruction reflètent une diversité impressionnante de thèmes, témoignant de la profondeur et de la polyvalence de l'œuvre derridienne. Ces travaux incluent des études comparatives entre Derrida et des penseurs iraniens, mais aussi des réflexions sur les

interactions de la déconstruction avec divers domaines tels que la philosophie, la littérature, la politique, l'art, l'architecture, ainsi que des discussions sur son influence sur le système éducatif et la justice en Iran. Cette pluralité de perspectives démontre à quel point les idées de Derrida ont trouvé une résonance dans le paysage intellectuel iranien.

Cependant, la véritable question qui se pose concerne le travail des traducteurs iraniens face à l'œuvre complexe de Derrida, connue pour ses subtilités et ses jeux de langage. Ce dernier utilise des sens « diffère(a)nts » lorsqu'il joue avec les mots, multipliant jeux de mots et paradoxes, ce qui constitue un défi immense pour tout traducteur. En particulier, la notion de « déconstruction » elle-même est difficilement traduisible, même dans d'autres langues européennes, où l'on conserve souvent le terme français d'origine. Cela soulève donc des interrogations sur la fidélité et la crédibilité des traductions persanes des textes de Derrida et de ses concepts. En effet, selon certains critiques, la « déconstruction » ou le « déconstructionnisme » sont traduits de manière variable en persan, ce qui pourrait entraîner des malentendus quant à leur usage (Amnkhani, 2016, 2).

Un autre phénomène intéressant dans la réception des théories derridiennes en Iran réside dans l'utilisation des idées de Derrida pour analyser les textes coraniques, souvent en contradiction avec les avis des savants religieux (Naziripoor, 2021).

L'article présent, en tenant compte du contexte académique iranien, examine certains des débats contemporains autour de la notion de déconstruction de Derrida. Il convient de noter dès le début que les œuvres du philosophe ne sont pas entièrement traduites en persan, et leur disponibilité est limitée par rapport aux discussions en cours, ce qui rend sa réception en Iran d'autant plus surprenant. Nous formulons ainsi l'hypothèse suivante : l'un des facteurs expliquant cette réception favorable pourrait être l'absence d'un cadre bien défini pour produire ou débattre des réflexions critiques, qui serviraient de clés pour comprendre ou évaluer la pensée postmoderne. Cela nous conduit à explorer comment la pensée poststructuraliste de Derrida, et en particulier sa notion de « déconstruction », est perçue en Iran aujourd'hui.

En utilisant une méthode d'analyse thématique des livres et articles traduits ou écrits sur Derrida, ainsi que de l'utilisation de ses théories dans les cercles universitaires, nous tenterons de dresser un tableau de sa réception en Iran. Pour ce faire, nous avons classé les sujets des articles publiés dans des revues scientifiques reconnues, identifiant des schémas qui, nous l'espérons, permettront de mieux évaluer les différentes applications des concepts de Derrida, en particulier ceux qui suscitent le plus d'intérêt dans les milieux académiques iraniens. Nous verrons que l'intérêt porté à Derrida se divise entre une admiration pour sa philosophie, principalement chez les intellectuels iraniens, et une simple approche consistant à « déconstruire » les textes, plus répandue parmi les étudiants.

II. L'ORIGINALITE DE LA PENSEE DERRIDIENNE

L'œuvre et la pensée de Jacques Derrida s'articulent autour d'un concept clé : la déconstruction (Pastin, 2011). Dans un contexte où le structuralisme dominait les années 1960, Derrida propose une critique radicale du langage et des dualismes qui ont structuré l'histoire de la philosophie occidentale. Il emprunte à Heidegger l'idée de « déconstruction » pour s'attaquer à ce qu'il nomme la « métaphysique de la présence ». En 1967, Derrida publie deux ouvrages majeurs, *De la grammatologie* et *L'Écriture et*

la *différence*, qui exposent en profondeur le concept de déconstruction. Ces œuvres lui valent une renommée particulière aux États-Unis, où il est encore plus lu et admiré qu'en France (Avtonomova, 2002).

Il est important de souligner que la réception de Derrida varie selon les contextes nationaux. Aux États-Unis, la déconstruction a inspiré des courants bien établis, notamment dans le domaine du féminisme (Delacampagne, 2007). En Chine, les chercheurs marxistes se concentrent sur la manière dont Derrida différencie l'esprit de Marx de son « spectre » (Xiaoping, 2009). En Inde, des parallèles intéressants sont souvent établis entre la déconstruction et certaines philosophies traditionnelles du langage (Avtonomova, 2002). Cela montre que la pensée de Derrida dépasse les frontières culturelles, en s'adaptant et en résonnant différemment dans chaque contexte intellectuel.

En Iran, nous l'avons mentionné, la pensée de Derrida s'est diffusée grâce à un nombre croissant de traductions publiées depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Cependant, cette transmission n'a pas toujours été directe. Une part significative de l'œuvre de Derrida a d'abord traversé l'Atlantique pour résonner dans les bureaux de rédaction et les salles de séminaires iraniens. Il convient de noter que la majorité des chercheurs et des enseignants universitaires, ou, selon la terminologie actuelle, des intellectuels, sont généralement anglophones, ce qui leur donne un accès plus facile aux publications en anglais qu'à celles en français.

En 2004, la traduction en persan de *Positions* marque un tournant dans la réception de la pensée de Jacques Derrida en Iran. Avant cette date, ce penseur occupait une place relativement marginale dans les cercles universitaires iraniens. Le critique littéraire et traducteur Payâm Yazdândjou, qui a réalisé cette traduction, avait déjà introduit plusieurs textes issus des philosophies postmodernes et poststructuralistes. Outre Derrida, il a également contribué à faire connaître des penseurs contemporains comme Roland Barthes et Jean Baudrillard aux milieux académiques iraniens, en collaboration avec des auteurs comme Bâbak Ahmadi.

Cette situation a parfois entraîné une confusion parmi les étudiants et les lecteurs, certains pouvant croire que les textes sur Derrida ont été traduits directement du français vers le persan, alors que certains proviennent en réalité de traductions intermédiaires, notamment de l'anglais. Cela souligne la complexité des échanges intellectuels et des processus de traduction qui ont accompagné la diffusion des théories derridiennes en Iran.

La pensée de Derrida suscite tout particulièrement l'intérêt de Mehdi Pârsâ, professeur de philosophie et traducteur de l'anglais. Sur un total de 30 ouvrages du philosophe traduits en persan, 8 ont été publiés sous sa traduction. En effet, parmi tous les traducteurs des œuvres de Derrida, Mehdi Pârsâ est le seul à s'efforcer de rendre compte de manière approfondie et sérieuse de la philosophie derridienne à travers ses traductions et ses articles. Il a notamment traduit des ouvrages tels que *How to Read: Derrida on Husserl* de Timothy Mooney et Kevin Mulligan, *How to Read Derrida* de Penelope Deutscher, *Semiotics: The Basics* de Daniel Chandler, ainsi que *Freud ou la scène de l'écriture*, *De la grammatologie* et *Marges de la philosophie* de Derrida. En mobilisant également la pensée derridienne dans son propre projet théorique, il se concentre sur la déconstruction dans le champ des études philosophiques, comme en témoigne son livre *Derrida et la philosophie*, publié en 2014.

Il est important de souligner que le nombre d'ouvrages traduits de Derrida n'est pas particulièrement significatif. En effet, pendant longtemps, la traduction des textes philosophiques n'était pas courante parmi les universitaires iraniens. Parmi les treize livres de Derrida traduits en persan, cinq l'ont été par des traducteurs généralistes. Seuls deux ouvrages majeurs, *De la grammatologie* et *L'Écriture et la différence*, ont été traduits par des spécialistes ayant étudié en profondeur l'œuvre de Derrida. Le premier a été traduit en 2011 par Mehdi Pârsâ, tandis que le second, publié en 2016 par l'estimable maison d'édition Ney, a été traduit par Abdelkarim Rashidiân, maître de conférences au département de philosophie de l'Université Shahid Beheshti. Lors d'une conférence donnée en 2005 à l'« Académie iranienne des arts », pour commémorer le premier anniversaire du décès de Derrida, Amir-Ali Nodjoumiann, professeur de littérature anglaise et auteur de nombreux articles sur le philosophe, a mis en lumière l'un des principaux obstacles rencontrés par les traducteurs iraniens. Il a décrit l'œuvre de Derrida comme étant extrêmement hermétique et difficilement traduisible. Selon lui, « le texte de Derrida, tout comme celui de Lacan, est beaucoup plus complexe à traduire que ceux de Foucault ou de Barthes. Derrida attribue différents sens à ses mots ; pourtant, le traducteur est contraint de se limiter à un seul sens et doit souvent expliquer les autres dans les notes en bas de page. Les jeux de mots, les polysémies, les familles de mots, et même les ressemblances graphiques de ses termes-clés représentent un véritable cauchemar pour tout traducteur. » (Mehrnews, 2004)

La difficulté de saisir pleinement le sens des mots dans les écrits de Derrida n'a pourtant pas freiné leur diffusion dans les milieux intellectuels, ce qui peut être perçu comme un phénomène culturel et intellectuel remarquable. De plus, des ouvrages importants traitant de l'œuvre et de la pensée derridienne continuent d'être rédigés par des chercheurs iraniens dans l'espace universitaire. Parmi eux, Mohammad Zeymarân, philosophe et membre de l'Académie iranienne des arts, se distingue par ses contributions. Spécialiste de la philosophie de l'art et de l'esthétique postmoderne, il est l'auteur de plusieurs textes notables, dont *Introduction à la sémiotique de l'art*, *Un regard sur la philosophie des Lumières et son impact sur l'art*, *Michel Foucault : savoir et pouvoir*, *Jacques Derrida et la métaphysique de la présence*, *Nietzsche d'après Heidegger*, *Derrida et Deleuze*, et *Un regard sur les lumières de la modernité et ses insatisfactions*. Son livre *Métaphysique de la Présence*, réédité six fois en trois ans, a marqué les milieux intellectuels iraniens. Dans cet ouvrage, Zeymarân analyse le concept de « déconstruction » et explore les idées de Derrida à travers les œuvres de penseurs classiques tels que Descartes, Rousseau, Lévi-Strauss, Kant, Heidegger, Nietzsche, Marx et Habermas.

Conscient que ses compatriotes souhaitent approfondir leur compréhension des figures importantes de la philosophie occidentale, souvent sans avoir une connaissance approfondie des œuvres originales, Zeymarân souligne l'importance de maintenir une distance critique et un regard réaliste. Ce regard critique est manifesté dans son article « La critique herméneutique et déconstructive », où il expose les critiques de certains penseurs occidentaux sur Derrida, notamment celles de Richard Rorty. Ce dernier reproche au philosophe français de négliger les préoccupations humaines fondamentales, telles que la moralité publique et les valeurs humaines. Selon Rorty, « la déconstruction derridienne tente généralement de s'affranchir des conditions historiques et ignore les responsabilités individuelles et sociales » (Mehrnews, 2004). Zeymarân observe que les Iraniens considèrent Derrida comme un penseur moins engagé politiquement comparé à Michel Foucault, ce qui pourrait expliquer un moindre attrait pour son œuvre par rapport à celle de Foucault (Mehrnews, 2004)

Il est important de noter qu'en Iran, il n'existe pas de cadre approprié pour exposer les théories de ce penseur français. Derrida se fait connaître comme un critique fervent de la philosophie occidentale, et non pas un porte-parole de cette tradition philosophique. Quiconque souhaite donc entrer dans la pensée derridienne aurait à connaître d'abord bien ladite tradition ainsi que la philosophie contemporaine de l'Occident. Ceci explique également la raison pour laquelle la traduction des œuvres de Derrida est une chose difficile en Iran.

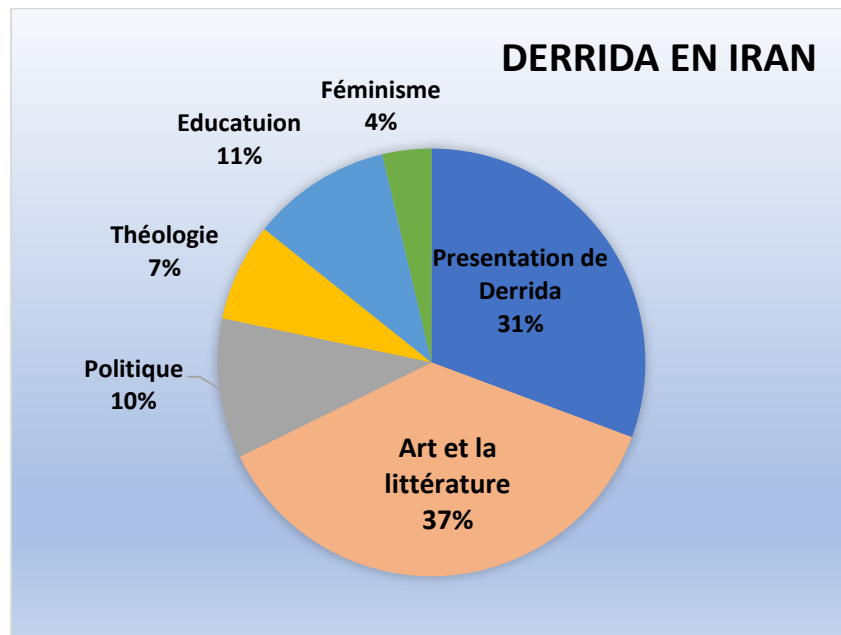
Mehdi Khabbâzikenâri, poète et professeur de littérature, est une autre figure clé dans la diffusion de la pensée derridienne en Iran. Après avoir soutenu une thèse intitulée « Différance déconstructive de Derrida », qui annonce clairement son objectif, il publie entre 2019 et 2021 cinq ouvrages supplémentaires sur Derrida. Parmi ceux-ci figurent *Écriture, une laide sœur de Derrida et Platon*, *Derrida, la philosophie et la question de la réalité de l'université*, *De la société ouverte au texte ouvert : Popper et Derrida*, *Signifiant de Nasser Khosrô à Saussure*, et *Le récit philosophique du structuralisme et du poststructuralisme*, ce dernier coécrit avec Safâ Sâbeti. Khabbâzikenâri, tout en appréciant la longue tradition de la traduction en Iran, critique les traductions existantes des œuvres de Derrida, qu'il juge souvent incompréhensibles pour le public iranien. « On a besoin, dit-il, d'auteurs qui écrivent en tenant compte du contexte et de l'espace iranien, et qui se basent sur une compréhension approfondie du public iranien » (Ibna, 2020). Il insiste sur l'importance d'un dialogue profond en persan avec la tradition occidentale, soulignant la nécessité de prendre en compte les exigences et les fondements philosophiques du structuralisme et du poststructuralisme dans les traductions en persan (Ibna, 2020).

À l'attention des amis de Derrida est un autre ouvrage qui incite à découvrir le philosophe à travers une lecture originale. Rédigé par Mehrân Zendeboodi, professeur de traductologie à l'Université de Ferdowsi, ce livre se distingue par sa tentative de rendre les idées derridiennes plus accessibles. À travers un roman où se déroule un dialogue imaginaire entre l'auteur et Derrida, Zendeboodi explore et simplifie les concepts complexes du philosophe. Dans ce cadre, il exprime ses émotions profondes envers Derrida et lui pose des questions sur sa philosophie, en particulier sur le concept de « déconstruction ».

Un autre phénomène singulier concernant la présence de Derrida en Iran est l'utilisation de ses idées poststructuralistes pour l'analyse du Coran, le livre sacré des musulmans. Nous examinerons plus en détail les débats suscités par cette approche en Iran. Amer Gheitouri, professeur de linguistique à l'Université de Kermânchâh, explore cette utilisation dans son ouvrage *Coran : Déconstruction et Retour des signes*. Il attire l'attention sur l'application du concept de déconstruction dans l'exégèse coranique. Selon Gheitouri, la déconstruction derridienne ne se réduit pas à une simple suppression du sens et des signes. Bien que certains savants religieux aient parfois perçu l'idée derridienne comme incompatible avec les valeurs religieuses, voire comme athée, l'auteur soutient qu'elle peut être utilisée pour des analyses approfondies des textes monothéistes. Gheitouri affirme que la révélation des potentialités du texte coranique dépend de l'application de cette théorie (Gheitouri, 2003).

Cette ouverture à de nouveaux domaines d'application des théories de Derrida a entraîné une prolifération de divers textes, y compris des articles publiés dans des revues scientifiques. Depuis les années 1990, des recherches intéressantes, qu'elles soient de présentation ou de critique de cette philosophie, ont commencé à émerger dans le milieu universitaire.

Dans le but de fournir une vue d'ensemble chronologique de l'impact de l'œuvre de Derrida en Iran, nous allons présenter un schéma regroupant 250 articles classés par sujet, thème, auteur et date de publication. Tous ces paramètres sont analysés afin de donner une image précise de l'état actuel de la réception de sa pensée en Iran. Nous espérons que cela offrira une compréhension globale de notre démarche, telle qu'exposée dans cet article. Bien que ce schéma ne puisse couvrir tous les cas possibles, il propose un aperçu général des articles rédigés, en mettant l'accent sur les thématiques majeures et diversifiées découlant de l'influence de la pensée derridienne dans les recherches universitaires iraniennes.



Ce schéma révèle que la majorité des articles publiés se concentrent principalement sur deux domaines : d'abord l'art et la littérature, puis la présentation des idées du philosophe. Les détails de cette classification mettent également en évidence trois domaines clés : la philosophie comparée, la théologie, et l'art et la littérature. Bien que la philosophie comparée ne soit pas explicitement classée dans ce schéma, elle demeure essentielle, car elle permet de faire des parallèles avec les grands philosophes iraniens. Par ailleurs, l'utilisation des idées de Derrida comme outil théorique pour analyser les textes coraniques a suscité des débats et controverses, ce qui pourrait intéresser les chercheurs étrangers. Dans le troisième domaine, l'accent est mis sur l'intérêt croissant des universités iraniennes pour l'utilisation des concepts de Derrida dans l'analyse des textes littéraires persans. Cet usage excessif présente cependant des risques, notamment celui de superficialité ou de mécompréhension.

II.1 LA TRACE DE PENSÉE DERRIDIENNE DANS DES ETUDES DE LA PHILOSOPHIE COMPAREE

Dans le domaine de la philosophie comparée, deux figures iraniennes méritent une attention particulière : Molavi, poète et mystique du XIII^e siècle, et Mollâ Sadrâ Chirâzi, philosophe du XVII^e siècle dont la pensée s'inscrit dans la tradition néoplatonicienne. Certaines critiques ont tenté d'examiner les œuvres de ces penseurs à travers le prisme de la déconstruction. En adoptant l'idée derridienne selon laquelle les signifiants ne renvoient pas à un signifié précis, mais à d'autres signifiants (Behzâdi, 2019),

il est affirmé que Molavi partage une vision de la fluidité des situations et de l'absence de fixité, où chaque état nourrit le suivant (Gheitouri, 2007).

L'article intitulé « Derrida et Molavi contre les philosophes » illustre bien cette nouvelle tendance dans les études littéraires en Iran, inspirée par les idées de Derrida. Cet article cherche à établir un dialogue entre Derrida et le grand poète mystique persan Molavi. Un des points de convergence entre ces deux penseurs est leur approche critique de la raison. Molavi, en critiquant la raison matérielle, propose une alternative pour atteindre la vérité : l'amour du cœur ou la révélation, contrairement à Derrida qui, en tant que philosophe, n'a jamais recours à ce concept. Ainsi, la méthode critique de Derrida reste strictement rationnelle et philosophique (Gheitouri, 2007).

Sadr al-Mutalahin Chirâzi (Mollâ Sadrâ) est un philosophe iranien dont les idées novatrices portent sur des sujets tels que l'existence, le mouvement substantiel et la résurrection corporelle. Ses critiques acerbes contre le pouvoir safavide l'ont conduit à adopter une approche qui peut être perçue comme déconstructionniste. Toutefois, il est important de noter les différences significatives entre la déconstruction de Derrida et celle que l'on pourrait attribuer à Mollâ Sadrâ.

Dans l'article « Déconstruction ; la base de la pensée politico-philosophique de Sadr al-Mutalahin Chirâzi » (Ghamâmi, 2018), il est souligné que, malgré certaines convergences entre les pensées de Derrida et de Sadr al-Mutalahin, elles divergent sur plusieurs points. Derrida conçoit l'homme comme étant « jeté dans le monde » (Ghamâmi, 2018), tandis que Sadr al-Mutalahin, bien qu'accordant de l'importance à la vie terrestre, ne considère pas la mort comme la fin du monde. Il aborde des thèmes tels que la sagesse transcendante et le mouvement substantiel. La conception herméneutique de Sadr al-Mutalahin cherche à expliquer l'intention de l'auteur, tandis que, pour Derrida, cette intention est inaccessible (Behzâdi, 2019).

Cette distinction est encore plus marquée dans l'article « La philosophie de la communication ; de la grammatologie de Derrida à la sagesse de Mollâ Sadrâ », qui compare la notion de communication et le terme « Kalameh » dans l'œuvre de Mollâ Sadrâ avec la « Parole et Écriture » de Derrida. Contrairement à Derrida, Mollâ Sadrâ se concentre sur la notion de « transcendance » et insiste sur l'unité entre l'écrit et la parole (Ghamâmi, 2018).

II.II L'USAGE DES THEORIES DE DERRIDA AUX ETUDES CORANIQUES

Alors que certains chercheurs ont trouvé pour la déconstruction de Derrida un écho dans les techniques servant à alimenter l'exégèse coranique, certains d'autres ont précisé que la lecture déconstructive n'est pas compatible avec des études coraniques. À vrai dire, ils se réfèrent aux différences fondamentales d'origine entre le contexte culturel et les exigences de la société islamique et celle de la théorie déconstructive de Derrida. Dans un article intitulé « Une approche ontologique de la lecture de la sourate Rome par Jacques Derrida en utilisant dans l'exégèse coranique d'Ayatollah Javâdi Amoli » (Naziripoor, 2021), on propose une comparaison technique de ces deux démarches. On tente à justifier, au travers d'une étude « ontologique » du texte de Coran, des similarités de la lecture « déconstructive » du Coran avec celle des théoriciens chiites. Selon l'auteur de cet article, Derrida présente une lecture démocratique du Coran en le faisant séparer du Prophète d'Islam. La lecture «

ontologique » de ce texte sacré le prend en considération indépendamment et du lecteur et de l'auteur. À cet égard, cette approche présente des similarités avec celle dite du « Coran par le Coran », utilisée dans les études coraniques par Allâmeḥ Tabâtabâyi (Naziripoor, 2021). Il importe de rappeler ici que cette dernière figure est l'un des penseurs les plus éminents de l'islam chiite connu pour son Tafsir al-Mizan, un ouvrage en vingt-sept volumes de tafsir (exégèse coranique).

Parmi les articles portant un regard critique sur l'application de la déconstruction aux études coraniques, l'article intitulé « Les défis de l'interaction entre la déconstruction derridienne et le texte coranique, une étude de cas de la sourate Tawhid » (Parvini, Hosseini, 2022) aborde la question de l'importance de la relation entre le signifiant et le signifié, qui crée par ailleurs un grand défi dans les deux types de visions du monde. La vision déconstructionniste met l'accent sur la primauté de « l'écriture » à l'égard de la « parole », met en valeur la mort de l'auteur et la multiplicité des significations, et ne se conforme nullement au centralisme et l'absolutisme des religions monothéistes dont l'Islam. Autrement dit, dans le texte du Saint Coran, on insiste à la fois sur le « livre » et la « parole divine » et faisant abstraction de la multiplicité de sens, on prime la profondeur et des couches de sens qui s'expriment à travers un système spécifique. (Parvini ; Hosseini, 2022)

II.III L'OPPOSITION BINAIRE ET LA DECONSTRUCTION DANS LES ETUDES ANALYTIQUES SUR L'ART ET LA LITTERATURE PERSANS

L'utilisation de l'« opposition binaire » de Derrida pour révéler l'ambiguïté d'un texte est une méthode couramment employée dans la rédaction d'articles sur l'art et la littérature persans. Cependant, les oppositions soulevées ne correspondent pas toujours exactement aux idées du philosophe. (Amnkhâni, 2016)

Contrairement à l'opposition réelle et fondamentale chez Derrida, qui crée un contraste marqué, les articles en persan axés sur l'opposition binaire mettent en avant une opposition tirée de la tragédie, déterminée par le destin, plutôt que par une structure fondamentale. De plus, les oppositions derridiennes impliquent une hiérarchie, où un terme est considéré comme supérieur à l'autre, comme "homme" par rapport à "femme" ou "résident" par rapport à "immigré". En revanche, dans les oppositions tragiques, comme celle entre Rostam et Esfandiâr dans *Le Livre des Rois* de Ferdowsi, il n'y a pas de supériorité, les deux camps ayant une valeur égale. (Amnkhâni, 2016)

L'usage le plus fréquent de la déconstruction dans les recherches contemporaines en Iran consiste à offrir des interprétations nouvelles, parfois opposées, du texte. Les chercheurs qui adoptent cette approche proposent souvent des lectures radicalement différentes de celles établies, ce qui peut sembler aller à l'encontre des interprétations traditionnelles. En revanche, la déconstruction derridienne vise à démontrer l'impossibilité d'une interprétation cohérente et intégrée de chaque texte, ce qui remet en question la possibilité de donner un sens nouveau et cohérent à un texte donné. Dans un autre article intitulé « Un regard critique sur des recherches déconstructives en Iran », il est suggéré que l'usage erroné de cette théorie dans les études littéraires iraniennes résulte d'une méconnaissance fondamentale de la pensée de Derrida. Il est également pertinent de noter que Sirius Shamissâ, professeur émérite à l'Université Allâmeḥ Tabâtabâyi, est souvent cité comme le premier à avoir appliqué une approche déconstructive à un texte dans son ouvrage *Critique littéraire*. L'exemple qu'il présente consiste en une

inversion des oppositions binaires, ce qui, selon lui, ne conduit qu'à renforcer les notions de supériorité et de domination, loin de détruire ces oppositions comme le préconisait Derrida (Ibid.)

Il est important de noter que l'usage erroné de nouvelles théories et méthodes, issues de la critique littéraire ou de la philosophie, est un phénomène courant dans le domaine de l'analyse des textes en Iran. Bien que nous ne nous attardions pas ici sur les causes ou l'origine de ce phénomène, nous pouvons souligner que le bref séjour des étudiants et chercheurs iraniens dans les universités occidentales, où ils apprennent ces théories et méthodes, suivi de leur retour précipité et de leur hâte à les appliquer, pourrait être une des raisons. Ce transfert rapide se fait souvent sans prendre en compte les exigences et les conditions spécifiques du contexte iranien.

III. CONCLUSION

Les idées de Derrida sont largement diffusées dans les cercles intellectuels et universitaires en Iran. Cependant, tous les chercheurs ne partagent pas une vision uniforme de ses concepts. Nous avons tenté, dans ce texte, d'identifier trois types d'approches des penseurs occidentaux, y compris Derrida, en Iran. Le premier groupe accepte les idées occidentales sans réserve, considérant l'Occident comme le centre du progrès intellectuel. Le deuxième groupe, en revanche, rejette tout ce qui provient de l'Occident, perçu comme le lieu de la décadence et de l'immoralité ; cette perspective est souvent adoptée par les savants religieux. Enfin, un troisième groupe s'efforce d'examiner les idées occidentales de manière critique, sans les rejeter.

Concernant Derrida, la situation est encore plus complexe en raison des difficultés liées à ses concepts et à la langue dans laquelle il écrit. Notre recherche a montré que la pensée de Derrida est principalement reçue à travers ses idées déconstructivistes, utilisées pour la lecture et l'analyse des textes persans, plutôt que ses pensées philosophiques. Il serait pertinent d'attendre et de mener des recherches supplémentaires sur ces aspects philosophiques.

NOTES

[1] Mot

BIBLIOGRAPHIE

- [1] AVTONOMOVA, Natalia. « Derrida en Russe ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 127, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 85-92.
- [2] BRZEZICKA, Barbara. « Jacques Derrida : intraduisible ou mal traduit ? ». *Romanica Silesiana*, no 12, 2017.
- [3] DELACAMPAGNE, Christian. « L'aventure américaine de Derrida ». *Cités*, n°. 30, 2007. pp.71- 79.
- [4] ERTUGRUL, Tacettin. « Jacques Derrida et le problème de la technique ». Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, École doctorale des humanités ED 520, 2016.
- [5] LEBEAUL, Claude. « Méthode de conception exploitant l'opposition binaire pour la mise en forme d'objets fonctionnels ». Université de Québec, Mémoire de maîtrise, 1995.
- [6] PASTIN, Iuliana. « Jacques Derrida, le philosophe de la déconstruction ». *Cogito ; Bucharest*, vol. 3, 2011, pp. 58-66.

- [7] PLANTE, Maxime. « Question de l'écriture dans l'œuvre de Jacques Derrida ». Thèse du doctorat, Université du Québec, 2004.
- [8] VENUTI, Lawrence. « Traduire Derrida sur la traduction : relevance et résistance à la discipline ». *NOESIS*, 2013, pp. 125-159.
- [9] XIAOPING, Wei. « Marxisme et déconstruction en Chine ». *Diogène*, n°. 228, 2009, pp.72-81.

SITOGRAPHIE

- [1] Ibna, Agence de presse iranienne du livre, « Rendre la philosophie occidentale compréhensible pour le public iranien », 2020, retiré de <https://www.ibna.ir/vdcbagb59rhb9gp.uiur.html>
- [2] Mehrnews, « Comment Derrida est-il venu en Iran ? », 2005, retiré de : mehrnews.com/x3d3m
- [3] Mehrnews, « Derrida et les Iraniens, une interview avec des experts », 2004, retiré de : mehrnews.com/x3fsP

منابع فارسی

- [1] امنخانی عیسی، «نگاهی انتقادی به پژوهش‌های شالوده‌شکنانه در ایران»، نقد ادبی، شماره 34، 1395.
- [2] بهزادی زهرا، «شالوده‌شکنی؛ دستمایه‌ی اندیشه سیاسی - فلسفی صدرالمطالحن شیرازی»، نشر سیاست، شماره 3، 1399.
- [3] بینظیر نگین، «شالوده‌شکنی و عرفان: امکان یا امتناع (با تکیه بر اندیشه‌ی دریدا و مولانا)»، ادب پژوهی، شماره 29، 1393.
- [4] پروینی خلیل، «واسازی و چالش‌های آن در تعامل با متن قرآنی بررسی موردی سوره توحید»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی - قرآنی، شماره 4، 1400.
- [5] زنده‌بودی مهران، «امشب با دریدا»، محقق، تهران، 1384.
- [6] شاکری سید رضا، «بایسته‌ها و شرایط کاربرست واسازی دریدا» در نقد متون نقد و تحلیل کتاب واسازی متون آل احمد، پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، شماره 54، 1397.
- [7] غمامی سید محمدعلی، «فلسفه ارتباطات از گراماتولوژی دریدا تا حکمت صدر»، اسلام و مطالعات اجتماعی، شماره 2، 1398.
- [8] قیطوری عامر، «قرآن: ساختار شکنی و بازگشت نشانه»، موسسه فرهنگی طه، تهران، 1382.
- [9] قیطوری عامر، «دریدا و مولوی در برابر فلاسفه»، حکمت و فلسفه، شماره 4، 1386.
- [10] ضیمران محمد، «متافیزیک حضور»، هرمس، تهران، 1379.
- [11] نظیری پور، روحیه، «رویکردی هستی‌شناختی به خوانش ژاک دریدا از سوره روم با بهره‌گیری از تفسیر فارسی آیت الله جوادی آملی»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، شماره 51، 1401.
- [12] هاشمی شیما | فرشچیان امیرحسین، «تغییرات بنیادی در آسیب‌شناسی میانی ساختار شکنی معماری ایران»، شباک، شماره 11، 1396.



La représentation littéraire du trauma dans *Le Cri du Sablier* de Chloé Delaume*

Fatemeh SADAT HOSSEINI**/ Akram AYATI***/ Mojgan MAHDAVI ZADEH****

Résumé— Cette étude s'est efforcée d'analyser la représentation du trauma dans le roman *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume. Elle a cherché à démontrer comment ce roman évoque des émotions universelles tout en reflétant les enjeux sociétaux actuels. L'œuvre de Delaume, qui s'inscrit dans la continuité de la littérature autofictionnelle, plonge profondément dans la psyché humaine et explore à la fois les traumatismes individuels et collectifs. Cette recherche s'est articulée autour d'une question principale : comment les représentations littéraires du trauma se manifestent-elles dans ce récit et quel impact engendrent-elles ? Pour répondre à cette interrogation, nous avons procédé à une analyse minutieuse des techniques littéraires employées par l'auteure et envisagé les modalités mises en œuvre pour transformer ses expériences personnelles de souffrance en véritables témoignages de douleurs collectives. Un bref aperçu des concepts théoriques clés nous a permis d'examiner les manifestations du trauma et les techniques narratives qui enrichissent le récit. Cette étude, par le biais d'une approche littéraire et critique, vise à mettre en lumière la richesse du travail de Chloé Delaume tout en approfondissant notre compréhension des enjeux contemporains liés au trauma dans la littérature, conformément aux défis auxquels nos sociétés font face.

Mots-clés— Roman contemporain, Trauma, Mémoire traumatique, Reconstruction de soi, Autofiction, Chloé Delaume



The Literary Representation of Trauma in *Le Cri du sablier* by Chloé Delaume *

Fatemeh SADAT HOSSEINI**/ Akram AYATI***/ Mojgan MAHDAVI ZADEH****

Extended abstract— A normative statement about art, through the figure of Hegel, proposes that art is a sensible manifestation of the spirit capable of revealing universal ontological and moral conceptions. According to this framework, art is not merely a simple aesthetic production; it acts as a common language that connects human beings by making shared experiences perceptible. This perspective haunts the framework of the article, as it establishes the idea that art, and by extension literature, does not merely open imaginary worlds; it also serves as a social mirror, reflecting the issues of its time and offering historical knowledge through the emotions and reflections it evokes. Contemporary literature is then presented as a continuation of this vocation: post-World War II, it is characterized by great formal and stylistic diversity, a breaking of codes, and a privileged attention to social and political dynamics, particularly concerning the voices of minorities and marginalized individuals. In this context, the author highlights the crucial role of literature in exploring trauma and current struggles, demonstrating how contemporary writers, notably Chloé Delaume, manage to penetrate the depths of the human psyche and narrate both individual and collective suffering.

We specify the analytical pivot around the novel *Le Cri du sablier*, presenting it as a work that offers new perspectives on trauma, both on an individual and collective level. The article asserts that examining this novel sheds light on the literary processes employed by Delaume to evoke trauma and shows how a story rooted in personal experience can expand into reflections on more universal and societal issues. The work is thus viewed as a laboratory where the mechanisms by which personal experience becomes collective questioning are at play, and where narration can serve as a bridge between the intimate and the social.

Keywords— Contemporary novel, Trauma, Traumatic memory, Self-reconstruction, Autofiction, Chloé Delaume

SELECTED REFERENCES

- [1] Delaume, C. (2001). *Le cri du sablier*. Tours: Farrago.

* **Received:** 2025/02/28

Accepted: 2025/08/18

** M.A. in French Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Fatemehsadatehosseini@gmail.com

*** Associate Professor, Department of French and Russian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: a.ayati@fgn.ui.ac.ir

**** Associate Professor, Department of French Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: mahdavi@fgn.ui.ac.ir

-
- [2] Parent, A. M. (2006). Trauma, Témoignage et Récit : La Déroute Du Sens. *Protée*, vol. 3. nos 2-3, 113-125.
- [3] Dusaillant-Fernandes, V. (2014). Dérouter le lecteur : procédés stylistiques dans *Le Cri du sablier*. *Aventures et expériences littéraires*, 39–56.
- [4] Dusaillant-Fernandes, V. (2010). *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*. Toronto: University of Toronto.
- [5] Delaume, C. (2010). *La Règle du je*. Paris: PUF.
- [6] Bertrand, M. (2018). La Scène traumatique : fermeture de l'enfance, ouverture du récit d'enfance dans *La honte* d'Annie Ernaux et *Le cri du sablier* de Chloé Delaume. *Ghent University*.



بازنمایی ادبی روان زخم در رمان فریاد ساعت شنی اثر کلوئه دلوم*

فاطمه سادات حسینی**/اکرم آیتی***/مژگان مهدوی زاده****

چکیده— این مقاله به مطالعه بازنمایی روان زخم در رمان *فریاد ساعت شنی* اثر کلوئه دلوم پرداخته است. این تحقیق نشان می‌دهد که چگونه ادبیات می‌تواند احساسات جهانی را فراخوانی کرده و مسائل اجتماعی معاصر را منعکس کند. آثار دلوم که در حوزه ادبیات خود حسب حال نویسی تخیلی طبقه‌بندی می‌شود، به عمق روان انسان و همچنین روان زخم‌های فردی و جمعی می‌پردازد. این تحقیق بر روی یک سوال اصلی متمرکز بوده است: نموده‌های روان زخم چگونه در این روایت ظاهر می‌شود؟ برای پاسخ به این سوال، ما تکنیک‌های ادبی مورد استفاده نویسنده را تحلیل کرده و بررسی کردیم که چگونه او تجربیات شخصی از رنج را به نگارش شهادت‌گونه از زخم‌های جمعی تبدیل می‌کند. بررسی مفاهیم نظری درباره روان زخم و نمایش آن در ادبیات، ما را در بررسی چگونگی ظهور روان زخم و تکنیک‌های روایی به کار رفته توسط دلوم کمک کرده است. این مطالعه، از طریق رویکرد تحلیل ادبی و انتقادی، به دنبال برجسته کردن غنای کار کلوئه دلوم و بهبود درک ما از مسائل معاصر مرتبط با روان زخم در ادبیات است.

کلمات کلیدی— رمان معاصر، روان زخم (تروما)، حافظه ی روان زخم، روان زخم جمعی، بازسازی خود، کلوئه دلوم.

* تاریخ دریافت: 1403/12/10 تاریخ پذیرش: 1402/12/13

** کارشناس ارشد، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان، ایران. رایانامه: Fatemehsadatehosseinii@gmail.com

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و روسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: a.ayati@fgn.ui.ac.ir

**** دانشیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: mahdavi@fgn.ui.ac.ir

I. INTRODUCTION

L'art, en tant qu'expression individuelle, a la capacité de susciter des émotions universelles, touchant ainsi l'âme des spectateurs et des lecteurs. Friedrich Hegel souligne que l'art, en représentant des conceptions objectives et des pensées universelles, agit comme un langage commun qui raconte des expériences partagées, favorisant l'identification des individus. Il précise que

« *L'art, en tant que manifestation sensible de l'esprit, communique ce qui est généralement ontologique et moral, et établit une liaison entre les hommes par un universel invisible ; il est forme de la pensée pour la rendre perceptible* » (Hegel G. W., 2002, 370).

La littérature, en tant que forme d'art, utilise le langage pour explorer des univers imaginaires et évoquer une multitude d'émotions. Elle sert également de miroir à la société, permettant de saisir les enjeux de son temps et offrant un témoignage précieux sur l'histoire humaine à travers les réflexions et les émotions qu'elle suscite.

La littérature contemporaine, qui englobe les œuvres produites depuis la Seconde Guerre mondiale, se caractérise par une grande diversité de formes et de styles, reflétant les mutations socioculturelles. Elle se distingue par sa volonté de briser les codes établis, expérimentant avec le langage et la structure narrative. Les auteurs contemporains abordent des questions sociales et politiques, mettant en avant les voix des minorités et des personnes marginalisées, tout en explorant les thèmes du traumatisme et des luttes contemporaines. Des écrivains comme Chloé Delaume se démarquent par leur capacité à plonger dans les complexités de la psyché humaine et à représenter les souffrances individuelles et collectives, faisant de la littérature un espace privilégié pour l'expression des expériences traumatisantes.

Chloé Delaume est une écrivaine contemporaine reconnue pour son style poétique et original, abordant des thèmes variés tels que l'autofiction, la technologie, le féminisme et le trauma. Influencée par Oulipo et des auteurs tels que Raymond Queneau, Pierre Guyotat et Christine Angot, elle cherche à renouveler les récits traditionnels. Son œuvre inclut diverses formes expérimentales dont *Certainement pas* (2004) et *La nuit je suis Buffy Summers* (2007) et plusieurs pièces de théâtre avec son groupe Dorine Muraille. Parmi ses publications notables figurent *Le Cri du sablier*, lauréat du prix Décembre en 2001, *Les Sorcières de la République* en 2016, et *Mes bien chères sœurs* en 2019, chacune explorant des dimensions différentes de la condition féminine et des enjeux sociaux.

La richesse de son œuvre réside dans sa capacité à traiter des traumatismes émotionnels et sociétaux à travers des récits qui mêlent la douleur personnelle et des réflexions collectives. Son roman *Le Cri du sablier* offre des perspectives uniques sur les traumatismes, révélant leurs manifestations tant individuelles que collectives. L'étude de cette œuvre met en lumière les procédés littéraires employés par l'auteure pour évoquer le concept du trauma.

En ce qui concerne l'intrigue principal de ce roman, il faut mentionner que le roman raconte l'enfance de l'écrivaine de ses 9 à 13 ans, une période marquée par la violence paternelle, le divorce des parents

et la reconstruction progressive. Les thèmes principaux du roman se divisent en trois : d'abord la violence familiale : Le roman explore les conséquences dévastatrices de la violence familiale sur l'enfant ; Puis le divorce : Delaume dépeint les bouleversements émotionnels et psychologiques liés au divorce d'un point de vue d'enfant ; et enfin la résilience où l'écrivaine montre comment il est possible de surmonter les traumatismes et de se construire une vie meilleure.

La problématique centrale de cette présente recherche porte sur la manifestation du concept de trauma dans le roman susmentionné. Pour répondre à cette question, l'étude se concentrera sur les procédés littéraires employés par l'auteure pour représenter le trauma, en examinant comment elle transforme l'histoire d'un trauma individuel en une représentation plus large du trauma collectif. Une approche méthodologique basée sur l'analyse littéraire et la critique textuelle sera adoptée, permettant d'identifier les thèmes centraux liés au trauma, tels que la perte, la mémoire, l'identité et la résilience, tout en tenant compte du contexte historique et social dans lequel se situent les personnages. Nous nous appuyons également sur quelques notions issues de la psychologie du trauma en rapport avec la narration, à savoir les formes narratives fragmentées, répétitives ou discontinues, élaborées par Cathy Caruth.

Ainsi, après une brève présentation des concepts théoriques liés au traumatisme et à son expression littéraire, nous nous concentrerons sur l'analyse des manifestations du traumatisme, l'exploration des procédés littéraires utilisés par Delaume pour évoquer ces traumatismes, et la manière dont l'auteure élargit la portée des récits individuels à une réflexion sur les traumatismes collectifs. Cette recherche vise à approfondir notre compréhension de la manière dont la littérature peut exprimer et représenter les traumatismes et offrir de nouvelles perspectives sur cette thématique complexe, tout en mettant en avant la profondeur et la richesse de l'œuvre de Chloé Delaume face aux problématiques contemporaines.

En ce qui concerne l'antécédant de la recherche, il convient de noter que les études effectuées sur les œuvres de Chloé Delaume se concentrent souvent sur l'analyse thématique et stylistique de l'œuvre de l'écrivaine. Parmi celles-ci, on peut citer l'article de Valérie Dusillant-Fernandes intitulé *Dérouter le lecteur : procédés stylistiques dans Le Cri du sablier* (2014) qui explore les stratégies esthétiques telles que certaines figures de style, le vocabulaire particulier et les pratiques du vers blanc dans son écriture. Dans *Violence et identité dans Les mouffettes d'Atropos et Le Cri du sablier* (2010), Michèle Gaudreau a essayé, en s'appuyant sur les théories féministes, de montrer comment la violence s'est transformée en moteur de la reconstruction de l'identité de l'écrivaine. Isabelle Dumont dans son essai intitulé *Le théâtre cruel de la répétition à l'œuvre dans Le Cri du sablier* (2007), a étudié la dimension psychanalytique et théâtrale dans la reconstruction du récit chez Chloé Delaume.

Notre recherche s'en distingue par son angle d'analyse : elle se concentre spécifiquement sur la représentation du trauma dans le roman. Nous explorons comment Delaume exprime et transmet des émotions universelles tout en restant ancré dans les enjeux sociétaux contemporains.

Bref aperçu de l'évolution du concept de trauma

Le terme « *trauma* », signifiant « *blessure physique* » en grec ancien, a été introduit en psychologie par Sigmund Freud et a gagné en popularité après les deux guerres mondiales. Aujourd'hui, le concept du trauma fait référence aux effets sur l'esprit et l'âme humain après un événement traumatique tel qu'un accident, une agression sexuelle ou une catastrophe naturelle. Selon les psychologues, les réactions initiales à une blessure psychologique sont généralement sous forme de choc et de déni et avec le temps,

ces réactions peuvent se manifester sous forme d'émotions imprévisibles, de retour au passé, de relations sombres et même de symptômes physiques tels que des maux de tête ou des nausées. (Herman, 1992, 62)

Initialement perçu comme un choc physique, le concept a été évolué grâce aux travaux de divers théoriciens, notamment Freud, qui a décrit le trauma comme une charge émotionnelle non intégrée, et Abraham Maslow, qui a souligné l'importance de la sécurité et de l'estime de soi pour la résilience (Maslow, 2006). Dans les années 1960, Robert Lifton a introduit la notion de « *trauma identitaire* » en étudiant les survivants des camps de concentration, tandis que Pierre Janet, dans les années 1980, a proposé la théorie de la dissociation, expliquant comment le trauma peut fragmenter la conscience. Aujourd'hui, le concept de traumatisme est plus large et prend en compte divers types de traumatismes en lien avec la modernité. Tout cela a conduit également à un programme gouvernemental dans plusieurs pays, pour aider les gens à surmonter ces problèmes et le trouble de stress post-traumatique a été reconnu comme une maladie médicale. (Parent, 2006)

Les traumatismes peuvent être classés en deux grandes catégories : les traumatismes privés et les traumatismes collectifs. Le trauma privé concerne des expériences vécues par des individus, telles que les abus physiques, sexuels ou émotionnels durant l'enfance, la violence conjugale, les accidents, les maladies graves ou des événements traumatisants uniques comme des agressions. Chacun de ces types de trauma peut avoir des conséquences profondes et durables sur la santé mentale et émotionnelle de la personne concernée. En revanche, le trauma collectif touche des groupes ou des communautés entières, comme lors de conflits armés, de génocides, d'attentats terroristes, de catastrophes naturelles ou de crises sanitaires, et peut également entraîner des effets psychologiques, sociaux et politiques significatifs.

Des théoriciennes féministes américaines, telles que Laura S. Brown¹ et Maria P. P. Root², ont élargi la compréhension du traumatisme en identifiant trois modalités : le trauma direct, qui implique des violences ciblées ; le trauma indirect, qui résulte de la prise de conscience d'un crime commis contre autrui ; et le trauma insidieux, qui découle de la dévalorisation sociale liée à des caractéristiques identitaires. Ce dernier type de trauma peut affecter les individus tout au long de leur vie, souvent dès la naissance, en raison de normes culturelles qui normalisent la violence et la misogynie. Ces réflexions mettent en lumière l'importance d'explorer les liens entre traumatisme et littérature, ainsi que les parallèles entre la psychanalyse et l'analyse du discours littéraire.

II. LE TRAUMA ET SES REPRESENTATIONS LITTERAIRES

La littérature peut aider les lecteurs à découvrir les thèmes cachés d'une histoire, leur offrant ainsi une perspective unique sur le traumatisme, tout comme la psychanalyse peut aider un patient à explorer ses traumatismes passés pour mieux comprendre leurs effets actuels. De même, l'analyse du discours dans un roman peut aider les lecteurs à comprendre les motifs et les thèmes qui sont à la base de l'histoire.

La thématique du trauma est omniprésente dans la littérature contemporaine, où elle est explorée à travers divers genres tels que le témoignage et l'autofiction. Ce phénomène est en partie alimenté par les soins psychologiques apportés aux personnes traumatisées par la guerre, ainsi que par les mouvements féministes qui ont encouragé l'écriture sur le trauma. Les écrivains postmodernes et contemporains

considèrent l'écriture comme un moyen de faire face à leurs propres douleurs, utilisant les récits de traumatismes pour développer des personnages complexes et aborder des thèmes tels que la résilience, la guérison et la rédemption. La littérature devient ainsi un espace de réflexion sur les expériences traumatiques, permettant aux auteurs de donner vie à des récits qui résonnent avec la réalité des lecteurs.

Dans la littérature française contemporaine, la notion de trauma a été développée par des écrivaines comme Christine Angot, Annie Ernaux, Marie NDiaye, Léonora Miano et tant d'autres qui traitent de sujets intimes tels que la violence domestique, l'inceste et le deuil. Elles exploitent l'écriture pour se remémorer leurs propres drames personnels, dépassant la simple confession autobiographique. Cette démarche audacieuse permet de rendre présent des horreurs passées et d'en prendre le contrôle par l'écriture. (Lafontaine, 2018)

Chaque auteur développe sa propre approche narrative, utilisant des techniques telles que la fragmentation, le jeu avec la temporalité et les métaphores pour exprimer leurs expériences. Cette évolution est également influencée par les avancées en psychologie, notamment les travaux de Freud sur l'hystérie, qui ont éclairé la nécessité de mettre en récit les souvenirs traumatiques. Dusailant-Fernandes souligne que cette exploration intime du trauma dans la littérature contemporaine permet aux écrivaines de donner une voix à leurs expériences et de construire des récits qui touchent à la réalité du traumatisme. En revisitant ces expériences douloureuses, elles en font des sujets d'actualité et utilisent le trauma comme un moteur pour une écriture audacieuse (Dusailant-Fernandes V. , 2010). Ces autrices défient les tabous en nommant leurs agresseurs et en décrivant les violences subies, ce qui leur permet de briser le cycle répétitif de la souffrance. Par cette démarche, elles rendent visibles des horreurs passées et prennent le contrôle de leur récit, transformant ainsi leur douleur en une forme d'expression littéraire puissante. Nous nous intéressons à analyser le trauma dans ce roman sur trois plans : le personnage, la narration et le style.

II.I LA REPRESENTATION DU TRAUMA SUR LE PLAN DU PERSONNAGE

Nathalie Abdallah, qui devient Nathalie Dalain à l'âge de sept ans, choisit le pseudonyme Chloé Delaume en 1999. En 1999, un premier texte publié en revue est signé Chloé Delaume (Guichard, 2009). En changeant son nom dans les registres officiels, Chloé entreprend un premier acte symbolique de renaissance et de conquête de son identité. Ce geste lui permet de s'affranchir des marques qui l'assignaient en tant que fille et épouse, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle construction identitaire. L'idée de se donner un nom qui ne reflète pas son statut social assigné par le patriarcat est soulignée comme un moyen pour les femmes de conquérir leur identité sociale et individuelle. Le protagoniste du roman *Le Cri du sablier* est Delaume elle-même. Mais le nom du protagoniste n'est jamais révélé. En fait, c'est une femme marquée par des traumatismes d'enfance. Elle est en quête d'identité et de liberté. Le choix de ne pas nommer le protagoniste permet à Delaume de créer une distance émotionnelle et d'encourager le lecteur à s'identifier à son personnage.

L'enfance de Chloé est marquée par la violence de son père et par le sentiment d'être sans valeur. Son père lui fait comprendre qu'elle est une erreur et qu'elle aurait dû ne jamais naître.

« *Jamais tu n'aurais dû naître. Jamais. Estime-toi heureuse du sursis* » (Delaume, 2001, 46).

Cette violence psychologique est renforcée par le fait que ses parents ne lui donnent pas de nom immédiatement après sa naissance, exprimant ainsi leur mécontentement de ne pas avoir eu un garçon.

« Si l'enfant avait été un garçon il se serait appelé tout de suite. Mais l'enfant était contrariante. Elle tint obstinément tête aux aiguilles à tricoter, aux régimes alimentaires, aux prédictions scandées rebouteuses de rabais et aux influences de la lune. Le jour de l'expulsion les parents constatèrent avec dépit la présence incongrue du doublon chromosome et renoncèrent à tout effort d'appellation. Durant quarante-huit heures le nourrisson ne fut personne. Seul le personnel hospitalier sembla s'en émouvoir. » (Delaume, 2001, 27)

La narratrice explique que si elle avait été un garçon, sa vie aurait été acceptée, mais en tant que fille, elle est vue comme une erreur. Ce manque de reconnaissance de son identité nuit à Chloé. Le nom est lié à l'identité humaine, et ne pas nommer Chloé revient à ignorer son humanité. Même quand elle reçoit un prénom, ses parents ne l'utilisent jamais, l'appelant simplement *« l'Enfant »* :

« De nom avant la charge. De nom il n'y avait pas. Et quand il y en avait ils n'étaient jamais propres mais cela va de soi. On m'appela l'Enfant jusqu'à ce que mes parents se soient neutralisés. » (Delaume, 2001, 19).

Cette absence de nom propre souligne son manque d'identité et renforce son sentiment d'être traitée comme un objet sans importance.

Les parents de Chloé la négligent délibérément : *« À part à l'école jamais personne ne l'appelait »* (Delaume, 2001, 70). Ils laissent parfois Chloé sans surveillance pendant de longues périodes, dans l'espoir qu'elle soit victime d'un accident domestique :

« Afin qu'elle fût victime d'un de ces accidents domestiques auxquels la télévision consacrait moult plages informatives, l'enfant fut laissée cinq jours sur sept sans surveillance de huit à dix-neuf heures. » (Delaume, 2001, 28).

Ils la considèrent comme un obstacle sur leur chemin, et la traitent comme un objet plutôt que comme leur enfant.

Les personnages secondaires dans l'histoire sont nombreux et représentent différentes figures du passé du protagoniste. Ces personnages secondaires permettent à Delaume de développer le contexte des événements traumatiques vécus par le protagoniste. Ils peuvent également représenter les obstacles qu'elle doit surmonter pour se reconstruire.

La mère, Soazick, professeur de français, est décrite comme une femme de droite, raciste et issue d'un milieu *« petite-bourgeoise »* (Delaume, 2010, 10). Elle ne cherche pas à aider sa fille à s'affirmer en tant que sujet, mais plutôt à l'utiliser pour impressionner les autres :

« La mère accordait énormément d'importance au langage tenu par l'enfant. Et surtout en public. Il n'était pas rare qu'en l'absence maritime du père la mère organisât des dîners où l'enfant devait accomplir un certain nombre d'exercices définis à l'avance. » (Delaume, 2001, 53)

Elle lui enseigne des mots compliqués pour briller en société, illustrant ainsi son utilisation de Chloé comme un accessoire pour préserver les apparences. Le père, Selim Abdallah, libanais maronite, naturalisé français, devient Sylvain Dalain après son mariage. Il est violent et instable.

Lorsque quelques années après leur arrivée en France le père obtint le droit de simuler sa franchouillardise la mère fut soulagée. Porter un nom arabe dans les salons briqués n'était guère à son goût elle en était gênée. Enthousiasmée sûrement par le nouveau départ la mère choisit Sylvain pour son époux Sélim. (Delaume, 2001, 69)

La grand-mère est la seule à survivre au drame et conclut le synopsis en calembour sur la "tête perdue" du père :

« Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lors- qu'elle apprit le drame ». (Delaume, 2001, 19)

Le grand-père, personnage grotesque et témoin du meurtre, il se cache dans les toilettes pendant 30 minutes. La famille de Chloé s'inquiète de son mutisme suite au traumatisme de la violence paternelle et tente de la faire parler en la soumettant à des psychanalystes. Cependant, ces spécialistes n'arrivent pas à la guérir et ne font que renforcer son mutisme. Chloé se sent ignorée et manipulée par ces professionnels qui cherchent à la formater selon les désirs de la société plutôt que de l'aider à retrouver sa voix authentique. Le silence de Chloé est perçu comme une protection contre la révélation de l'indicible, de la violence subie et du meurtre dont elle a été témoin.

Les hébergeurs de Chloé, son oncle et sa tante, tentent de contrôler sa parole retrouvée en lui imposant de les appeler « *Papa et Maman* » : « *lui recommand[ent] de les appeler Papa et Maman* », car il est « *nécessaire qu'elle s'adapte de manière à ce que personne ne se rende compte de rien* » (Delaume, 2001, 82)

et en lui interdisant d'évoquer son passé douloureux :

« Vous fûtes témoin cuisine dénouement innommable pour tout individu benoîtement formaté. Chaque membre de la famille redoutait qu'un matin vous lâchiez le récit au petit déjeuner » (Delaume, 2001, 78) .

Ils essaient d'effacer ses traumatismes pour l'intégrer dans une famille idéale aux yeux du monde. Cette manipulation est afin de maintenir une illusion de normalité et d'éviter de remettre en question le système patriarcal qui justifie la violence du père.

Chloé, le personnage principal, cherche à trouver son identité à travers le mariage. Elle espère devenir quelqu'un grâce à l'amour, mais elle fait face à l'infidélité de son mari. Cette relation lui cause beaucoup de douleur et lui fait perdre son identité. Elle se retrouve mariée à un homme qui « *ne tenait à rien et surtout pas à elle* » (Delaume, 2001, 70) et qui « *la trahit souvent* » (Delaume, 2001, 70). Chloé essaie de se libérer de l'influence de son père en mettant fin à son mariage. Elle réalise que son mari est comme son père et reproduit les mêmes schémas de domination.

« il décida un jour de changer par elle-même la trace état civil. Son entourage inquiet eut la douce naïveté de se soucier alors pataquès schizoïde le nom est un repère le nom est capital sauras-tu qui tu es. » (Delaume, 2001, 71).

La narratrice, en tant que personnage principal, comprend qu'elle doit se séparer des hommes qui veulent contrôler sa vie pour se construire une identité.

Donc *Le Cri du sablier* de Delaume montre les blessures profondes du protagoniste, causées par une famille qui ne fonctionne pas bien. Dans cette famille, il y a de la violence et du mépris, ce qui rend difficile pour Chloé de se construire une identité. Dès sa naissance, elle n'a même pas de nom, ce qui montre qu'on la voit comme un obstacle. Les personnages secondaires ne l'aident pas et la rendent encore plus seule et triste. Chloé veut retrouver sa vraie voix, mais son entourage préfère garder le silence et s'inquiéter des apparences. Le roman met en relief l'importance de reconnaître qui nous sommes, de la violence dans les familles et du besoin d'être protégé contre les traumatismes. Il souligne aussi combien il est important d'écouter les autres avec empathie pour les aider à guérir.

II.II TECHNIQUES NARRATIVES MISES EN ŒUVRE POUR REPRÉSENTER LE TRAUMA : REFLETS DE VIOLENCE ET CHAOS D'EXPERIENCE

La narration joue un rôle essentiel en thérapie psychologique, car elle répond à des besoins fondamentaux de communication et d'auto-expression chez les individus. Selon une étude interdisciplinaire, écouter et raconter des histoires permet d'établir des connexions humaines, et la rupture de ces relations peut entraîner un arrêt de la narration entre les personnes. Dans le contexte thérapeutique, un patient souffrant de troubles psychologiques peut être piégé dans une narration spécifique qui influence son inconscient, rendant difficile l'expression de ses pensées et émotions. Le psychothérapeute aide alors le patient à exprimer ces narrations refoulées, en mettant l'accent sur l'importance de l'« *histoire de vie* » racontée à la première personne.

Le récit est fictif, relevant du genre autofiction. Il se base sur des événements réels de la vie de l'auteure, mais la narration les transforme et les réinterprète. Selon l'interview présenté sur *Le Magazine Le Matricule des Anges* (Guichard, 2009) qui se déroule dans l'appartement de Chloé Delaume et se réalise par Thierry Guichard, elle explique qu'elle ne s'intéresse pas à l'autobiographie traditionnelle. Elle préfère une « *autofiction expérimentale* » qui déconstruit la langue et explore de nouvelles formes d'écriture : « *L'autobiographie frontale ne m'intéresse pas* » (Guichard, 2009, 19). Elle compare son écriture à un « *laboratoire de sorcières* » où elle expérimente avec différents ingrédients et éléments. Elle cherche à créer une « *soupe bizarre* » qui ne ressemble à rien d'autre :

« *Mon idée, c'est d'avoir comme un laboratoire de sorcières, avec plein d'ingrédients, plein d'éléments et d'essayer de faire une petite soupe bizarre avec* » (Guichard, 2009, 22).

Les stratégies littéraires non conventionnelles, telles que l'utilisation de la figure du double, la mauvaise foi ou la fiction, permettent à l'écrivaine de créer des récits basés sur des faits réels tout en injectant une dimension fictive. Parfois, le mensonge est même utilisé pour renforcer l'impact du récit. Par exemple, Delaume va jusqu'à utiliser le mensonge, comme le montre *Le Cri du sablier*, un texte autofictif dans lequel elle révèle, à la fin, avoir inventé de toutes pièces le personnage du psychanalyste. Les paroles de Chloé Delaume dans *S'écrire: mode d'emploi* (Delaume, 2008) mettent en avant le pouvoir

de transformation et de contrôle offert par l'autofiction, permettant à l'auteur de modifier le récit de sa vie et ainsi influencer le monde qui l'entoure.

« Pratiquer l'autofiction revient à dire : le roman de ma vie, je peux le transformer dès le prochain paragraphe, je peux le modifier et modifier le monde dans lequel je m'inscris. C'est à moi que revient la responsabilité du chapitre en cours. [...] C'est mon mode de contrôle, dit-elle encore, de contrôle sur ma vie d'emploi. » (Delaume, 2008)

L'autofiction permet à Delaume de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, ce qui renforce l'impact émotionnel du récit et permet de mieux explorer les mécanismes du trauma, distancier la réalité et la rendre plus acceptable, explorer ses émotions et ses souvenirs de manière plus libre et bien donner une structure à son récit et le rendre plus accessible au lecteur.

Cathy Caruth, théoricienne majeure de la littérature et de la théorie du trauma, explore dans ses études, la manière dont le trauma est raconté, souvent de façon fragmentée, discontinue, et difficile à intégrer dans le récit traditionnel. Caruth insiste sur le fait que le trauma n'est pas simplement un événement passé, mais une expérience qui continue de troubler la conscience. La narration du trauma est souvent caractérisée par des formes fragmentées, discontinues et non linéaires, ce qui reflète la nature même de l'expérience traumatique qui échappe à une représentation claire ou immédiate.

Le Cri du sablier de Chloé Delaume est l'exemple remarquable de cette idée. En effet, le roman se distingue également par sa structure narrative, tissée d'éléments multiples et imbriqués qui contribuent à la richesse et à la complexité du récit. Il est non linéaire et plein de flash-back et d'analepses. La structure non linéaire reflète la fragmentation des souvenirs du protagoniste, marquée par le trauma. Elle ne parvient pas à reconstruire son passé de manière chronologique, ce qui souligne l'impact du trauma sur sa mémoire.

Le récit est hétérodiégétique. La narratrice n'est pas un personnage du récit, mais une voix extérieure qui raconte l'histoire du protagoniste et ce choix permet à Delaume de maintenir une certaine distance par rapport aux événements traumatisants vécus par le protagoniste. Cela lui permet de raconter l'histoire avec plus d'objectivité. D'ailleurs, un narrateur témoin et commentateur permet à Delaume de présenter les événements de manière objective, tout en offrant au lecteur une analyse des faits.

Le récit alterne entre une focalisation zéro (narration omnisciente) et une focalisation interne. La focalisation variable permet à Delaume de présenter les événements à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. Cela permet au lecteur de mieux comprendre les pensées et les sentiments du protagoniste, tout en ayant une vision globale de l'histoire.

Selon l'opinion de Néstor Braunstein, psychologue argentine, sur la relation entre le temps et le trauma, l'écriture du trauma est décrite comme une forme de révolte contre le temps, permettant à l'écrivaine de se souvenir consciemment de son expérience traumatique et de résister à l'effet du passé violent.

« [L]a mémoire ne veut rien savoir du souvenir qui effraye ou dérange. Quand elle le peut, si elle le peut, elle le souffre. [...] Les souvenirs, c'est vrai, font mal, mais nous devons reconnaître qu'en eux se dissimule une autre réalité : celle d'une jouissance

peccamineuse et transgressive. Avoir souffert et s'en souvenir est méritoire »
(Braunstein, 2011, 26-27).

Cette démarche créative remet en question l'autorité de la répétition des traumatismes passés en l'abandonnant à l'écriture. Cela symbolise ainsi la survie du féminin face à la destruction. Cette démarche est bien illustrée dans le récit :

« J'ai coupé net, papa, le mal à la racine. Et si ce soir enfin tes deux syllabes martèlent c'est que d'avoir fondu tu m'as rendu les mots. Et du Verbe revenu, je peux vivre pour de bon. Mais il ne s'agit pas de vivre, mon père, ma belle charogne, maintenant il faut régner ». (Delaume, 2001, 125)

Le récit couvre une longue période, de l'enfance du protagoniste à son âge adulte, ce qui permet à Delaume de montrer l'évolution du protagoniste et les effets du trauma sur sa vie à long terme. Donc le rythme du récit est varié. Il alterne entre des moments d'action rapide et des moments de description introspective. Le rythme varié permet à Delaume de maintenir l'intérêt du lecteur et de créer une tension narrative.

III. L'IMPACT DU STYLE DANS LA REPRESENTATION DU TRAUMA

Les langues, y compris le français, ont été principalement façonnées par des hommes, ce qui a conduit à une vision du monde teintée par le patriarcat. Les règles linguistiques, établies par ceux qui avaient un meilleur accès à l'éducation, favorisent souvent le masculin et reflètent des valeurs patriarcales, comme le souligne Louky Bersianik, romancière, poète et essayiste québécoise. Pour les auteurs féministes, le langage n'est pas neutre ; il véhicule des idéologies patriarcales et des discriminations, tant de manière consciente qu'inconsciente. Des penseurs comme Olivette Genest et Françoise Collin mettent en garde contre cette domination linguistique, affirmant que le langage est un outil de pouvoir qui maintient les inégalités entre les genres. Par conséquent, les féministes plaident pour une remise en question du langage patriarcal afin que les femmes puissent exprimer des visions du monde alternatives et émancipatrices.

Selon Ilana Lowy, une historienne des sciences et féministe française, les garçons sont encouragés à être plus durs et à utiliser l'insulte pour établir leur autorité,

« plus fréquemment leur capacité à insulter et à blesser par la parole pour établir l'autorité [de leur] groupe [] sur celui des filles » (Löwyité, 2006) ;

tandis que les filles

« un comportement socialement approuvé, considéré comme plus approprié pour les filles » (Löwyité, 2006),

mais moins efficace pour prendre le contrôle.

Le point de vue de Ilana Lowy est bien présent dans le roman *Le Cri du sablier*. Le personnage de Chloé est confronté à l'apprentissage des normes linguistiques liées au genre. Lorsqu'elle entend un

garçon utiliser le mot vulgaire « *enculé* », elle demande à sa mère ce que cela signifie. Sa mère lui explique que c'est un terme grossier à éviter pour une petite fille, qui doit toujours rester polie :

« *vaut mieux [ne] pas [...] employer quand on est une petite fille, car une petite fille doit toujours rester polie* » (Delaume, 2001, 51).

Chloé note alors ce mot dans son cahier en y ajoutant un astérisque pour indiquer qu'il est interdit aux filles. Cette scène montre comment Chloé intègre les règles sociales sur le langage en fonction de son genre. Sa mère insiste sur le fait que les petites filles doivent respecter des normes de langage spécifiques, tandis que Chloé, en tant que narratrice, transgresse ces règles à travers son récit. En utilisant l'innocence et l'ignorance associées à l'enfance, elle détourne le mot « *enculé* » pour critiquer son père. Chloé fait un lien implicite avec son père, suggérant ainsi une critique indirecte de son comportement : L'envers de l'amour était la haine, c'était marqué même que ça s'appelle un antonyme. Elle reprit son stylo plume à cœurs roses assortis au petit cahier, marqua deux points puis: « *qui hait et fait le mal aux autres, par exemple comme papa* ». (Delaume, 2001, 52)

Ainsi, cet extrait met en lumière les enjeux de pouvoir et de contrôle liés au langage, ainsi que la capacité des mots à véhiculer des significations multiples et à être utilisés pour exprimer des sentiments profonds et parfois subversifs.

Comme Irigaray, féministe, linguiste, psychanalyste et philosophe française, propose dans *Speculum de l'autre femme* (Irigaray, 1974), il y a des techniques littéraires que les femmes utilisent pour reprendre le langage. Dans *Le Cri du Sablier*, le langage est direct et fort. Il montre la violence des expériences du protagoniste. En choisissant un langage cru, Delaume exprime bien les émotions intenses de son personnage et renforce son témoignage. Elle supprime souvent les déterminants ou les mots qui lient les différentes parties de ses phrases. Parfois, elle rejette des mots qui sont censés être des compléments ou bien transformant ainsi les verbes transitifs en intransitifs et les compléments en sujets. Elle s'amuse également avec la ponctuation, notamment en supprimant les virgules dans les listes, en utilisant des points d'interrogation lorsqu'elle pose une question ou des points à la fin des phrases et des guillemets, des virgules et des deux-points tout au long de son discours. En outre parfois, elle change des expressions en ajoutant des adverbes, ce qui surprend le lecteur : par exemple un « *plexus trop solaire* » (Delaume, 2001, 13) et un « *tuteur quand bien même légal* » (Delaume, 2001, 83) . De plus, elle réinterprète des expressions telles que : « *L'oubli a ses raisons que la raison n'ignore* » (Delaume, 2001, 112), qui s'inspire de la célèbre maxime de Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ignore.

Dans *Le Cri du sablier*, la narratrice a une relation compliquée avec les mots. Pour elle, le langage est à la fois un lien précieux avec sa mère et un moyen de contrôle que lui impose son père. Quand elle est enfant, elle aime parler avec sa mère, qui lui apprend de nouveaux mots et valorise le langage :

Le Verbe l'enfant l'aimait plus que toute autre chose. Et là seulement d'ailleurs avaient lieu pour l'enfant les échanges de la mère. Aussi la mère, qui était pédagogue, lui apprenait souvent de nouveaux mots. Si cela arrivait fréquemment c'est que la mère accordait énormément d'importance au langage tenu par l'enfant. (Delaume, 2001, 53)

Cependant, elle se rend vite compte que son père utilise aussi les mots de manière violente pour montrer son autorité. Il va même jusqu'à la frapper pour la faire taire. Après le meurtre de sa mère, tuée par son père, la narratrice ne parle plus pendant neuf mois. Elle ne peut pas utiliser les mots que son père lui a transmis pour parler de ce drame. Elle ressent le besoin de trouver un autre langage pour raconter son histoire, car sa langue maternelle lui rappelle la violence de son père. Elle exprime sa colère en disant que son père a sali les mots et a déformé le langage, l'accusant d'avoir commis un crime en ruinant sa capacité à s'exprimer.

Tu m'as sali des mots. Comme si ma robe d'alors ne fut pas suffisante. Souillé au plus vocables connotations fébriles tant de phonèmes burin. Décalcifié à vif la tiédeur de la langue. [...] Tant de mots à présent barbotent dans la boue noire. C'est peut-être le pire crime que tu aies pu commettre. Mon père, ma plaie mesquine. (Delaume, 2001, 124)

Ces extraits montrent que la langue maternelle est liée à la douceur et à l'enfance, tandis que la langue paternelle représente le pouvoir et l'autorité. Le patriarcat est décrit comme quelque chose qui salit la langue des femmes en imposant un langage qui les opprime. Pour résister à cette domination, certains auteurs suggèrent de créer un nouveau langage féminin qui permettrait aux femmes de raconter leur histoire sans reproduire les schémas oppressifs du patriarcat :

« L'enjeu est vaste. Il s'agit de se réapproprier le monde en se réappropriant le langage »,

a écrit Julia Kristeva. (Kristeva, 1969, 237).

Annie Leclerc, dans son texte *Parole de femme* publié en 1979, invitait les femmes à

« [i]nventer une parole qui ne soit pas oppressive. / Une parole que ne couperait pas la parole mais délierait les langues » (Leclerc, 1979, 11)

Le Cri du sablier montre bien comment le langage peut être à la fois un outil de pouvoir et de résistance. Le personnage du livre parle de son expérience avec les mots. Ces mots peuvent apporter de l'amour, mais aussi blesser. Face aux paroles du père, elle doit créer son propre langage pour partager ses sentiments et son histoire.

IV. CONCLUSION

La littérature, en tant qu'art majeur, joue un rôle essentiel dans l'expression des émotions et des idées. Elle transcende les expériences individuelles pour toucher un public plus large. Comme l'affirme Hegel,

« L'art ne se contente pas de reproduire la réalité extérieure, il la manifeste comme expression de l'esprit, reflétant ainsi non seulement ce qui est, mais aussi ce que pensent et ressentent les hommes » (Hegel, 1970, 54).

Les écrivains, à travers une utilisation créative de la langue, parviennent à créer des univers imaginaires qui résonnent avec notre vécu, nous aidant ainsi à mieux comprendre notre société et à développer une empathie envers autrui. En conséquence, la littérature se présente non seulement comme

un art, mais aussi comme un vecteur d'échanges d'idées, enrichissant notre compréhension du monde et de nous-mêmes.

Dans cette recherche, nous avons exploré les représentations littéraires du trauma dans l'œuvre de Chloé Delaume, une écrivaine française qui a marqué le paysage littéraire contemporain par ses romans. Considérée comme l'une des figures majeures de la littérature autofictionnelle, Delaume dispose d'une perspective unique pour traiter des questions liées au traumatisme. Son engagement dans les débats féministes et ses réflexions sur les traumatismes vécus par les femmes dans la société française moderne illustrent la portée de ses écrits.

L'analyse des moyens par lesquels Delaume aborde le trauma dans *Le Cri du sablier* met en avant la richesse et la complexité de son propos. La méthodologie employée, qui consiste à identifier les thématiques centrales et à explorer le développement psychologique des personnages, permet d'appréhender de manière nuancée les expériences traumatiques des protagonistes. Mais au-delà de cette approche analytique, c'est aussi dans ses techniques littéraires que réside une partie essentielle de sa force. La structure narrative non linéaire, l'usage d'un langage puissant et expérimental, et le recours à l'autofiction, créent un espace où la subjectivité et la fragmentation du vécu traumatique prennent toute leur dimension. La métaphore du « *cri* » illustre cette lutte contre l'oppression, tandis que l'expérimentation stylistique – par exemple la suppression de virgules ou l'inversion de mots – facilite une immersion profonde dans l'état psychologique du personnage. Ces choix stylistiques, conjugués à une narration délibérément déstabilisante, constituent une réponse inventée et émotive pour témoigner de la complexité psychologique et sociale du trauma.

De plus, Delaume remporte une force particulière en utilisant la métaphore du « *sablier* » pour représenter le passage du temps face au trauma, symbolisant la transformation de la douleur en une forme de révolte et de résilience. Son écriture devient ainsi un véritable laboratoire d'émancipation, où la force cathartique de l'art permet de réécrire des souvenirs douloureux, tout en questionnant les attentes sociétales et patriarcales. Son acte d'écriture devient une révolte, lui permettant de se libérer des contraintes masculines. En évoquant le concept de « *table rase* », elle souligne l'importance de reconstruire son identité en s'appropriant mots et récits. La métaphore du « *sablier* » illustre son cheminement face au trauma, transformant sa douleur en révolte. La puissance de son langage et ses choix stylistiques participent à faire de ses récits une expérience émotionnelle intense, essentielle pour mieux comprendre les effets psychologiques du trauma.

En résumé, cette étude met en lumière comment la technique littéraire de Delaume – par sa structure narrative, son style expérimental et sa symbolique – contribue à représenter de façon saisissante le trauma féminin. Son œuvre offre une réponse inventive pour témoigner de la complexité des expériences traumatiques, tout en soulignant l'importance de l'écriture comme outil de reconstruction identitaire et d'émancipation. Par cette fusion d'une technique innovante et d'un engagement thématique profond, Delaume enrichit notre compréhension du trauma, tout en renouvelant la manière dont la littérature peut témoigner et intervenir face à des réalités souvent invisibilisées.

NOTES

- [1] Laura S. Brown est une psychologue à Seattle, Washington, offrant des consultations et une supervision aux thérapeutes et donnant des conférences sur des sujets tels que la guérison des traumatismes, la réactivité culturelle, l'évaluation psychologique et l'éthique.
- [2] Maria P. P. Root (née le 13 septembre 1955) est psychologue clinicienne, éducatrice et conférencière basée à Seattle, dans l'État de Washington. Ses domaines de travail incluent les familles multiraciales et l'identité, la compétence culturelle, les traumatismes, le harcèlement au travail et les troubles alimentaires.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BERTRAND, M. "La Scène traumatique : fermeture de l'enfance, ouverture du récit d'enfance dans La honte d'Annie Ernaux et Le cri du sablier de Chloé Delaume". *Ghent University*. 2018.
- [2] BRAUNSTEIN, N. A. *Les présages ou le souvenir d'enfance retrouvé*. Paris: Stock, 2011.
- [3] DELAUME, C. *S'écrire: mode d'emploi*. Paris: publie.net. 2008.
- [4] DELAUME, C. *Le cri du sablier*. Tours: Farrago. 2001.
- [5] DELAUME, C. *La Règle du je*. Paris: PUF, 2010.
- [6] DELAUME, C. *Les sorcières de la République*. Paris: seuil, 1016.
- [7] DUMONT, I. *Le théâtre cruel de la répétition à l'œuvre dans Le Cri du sablier*. Université de Montréal, 2007.
- [8] DUSAILLANT-FERNANDES, V. *L'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980*. Toronto: University of Toronto, 2010.
- [9] DUSAILLANT-FERNANDES, V. Dérouter le lecteur : procédés stylistiques dans Le Cri du sablier. *Aventures et expériences littéraires*, 39–56, 2014.
- [10] GAUDEREAU, M. *Delaume, Violence et identité dans Les mouffettes d'Atropos et Le cri du sablier de Chloé*. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL, 2010.
- [11] GUICHARD, T. Dossier Chloé Delaume, Laboratoire de génétique textuelle. *Le Matricule des Anges*(100), 2009.
- [12] HEGEL. *Phénoménologie de l'esprit*. Edition critique, Gallimard, coll. Tel, 1970.
- [13] HEGEL, G. W. *Esthétique*. Puf, 1988.
- [14] HEGEL, G. W. *Esthétique*. (A. P. Thibaudet, Trad.) Paris: Flammarion, 2002.
- [15] HERMAN, J. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1992.
- [16] IRIGARAY, L. 1. *Speculum de l'autrefemme*. Coll.« Critique ». Paris: Minit, 1974.
- [17] KRISTEVA, J. *Semeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- [18] LAFONTAINE, M.-P. L'écriture du trauma : une actualisation au féminin de la violence passée. *Voix plurielles 15.1*, 126, 2018.

- [19] LECLERC, A. *Parole de femme*. Paris: Grasset, 1979.
- [20] LEDOUX-BEAUGRAND E. Les sorcières de la République de Chloé Delaume. *Spiral* 264, 31-33. 2018. Récupéré sur erudit 264: <https://id.erudit.org/iderudit/89634ac>
- [21] LOWYITE, I. *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*. Paris: Broché, 2006.
- [22] MASLOW, A. Être humain : La nature humaine et sa plénitude. Dans A. Maslow, *Être humain : La nature humaine et sa plénitude* (p. 43). New York: Eyrolles, 2006.
- [23] PAREN, A. M. Trauma, Témoignage et Récit : La Déroute Du Sens. *Protée*, vol. 3. nos 2-3, 113-125, 2006.
- [24] YAGUELLO, M. *Les mots et les femmes*. Paris: Payot & Rivages, 2002.



Le Soufisme, L'autre Voie du Roman Autobiographique, Maghrébin, D'expression Française *

Smail MAHFOUF **

Résumé— Le présent article vise à rendre visible – par le recours fréquent, en guise d'éclairage, au livre *Soufi, mon amour* (2011) de l'écrivaine turque Elif Shafak - une nouvelle piste récemment empruntée par le roman autobiographique, francophone, maghrébin, celle du soufisme¹ par laquelle se renouvelle non seulement le genre en question mais toute la littérature maghrébine d'expression française. En faisant écho à la définition du romanesque en tant que « capacité à s'emparer de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine » (Robert, 1972, 15), la forme littéraire, foncièrement spirituelle, qu'incarne le roman à l'étude *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) de la célèbre écrivaine algérienne Assia Djebar, est engendrée par l'association de deux autres composantes, littéraires, connexes, à savoir la romance² et l'autobiographie. De cet enchevêtrement littéraire et spirituel, inextricable, résulte une reconfiguration profonde de l'identité culturelle pluriculturelle à laquelle appartient l'écrivaine - qui, pareillement à l'abandon de soi comme étape ou station (*maqamat* en arabe) ultime de l'accomplissement spirituel de l'être, se renouvelle dans une forme de vacuité culturelle, analogue.

Mots-clés— Soufisme, Autobiographie, Romance, Roman, Poésie, Musique



Sufism: An Alternative Path in the Francophone Maghrebian Autobiographical Novel*

Smail MAHFOUF **

Extended abstract—Djebar's new writing is very curious, begun in her last novel *Nulle part dans la maison de mon père* published in 2011. In her speech in the afterword she clearly expresses herself on the rupture represented by this book, which she describes sometimes as the beginning of a vast autobiographical enterprise, sometimes metaphorically as a first circle of a butterfly that must leave its cocoon. This observation of the writer deserves to be highlighted in that it pertinently summarizes the general problematic that founds her literary project since its birth in her first founding novel *La Soif* (1957) until *Vaste est la prison* (1995). Indeed, after more than half a century of writing constantly cultivating the art of ambiguity – because, on the one hand, in total emersion in a feminist activism variously maintained by the novel, the essay, poetry and the theater, and on the other hand a systematic flight from oneself by avoiding writing her autobiography, - Assia Djebar finally gives in to the autobiographical impulse which – and this is a surprise – inextricably mixed with the Sufi mysticism which gives rise to *Nulle part dans la maison de mon père*. Fundamentally made up of these essential components of autobiography and mysticism, the writing of the story is thus trapped in a particularly striking thematic whirlwind, namely Love and Death, which, if on a secular level, these two themes appear to be antinomic, are nevertheless so fusional from the point of view of Sufi mysticism. From one end of the narrative thread to the other, these two inextricably linked themes tie together the entire plot where stories of youthful love follow one another which are strangely associated with a suicidal reverie as an ingredient of completeness of this almost obsessively described Love.

Ultimately, beyond being strongly challenged by the singular trajectory of Djebar's literary career, which abruptly shifted from a long-standing feminist commitment to a more marked spiritual orientation, we undertake in this article to highlight an essential aspect of the Maghrebi Francophone novel, namely what the theorist Marthe Robert describes in terms of "the capacity to take hold of increasingly vast sectors of human experience" (Robert, 1972: 15). Declined in the form of transfiguration of the novel into a mystical experience of the accomplishment of being, this plastic character of the novel, the reflexive approach adopted consists of resorting when necessary to the book *Soufi, mon amour* (2011) by the Turkish writer Elif Shafak, the aim being to make the literary modalities of the mystical material of Djebar's story readable. Substantially, Djebar illustrates this power of

* Received: 2024/10/11

Accepted: 2025/02/04

** Professor and Researcher, Department of French, University of Béjaïa, Béjaïa, Algeria. E-mail: mahfoufsmail@yahoo.fr

mutation specific to the novel genre through the often subtle articulation of autobiography with the related sub-genre of romance and Sufism. This inextricable interweaving configures the new path recently taken by the autobiographical, French-speaking, Maghrebi novel, through which not only the novel genre, Maghrebi literature in French and cultural identity are renewed, which through the spiritual process of self-fulfillment translates into a form of cultural void.

Keywords— Sufism, Autobiography, Romance, Novel, Poetry, Music

SELECTED REFERENCES

- [1] ADDAS, Claude. *Ibn 'Arabî ou la Quête du soufre rouge*. Paris, Gallimard, 1989.
- [2] BERQUE, Jacques. *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*. Paris, Sindbad, 1979.
- [3] CHEBEL, Malek. *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*. Paris, Payot, 2000.
- [4] CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Debar, Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- [5] CROS, Edmond. *La sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- [6] DELCAMBRE, Anne-Marie. *L'Islam*. Paris, La Découverte, 1999.
- [7] DJEBAR, Assia. *La Soif*. Paris, Julliard, 1957.



تصوف، مسیر دیگری در رمان خودزندگی‌نامه‌ای مغربی به زبان فرانسه*

اسماعیل مفوف**

چکیده — هدف مقاله حاضر آن است که با بهره‌گیری مکرر، به‌عنوان نمونه، از کتاب *Soufi, mon amour* (۲۰۱۱) اثر نویسنده ترک، الیف شافاک، مسیر تازه‌ای را که اخیراً رمان خودزندگی‌نامه‌ای مغربی به زبان فرانسه دنبال کرده است، نشان دهد: مسیر تصوف که نه تنها ژانر موردنظر بلکه کل ادبیات مغربی به زبان فرانسه را دگرگون می‌سازد. با بازتاب تعریف رمان به‌عنوان «توانایی در بهره‌گیری از بخش‌های گسترده‌تری از تجربه انسانی» (رابرت، ۱۹۷۲: ۱۵)، شکل ادبی، که اساساً روحانی است و در رمان مورد مطالعه، *Nulle part dans la maison de mon père* (۲۰۰۷) اثر نویسنده مشهور الجزایری، آسیه جبار، تجلی می‌یابد، از ترکیب دو عنصر ادبی مرتبط دیگر، یعنی رمانس و خودزندگی‌نامه، پدید آمده است. از این تنیدگی ادبی و روحانی که غیرقابل گسست است، بازپیکربندی عمیقی از هویت فرهنگی چندفرهنگی نویسنده حاصل می‌شود — هویتی که همانند رهاسازی خویشتن به‌عنوان مرحله یا مقام (*maqamat* به عربی) نهایی تحقق روحانی انسان، در شکلی از خلا فرهنگی تجدید حیات می‌یابد.

کلمات کلیدی — تصوف، خودزندگی‌نامه، رمانس، رمان، شعر، موسیقی

I. INTRODUCTION

L'association inédite, chez Assia Djébar, du soufisme avec la littérature est avouée sans équivoque dans son dernier roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) qu'elle considère « le premier pas de l'entreprise » (Djébar, 2007, 472). Certes, un tel parti-pris constitue un tournant dans la carrière littéraire de l'écrivaine, car jusque-là ouvertement orientée en faveur de la culture française et du projet féministe que celle-ci sous-tend. En guise de prise de position, à la suite de son premier roman, *La Soif* (1957), Djébar fait cette déclaration, qui résonne comme une profession de foi : « Certains ont voulu peut-être devenir les enfants de Kateb Yacine. Mais pas moi, je suis une femme dont la filiation est autre » (Clerc, 2000, 5). Ce rejet pleinement assumé inclut l'écrivain Kateb Yacine, sa littérature symbolisée par son célèbre roman *Nedjma* (1956) et surtout la symbolique algérienne de ce livre, assimilée à « une goule, vorace centauresse » (Clerc, 1999, 5). Puis, au terme d'un demi-siècle d'écriture militante, Djébar publie son dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père*, qui, par sa vocation autobiographique, ouvre une nouvelle ère littéraire, qui est en même temps une cassure culturelle à grande échelle.

La bascule littéraire induite par l'entreprise autobiographique djébarienne est provoquée par l'éveil chez l'écrivaine de la spiritualité soufie. Ce revirement induit une nouvelle quête de sens, celle de l'Amour en tant que pureté « *safä* » (Hujwiri, 1980, 230) qui fait cruellement défaut dans l'héritage culturel de l'écrivaine. Dans le soufisme, en général, l'Amour, *mahabba* en arabe, est un mode d'approche du divin, qui se manifeste sous la forme de « l'annihilation de l'être individuel dans la jouissance spirituelle » (Qucheiri, 1986, 327). Cette dissolution de l'être devient connaissance, celle de la contemplation dans la perplexité du mystère de l'Unicité divine. Dans ce même contexte, un *hadith qudusi*, ou la parole de Dieu, situe l'Amour au cœur même de la création divine : « J'étais un trésor caché, et j'ai aimé être connu ; aussi j'ai créé les créatures afin d'être connu » (Geoffroy, 2000, 14). En parallèle à cet Amour divin, le projet autobiographique djébarien fait de l'amour une quête absolue, celle qui vise à contrebalancer l'héritage culturel posé avec acuité dans ce dernier roman. À cet égard, le roman *Vaste est la prison* (1995), que Djébar considère « un tour de son héritage » (Clerc, 1999, 5), est déjà un premier pas dans cette visée, suivi par *Nulle part dans la maison de mon père* placé sous le signe d'une annihilation culturelle.

L'histoire racontée dans le roman met au cœur de l'intrigue l'Amour qui, joint à la mort, incarne le dogme soufi de l'effacement de soi. En effet, dès son ouverture, le récit met l'accent sur le suicide : « Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelants, là-bas sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité ? » (Djébar, 2007, 13). À la fin de l'histoire, ces lignes qui décrivent également le suicide : « J'ai tourné la tête sur ma droite, comme si j'étais une passante ordinaire et non une folle éperdue, sans but ni contrôle. En un éclair, mon regard aperçoit le tramway qui arrive en trombe, bienheureux monstre ! Mon but, enfin : m'anéantir là-bas, où la mer est si lointaine, pour y dormir » (Djébar, 2007, 416). Entre ces deux bouts, ce sont de belles expériences d'amour d'adolescence explicitement associées à la mystique musulmane qui sont racontées. La plus longuement décrite, puis symboliquement rattachée au livre

emblématique *Odes mystiques* (2003) du poète persan Jalal Dîn Rûmi – qui relate la genèse d’une musique sacrée, amoureuse, émise par un roseau mystérieusement poussé d’une goutte de salive du calife musulman Ali déposée au fond d’un puits du désert d’Arabie. Aussitôt informé, le Prophète Mohammed a vite reconnu l’origine spirituelle de cette musique : « Ces mélodies sont le commentaire des mystères que j’ai confiés en dépôt à Ali ! Il ajouta : Seuls les gens au cœur pur peuvent jouir de la mélodie de cette flûte ! Puis il conclut : La foi entière est plaisir et passion ! » (Djebar, 2007, 270-271).

Outre la teneur amoureuse de l’histoire narrative, d’autres éléments du récit attestent la présence accrue de cette thématique empreinte du soufisme. Les indices textuels en sont fournis au niveau des seuils du livre, particulièrement la postface. Un passage significatif : « Ce récit est le roman d’un amour crevé ? Ou la romance à peine agitée d’une jeune fille ? » (Djebar, 2007, 441). Dans le même ordre, une autre inscription comportant les vers du derviche errant Chams de Tabriz figure à côté du titre de la seconde partie du roman, « Déchirer l’Invisible ». Plus marquée, la métaphore filée, tissée autour des figures du « cercle », du « papillon » et du « cocon » (Djebar, 2007, 472) fait écho l’ivresse mystique du poète et théologien, persan, Jalal Din Rumi déclinée sous l’image de « l’insecte qui voltige autour du flambeau et qui s’unit à la flamme au prix de sa vie¹ ». Bref, autant d’éléments narratifs et périphériques qui plaident fortement en faveur de la fusion du romanesque et du spirituel dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Fondée sur l’argumentaire ci-dessus lié à l’histoire du roman, à sa structure narrative et à son paratexte, la problématique que nous posons – et le plan de l’analyse qui en découle - s’appuie sur l’idée directrice que *Nulle part dans la maison de mon père* est une réalisation en mode romanesque, composite, de l’axiome soufi de l’initiation spirituelle. À la base de cette métamorphose générique se trouve l’entrelacement de deux genres littéraires, l’autobiographie et la romance qui aboutissent à la reconfiguration plus profonde de l’identité pluriculturelle à laquelle appartient l’écrivaine. Ainsi, et c’est là les deux principales parties du plan de discussion, les stations mystiques de l’acheminement spirituel, celles de l’*égo dépravé*, de l’*égo réprobateur* et de l’être spirituellement accompli, se transposent dans le récit de Djebar dans deux formes culturelles correspondantes : la *péri-romance djebarienne* entre dépravation culturelle et discours réprobateur et la *romance djebarienne* comme une forme de vide culturel.

II. LA PERI-ROMANCE DJEBARIENNE ENTRE DEPRAVATION CULTURELLE ET DISCOURS REPROBATEUR

En présentant une ressemblance plus marquée avec les deux premières phases du cheminement spirituel de l’*égo*, la « *péri-romance* » djebarienne convient largement à la définition donnée par Shams de Tabriz aux deux premières stations spirituelles : « l’*égo dépravé* » et de « l’*égo réprobateur* ». À l’origine, cette définition est enseignement que ce derviche errant fait à Jalal Dîn Rûmi, lors de leur rencontre à Konya en Turquie, le 18 décembre 1244. Voici ce qu’il en dit :

« La première étape est celle du nafs (l’égo) dépravé, l’état le plus primitif et le plus courant, quand l’âme est piégée dans les quêtes matérielles ; la plupart des êtres humains y restent englués luttant et souffrant au service de leur égo. Si et quand une personne prend conscience de la situation avilissante de l’égo, parce qu’elle a

¹Jalal Dîn Rûmi, cité par Anne-Marie Delcambre dans *L’Islam*, Paris, La Découverte, 1999, p. 24.

travaillé sur elle-même, elle peut passer à l'étape suivante, qui, d'une certaine manière est à l'opposé de la première. La personne qui a atteint ce stade se blâme elle-même, allant parfois jusqu'à la négation de soi. Là, l'égo devient le nafs réprobateur. » (Shafak, 2011, 225).

Toute transformation personnelle commence par une prise de conscience de ce que l'être a de pervers en lui, une autocritique à l'adresse de cet état primitif, corrompu. Cette bipolarité spirituelle est également celle de l'entité culturelle connexe à l'autobiographie d'Assia Djébar, laquelle est formulée par le titre de la première partie du présent article : « déprivation culturelle VS discours réprobateur ».

Les cultures française, arabe et berbère, qui sont abondamment décrites dans *Nulle part dans la maison de mon père*, renvoient à la « péri-romance », c'est-à-dire la longue vie dépourvue d'amour de la narratrice d'Assia Djébar. Par un jeu de figuration, ces cultures s'incarnent dans les entités fictionnelles de personnages, en tant que « rôles thématiques désignant l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un sens représentant des catégories psychologiques, sociales, culturelles » (Greimas, 1983, 66). Dans le roman de Djébar, le rôle thématique privilégié est celui de l'identité culturelle, fruste, de la narratrice. Cette identité est subdivisée en trois composantes essentielles : le puritanisme-sexisme de la culture arabe, le bellicisme de la culture berbère, le libertinage de la culture française.

Le puritanisme et le sexisme propres à la culture arabes ont représentés par deux personnages importants : le père de la narratrice et une jeune adolescente, lycéenne, nommée Mounira. Le père, qui est pourtant enseignant de français dans une école française, et présenté, à certains égards, partisan des idéaux de la liberté et de l'universalité issues de la révolution française de 1789, est décrit, paradoxalement, jalousement attaché aux valeurs patriarcales, ancestrales. La séquence descriptive de « La bicyclette » (Djébar, 2007, 53) est à cet égard très illustrative :

« Mon père apparaît revenant du village ; je le vois, je continue de braquer la roue, à... Il a fait comme s'il ne me regardait pas ; il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier qui conduit aux appartements. De là, il s'est retourné à peine et, d'une voix métallique, il m'a appelée par mon prénom. Sans plus. [...] Le père répète encore plus haut mon prénom ; c'est vraiment un ordre ! Surprise, déçue, je suis descendue du vélo[...] je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père, qui, lui, entre en trombe dans l'appartement, me tient la porte, la referme, puis s'exclame, comme si la phrase qu'il profère il la portait en lui depuis son entrée dans la cour : - Je ne veux pas, non, je ne veux pas, répète-t-il très haut, à ma mère, accourue et silencieuse -, je ne veux pas que ma fille monte ses jambes en montant à bicyclette ! » (Djébar, 2007, 55).

Le puritanisme est mis en exergue par le moyen de deux procédés stylistiques : la formule métaphorique de « la voix métallique » et la répétition, par trois fois, de la négation « je ne veux pas ». En culture arabe, prononcer trois fois successivement une formule – celle du divorce par exemple – vaut une décision catégorique. C'est cette règle morale extrêmement rigide inhérente à la culture arabe qui est, par ce biais, déplorée.

Le sexisme, qu'implique la séparation des sexes dans le monde arabe en général, est représenté par un personnage féminin, une jeune lycéenne, nommée Mounira « un prénom de vamp orientale » (Djebar, 2007, 238). Cette adolescente est introduite dans le récit *Nulle part dans la maison de mon père* au moment où la jeune narratrice est en train de vivre sa plus belle expérience d'amour :

« Je vois Mounira se déplacer en maîtresse d'œuvre ; elle va de l'un à l'autre groupe, tel un agent de liaison entre ceux qui n'osent encore se réunir ou simplement se faire face, surmonter en somme la séculaire séparation sexuelle même chez nous, futurs bacheliers au cursus français. Mounira comment définir son rôle alors. Son audace, l'absence de timidité la caractérisent. Nous sommes deux ou trois internes à avoir été enrôlées dans le chœur. Mounira ne nous quitte plus, comme si une mystérieuse énergie l'animait, comme si elle avait décidé de ficeler quelque scénario » (Djebar, 2007, 239-240).

Ce que Djebar cherche à mettre en lumière à travers la longue description du personnage de Mounira, qui est hautement culturel, c'est le troublant rôle de la femme entremetteuse, *al-wassita* en arabe. Dans l'espace fermé du harem, cette femme, qui assure la médiation entre les hommes et les femmes, se définit comme suit :

*« L'un des verrous les plus significatifs de la faute de type sexuel : elle pousse les époux à commettre l'adultère, aide son acolyte masculin à ravir sa virginité à une adolescente qui en a déjà vu d'autres. Ce que reprend Cervantès dans son livre *Les romances, les voyeurs, la fausse tante* (1902), où l'on voit une aubergiste résoudre la virginité de sa protégée pour la revendre à des hôtes de passage »* (Chebel, 2001, 167).

Les contes des *Mille et Une Nuits* (1842) démasquent la pratique séculaire, occulte, de l'enlèvement de jeunes filles qui, après de longues traversées de déserts, sont vendues dans des contrées lointaines. Ce commerce humain est l'un des facettes monstrueuses de l'imaginaire arabe, que Djebar dénonce également dans son roman.

La dimension berbère, qui compose avec l'identité culturelle djebarienne, s'illustre dans une autre forme de dépravation, celle du bellicisme. La narratrice affirme détenir cette caractéristique identitaire de sa grand-mère maternelle. Elle précise quelques traits moraux attestant la vocation guerrière de cette dame, à savoir « une orgueilleuse veuve qui parle le berbère [...] cette dame que nous ne voyons jamais sourire, presque tout le temps en deuil, son œil noir, si redoutable, posé sur moi comme un regard d'oiseau » (Djebar, 2007, 192).

Cette génétique s'érige également en mode d'éducation extrêmement austère, qui assure son renouvellement à travers les générations. L'exemple de ce type est donné à travers la relation abrupte qui lie la grand-mère maternelle à la narratrice, sa petite fille :

« Lorsqu'elle séjournait parmi nous quelques jours et que toute petite je trouvais mes poupées soudain disparues, je savais d'emblée qu'elle s'en était saisie d'autorité pour les fourrer dans sa valise et les rapporter ainsi à la fille de son fils unique, qui pensait-elle était sans doute la seule à mériter des jouets de princesse » (Debar, 2007, 193).

Derrière le comportement autoritaire de la vieille dame, c'est l'ordre socioculturel, matriarcal, berbère, qui se profile, dont cette femme de Césarée est la potentielle héritière. Césarée, actuellement ville de l'ouest algérien, nommée Cherchell, est dans l'antiquité une cité romaine. La grand-mère incarne ainsi cet héritage romain, dont vraisemblablement découle la nature guerrière de la culture berbère ainsi caractérisée.

À la conduite maternelle, démesurée, se rajoute un certain rapport de force que la grand-mère oppose à sa petite-fille, sa future héritière. Comme si, inconsciemment, cette femme au pouvoir matriarcal, avérée, empêche la régénération de sa nature forcenée :

« Cette grand-mère terrible, à mes dix ans ou à peine plus, lors d'une de ses visites m'attira sous la lumière d'une lampe, examina mes yeux, fixa mon regard qui ne se baissa pas devant elle, puis tournée vers ma mère ... après cet examen qu'elle m'avait fait subir, conclut, presque à regret : - Oui, ses yeux sont grands ! Elle ne le disait pas sur ton habituel du complément. » (Debar, 2007, 194).

L'extrême raideur, telle qu'elle est décrite dans le roman, caractérise l'identité berbère. Néanmoins celle-ci ne se limite pas aux vieilles femmes. Elle réapparaît également chez les jeunes filles, qui, pourtant, subissent l'instruction de l'école moderne. Dans cette filiation se trouve Messaouda, une autre jeune adolescente, collégienne, camarade de classe de la narratrice. En jeune collégienne, Messaouda « qui plus tard, montera au maquis comme infirmière et y mourra » (Djebbar, 2007, 181), est derrière tous les mouvements de protestation qui se produisent à l'intérieur du collège. L'une de ses plus importantes actions est celle de « la mini-révolte du réfectoire » (Djebbar, 2007, 184).

La culture française, enfin, qui est partie intégrante de l'identité culturelle d'Assia Djebbar, s'impose à celle-ci par l'école française à l'époque du colonialisme français en Algérie. Son père, instituteur de français à la même époque, lui aussi, encourage sa fille à adopter le progressisme et l'universalisme issus de la révolution française de 1789. Là encore, par le biais de deux personnages fictionnels, Mag et Jacqueline, Assia Djebbar met à nu le libertinage, cette dimension perverse sous-jacente à la culture française :

Mag initie la narratrice, alors préadolescente, à la liberté, à la pensée libre, à la littérature française, grâce à un échange accru, entre elles, des romans célèbres. André Gide, Alain Fournier, Paul Claudel sont les principaux auteurs que la narratrice découvre lors de cette complicité littéraire :

« La seconde année tout changea pour moi grâce à la rencontre avec Mag et aux livres qu'elle et moi dévorions... Nous voici entrant à plein pied dans la poésie catholique de Claudel, bientôt dans les livres subversifs, datant de 1900 ou 1910, de monsieur Gide, (dont nous apprîmes qu'il était passé autrefois dans notre ville) ... Pour nous deux, la lecture de ce que j'appelais 'les vrais livres' devint source d'exaltation et même de mutation » (Debar, 2007, 152-153).

La littérature française opère une mutation importante dans la jeune mentalité de la narratrice, qui est moralement bien codifiée. L'esprit subversif, qu'incarne André Gide, cité dans cette aventure littéraire, est, à cet égard, d'une influence décisive. Lourdemment porté en elle durant un demi-siècle, cet

héritage culturel est celui – en parti du moins - contre lequel s’insurge Assia Djébar dans sa conférence d’Oslo en 1994, intitulée « Ecrire sans nul héritage² ».

Aidée par Jacqueline, sa seconde copine, la narratrice est amenée à faire l’expérience d’un autre libertinage, qui est cette fois-ci de type moral. Pour la première fois de sa vie, elle consomme le baba au rhum, qui est pourtant interdit par les mœurs musulmanes :

Le second émoi avait pour théâtre la pâtisserie... les premiers temps, elle avait dû payer pour nous deux ; elle exigeait que j’assouvisse tous mes désirs cachés... Je finis par avouer mon envie de goûter aux babas au rhum ; ainsi vers douze ou treize ans allais-je pécher contre l’observance coranique ! Elle dut hausser les épaules, peut-être même me faire une citation de Gide » (Djébar, 2007, 160).

Au fil de ces événements de jeunesse, Assia Djébar, l’adulte, fait intrusion pour dénoncer un dangereux dérapage de jeunesse. Derrière le personnage de Jacqueline, dont elle critique les intentions malveillantes - « espiègle » (Djébar, 2007, 159) - c’est toute la culture française comme facteur de corruption socioculturelle qu’elle récuse.

Dans la littérature autobiographique, cette séquence narrative est l’illustration parfaite de la culpabilité/innocence qui, en général, incite à l’auto-écriture. Dans le cas de Djébar, cet aiguillon se manifeste dans l’intention déclarée précédemment, celle d’« Ecrire sans héritage ». Gisèle Mathieu-Castellani explique ce mobile qui incite à l’auto-dénonciation :

« L’aiguillon le plus fort qui incite à écrire est sans doute la culpabilité. Et avec elle le désir de s’en défendre. Le récit de vie est d’abord ce témoignage solennel, apporté devant un public-juge, que prononce un coupable innocent en quête d’absolution » (Mathieu-Castellani, 1996, 15-16).

En parfaite symétrie avec la formule soufie de « l’égo réprobateur », la scène judiciaire à l’œuvre dans *Nulle part dans la maison de mon père* traduit, chez Djébar, le dessein avoué de se défaire de son héritage culturel, composite, et l’amorce d’un long processus de connaissance de soi traduit par la formule « d’impatience d’auto-connaissance » (Djébar, 2007, 408). Ainsi, la mise en procès de cet héritage culturel, dans son état le plus dépravé, devient une parole critique persistante, assimilée à la fin du récit à « une fiction qui se déchire, qui se troue » (Djébar, 2007, 447).

Dans ce sillage, le recours au mot arabe *Mo’allaqat*, qui à la fois signifie « suspendue, voire pendue » et désigne la célèbre poésie antéislamique, est le biais par lequel Assia Djébar manipule le procès culturel à l’œuvre :

« Mes mots, aujourd’hui ceux d’un désarroi rimé, que ce soit en français, en arabe, où les suspendre à mon tour ? Les suspendues : pour chercher à remporter l’une de ces palmes d’autrefois, me faudrait-il, moi, avec ma voix et mon corps tout entier, me suspendre à bout de bras, sinon au pilori, du moins par mes épaules, par mon cou

²DJEBAR, Assia, « Ecrire sans nul héritage », *Point de rencontre, le roman*, Colloque international d’Oslo, 7-10 septembre 1994.

enchaîné, ma langue trouée, mon cadavre exposé à tous vents non pas justement sous le ciel d'Arabie, mais sous tous les ciels du vaste monde ? » (Djebar, 2007, 401).

La culpabilité est à son paroxysme. La quête d'une purgation culturelle, quoiqu' encore atténuée par des tours fictionnels, subtils, - comme ici par le biais de l'allégorie des *Mo'allaqat*, résonne comme une condamnation sans appel d'un legs culturel perçu plus que jamais encombrant.

Plus que partout ailleurs dans le récit, c'est dans le discours de la postface, qui est soustrait à tout effet de fiction, que se radicalise la mise en accusation de la nature toxique du patrimoine culturel djebarien. La littérature française en représente la plus grande part :

Les livres, les fictions, les théories, les épopées, les emportements lyriques, tout ce bouillonnement ne t'aurait donc servi ni à te stimuler, ni à t'alerter, ni à t'épurer – seulement à t'assoupir, à te faire fuir dans les fumées de l'imaginaire, à te dissoudre – non plus à projeter, à t'inciter à défier les machines, la tempête, la vitesse : non, seulement à dormir » (Djebar, 2007, 468).

L'expression « t'épurer », qui s'oppose à celles « bouillonnement » et « fumées », comme des synonymes de la dépravation culturelle, est une allusion à la troisième phase spirituelle de l'être accompli. Guidé dans un cas comme dans un autre par l'Amour, la purification culturelle, qui en est la résultante dans le roman de Djebar, se réalise dans une forme de néant culturel, mystique.

2. La romance djebarienne, une forme de vide culturel

Le récit de romance, qui recouvre une brève mais intense expérience d'amour de la jeune narratrice d'Assia Djebar, est en analogie avec la troisième station ascensionnelle, soufie, de la réalisation spirituelle de l'être. Le lien entre l'une et l'autre est l'Amour comme « annihilation de l'être dans la jouissance spirituelle » (Qucheiri, 1986, 327). En continuant d'exposer les étapes du cheminement mystique à Jalal Dîn Rûmi, Shams de Tabriz définit la troisième étape du cheminement mystique, celle dite « l'égo accompli », comme un moment « où l'on peut faire l'expérience de la vraie signification du mot abandon, et emprunter la Vallée de la Connaissance et de la Sagesse. Là, les affaires du monde ne comptent pas car on a atteint le *nafs* accompli » (Shafak, 2011, 226).

Jalal Dîn Rûmi donne à cette vallée de la Connaissance et de la Sagesse une interprétation qui est encore plus pertinente. Il l'assimile, lors de l'un de ses enseignements, à la présence secrète de Dieu en chaque être humain :

« Vos mains s'ouvrent et se ferment tout le temps. Sinon vous seriez paralysés. La présence de Dieu en vous la plus profonde réside dans ces petites contractions et ouvertures. Les deux sont aussi merveilleusement équilibrées et coordonnées que les ailes d'un oiseau » (Shafak, 2011, 148).

La manifestation de la grandeur de Dieu dans de simples contractions de la main, tel est tout le sens du secret par lequel Dieu peut se révéler également à ses créatures. En effet, dans l'un des *hadiths qudussi*, ou la parole de Dieu, il est dit : « J'étais un trésor caché, et J'ai aimé être connu ; aussi J'ai créé les créatures afin d'être connu » (Geoffroy, 2000, 14). Métaphorisés par « les ailes d'oiseau », Amour et Connaissance s'entremêlent indéfiniment pour assurer le merveilleux équilibre divin, qui est aussi celui

de la création humaine dans son essence originelle. Placées dans le contexte de la romance djebarienne, ces ailes d'oiseau deviennent deux formes artistiques, celles de la poésie et de la musique mystiques³, arabo-persanes, qui, à ce niveau sont illustratives du vide culturel. À l'image des « contractions et ouvertures de la main merveilleusement équilibrées et coordonnées », la poésie et la musique mystique se substituent à l'état altéré de l'héritage culturel, réprouvé.

La poésie mystique est double dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce sont les odes antéislamiques, appelées *Mo'allaqat* en arabe, et la poésie soufie, nommée *samâ*. Les premières sont récitées par des poètes inspirés qui exercent un réel envoûtement sur la société, la seconde prospère dans le soufisme, à l'exemple de la célèbre *Burda*⁴ de Bûsîrî (XIII s.) et la prière, *Dalâ'il al-khayrât*⁵, de Jazûlî (XV s.). Le pouvoir de cette poésie mystique est tel, qu'il permet la « saisie intuitive des réalités supérieures » (Geoffroy, 2000, 145).

L'introduction de la poésie mystique dans le roman de Djébar s'effectue par le biais d'une histoire d'amour, celle que la jeune narratrice, alors collégienne, expérimente en compagnie d'un jeune lycéen, appelé Tarik - un Kouloughli de descendance turque, de rite hanéfite, spécialiste du droit musulman et grand connaisseur de la littérature arabe, antique. La narratrice est amoureuse non pas du garçon mais de l'ensorcelante poésie des *Mo'allaqat* :

« La langue immémoriale et son tempo cuivré, je l'entendais de la voix de ce jeune homme. Ces grandes odes qui avaient traversé quinze siècles – sculptures sonores, pyramides de musique, improvisations de Qays et de quatre autres de ses pairs, tous nomades inspirés dans un désert riche seulement de cette langue que je convoitais... Et j'écoutai ces vers vibrants, portés par un souffle ample, que j'imaginai pareils à des serpents étincelants sous le soleil du désert, ne craignant ni le sable mouvant, ni la sécheresse des tempêtes... Je voyais pour de bon ces images dispersées jusqu'à épuisement par le vent du passé un peu, me dis-je, comme on défait le voile d'une jeune nomade dont la beauté ne sera admirée que par un seul ! » (Djébar, 2007, 329).

Les *Mo'allaqat* sont devenues célèbres par la diversité générique qui les caractérise. Les genres les plus réputés sont *al-Ghazal* ou la poésie amoureuse, l'élégie appelé *aritha'* en arabe, la poésie politique désignée sous le nom « *i'tidhâriyât*, ou 'pièces d'excuses' » (Berque, 1979, 68). Dans le genre poétique *al-Ghazal*, la poésie et la féminité sont inextricablement mêlées, ce que dans le récit de Djébar correspond à l'image de « la jeune nomade dévoilée, admirée par un seul (le poète) » dans l'immense solitude du désert.

Une des illustrations du vide culturel, l'alchimie du poétique et du féminin, qui est le propre *d'al-Ghazal*, est présente dans le récit de Djébar. Elle se manifeste dans la rencontre intrigante entre des

³La poésie et la musique partagent avec la mystique une même essence ineffable, un même recours aux symboles et à l'ambiguïté originelle du langage. La raison discursive est « une jambe de bois » disait Rûmî. La prose qui en est le véhicule naturel ne peut rendre compte du vécu intérieur, alors que la poésie permet de suggérer des vérités spirituelles que l'on ne peut ou ne veut expliciter formellement », Eric Geoffroy, *Ibidem*, p. 138-139.

⁴ « La *Burda* est un poème d'éloges au prophète où transparait la Lumière muhammadienne », Eric Geoffroy, *Le Soufisme*, Op.cit., p. 87.

⁵« Ensemble de formules visant à démultiplier la bénédiction attachée à la prière sur le Prophète

nomades égarés dans le désert, l'apparition subite d'un inconnu cavalier déclamant des fragments de la poésie amoureuse d'Imru al-Qays, et la découverte, par surprise, d'une source d'eau appelée *Darij* :

« Selon une tradition rapportée par Ibn al-kalbi du temps du prophète, commença-t-il, une délégation de Yéménites avait été envoyée à Celui-ci, mais traversant le désert, elle s'égara, plus d'eau ! Les membres de la caravane marchèrent longtemps. Épuisés, ils se sentirent bientôt à la dernière extrémité, mais ils avançaient tout de même, assoiffés, de plus en plus désespérés ! Survint sur une colline un cavalier inconnu qui caracolait dans leur direction, déclama les deux vers suivants :

Quand elle constata que sa seule préoccupation était d'atteindre l'eau / Et que sa veine jugulaire de blanche avait viré au rouge écarlate / Elle se dirigea vers la source avoisinant le Darij, de hauts arbres la dominaient / Qui par leur ombre en dissimulaient les contours.

Qui est l'auteur de ces vers immortels ? C'est Imru al-Qays, déclarèrent aussitôt plusieurs d'entre eux. Le cavalier leur déclara alors avant de disparaître : « Par Dieu, il n'a pas menti, la source du Darij est à vos pieds ! » (Djebar, 2007, 330).

L'expérience pathétique du *Darij* ressemble, en grande partie, à celle vécue, à la Mecque, par le grand mystique et savant musulman Ibn 'Arabî. Lors de son pèlerinage, Ibn 'Arabî rencontre une jeune persane, appelée Nîzâm, qui, d'une manière inattendue, fait son apparition auprès du lieu saint de la Kaaba. La finesse d'esprit et la beauté de cette dame inspirent au Cheikh son recueil de poésie intitulé *Turjuman al-achwak* ou *L'interprète de désirs ardents* (1996). Dans le cas du *Darij* comme dans celui de la Mecque, il s'opère un même passage, qui reste insaisissable par la raison humaine, celui de « l'expérience humaine vers l'élan mystique » (Lory, 1996, 11).

La musique mystique est une autre forme d'expression correspondant au vide culturel analogue à la phase spirituelle, terminale de l'accomplissement de l'être. Dans le soufisme, la musique mystique est représentée par Jalal Dîn Rûmî. Ce dernier, « personnifiant la voie de l'amour et de l'ivresse » (Geoffroy, 2003, 140), fonde l'ordre des derviches tournants, *Meylevis*, qui pratiquent « la danse giratoire ».

Dans le roman de Djebar, la présence de cette musique est signalée au chapitre intitulé « Un air de Ney » (Djebar, 2007, 268), qui est récit rapporté dans le recueil de poésie, *Odes mystiques*, de Jalal Dîn Rûmî. Ce livre sur « la plainte d'un roseau arraché à sa terre natale, le monde divin, et aspirant à y retourner » (Geoffroy, 2003, 142). L'histoire racontée par Jalal Dîn Rûmî rapporte aussi qu'à l'origine ce roseau naquit des commentaires mystérieux que le prophète transmet secrètement à son gendre Ali :

« Jalal Dîn Rûmî nous raconte, qu'un jour, le Prophète voulut dévoiler à son gendre Ali des secrets qu'il lui interdit de rapporter ensuite à quiconque. L'esprit perturbé, Ali ne put très longtemps garder en son cœur ces mystères. [...] Il se dirigea vers un puits, murmura, scanda, chanta, ne s'adressant qu'à l'eau miroitante, si profonde, moirée, endiamantée du silence de la terre, [...] Au terme de cette transmission libératrice, une goutte de sa salive tomba telle une perle ou un grain de semence au

fond de l'eau enténébrée. Quelques jours après un roseau commença à surgir de cette eau cachée... passant par-là, un berger trancha d'un coup, de son coteau, ce roseau ... et se met aussitôt à jouer de ce ney, les moutons qu'il gardait faisant aussitôt cercle autour de lui. Et d'une pureté presque magique, le son de cette flûte attira vite hommes et bêtes du voisinage ; Les voyageurs de passage, nomades ou étrangers, faisant halte, ne pouvaient plus eux non plus s'en éloigner : ils pleuraient même à la fois de plaisir et de nostalgie » (Djebar, 2007, 269).

Née pour rappeler une origine, la musique du *ney* assume la même fonction religieuse du rattachement de la créature à Dieu, son créateur. Dans le roman de Djebar, cette musique fusionne avec une autre aventure amoureuse qui plonge la jeune narratrice dans l'amour primordial du calife musulman Ali avec Fatima, la fille aimée du Prophète.

En prêtant son vrai prénom, celui de Fatima à sa narratrice, Assia Djebar fait la simulation de l'amour sublime qui lie Ali, le calife, à Fatima, la fille du Prophète. À la manière du couple Ali/Fatima, la narratrice partage sa plus belle expérience d'amour avec un jeune lycéen, baptisé le « Saharien ». Le comportement amoureux de l'un et de l'autre est à la mesure de l'envoûtement que produit l'air de *ney*:

«La jeune avance avec précaution... Il est figé... Il semble encore hésitant. Ce vacillement que sa silhouette dessine, l'espace d'une seconde, me laisse deviner qu'il craint mon refus, ou plutôt les termes même de mon refus. Cette pensée m'envahit, alors que mon regard continue avec la précision de la vitesse de l'éclair, à suivre le moindre de ses mouvements, comme j'allais tout de suite en toute hâte le dessiner, le croquer, le garder pour moi dans sa grâce dégingandé... Appelons ce jeune Saharien Ali un peu comme le héros Ali, lorsqu'il demanda en mariage Fatima, la fille du Prophète » (Djebar, 2007, 251).

Le mystère, qui entoure les commentaires confiés par le Prophète à Ali, transparait dans la conduite amoureuse du jeune Saharien et le ravissement qu'une telle attitude produit chez la narratrice. Un quelconque secret semble dicter le même sort, celui, d'une part, chez les nomades et leurs chameaux, qui sont captivés par l'air du *ney* et celui, d'autre part, chez les deux jeunes amoureux qui, par le même effet du mystère, ne peuvent ni se rapprocher ni s'éloigner l'un de l'autre.

Par son caractère irréductiblement étrange, l'amour rapporté dans *Odes mystiques* et celui décrit dans le roman de Djebar prolonge indéfiniment le souffle mystique de la poésie des *Mo'allaqat*, des chants extatiques, soufis, du *samâ*. Cet écheveau d'éléments disparates, mais spirituellement harmonieux, illustre au plus haut point le néant culturel en substitution de la dépravation culturelle à maintes reprises dénoncée dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

III. CONCLUSION

D'inspiration mystique, avérée, l'amorce autobiographique chemine dans *Nulle part dans la maison de mon père* à la manière de l'axiome soufi de l'accomplissement spirituel de l'être. En interférence avec l'autobiographie djebarienne, plus large, cette expérience initiatique du dépassement de soi se mue en une purification culturelle. Ainsi, culturellement déterminées et liées à la vie sans amour, ou la péri-romance de la jeune narratrice, les deux premières phases, critiques, de la dépravation et de la

réprobation de l'égo, deviennent, d'une part, une alliance contradictoire du puritanisme et du sexisme dans la culture arabe, du bellicisme dans la culture berbère et du libertinage dans la culture française, et d'autre part, une vive réprobation d'un tel héritage culturel en perpétuel révocation. La troisième phase, enfin, celle dite l'égo accompli, et qui, au plan autobiographique correspond à l'expérience amoureuse, ou la romance djebarienne, se transforme, par la musique et la poésie mystiques, interposées, en un néant culturel spirituellement imprégné. Issu, en définitive, d'un soufisme autobiographique, ce vide culturel d'une essence mystique, irréductible, s'il représente une forme renouvelée, incontestable, du roman autobiographique, maghrébin, d'expression française, il contrebalance, dans une large mesure, ce qu'Edmond Cros appelle « la commutation idéologique » (Cros, 2003, 166), cette labilité du champ culturel, universel, qui est à l'origine de l'actuel monde surinformé, dépourvu de centralité et de noyaux durs dans les croyances.

NOTES

- [1] Le terme « soufisme », en français, est apparu au XIX siècle, il est la traduction du mot arabe, lui plus ancien de tasawwuf. Ce terme dérive du verbe arabe *sūfiya*, c'est-à-dire « il a été purifié ». Les saints musulmans reçoivent l'héritage spirituel des prophètes du passé à partir de la personne du prophète Mohammed, qui récapitule et synthétise tous les types prophétiques antérieurs. Tel saint sera ainsi à un moment donné de sa vie sous inspiration de Noé, d'Abraham, de Moïse, ou de Jésus. Cet héritage religieux agit comme une sorte de patrimoine génétique qui marque les caractères précis et repérables du comportement, les vertus caractéristiques et les charismes du wali ou le saint », CHODKIEWICZ, M, *Le sceau des saints*, Paris, 1986, p. 96.
- [2] Genre littéraire mineur

BIBLIOGRAPHIE

- [1] I ADDAS, Claude. *Ibn 'Arabî ou la Quête du soufre rouge*. Paris, Gallimard, 1989.
- [2] BERQUE, Jacques. *Les dix odes arabes de l'Anté-islam*. Paris, Sindbad, 1979.
- [3] CHEBEL, Malek. *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*. Paris, Payot, 2000.
- [4] CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Debar, Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- [5] CROS, Edmond. *La sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- [6] DELCAMBRE, Anne-Marie. *L'Islam*. Paris, La Découverte, 1999.
- [7] DJEBAR, Assia. *La Soif*. Paris, Julliard, 1957.
- [8] DJEBAR, Assia. « Ecrire sans nul héritage ». *Point de rencontre, le roman*, Colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994.
- [9] DJEBAR, Assia. *Vaste est la prison*. Paris, Albin Michel, 1995
- [10] DJEBAR, Assia. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Fayard, 2007.
- [11] DURING, Jean. *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris, Albin Michel, 1998.
- [12] FONTENAY, André. *L'Épître sur la science du soufisme*. (traduction de *Al-Risâla al-Qushayriyya fi ilm al-Tassawwuf* d'Abd-al-Karim Qushayri), Paris, Albouraq, 2016.
- [13] GEOFFROY, Eric. *Le Soufisme*. Paris, Fayard, 2000.
- [14] GLOTON, Maurice. *l'interprète des désirs ardents* (Présentation et traduction du *Turjumân al-ashwâq* d'Ibn Ârâbi). Paris, Albin Michel, 2012.
- [15] GREIMAS, A.J. *Du sens II*. Paris, Seuil, 1983.
- [16] KATEB, Yacine. *Nedjma*. Paris, Seuil, 1956.

- [17] MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- [18] MORTAZAVI, Djamchid. *Somme spirituelle*. (traduction de *Kashf al-mahjüb* d'Al B' Uthman Al-Jullâbi Hujwiri), Paris, Sindbad, 1999.
- [19] ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset, 1972.
- [20] SHAFAK, Elif. *Soufi, mon amour*. Paris, Phébus, 2011.



La Reformulation Romanesque Ou L'art de La Parodie Dans Jacques Le Fataliste Et Son Maître de Diderot*

Mohamed MTIRI **

Résumé— Parce qu'il est une œuvre qui « exclut l'unitextualité », *Jacques le fataliste et son maître* est un roman parodique, un roman qui, au cours de sa genèse, mentionne, explicitement ou implicitement, d'autres romans. Bien évidemment, le long de son fonctionnement, la parodie est une sorte de reformulation qui dévalorise, pour des raisons bien déterminées, un texte dont elle imite la structure ou la forme. Pour un lecteur avisé, le lien de ce roman de Diderot avec d'autres textes, tels que le roman picaresque, le roman sentimental, le roman pastoral, le roman exotique, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, etc., est facile à repérer, mais demande à être étudié davantage, comme étant un aspect précis de la reformulation, pour en préciser le fonctionnement et les enjeux. L'objectif de cet article consiste, en fait, à étudier le processus de la reformulation ironique dans ce roman de Diderot et d'en préciser les objectifs.

Mots-clés— Reformulation – ironie – parodie – roman – Diderot.



Novelistic Reformulation and the Aesthetics of Parody in *Jacques the Fatalist and His Master* by Diderot*

Mohamed MTIRI **

Extended abstract— In *Jacques the Fatalist and His Master*, the writing project is based on a fundamental idea, namely that of reformulation. This Diderotian writing technique consists of mockingly imitating older literary texts. It is, in fact, a way of parodying several types of novels and stories that were warmly received by readers despite their mediocrity. It is also a way of acting on an initial form that is considered inappropriate and in need of change. Parody is therefore a reformulation that devalues the original form being imitated, hence its close link with irony. This connotation is included in its etymological meaning: “parody” is a noun derived from “parôdia”. Composed of the prefix “para” and the root “odia,” this word means “to sing out of tune,” in the sense of imitating from an ironic, mocking perspective. Moreover, several authors, such as Gérard Genette and Linda Hutcheon, have characterized this scriptural technique by its pragmatic value of mockery. In this sense, parodic reformulation can be read as an aesthetic stance. It is also worth noting that “reformulation” is also composed of the prefix ‘re’ and the root “formulation.” Reformulation is, therefore, a way of rewriting an initial text to extract an original form. It is an attempt to move beyond the status quo.

The genesis of this novel, which took more than fourteen years to complete, attests to the quality of the work that Diderot wanted to bring to his text. In *Jacques the Fatalist*, the reader encounters several rhapsodies that belong to the pastoral novel, the exotic novel, the sentimental novel, the heroic novel, etc. But the most striking element is that these types of stories are summoned by the novelist to be mocked as well as to serve him in his quest for a new form of the novelistic text. The solemn presence of the narrator, who calls out to his reader at will to address mocking reproaches, reveals the author's aesthetic project. One need only read the *Éloge pour Richardson* to realize what Diderot reproaches novelists for. His position is similarly evident in his esteem for the authors of *Don Quixote* and *Tristram Shandy*. We can conclude that *Jacques the Fatalist and His Master* is a work that, in the words of Linda Hutcheon, “excludes unitextuality.” It is a text that implicitly references other texts and seeks out others.

In this novel, Diderot starts with an initial version of the text, which he parodies, in order to arrive at his desired novelistic form. The inevitable result is that this text contains the seeds of the “new novel.” It mainly features a new theory of reception. Through this novel, Diderot gave the reader a key role as an active recipient, capable of continuing Jacques' stories, analyzing their significance, etc. In fact, for all the critics who have studied the aesthetic significance of this novel, it is undeniable that *Jacques the Fatalist and His Master* heralded the birth of a new aesthetic of novelistic writing in the second half of the 18th century. Thus, we do not hesitate to consider this Diderotian text a “new novel,” an “anti-novel,” a “non-novel,” etc. The seeds of novelty in the novelistic genre are present in it and blossomed in the 20th century.

Keywords—Reformulation – irony – parody – novel – Diderot.

SELECTED REFERENCES

- [1] DIDEROT, Denis. *Contes et romans*. Édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.
- [2] DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*, folio classique, Édition d'Yvon Belaval, Gallimard, 1973.
- [3] BERGEZ, Daniel., GERAUD, Violaine., ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2020.
- [4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- [5] Paul Robert, *Le Nouveau petit Robert*, 2008.
- [6] ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. « *Le Neveu de Rameau* : un roman non romanesque ? » In : *Littérature* 2013/3 (n°171), p. 81-87.



بازفرمول‌بندی رمان‌گونه یا هنر پارودی در ژاک قضاقدری و اربابش اثر دیدرو*

محمد متیری**

چکیده— از آنجا که ژاک قضاقدری و اربابش اثری است که «یگانگی متنی» را کنار می‌گذارد، این رمان را باید رمانی پارودیک دانست؛ رمانی که در روند شکل‌گیری خود، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، به رمان‌های دیگری اشاره می‌کند. روشن است که در جریان روایت، پارودی گونه‌ای بازفرمول‌بندی است که به دلایلی مشخص، متنی را که ساختار یا شکل آن را تقلید می‌کند، تنزل می‌دهد. برای خواننده‌ای آگاه، پیوند این رمان دیدرو با متون دیگر همچون رمان پیکارسک، رمان عاشقانه، رمان شبانی، رمان اگزوتیک، دن کیشوت، ترسترام‌شندی و غیره به راحتی قابل شناسایی است، اما این پیوند نیازمند بررسی بیشتر است؛ به‌ویژه به‌عنوان بُعدی خاص از بازفرمول‌بندی، برای روشن‌ساختن شیوه عملکرد و اهداف آن. هدف این مقاله در حقیقت بررسی فرایند بازفرمول‌بندی طنزآمیز در این رمان دیدرو و تبیین مقاصد آن است.

کلمات کلیدی— بازفرمول‌بندی - طنز - پارودی - رمان - دیدرو.

I. INTRODUCTION

Depuis sa parution, le roman de *Jacques le fataliste et son maître* a fait révéler, auprès du lecteur, des traits distinctifs par rapport aux autres textes du même genre publiés à l'époque. Le point qui en fait l'originalité dans le domaine de la création romanesque, c'est que sa structure est double. Elle s'articule autour de deux mouvements qui progressent simultanément, tout le long de la genèse du texte : d'un côté, le récit du voyage d'un valet qui s'appelle Jacques et d'un maître qui demeure anonyme depuis le début de l'histoire jusqu'à sa fin ; d'un autre côté, l'intervention directe du personnage du narrateur qui s'arroge le droit d'interrompre l'histoire des amours de Jacques et de parler de tout, surtout de l'art d'écrire un roman affranchi des conventions littéraires, imposées par les littérateurs contemporains à Diderot : « *Jacques* est, d'après Yvon Belaval, un récit où l'esthétique du récit intervient constamment dans la conduite du récit » (Belaval, 1973, 10). Il s'agit, en effet, d'un cas propre au texte diderotien où le roman ne se contente pas de raconter des histoires linéaires, mais passe pour un méta-roman. Cette nouvelle fonction confiée au texte romanesque est assurée par l'écriture parodique à laquelle recourt Diderot pour remettre en question les stéréotypes littéraires consacrés par les « faiseurs » de romans au XVIII^e siècle. Étant une forme particulière du pastiche, la parodie est, en effet, une reformulation à valeur pragmatique de raillerie. Tel qu'il est dénoté par le préfixe *-re*, ce dernier phénomène consiste en une tentative de quérir une nouvelle forme ou une nouvelle formule. Nous en déduisons, pour l'instant, que la parodie est une reformulation railleuse d'un style ou d'une forme. *Jacques le fataliste et son maître* tente, dans ce sens, le changement et la réforme : il cherche un nouvel ailleurs où le roman s'affranchit de l'écriture stéréotypée de l'époque. Ainsi, la parodie s'avère-t-elle une stratégie pour élever le roman au même rang que celui de la poésie et du théâtre. D'ailleurs, pour les grands législateurs littéraires, le roman est considéré comme étant un genre mineur qui présente au lecteur des histoires invraisemblables et dangereuses. Pour Diderot, il est, donc, obligatoire de mener des travaux de reformulation aux textes qui nuisent à la réputation littéraire du roman. Il veut que son *Jacques* soit un texte révolté, un texte qui refuse de se soumettre aux règles plates de l'écriture et de la réception. Pour ce faire, il a misé sur un style parodique qui vise le changement.

Alors, en quoi la parodie est une reformulation à valeur pragmatique de raillerie ? Quelles relations pouvons-nous dégager entre parodie, reformulation, réforme et ironie ? En quoi, dans cette perspective, *Jacques le fataliste* peut-il se lire comme étant une parodie ? Quels types de textes parodie-t-il ? Quelles sont les caractéristiques distinctives de ce texte parodique ?

II. REFORMULATION ET PARODIE

Du point de vue lexicographique, le substantif « reformulation », dérivé du verbe « reformuler », signifie la quête d'une nouvelle forme plus claire. Ceci laisse comprendre que l'acte de la reformulation (tel qu'il est dénoté par le préfixe *re-*) suppose une action apportée à une forme initiale, et ce, dans le but de la changer, voire d'en extraire une autre, jugée beaucoup plus parfaite. La reformulation est, donc, une action qui vise l'embellissement ou l'enjolivement. Ce même

objectif s'aperçoit dans le sens du substantif « réforme ». Ayant un premier sens qui renvoie au domaine de la religion chrétienne (il s'agit d'un mouvement religieux paru en France au XVI^e siècle : il instaura le protestantisme et se fixa l'objectif de ramener la religion chrétienne à sa forme primitive), « réforme » renvoie, entre autres, à l'idée du changement profond qui s'opère au sein d'une institution. Le réformiste vise toujours l'amélioration, l'obtention des meilleurs résultats.

En effet, d'après les acceptions qu'acquièrent ces deux concepts, nous estimons qu'ils entretiennent des relations étroites avec celui de la « parodie ». Il suffit de relire la définition proposée par Gérard Genette à ce dernier concept pour voir à quel point ils sont aptes à se lire dans la même optique. D'après cet auteur,

« ôdè, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie » (Genette, 1982 : 17).

Étymologiquement, la « parodie » s'applique au domaine des chants. À l'image de la « reformulation » qui suppose l'existence de deux formes, l'une étant initiale alors que la seconde en est la dérivée, la signification de la « parodie », prises en considération ses deux composantes « para » et « ôdè », fait penser qu'il existe un chant « original » et un autre chant qui en dérive. Genette souligne que le second chant est reformulé de façon très particulière : il est « faux », et est chanté « dans une autre voix » ; sa mélodie est déformée, transposée. Pour prendre sa forme finale, il a dû recevoir un changement, une reformulation. Malgré l'apparente ressemblance, nous relevons, donc, une nette différence entre les deux versions. De sa part, Linda Hutcheon propose une définition de ce concept inspirée de son sens étymologique, mais elle insiste plus clairement sur la visée ironique de ce phénomène qui s'applique aussi aux formes textuelles. D'après elle,

« Le radical odos du terme grec parodia signifie « chant » ; d'où une intention visant la forme esthétique plutôt que la société serait implicite dans le terme. Le préfixe para a deux significations presque contradictoires. C'est peut-être pour cela que l'une d'entre elles a été négligée par la critique. À partir du sens le plus commun – celui de para comme « face à » ou « contre » - la parodie se définit comme « contre-chant », comme opposition ou contraste entre deux textes. C'est la signification évoquée afin de mettre l'accent sur l'intention parodique traditionnelle au niveau pragmatique, à savoir sur le désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant » (Hutcheon, 1981, 143).

Ainsi, d'après cette auteure, l'objectif de la parodie s'avère-t-il d'ordre pragmatique : il consiste, en effet, en ce « désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant. » En d'autres termes, dans le domaine de la création littéraire, l'auteur qui recourt à la parodie a, sans doute, un dessein préalable d'imiter ou de pasticher un texte dans le but de souligner ironiquement ses lacunes ou ses défaillances auprès du lecteur. Le parodiste mène, alors, une attaque ironique qui cible la forme esthétique du texte. Pour insister sur cette valeur pragmatique de raillerie, Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux notent que « la parodie (du grec *para*, « contre » et *ôdè*, « chant ») est une imitation railleuse du style d'un écrivain » (Bergez, 2020, 189). Bien

évidemment, le style renvoie à tout ce qui relève de l'esthétique, *en grosso modo*, de l'art d'écrire des textes fictionnels. Pour souligner la spécificité de la parodie par rapport au pastiche, bien que tous les deux relèvent de l'imitation, ces derniers auteurs remarquent que « l'intention railleuse, satirique, ironique ou humoristique distingue la parodie du pastiche, imitation qui peut être révérencieuse et qui est en principe dépourvue d'intention moqueuse » (Ibid., 190). La parodie et le pastiche sont, alors, deux formes qui relèvent d'un même style, à savoir celui de l'imitation, mais ce qui les distingue, c'est l'intention de l'auteur. C'est que le parodiste vise essentiellement à dévaloriser le style de l'œuvre qu'il imite.

Pour mettre en exergue ce rapport particulier entre l'ironie comme figure de trope et la parodie comme forme structurale, Hutcheon tente de mettre en clair le fonctionnement de ces deux phénomènes. Elle précise :

« Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés. Si nous mettons cette structure en parallèle avec celle de la parodie, nous nous voyons obligés de constater que l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie opère au niveau macroscopique (textuel). La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes. Le trope aussi bien que le genre rallie la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation. Cette similitude structurale explique l'usage privilégié (au point de passer pour naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique. Là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale » (Ibid., 144).

D'après cette auteure, ironie et parodie ont le même fonctionnement structural bien qu'elles ne s'appliquent pas, toutes les deux, au même niveau du texte : si la première s'applique au contenu sémantique ; la seconde touche plutôt à la structure formelle. Cela dit, nous relevons une grande ressemblance entre ces deux phénomènes puisqu'ils refusent respectivement « l'univocalité sémantique » et « l'unitextualité structurale ». En fait, dans le cas de l'expression ironique, nous relevons un signifiant et deux signifiés. Souvent, le fonctionnement de l'ironie se résume dans la figure rhétorique de l'antiphrase. Il s'agit, généralement, de signifier l'opposé de ce qui est dit. Quant à la parodie, nous trouvons que son fonctionnement structural laisse voir une superposition de deux textes. Le premier texte, texte parodié, est celui qui est pastiché. La première lecture peut nous induire à l'erreur si nous croyons que l'imitation est faite dans une intention élogieuse. Car le parodiste cherche à revêtir son œuvre d'une intention railleuse : en imitant le style du premier texte, il vise à rendre clair ses défaillances, ses failles. Dans un autre article, Hutcheon nous précise davantage ce lien étroit entre ironie et parodie:

« *L'ironie et la parodie, [...], opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle* » (Hutcheon, 1981, 472-473).

Dotée de structure « bitextuelle », l'œuvre parodique est le résultat de deux textes qui se superposent. Pour bien saisir le fonctionnement du phénomène de la parodie, nous estimons qu'il importe de distinguer le texte parodié qui occupe un « niveau de surface primaire en premier plan » et le texte parodiant qui se place à « un niveau secondaire et implicite au second plan ». Au premier niveau, l'auteur est un simple pasticheur qui se plaît à imiter le style d'un autre auteur. Au second niveau, cet auteur passe pour un parodiste qui n'imité que pour ironiser la forme, voire le fond du premier texte. Ainsi, ce qui assure la reformulation dans le phénomène de la parodie, c'est la tonalité ironique adoptée par le parodiste. Nous en déduisons qu'un texte parodique est, forcément, ironique. L'auteur y opte pour une stratégie évaluative dévalorisante d'un style ou d'une forme. Nous estimons même que ce qui confère à ce texte son identité parodique, c'est le processus de la reformulation railleuse auquel il se soumet tout le long de sa genèse.

Alors, si *Jacques le fataliste et son maître* se reconnaît pour l'ensemble des critiques comme étant un roman parodique, il devient légitime, pour nous, de dévoiler comment s'opère cette reformulation railleuse au niveau de la genèse du texte.

III. PARODIER DANS JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE

Dire que *Jacques le fataliste et son maître* est un roman parodique suppose que l'on montre en quoi sa structure repose sur une « double exposition textuelle. » De ce fait, la tâche du lecteur¹ s'avère de plus en plus complexe, car il est exigé, auprès de lui, d'opter pour un exercice de démontage qui lui permette de circonscrire, à la fois, les contours du texte parodié et ceux du texte parodiant, et de préciser pourquoi Diderot, romancier parodiste, a tenté d'apporter une reformulation à une certaine forme romanesque. Dans cette perspective, Robert Mauzi note :

« *En même temps qu'une certaine métaphysique et une certaine morale, fondées sur la croyance dogmatique à des essences (la liberté, la nature, le bien, le mal), Diderot disqualifie, dans Jacques le fataliste, toutes les formes du romanesque traditionnel : le roman picaresque, le roman sentimental, le roman de mémoires, le roman par lettres, etc.* » (Mauzi, 1964, 90).

Relevant de la littérature d'idées, ce roman qui raconte une histoire fictionnelle est aussi un espace où l'auteur disserte sur des questions relatives à la philosophie et à la morale. Mais il est, en outre, au même degré, un texte qui s'attaque, dans une tonalité ironique, au roman tel qu'il est conçu par la plupart des romanciers de l'époque contemporaine de l'auteur. D'après Mauzi, c'est contre « toutes les formes du romanesque traditionnel » que s'élabore *Jacques le fataliste*. Henri Lafon partage ce dernier avis et étend même la liste des types de romans ciblés par Diderot :

« On comprend mieux contre quoi s'écrit *Jacques le fataliste* : contre le conte moral, lorsqu'il raconte Gousse ou défend Mme de la Pommeraye devant ses accusateurs, contre le roman pastoral, lorsqu'il accompagne Jacques dans le monde du village, contre l'exotisme, lorsque Pondichéry n'est qu'un lieu d'argent facile, contre le roman sentimental d'intrigue mondain, lorsque la passion aveugle le libertin des Arcis au point de lui faire épouser une prostituée, contre le roman « sensible » et vertueux lorsque Jacques force Justine malgré son refus, contre enfin les aventures sanglantes et frénétiques des sous- et post-prévostiens, lorsque le duel aristocratique devient une mécanique obsessionnelle. On pourrait allonger une liste qui donne à Jacques son air d'anthologie rhapsodique » (Lafon, 1190).

L'« anthologie rhapsodique » de *Jacques le fataliste* est ouvertement mentionnée dans le roman lorsque le personnage du narrateur nous rapporte avec moquerie le propos suivant du Lecteur : « - Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rhapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordres » (Diderot, 835). La signification des mots « rhapsode » et « rhapsodie » nous renvoie, d'ailleurs, à l'idée du « chant », et par la suite à celle de la parodie. D'après *Le Petit Robert*, un « rhapsode » est un « chanteur de la Grèce antique qui allait de ville en ville récitant des extraits de poème épiques, particulièrement des poèmes homériques » (Robert, 2247) ; quant à la « rhapsodie », elle signifie, dans son sens antique, une « suite de morceaux épiques récités par les rhapsodes. » *Jacques le fataliste* est, donc, considéré une « rhapsodie » dans le sens où il est un rassemblement de plusieurs chants, un amalgame de plusieurs histoires qui se succèdent l'une après l'autre dans le désordre. En fait, tel qu'il est noté par Henri Lafon, il est un texte qui parodie simultanément plusieurs types de romans. Observons, de tout près, comment il reformule ironiquement le roman chevaleresque, le roman sentimental et le roman sensible.

Le roman chevaleresque a paru avec Chrétien de Troyes. Son roman *Perceval ou le conte de Graal* est un exemple typique de ces histoires qui vantent l'héroïsme des chevaliers. Le personnage principal, un noble chevalier, est valeureux, héroïque et se fixe, dans ses quêtes, des objectifs sublimes. Dans *Jacques le fataliste*, les éléments de ce type de roman sont présents, mais le déroulement des événements nous révèle des personnages dont les traits et les comportements ne correspondent au portrait des héros du roman chevaleresque. De prime abord, le serviteur et son maître voyagent à chevaux ; chaque cheval renvoie à la classe sociale à laquelle appartient son propriétaire. Les scènes de violence auxquels sont confrontés les deux personnages principaux de l'histoire sont vécues à sang froid, sans la moindre preuve de prouesse de la part du « héros ». Par exemple, la scène évoquée au début du roman, scène qui se déroule dans « la plus misérable des auberges » (Diderot, 674), nous met sur scène un Jacques qui défie douze brigands. En effet, le long de cette « bataille », Jacques n'a recouru réellement ni à son épée, ni à son courage, ni à sa force physique. En entrant dans leur chambre, il les menace de son pistolet et réussit à les terroriser puis il les emprisonne en tournant la serrure avec la clé qu'il porte avec lui. Quand son maître, tremblant de peur, lui demande le secret de cette audace, ce « héros » explique les choses en recourant à sa doctrine fataliste : c'est que ce qui s'est passé ne pourrait pas être survenu

autrement. Car, d'après lui, on ne peut rien changer à ce qui est écrit dans le grand rouleau. Lors de leur départ, sa façon de marcher sereinement à pas lents suscite davantage l'inquiétude de son maître :

« *Le Maître : Et si tu veux gagner du temps, pourquoi aller au petit pas comme tu fais ?*

Jacques: C'est que faute de savoir ce qui est écrit là-haut on ne sait ni ce qu'on veut, ni ce qu'on fait, et qu'on suit sa fantaisie qu'on appelle raison, ou sa raison qui n'est souvent qu'une dangereuse fantaisie qui tourne tantôt bien tantôt mal
» (*Ibid.*, 678).

Rappelons de même la scène de récupération de la montre du maître : Jacques a réussi cette mission sans s'engager dans une bagarre avec celui qui s'en est emparé injustement : « ainsi, se manifeste, d'après Aderhold Carl, dans *Jacques le fataliste* une entreprise parodique menée contre la littérature héroïque » (Carl, 1993, 110). Les scènes renvoyant à un héroïsme épique sont, alors, bafouillées parce qu'elles sont, d'après Diderot, invraisemblables. Pour exprimer son refus de ce type de roman, il le pastiche tout en apportant des changements nécessaires au personnage du chevalier.

Le roman sentimental, qui fleurit au XVIII^e siècle et qui fête tout ce qui relève des concepts émotionnels, représente aussi une cible de *Jacques le fataliste*. En fait, lorsque le narrateur nous fait part de la blessure de Jacques au genou et des soins qu'il a reçus pour guérir, nous avons au début l'impression, tout comme le personnage du Lecteur, que ce qui va être raconté est une histoire de la passion vécue par le personnage principal. Nous nous attendons, en fait, à une histoire linéaire qui présente un jeune chevalier qui brûle de passion pour une belle dame. Mais le narrateur nous déçoit avec ses choix bizarres :

« *Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous ce délai* » (*Diderot*, 670).

À travers de ce qui vient d'être cité, nous relevons un avertissement fait à tout Lecteur « impatient », épris par les histoires des passions amoureuses. En fait, ce narrateur qui se vante souvent de s'accaparer, tout seul, des bouts de fil de l'histoire d'amour de Jacques a toujours pris au sérieux son discours de menace : *Jacques le fataliste* ne raconte que très rarement les moments passionnels de son héros, car il se consacre à d'autres parenthèses où se discutent des questions qui relèvent de la morale et de l'esthétique. À ce niveau, nous pouvons dire qu'il parodie le roman sentimental dans la mesure où son intrigue ne progresse pas à la lumière des attentes de ce dernier Lecteur. Même vers la fin de ce qui est censé être la chute de l'histoire, le narrateur s'obstine à taquiner son Lecteur qui persiste à s'accrocher à ses attentes :

« *Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. – Et les amours de Jacques ? – Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, Lecteur, que cela vous fâche. Eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné ; voyez Jacques, questionnez-le, il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire, cela le désennuiera [...] » (Ibid., 881-882).*

Jacques parodie aussi le roman sentimental lorsque son auteur nous fait part, avec un ton ironique voilé, de l'histoire du libertin des Arcis. Cette fois-ci, toute l'histoire est racontée, mais la passion amoureuse vécue par le héros n'est pas valorisée, car elle nous peint un amoureux d'une prostituée aveuglée par sa passion. La tonalité ironique qui caractérise la parodie se note bien dans la dernière réplique proférée par le marquis des Arcis à sa femme :

« - *Levez-vous, lui dit doucement le marquis, je vous ai pardonné, au moment même de l'injure j'ai respecté ma femme en vous, il n'est pas sorti de ma bouche une parole qui l'ait humiliée, ou du moins je m'en repens, et je proteste qu'elle n'en entendra plus aucune qui l'humilie, si elle se souvient qu'on ne peut rendre un époux malheureux sans le devenir. Soyez honnête, soyez heureuse et faites que je le sois. Levez-vous, je vous en prie, ma femme, levez-vous et embrassez-moi ; madame la marquise, levez-vous, vous n'êtes pas à votre place ; madame des Arcis, levez-vous » (Ibid., 775-776).*

Cette scène de déclaration d'amour faite par le marquis à une prostituée ôte au roman sentimental les mérites qu'il a acquis tout le long du XVIII^e siècle. Le jugement dévalorisant de Diderot quant à ce genre romanesque se manifeste dans le commentaire du valet à propos des trois ans que les amoureux ont passés loin de la capitale : « Et je gagerais que ces trois ans s'écoulèrent comme un jour, et que le marquis des Arcis fut un des meilleurs maris et eut une des meilleures femmes qu'il y eût au monde » (Ibid., 776). C'est, en fait, ainsi que s'achève une histoire invraisemblable, qui célèbre la passion amoureuse et en fait la colonne vertébrale de son intrigue. En recourant à ce commentaire pour clore l'histoire du comte des Arcis, Jacques n'a fait que pasticher ironiquement cet aboutissement typique de ce genre romanesque.

Bien plus, *Jacques le fataliste* est apte à se lire comme étant un texte qui s'attaque ironiquement au roman sensible et vertueux. En effet, depuis son jeune âge, Jacques a des penchants « diaboliques ». Il est, d'ailleurs, célèbre pour être le « plus débauché des garçons du village ». Son viol de Justine, l'amante de son ami Bigre, en témoigne. Dans son village, il profite aussi de la naïveté des dames Suzanne et Marguerite. En jouant l'« enfant innocent » qui ne saisit pas encore ce que c'est qu'une femme, il propose, avec candeur simulée, la définition suivante: « Une femme [...] c'est un homme qui a un cotillon, une cornette et de gros tétons » (Ibid., 829). Pour une femme mariée, cette définition suscite un rire mêlé à la pitié et éveille sa conscience pédagogique pour faire montrer en pratique à ce pauvre garçon ignorant ce que cela veut dire que d'être « homme »

et ce que cela veut dire que d'être « femme ». Ce petit Jacques est, en vérité, un libertin qui se moque des valeurs de la vertu et qui excelle à jouer des tours pour faire succomber ses victimes, à l'instar de Justine, Suzanne et Marguerite. Même après avoir grandi, Jacques, soldat blessé au genou ou serviteur, n'a pas changé. Son goût pour les histoires de débauche demeure irrésistible. Dans la plus grande objectivité et sans ressentir la moindre indignation, il nous rapporte la scène des oreilles et nous décrit, méticuleusement, comment le « non...non » de la femme a abouti, en fin de compte, à un « oui...oui ». Pour lui, même la scène de la tombée de la fille qui s'est laissé voir le cul représente une occasion pour dissenter à propos du thème du fatalisme. Il lui explique, à sang froid :

« Consolez-vous, ma bonne, il n'y a ni de votre faute, ni de la faute de monsieur le docteur, ni de la mienne, ni de celle de mon maître ; c'est qu'il était écrit là-haut qu'aujourd'hui, sur ce chemin, à l'heure qu'il est monsieur le docteur serait un bavard, que mon maître et moi nous serions deux bourrus, que vous auriez une contusion à la tête et qu'on vous verrait le cul » (Ibid., 671).

Nous en déduisons que la convocation de la question de la sexualité de façon humoriste est non seulement un thème tabou par rapport à la religion chrétienne, mais surtout une stratégie adoptée par l'auteur pour faire une évaluation dévalorisante du roman qui exalte les valeurs de la vertu.

Certainement, *Jacques le fataliste* parodie d'autres types de textes littéraires, tels que le roman pastoral, le conte exotique, le conte moral, etc. Ainsi, Diderot a-t-il choisi, en recourant à la reformulation parodique, d'apporter des changements profonds à l'écriture romanesque stéréotypée pour créer un « nouveau » texte.

IV. JACQUES LE FATALISTE : UN NOUVEAU ROMAN

En optant pour la reformulation ironique, Diderot compte faire « une remise en question du roman antérieur, dans la mesure où simultanément, il le parodie et il opère, par rapport à lui, un transfert mythique » (Varga, 1982, 3). Sachant bien que le roman est sous-estimé par rapport aux deux autres genres, à savoir la poésie et le théâtre, cet auteur recourt à la parodie pour instaurer un laboratoire où se prépare une évaluation raisonnée de l'écriture romanesque. Il convient de rappeler qu'au XVIII^e siècle, le roman était beaucoup lu et imprimé, mais, en contrepartie, décrié par les critiques. Diderot est, donc, conscient que le genre romanesque peut acquérir son titre de noblesse au cas où ses entrepreneurs lui apportent le travail de perfection dont il a besoin. Richardson est, en fait, l'un de ces romanciers qui ont bien réussi cette tâche. D'ailleurs, Diderot lui a consacré une œuvre, intitulée *Éloge de Richardson*, où il énumère les mérites de sa conception de l'écriture romanesque. Dans *Jacques le fataliste*, le narrateur se permet de parler de ce romancier en remarquant :

« Par un roman on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans » (Diderot, 897).

Il existe, donc, un possible narratif qui permet de hausser le roman au rang des autres genres nobles. Il suffit tout simplement de savoir faire comme ce romancier britannique. C'est pour cette raison que, dans *Jacques le fataliste*, l'auteur s'emporte contre les petits romanciers, ceux que nous pouvons nommer les « faiseurs de romans » ; ceux qui, à cause de la platitude de leur imaginaire, n'ont pas réussi à inscrire ce genre mineur dans la république des Belles-Lettres. Dans son *Art poétique*, paru en 1674, Boileau sous-estime ouvertement le genre romanesque. S'il en parle, il « ne l'évoque que très rapidement pour mieux souligner son caractère superficiel et pour l'exclure du champ de l'art littéraire » (Tatin-Gourier, 2005, 101). Nous comprenons, donc, pourquoi, dans *Jacques*, le narrateur dit et répète à son Lecteur, pendant plusieurs moments de l'histoire, que ce qu'il raconte n'est pas un roman : c'est, inéluctablement, dans le sens où il est différent des autres textes auxquels il est habitué. Cette originalité de *Jacques le fataliste* par rapport aux autres textes qui relèvent du même genre que lui, nous la notons depuis ses toutes premières lignes. En effet, le début de ce roman est confié à un narrateur qui choisit de s'adresser au personnage du Lecteur comme suit :

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le Maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut » (Diderot, 669).

Ce début n'est pas conforme à la scène d'exposition classique qui précise le nom des personnages, le lieu de leur départ et de leur arrivée, le motif de leur voyage, etc. Ce début est, en fait, conçu contre les « conventions » de l'écriture romanesque de l'époque. Nous notons ainsi que Diderot commence son projet de réforme du genre romanesque depuis l'incipit de son histoire. Dans cette perspective, Lineda Bambrik précise :

« Le début du roman ne correspond nullement au type de début romanesque, le narrateur refuse de donner des informations nécessaires et ne songe pas à lui assurer son ancrage dans le réel : pas de nom, pas de lieu, pas de destination, pas de point de départ et pas d'itinéraire. Le texte est dénudé de toute structure narrative » (Bambrik, 284).

Ce narrateur qui choisit de décevoir les attentes du Lecteur au début de l'histoire n'hésite pas à le faire à sa fin quand il propose un dénouement bizarre des événements, un dénouement qui représente un nouveau rebondissement dans les événements :

« Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. – Et les amours de Jacques ? – Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, Lecteur, que cela vous fâche. Eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre aise [...] » (Diderot, 881-882).

Le narrateur est, alors, en quête d'un Lecteur qui soit capable de continuer tout seul l'histoire inachevée. Il veut un « nouveau » Lecteur qui soit pourvu des compétences nécessaires pour lire,

dans le sens déchiffrer et d'apprécier, un roman différent par rapport aux autres auxquels il est habitué. Pour atteindre cet objectif, *Jacques le fataliste est son maître* se charge d'une double mission : d'un côté, il tente de raconter des histoires ; d'un autre côté, son narrateur ouvre des parenthèses, au moment qu'il veut, pour discuter de l'art d'écrire des romans. Il est, à la fois, un roman qui propose une histoire à narrer et un méta-roman qui traite de l'écriture romanesque. Pour mener à bien cette tâche, Diderot mise sur la parodie comme acte de reformulation et de réforme qui se caractérise principalement par la valeur pragmatique de raillerie. Tout le long de ce processus, le lecteur de *Jacques* se découvre dans un nouveau statut : il n'est plus un récepteur passif qui se contente d'écouter ou de lire des histoires d'amour invraisemblables narrées dans la linéarité ; il est plutôt un co-créateur qui dote le roman de sens, donc capable de l'actualiser. À propos de ce nouveau statut du lecteur dans ce roman de Diderot, Mihaela Chapelan note :

« *Le type du lecteur qui se rapproche le plus du lecteur modèle prévu par Jacques le fataliste nous paraît toutefois être le lecteur postmoderne, qui remet en question certains de ces présupposés. Il s'agit, bien évidemment, d'un lecteur postmoderne avisé, critique et ouvert à la fois, doué d'esprit ludique, fin connaisseur des problèmes esthétiques de la littérature, en somme possédant précisément les traits du lecteur prévu par le texte diderotien* » (Chapelan, 487).

Dans tout le roman, les « présupposés » à remettre en question par le lecteur sont d'ordre philosophique, éthique et esthétique. Mais dans le cadre de cette étude, nous nous sommes contentés d'aborder les présupposés esthétiques. Diderot sait que le lecteur ne peut réussir une bonne compréhension de son roman que lorsqu'il a une connaissance suffisante des « problèmes esthétiques de la littérature », en général, et du genre romanesque en particulier. En effet, *Jacques le fataliste* est un nouveau texte, un nouveau roman dont le sens reste hors de la portée de tout lecteur classique. En 2009, Mihaela Chapelan note que « depuis une quarantaine d'années, presque toutes les études critiques sur *Jacques le fataliste et son maître* mettent en avant sa modernité sans faille, démontrant d'une manière éloquente qu'il contient *in nuce* tout le roman moderne » (Ibid.). Sa « modernité », il l'a acquise grâce à son écriture parodique qui est, à la fois, destruction et construction. De même, Sylviane Albertan-Cappola postule que « du rapport de Diderot au romanesque on ne retient souvent que sa remise en cause des artifices romanesques dans *Jacques le fataliste*, qu'on assimile volontiers à un anti-roman » (Albertan-Cappola, 2013, 81) Lineda Bambrik a, de sa part, le mérite d'avoir fait la lecture suivante :

« *Anti-roman, non-roman, Jacques le fataliste et son maître prodigue des dénégations sarcastiques : « ceci n'est pas un roman », et détruit l'illusion romanesque en se réclamant de la vérité. Et pourtant, le lecteur a le sentiment de lire un véritable roman, et même plusieurs romans enchevêtrés* » (Bambrik, 287).

Oui, le lecteur lit « un véritable roman » dont l'auteur s'est inspiré, tout le long de son élaboration, de grands romanciers à l'instar de Richardson, Cervantès et Sterne. La même opinion autour de l'identité de ce texte est partagée par Robert Mauzi qui ajoute :

« Diderot s'est donné beaucoup de mal pour prouver que *Jacques le fataliste* n'est pas un roman. Il mène tout un jeu complexe et ostensible pour éluder les tentations romanesques, et chaque fois qu'il en évite une, il le souligne triomphalement » (Mauzi, 1964, 98).

« Anti-roman », « non-roman » ou « roman moderne² », sont les nominations que Lineda Bambrik, Sylviane Albertan-Cappola, Michaela Chapelan ou Aron Kibédi Varga donnent à *Jacques le fataliste* ! Ces dernières caractérisations montrent que ce texte diderotien est tout à fait différent par rapport aux autres romans qu'il parodie. Ce statut distingué, il n'aurait pas pu l'atteindre si son auteur n'avait pas soumis son entreprise scripturale à l'exercice de la reformulation railleuse. En fait, en recourant à la parodie, Diderot a réussi à purifier le genre romanesque, ou, du moins, à en présenter un exemple original, capable d'occuper une place à côté des genres « nobles », à savoir le théâtre et la poésie. D'ailleurs, la rédaction de ce roman qui s'est étendue sur plus de dix ans laisse penser et la quantité et la qualité du travail que l'écrivain a consacrées à son œuvre. Pour bien saisir l'effort fourni par Diderot, il faudrait comprendre le verbe « travailler » dans l'un de ses sens les plus distingués, à savoir celui de la souffrance vécue par une femme enceinte lors son accouchement.

V. CONCLUSION

Jacques le fataliste et son maître est un texte qui a réussi à apporter de sérieuses reformulations au roman classique. Étant une réflexion ironique sur la réalité du roman, la façon dont il est créé et la façon dont il est reçu auprès du lecteur du XVIII^e siècle, la parodie diderotienne se propose comme étant un laboratoire d'évaluation pour ce genre mineur qui se bat pour se voir admis dans la république des Belles-Lettres. Ce que Diderot reproche, en fait, au roman classique stéréotypé, c'est son invraisemblance ; c'est pour cette raison que le personnage du narrateur dans *Jacques le fataliste* nie, à maintes reprises, que ce qu'il raconte soit un roman. Pour mettre en clair les tares de ces textes invraisemblables et la platitude de leur monde, Diderot pastiche ironiquement le roman héroïque, le roman pastoral, le roman chevaleresque, le roman sentimental, le roman sensible, etc. ; c'est ce qui donne à *Jacques* l'air d'une « insipide rhapsodie ». Le lecteur se trouve ainsi face à un texte original qui refuse de raconter une histoire dans la linéarité et dont le personnage du narrateur ouvre, au moment qu'il veut, des parenthèses pour discuter de plusieurs questions, y compris celle de l'art d'écrire des romans et de la façon dont il faut les recevoir. De ce fait, le roman passe pour un méta-roman, un espace propice où le texte fait son auto-évaluation.

Après ce dur examen de reformulation parodique auquel a été soumis ce roman, nous avons assisté à la naissance d'un nouveau texte auquel les critiques donnent des noms de types « anti-roman », « non-roman », « roman moderne », « nouveau roman », etc. Ceci prouve que l'entreprise scripturale romanesque de Diderot a été menée à bien. Certainement, *Jacques le fataliste et son maître* redéfinit le statut du roman auprès des lecteurs qui savent que ce genre littéraire est trop lu, beaucoup imprimé, mais trop dénigré par les législateurs. Il faudrait même ajouter que ce roman redéfinit le statut de ce lecteur qui n'est plus un récepteur passif qui se contente de lire des histoires invraisemblables racontées dans la linéarité. Il est devenu un être qui critique et qui évalue.

Cela dit, la question de la reformulation parodique dans *Jacques le fataliste et son maître* peut susciter d'autres interrogations qui touchent, par exemple, au phénomène de l'intertextualité. C'est que l'étude de cette question qui relève de la poétique peut nous montrer en quoi ce roman de Diderot se présente comme un carrefour de rencontres de différents textes.

NOTES

- [1] Linda Hutcheon précise : « La tâche du lecteur dans la construction du sens d'un texte parodique est quelque peu plus complexe que dans le cas d'une communication ordinaire, et dans sa complexité même est tout à fait assimilable à la tâche de l'interprète du texte ironique – le mode principal de cette forme moderne de parodie que nous examinons. Dans la stratégie de l'ironie, comme dans celle de la parodie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. L'acte est incomplet, dans les deux cas, tant que cette intention n'a pas été reconstituée par le lecteur. En d'autres termes, outre la reconnaissance des codes littéraires usuels, le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une parodie, et il doit également en évaluer le degré et en identifier le type. Il doit aussi, bien entendu, connaître le texte qui est parodié, savoir s'il doit lire le deuxième comme différent de n'importe quelle autre œuvre littéraire, c'est-à-dire de n'importe quelle autre œuvre parodique. » Ibid., p. 472.
- [2] « Roman moderne » est employé par Aron Kibédi Varga dans son article « Le roman est un anti-roman » In : *Littérature*, n°48, 1932, p. 3.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] DIDEROT, Denis. *Contes et romans*. Édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.
- [2] DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*, folio classique, Édition d'Yvon Belaval, Gallimard, 1973.
- [3] BERGEZ, Daniel., GERAUD, Violaine., ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2020.
- [4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.
- [5] Paul Robert, *Le Nouveau petit Robert*, 2008.
- [6] ALBERTAN-COPPOLA, Sylviane. « Le Neveu de Rameau : un roman non romanesque ? » In : *Littérature* 2013/3 (n°171), p. 81-87.
- [7] BAMBRIK, Lineda. « Le paradoxe et les possibles narratifs dans *Jacques le fataliste et son maître* ». In : *Synergies Algérie*, n°28, pp. 283-293.
- [8] CARL, Aderhold. « Le voyage au monde vrai : la vision du monde dans *Jacques le fataliste* ». In : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 40 N°1, Janvier- mars 1993. Comportements et sensibilités dans la France du XVIIIe siècle, pp. 102- 119.
- [9] CHAPELAN, Mihaela. « *Jacques le fataliste et son maître* une relecture postmoderne ». In : *Dix-huitième siècle* 2009/1 (n° 41), pp. 487-500.
- [10] HUTCHEON, Linda. « Ironie, satire, parodie Une approche pragmatique de l'ironie ». In : *Poétique* n°46, (1981), Édition du Seuil, pp. 140-155.
- [11] HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». In : *Poétique* n°36, Édition du Seuil, pp. 467-477.
- [12] MAUZI, Robert. « La parodie romanesque dans *Jacques le fataliste* ». In : *Diderot Studies*, Vol. n°6 (1964), pp. 89-132.
- [13] VARGA, Aron Kibédi. « Le roman est un anti-roman ». In : *Littérature*, n°48, 1982. Texte contre-texte, pp. 3-20.
- [14] BELAVAL, Yvon. *Jacques le fataliste et son maître*, Folio classique, Gallimard, 1973.
- [15] LAFON, Henri. *Jacques le fataliste et son maître*, in *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, La Pléiade, Éditions Gallimard, 2010.



Étude des thèmes dans *Tu ne t'aimes pas de* Nathalie Sarraute*

Fargol NOURI**/ Mohammad Reza EBRAHIMI *** / Mohammad ZIAR****

Résumé— Cet article propose une critique thématique de *Tu ne t'aimes pas de* Nathalie Sarraute, où l'auteure explore les profondeurs de l'identité et de l'altérité à travers un jeu complexe de reflets et de projections entre ses personnages. Elle met en lumière la fragmentation de l'ego, où chaque personnage oscille entre admiration et jugement, à la recherche d'une validation insaisissable dans le regard de l'autre. Sarraute démontre comment l'identité se forme de manière instable, influencée par les perceptions et attentes extérieures, révélant ainsi la tension entre le désir d'être reconnu et la crainte du jugement. Les dialogues et interactions des personnages exposent des contradictions internes marquées par l'ironie, la vulnérabilité et la quête incessante de sens. En juxtaposant admiration et détestation, Sarraute révèle une dynamique complexe où le « moi » se redéfinit constamment en réponse au regard de l'autre. Ce jeu de projections met en lumière non seulement les conflits internes, mais aussi la dépendance émotionnelle et psychologique des individus. Ce texte offre une réflexion approfondie sur l'insécurité intrinsèque de l'individu et propose une analyse universelle de la fragilité humaine face à l'identité et au jugement social. À travers une écriture à la fois subtile et incisive, Sarraute éclaire la lutte perpétuelle pour la reconnaissance et la tension entre dépendance à l'autre et affirmation de soi.

Mots-clés— Bonheur, Critique thématique, Identité, Narcissisme, Nathalie Sarraute

* **Date de réception** : 2024/12/31

Date d'approbation : 2025/08/18

** Doctorant(e) en langue et littérature françaises, Université Islamique Azad, branche de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran. E-mail : far_noori@yahoo.com

*** Maître de conférences, Département de langue et littérature françaises, Université Islamique Azad, branche de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran. (Auteur Responsable) E-mail: ebrahimi2014@gmail.com

**** Professeur associé, Département de langue et littérature françaises, Université Islamique Azad, branche de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran. E-mail : mohaziar16@gmail.com



Thematic critique of Tu ne t'aimes pas by Nathalie Sarraute: An introspective quest Perspective*

Fargol NOURI**/ Mohammad Reza EBRAHIMI *** / Mohammad ZIAR****

Extended abstract— this paper presents a thematic critique of Nathalie Sarraute's *Tu ne t'aimes pas*, where the author delves into the complexities of identity and otherness through a nuanced interplay of reflections and projections among her characters. Sarraute illuminates the fragmentation of the self, portraying characters oscillating between admiration and judgment in their pursuit of elusive validation in the gaze of others. The novel highlights the instability of identity, shaped by external perceptions and expectations, and reveals the inherent tension between the desire for recognition and the fear of judgment.

Through intricate interactions and introspective dialogues, Sarraute explores how the self is perpetually confronted and redefined in the presence of others. Characters grapple with internal contradictions, alternating between mocking others' weaknesses and seeking reassurance in their approval. Irony, laughter, and moments of self-awareness expose the fragile nature of identity, as the "I" and "you" navigate a shifting dynamic of admiration and disdain. This interplay creates a complex network of perceptions, where the other's gaze becomes both a flattering mirror and a shattering lens. Sarraute underscores the unstable and fragmented nature of the self, constructed and deconstructed through social interactions. The characters project qualities and flaws onto others, distancing themselves from their own image to observe and critique it more clearly. This mechanism allows them to assume contradictory roles—admirers, accusers, and victims—highlighting the inner conflicts and inconsistency of the ego. Emotions such as anger, tenderness, pride, and dependence emerge as characters contend with the illusory certainty that their existence relies on the judgment of others.

Sarraute masterfully uses language to reveal the intrinsic insecurity of individuals confronting their identity. She portrays humanity as divided, with a selfhood that is neither absolute nor stable, but constantly shaped by the interplay of external validation and internal doubt. This endless process of projection and judgment exposes the fragility of human existence, as individuals seek confirmation of their worth in others, only to find such affirmation perpetually out of reach.

* **Received:** 2024/12/31

Accepted: 2025/08/18

**Ph.D. Candidate in French Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: far_noori@yahoo.com

*** Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (corresponding author) E-mail: ebrahimi2014@gmail.com

****Associate Professor, Department of French Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail : mohaziar16@gmail.com

Ultimately, *Tu ne t'aimes pas* offers a profound reflection on the human condition, illustrating the enduring tension between self-affirmation and dependence on the gaze of the other. Sarraute's work invites readers to confront the vulnerability of identity and the universal struggle to reconcile the fragmented self with the constant demands of social interaction.

Keywords— Criticism, Happiness, Identity, Narcissism, Nathalie Sarraute, Thematic

SELECTED REFERENCES

- [1] BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Gallimard, 1938.
- [2] BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- [3] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.
- [4] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Presses Universitaires de France, 1960.
- [5] BESSER, Gretchen Rous. *Nathalie Sarraute*. Boston, Twayne Publishers, 1979.
- [6] COLLOT, Michel. « Variations sur le thème, Pour une thématique ». *Communications*, Paris, vol. 47, 1988, pp.79-91.



بررسی مضامین در اثر "تو خودت را دوست نداری" ناتالی ساروت*

فرگل نوری** / محمدرضا ابراهیمی*** / محمد زیار****

چکیده — هویت و دیگری بودن می‌پردازد و این مفاهیم را از طریق بازی پیچیده‌ای از بازتاب‌ها و فرافکنی‌ها میان شخصیت‌های خود بررسی می‌کند. ساروت به شکاف‌های درونی «خود» می‌پردازد، جایی که هر شخصیت بین تحسین و قضاوت نوسان دارد و به دنبال تأیید ناپایداری در نگاه دیگران است. ناتالی ساروت نشان می‌دهد که هویت چگونه به شکلی بی‌ثبات و تحت تأثیر ادراکات و انتظارات خارجی شکل می‌گیرد و تنش میان میل به شناخته شدن و ترس از قضاوت را آشکار می‌کند. گفت‌وگوها و تعاملات شخصیت‌ها تناقضات درونی آن‌ها را نشان می‌دهد که با طعنه، آسیب‌پذیری و جستجوی مداوم معنا مشخص شده‌اند. با در کنار هم قرار دادن تحسین و تنفر، ساروت یک پویایی پیچیده را آشکار می‌کند، جایی که «من» به طور مداوم در پاسخ به نگاه دیگران بازتعریف می‌شود. این بازی فرافکنی‌ها نه تنها به تضادهای درونی، بلکه به وابستگی عاطفی و روانی افراد نیز اشاره دارد. این متن تأملی عمیق بر ناامنی ذاتی انسان ارائه می‌دهد و تحلیلی جهانی از شکنندگی انسان در برابر هویت و قضاوت اجتماعی پیشنهاد می‌کند. ساروت با نگارشی هم‌زمان ظریف و تیزبین، مبارزه مداوم برای شناخته شدن و تنش میان وابستگی به دیگران و اثبات خود را روشن می‌سازد.

کلمات کلیدی — خودشیفتگی، خوشبختی، ناتالی ساروت، نقد موضوعی، هویت.

* تاریخ دریافت: 1403/10/11 تاریخ پذیرش: 1404/05/16

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: far_noori@yahoo.com

*** استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ebrahimi2014@gmail.com

**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: mohaziar16@gmail.com

I. INTRODUCTION

LA critique thématique trouve ses origines dans le romantisme allemand, qui rejetait l'idée de l'imitation artistique au profit de l'expression d'une force créatrice originale et personnelle. L'œuvre d'art devient alors le reflet de l'intériorité de l'artiste, et les thèmes littéraires sont considérés comme les marques de cet univers imaginaire. Dans cette perspective, les motifs récurrents comme le *je*, le *tu*, la perception ou le bonheur sont interprétés non comme des éléments anecdotiques, mais comme les signes d'une dynamique intérieure révélant une véritable quête introspective. Ce type de critique s'intéresse davantage à l'œuvre elle-même qu'à l'auteur, cherchant à comprendre la biographie intérieure et le psychisme de l'écrivain à travers une lecture approfondie (Dettmar, 2000, IV; Assadollahi, 2010).

Gaston Bachelard, l'un des premiers de cette approche, voit l'imagination comme une force organisatrice, et les images littéraires comme des manifestations d'une rêverie créatrice. Il accorde une grande importance à la symbolique des éléments naturels, tels que l'air, l'eau, la terre et le feu, qui servent de guide pour l'interprétation des œuvres (Richard, 1964,7). La critique thématique s'appuie également sur la phénoménologie, explorant la manière dont la conscience humaine structure la perception et le rapport au monde (Collot, 1998, 79). Dans cette optique, les images et les figures récurrentes que nous analyserons dans *Tu ne t'aimes pas* – en particulier celles liées à l'espace, au corps ou à l'invisible – seront lues à la lumière des réflexions de Bachelard, notamment sur la rêverie, l'intimité et la résonance poétique, dont les échos conceptuels nourrissent l'arrière-plan de notre lecture sans en constituer l'ossature principale. Des figures comme Roland Barthes et Jean-Pierre Richard ont enrichi cette approche en soulignant la correspondance entre l'œuvre et l'auteur, non pas en tant qu'analogie partielle, mais comme un tout cohérent. La critique thématique vise à révéler les structures psychiques et imaginaires sous-jacentes à l'œuvre littéraire, reliant ainsi l'expression artistique à une conscience créatrice. Dans cette optique, certains éléments analysés dans le texte de Sarraute seront éclairés à la lumière de la lecture phénoménologique de Jean-Pierre Richard, notamment dans leur dimension sensible et affective (Novau, 2016 ; Siamaki et al., 2021; Ziaee et al., 2021).

Ce travail s'inscrit dans le prolongement des recherches critiques consacrées à l'œuvre de Nathalie Sarraute, en particulier celles qui ont exploré la spécificité de son écriture introspective, la déconstruction des formes narratives classiques et la tension sous-jacente entre les voix et les consciences. Des études majeures, comme celles de Besser (1979), Rykner (1991) et Jefferson (2000), ont mis en évidence la nature polyphonique de ses récits ainsi que la centralité des mouvements psychologiques invisibles.

Plus spécifiquement, des travaux plus ciblés ont apporté des analyses thématiques et discursives du roman *Tu ne t'aimes pas*. Ramsay (1994), par exemple, examine la dynamique de rejet et d'auto-négation dans les relations féminines du texte, tandis que Miller (1991) explore la violence implicite du langage chez Sarraute à travers une approche dialogique. D'autres études, telles que celles de Jauvin (1993) et de Svensen (2002), révèlent la complexité éthique et esthétique de l'écriture sarrautienne, en soulignant l'impact des voix intérieures et des stratégies polyphoniques.

Notre étude s'inscrit donc dans une perspective thématique et phénoménologique, attentive à l'émergence de motifs récurrents tels que l'identité, le regard de l'autre, la quête du bonheur ou encore les micro-affects. Ces motifs sont interprétés ici comme des vecteurs d'une subjectivité en tension, et non comme des symboles figés. En croisant les réflexions critiques existantes avec une lecture fine du roman, nous visons à mettre en lumière la manière dont les dynamiques affectives et intersubjectives façonnent le texte de Sarraute et orientent l'expérience du lecteur. L'objectif de cet article est d'entreprendre une étude thématique, fondée sur les principes de la critique thématique, du livre *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute.

Il s'agit d'explorer les principaux thèmes récurrents de l'œuvre tels que l'identité, les relations humaines et les tensions psychologiques, en les analysant comme des révélateurs de l'univers imaginaire et des dynamiques affectives sous-jacentes à l'écriture sarrautienne.. Dans cette continuité, notre étude adopte une approche thématique, où chaque partie est consacrée à un motif central — l'identité, la relation à l'autre, la perception ou encore le bonheur — afin de montrer comment ces éléments récurrents structurent le récit. Il ne s'agit pas d'une analyse linéaire de la narration, mais d'une lecture transversale, attentive aux tensions affectives et aux dynamiques intérieures qui traversent l'œuvre. Ce choix méthodologique s'inscrit dans une perspective phénoménologique et imaginaire, fidèle à l'esprit de la critique thématique.

II. LE « JE » FRAGMENTÉ : LA QUÊTE IDENTITAIRE DES PERSONNAGES

Dans *Tu ne t'aimes pas*, Nathalie Sarraute explore la complexité du « moi » et la fragilité de l'identité humaine. À travers des fragments introspectifs, elle met en lumière les décalages entre l'amour-propre et le regard d'autrui, où le « je » apparaît à la fois comme un sujet d'admiration et de doute. L'identité se forge à partir de projections extérieures, devenant une entité hybride modelée par des perceptions et des jugements souvent contradictoires. Les relations interpersonnelles, marquées par des expressions comme « je t'aime » ou « tu m'aimes ? », oscillent entre authenticité et artifices, révélant les tensions sous-jacentes de l'interaction humaine. Certaines parties de cette œuvre ont été examinées dans cette quête, où Sarraute illustre la division intérieure du « je », qui se projette en un double pour préserver son intégrité face aux pressions sociales et émotionnelles. Cette fragmentation met en relief la quête continue d'une identité cohérente dans un monde en constante évolution. Cette instabilité du « je » trouve un écho dans la pensée de Gaston Bachelard, pour qui l'identité n'est jamais figée mais continuellement rêvée, tiraillée entre l'être vécu et l'image imaginée de soi (Bachelard, 1960, 67)

« Cette fois de tous côtés des rires fusent, se répandent, nous sommes secoués de rires... Le plus drôle, c'était d'abord notre étonnement... Que nous est-il arrivé ? Comment a-t-il osé ? Pourquoi ? Nous sommes impayables...

-Et puis, quand nous avons compris... notre contentement, notre assurance de fier-à-bras... Qu'il essaie donc, qu'il recommence... il verra de quel bois je me chauffe...

- « je » « me » ... Voyez-vous ça...

-Mais ce n'est pas tout : Je m'aime.

-Nous avons de nouveau osé aller jusque-là» (Sarraute, 1989, 102).

L'auteure présente un moment de rire collectif qui évolue vers une introspection plus profonde. Le rire initial, qui se répand parmi les personnages, illustre une réaction spontanée face à une situation inattendue, ce qui souligne l'absurdité de leur étonnement. Cette phase de surprise est ensuite suivie d'un sentiment de fierté et d'auto affirmation, révélant une évolution dans leur perception d'eux-mêmes et de la situation. L'utilisation des pronoms « je » et « me » met en évidence l'importance de l'identité personnelle et de l'amour-propre, un thème qui remet en question les normes sociales et les attentes des autres. La phrase finale, « Nous avons de nouveau osé aller jusque-là », souligne un regain de courage, indiquant une volonté de dépasser les limites établies, tant sur le plan individuel que collectif. L'œuvre évoque ainsi une dynamique de rire et d'auto-découverte, où le rire devient à la fois un moyen d'expression et un révélateur de la personnalité. Ce passage n'est pas sans rappeler la pensée de Gaston Bachelard, pour qui la rêverie, même partagée, permet de sonder le moi profond, et où des émotions simples comme le rire peuvent devenir des révélateurs poétiques de l'identité (Bachelard, 1960, 112)

« Assez clairement pour pouvoir en parler, mais c'est sur celui avec qui il parle que toutes les forces de son attention se concentrent... Sur celui qui dit « je » ... Que nous ayons délégué auprès de lui et dont la seule fonction est de lui porter les réflexions, les convictions, les renseignements et les questions de ceux d'entre nous ici que l'objet de la conversation occupé... Ce n'est pas « je » qu'il voit... c'est quelqu'un d'autre, mais qui ? Quelqu'un qu'il a fabriqué lui-même... Avec quoi? Quels matériaux ? Où les a-t-il pris ? » (Sarraute, 1989, 111 et 112)

Dans cette partie, Nathalie Sarraute explore le thème de l'altérité et de la construction de soi par le regard de l'autre. Le narrateur se focalise intensément sur celui qui dit « je », mais réalise que ce « je » est en fait une fabrication, un « autre » créé pour correspondre aux attentes, aux projections et aux interprétations des observateurs. Cette réflexion suggère que l'identité n'est jamais totalement authentique ou fixe : elle est en partie le fruit d'une construction, façonnée par des matériaux invisibles issus des perceptions et des attentes des autres.

Sarraute met en lumière l'idée que le « je » observé par l'autre n'est qu'une version fabriquée, une construction instable. Les questions « Avec quoi ? Quels matériaux ? Où les a-t-il pris ? » soulignent l'artificialité de cette image et révèlent l'incertitude du personnage face à sa propre essence. L'identité devient alors un puzzle mouvant, influencé et redéfini en permanence par les relations interpersonnelles. Bref, Sarraute montre à quel point le « moi » est malléable et dépendant du regard de l'autre, et comment cette dépendance peut susciter une introspection sur la nature même de l'existence individuelle. Ce questionnement sur la fabrication du "je" à travers le regard d'autrui rejoint la réflexion de Gaston Bachelard, pour qui la subjectivité ne peut se constituer qu'en passant par un dialogue intérieur façonné par les images venues de l'extérieur (Bachelard, 1960, 91)

« -Qu'est-ce que c'est tout à coup... comme un doute... une insatisfaction...

-Ah toujours vos scrupules... on se sentait trop bien hors de notre prison... coiffés de notre bonnet... -Mais aurions-nous tant voulu la retrouver, notre invisibilité, si du regard que l'autre tenait fixé sur ce « Je » que nous lui présentions, nous avons senti sourdre de l'admiration, du ravissement, de l'amour... » (Sarraute, 1989, 117)

L'auteure, explore les thèmes du doute et de l'insatisfaction, soulignant la lutte interne entre le désir de liberté et le besoin d'approbation. La première phrase, « Qu'est-ce que c'est tout à coup... comme un doute... une insatisfaction... », établit un ton introspectif. Cette hésitation suggère que la quête de soi est semée d'embûches et de réflexions sur l'identité.

La mention de « notre prison » évoque une lutte contre des contraintes, qu'elles soient sociales ou psychologiques. Le « bonnet » peut symboliser une sorte de confort ou d'acceptation de soi, mais il souligne aussi l'idée de masquer notre véritable identité.

Enfin, la question rhétorique sur le souhait de retrouver « notre invisibilité » met en avant le paradoxe de vouloir être vu tout en craignant l'exposition. Si le regard de l'autre révélait de l'admiration ou de l'amour, cela pourrait transformer le rapport à soi et à autrui, rendant l'individu plus vulnérable mais aussi plus complet. Cette tension entre le désir d'être perçu et la peur d'être exposé rejoint les analyses de Gaston Bachelard sur les espaces intérieurs de protection, où l'imaginaire devient un refuge face à l'insécurité ontologique (Bachelard, 1957, 183)

Le texte souligne ainsi la tension entre le besoin d'authenticité et la peur du jugement dans la critique thématique des récits contemporains.

« -Là nous trouvons les mots à notre disposition... et nous nous les lancions : « Je t'aimes » ...

-Imaginons cela : un « Je » autonome se présente devant un « Tu » et lui envoie « aime » ... Il peut aussi lui demander de le lui renvoyer... « Tu m'aimes ? » -C'est curieux, en nous servant de ces « Je t'aime », « Tu m'aimes ? », nous étions un peu étonnés de ne pas pouvoir tout à fait garder notre sérieux, nous sentions qu'un sourire affleurait à nos yeux, à nos lèvres... » (Sarraute, 1989, 124)

Sarraute met en lumière les dynamiques complexes des relations interpersonnelles à travers le langage de l'amour. La première phrase souligne l'importance des mots, suggérant que la capacité de s'exprimer est à la fois une libération et une responsabilité. Le fait de « se lancer » les mots d'amour, comme « Je t'aime », illustre une forme de jeu linguistique, où l'affection devient un échange ludique.

Le concept d'un « Je » autonome face à un « Tu » est révélateur des enjeux de l'individualité et de l'interaction. Cette autonomie de l'énonciateur souligne la notion de subjectivité dans les relations. Lorsque le « Je » demande « Tu m'aimes ? », cela démontre la quête de validation, une reconnaissance de l'autre qui est essentielle à l'épanouissement relationnel.

Enfin, la réaction de ne pas pouvoir garder leur sérieux face à ces déclarations d'amour révèle la légèreté et la joie qui peuvent accompagner ces moments. Cela montre que l'amour, bien que sérieux, peut également être source de bonheur et de sourire, soulignant ainsi le paradoxe entre la profondeur de l'émotion et la simplicité du geste. Cette légèreté apparente des mots d'amour, qui cache une intensité émotionnelle, s'inscrit dans ce que Gaston Bachelard nomme « la rêverie affective », où les mots deviennent des porteurs de présence intérieure et de résonance poétique (Bachelard, 1960, 45)

« -Nous pouvions aussi jouer aux portraits. Le « Je » se plaçant à distance du « Tu » et l'observant... Isolant ce qui apparaît ici ou là, le rassemblant, le désignant... « Tu

sais ce que tu es ? Tu es la bonté même. Qui est plus généreux que toi ? » ... Et pour faire plus drôle, se plaçant encore plus loin... « Quel charme tu as... » (Ibid., 124)

Le texte explore les jeux de la perception et de la représentation dans la communication interpersonnelle. L'acte de « jouer aux portraits » révèle une dynamique de distance et d'observation entre le « Je » et le « Tu », soulignant une interaction qui oscille entre admiration et distance critique. En isolant et en rassemblant des traits, le « Je » exerce une forme de pouvoir sur l'image que le « Tu » renvoie, suggérant ainsi une construction de l'identité de l'autre à travers le regard.

L'utilisation de questions rhétoriques comme « Tu sais ce que tu es ? » et des énoncés flatteurs tels que « Tu es la bonté même » témoigne d'une reconnaissance des qualités de l'autre, mais aussi d'un jeu de manipulation verbale. Cela peut évoquer une forme d'hyperbole ludique, où l'humour et la légèreté viennent atténuer la profondeur des sentiments exprimés. En se plaçant encore plus loin pour faire des observations, le locuteur accentue la distance, qui ajoute une couche de comédie et de légèreté à la relation. Dans cette perspective, les jeux de représentation deviennent des “images rêvées” au sens de Gaston Bachelard, où l'imaginaire ne se limite pas à la description, mais agit comme une force organisatrice du lien affectif et de la construction symbolique de l'autre (Bachelard, 1960, 52)

Cette partie révèle ainsi les subtilités des interactions humaines, où la distance, l'observation et le langage s'entrelacent pour créer une réalité partagée, à la fois sérieuse et ludique.

« Je » pouvait aussi faire de « Tu » un tout autre portrait... « Tu veux que je te dise ce que tu es ? Tu es égoïste. Je ne connais personne de plus mesquin... de plus rancunier que toi. Je ne t'aime pas. Je te déteste. » (Ibid., 125)

Cette citation illustre une dynamique complexe dans la relation entre le « Je » et le « Tu », où le locuteur prend le rôle d'un critique acerbe. La phrase « Je ne t'aime pas. Je te déteste. » est une déclaration brutale qui souligne une rupture émotionnelle et une confrontation directe. L'utilisation de l'adjectif « égoïste » et des termes comme « mesquin » et « rancunier » montre une intention de blesser et de dévaloriser l'autre, révélant des sentiments négatifs enracinés.

Loin de l'admiration et de l'éloge, ce portrait dépeint une réalité plus sombre de la perception interpersonnelle. Le « Je » ici se positionne en juge, inversant le processus de création d'un portrait par une approche critique. Cela interroge la nature des relations humaines : peuvent-elles exister sans conflit, et quelle est la place de la haine dans l'amour ? Cette partie soulève des questions sur l'identité, la perception et les émotions, mettant en lumière les tensions inhérentes aux interactions humaines. Cette dynamique rejoint ce que Gaston Bachelard nomme les “forces négatives de l'imaginaire”, où les mots blessants deviennent des instruments de destruction symbolique, révélant une face obscure de l'intimité et de la subjectivité (Bachelard, 1938, 94)

« Que je me sois fait ça à moi » « Je » a fait à « Moi » ... Le voilà plus net que jamais, ce dédoublement...

-Celui qui s'aime se scinde en deux... projette au dehors son double... le place à une certaine distance de lui-même...

-Pour qu'il puisse remplir certaines fonctions...

-Et cette fois, sa fonction, le double ne l'a pas remplie...

-Mais quelle fonction était-ce au juste ?

-Celle de garde-frontière... vous vous souvenez comme il faisait le guet, voyant venir de loin ceux qui s'apprêtaient à passer les bornes... » (Ibid., 138)

L'auteure aborde la notion de dédoublement psychologique, où le « Je » se sépare du « Moi » pour créer un double extérieur. Cette scission met en lumière un conflit intérieur qui révèle à quel point l'individu est en lutte avec lui-même. L'expression « Que je me sois fait ça à moi » souligne une forme de reproche ou de surprise face à une action que l'on a commise, se traduisant par une auto-critique.

L'idée que celui qui s'aime se divise pour « projeter au dehors son double » suggère que l'amour-propre peut conduire à la création d'une façade, d'un alter ego, qui peut parfois ne pas remplir sa « fonction ». Cela évoque une incapacité à assumer certaines responsabilités ou à protéger ses propres limites, symbolisées par la fonction de « garde-frontière ». Cette métaphore implique que le double, censé veiller sur l'individu, échoue à le protéger des influences extérieures. Cette dynamique de projection vers l'extérieur rejoint les réflexions de Gaston Bachelard sur *la dialectique du dedans et du dehors*, selon lesquelles l'imaginaire construit des images frontières pour protéger l'intimité du sujet (Bachelard, 1957).

En somme, le roman questionne les mécanismes de défense psychologiques et les tensions entre l'identité personnelle et l'image projetée, tout en posant des interrogations sur le rôle de l'amour-propre et la capacité à se protéger soi-même.

« Oui, je suis ainsi fait... plein de contradictions, bien sûr, mais enfin au total je suis... » (Ibid., 37)

Nathalie Sarraute aborde les thèmes de la perception de soi et des contradictions internes. L'auteure met en lumière la lutte intérieure qui se manifeste lorsqu'on tente de se construire une image cohérente et présentable face aux autres, tout en étant conscient des contradictions qui résident au plus profond de soi. La pression extérieure pousse les individus à se conformer à une image, mais cette image est souvent entachée de doutes et de scrupules.

Sarraute illustre comment, même lorsque l'on tente de s'affirmer avec confiance ("Je suis ainsi fait..."), l'honnêteté envers soi-même finit par imposer la reconnaissance des paradoxes internes ("plein de contradictions, bien sûr..."). Le roman souligne ainsi l'inévitable confrontation entre l'authenticité et l'apparence, et le conflit entre le moi intime et l'image que l'on projette à l'extérieur.

Ce conflit entre le moi intime et l'image sociale, tel que mis en évidence par Sarraute, renvoie à une réflexion plus large sur la nature du moi et l'incapacité à réconcilier l'être intérieur avec la représentation sociale, un sujet récurrent dans l'œuvre de Sarraute.

« -De notre masse agitée un « je » se détache, nous le propulsons au-dehors... Comme nous tremblant, pantelant, il interroge : « Vraiment ? Vous pensez que Robert... oui...est...quoi ? ...dissimulé ! Je ne l'avais pas remarqué, on se trompe tellement sur ceux à qui on tient... Mais qu'est-ce qui vous le fait croire ? Mais pourquoi exactement ? » (Ibid., 42)

Nathalie Sarraute explore la déconstruction du « je » et la façon dont l'identité est constamment remise en question par l'interaction sociale. Le « je » qui « se détache » de la « masse agitée » symbolise l'individu essayant de s'affirmer dans un environnement où les perceptions des autres influencent fortement l'image de soi. Ce « je » est à la fois fragile et incertain, comme le suggèrent les termes « tremblant » et « pantelant ». L'interrogation sur la sincérité de Robert (« dissimulé ! ») montre comment les jugements et les doutes sur autrui affectent nos relations et notre propre perception.

Ce questionnement incessant – « qu'est-ce qui vous le fait croire ? » et « pourquoi exactement ? » – met en lumière l'impossibilité de saisir pleinement l'autre, et par extension, soi-même. Le texte reflète la difficulté de maintenir une identité stable et authentique face aux impressions changeantes et souvent erronées des autres. Cette exploration des nuances de la conscience et des relations humaines est caractéristique du style introspectif de Sarraute, qui cherche à révéler les tensions psychologiques sous-jacentes à toute interaction sociale. Cette tension entre un « je » fragile et les projections sociales rejoint les analyses de Gaston Bachelard sur la fragmentation du moi sous l'effet de l'imaginaire et du doute, où l'identité devient un foyer mouvant d'interrogations (Bachelard, 1960, 112)

III. LE « TU » ENTRE FASCINATION ET DÉSTABILISATION

Dans la continuité de la quête identitaire et des tensions entre le moi intime et l'image sociale, le narcissisme apparaît chez Sarraute comme une manifestation aiguë de cette lutte intérieure. Nathalie Sarraute explore le narcissisme dans toute sa complexité, critiquant un amour de soi exagéré qui empêche l'individu d'accepter les compliments sincères, révélant une méfiance et une insécurité sous-jacentes. Elle souligne l'ironie d'un talent supposé pour s'aimer, qu'elle oppose à un véritable génie de l'amour-propre, capable d'imposer une admiration aveugle et une soumission implicite aux autres. Cet amour de soi, décrit comme une force quasi-magique, transcende les interactions sincères pour devenir un instrument de pouvoir social. À cet égard, la critique thématique s'inspire des réflexions de Gaston Bachelard, pour qui certaines forces psychiques — comme le désir d'élévation, l'auto-idéalisation — trouvent leur ancrage dans une rêverie profonde, structurée par l'imaginaire affectif (Bachelard, 1960) L'auteure interroge également la certitude absolue des narcissiques, dont la vision domine et redéfinit le bien, le mal et la réalité elle-même, les plaçant dans une posture presque divine.

Enfin, Sarraute met en lumière le rôle de la société dans l'exaltation de ces figures narcissiques, soulignant comment leur capacité à s'aimer est présentée comme un talent enviable, suscitant admiration et fascination, tout en questionnant les valeurs qui nourrissent cette dynamique.

« -Un amour de soi si sourcilieux, soupçonneux, qu'il ne lui a pas permis d'accepter en toute simplicité, avec plaisir, nos louanges sincères et spontanées.

-Ne doit-on pas penser que dans cet art de s'aimer, il n'a que ce qu'on pourrait appeler du talent ? Un petit talent, sans plus...

-Si on le compare à l'un de ceux dont il n'est pas exagéré de dire qu'il s'aime avec génie...

-Si proche de la perfection qu'il devrait nous servir de modèle, si nous étions seulement capables d'essayer de nous aimer...

-Regardons-le, recevant nos compliments... » (Ibid., 164)

L'auteure semble critiquer une forme d'amour de soi qui est exagérée et marquée par le manque de sincérité. L'usage des termes « sourcilieux » et « soupçonneux » décrit un amour propre méfiant, qui empêche la personne de recevoir avec simplicité et plaisir les louanges sincères de ses interlocuteurs. Cette attitude révèle une insécurité, une incapacité à accepter les compliments sans arrière-pensée, suggérant une méfiance envers les autres.

Elle poursuit en mettant en question la véritable valeur de cette forme d'amour de soi. Il parle de « talent » pour s'aimer, mais de manière ironique, qualifiant ce talent de « petit talent », réduisant ainsi la grandeur que la personne pourrait s'attribuer. En le comparant à quelqu'un qui s'aimerait « avec génie », l'auteure exagère pour souligner la distance entre une estime de soi sincère et une vanité exagérée.

La réflexion culmine avec l'idée que, si cette personne est si proche de la perfection, elle pourrait être un modèle pour les autres, à condition que ceux-ci soient capables d'apprendre à s'aimer réellement, sans tomber dans l'excès de prétention. Le roman semble donc être une critique subtile de l'arrogance et du manque d'authenticité dans l'amour de soi. Cette ironie autour d'un amour de soi soupçonneux évoque les réflexions de Gaston Bachelard, qui, dans *La psychanalyse du feu*, analyse comment certaines formes de narcissisme deviennent des rêveries déformantes, détachées du réel et nourries par des illusions de grandeur (Bachelard, 1938, 87)

« -Nos compliments, il les reçoit comme des offrandes que nous venons déposer devant lui, il les regarde, et il incline la tête d'un air d'approbation, de bénévolence, il nous remercie et puis il se détourne, il passe au suivant... » (Ibid., 165)

L'auteure critique subtilement les dynamiques de l'amour-propre exagéré et la quête de reconnaissance. Elle souligne la manière dont les compliments et les louanges, au lieu d'être perçus comme des expressions sincères de reconnaissance, sont interprétés comme des signes d'adhésion, voire de soumission à l'ego de celui qui est loué. Cette personne, décrite comme « un génie de l'amour-propre », ne voit dans les éloges que des gages de pouvoir et de supériorité sociale.

Il y a également une critique du narcissisme qui cherche perpétuellement la validation extérieure sans jamais s'attarder sur la profondeur ou la sincérité de la relation. Les compliments sont comparés à des « offrandes » déposées devant lui, qu'il accepte avec une condescendance feinte, avant de se détourner et passer au suivant. Cette attitude montre une superficialité émotionnelle et un manque d'engagement personnel dans les interactions humaines.

L'auteure met en lumière les effets aliénants de l'amour-propre exacerbé, qui transforme les relations humaines en échanges transactionnels et hiérarchiques, plutôt qu'en véritables connexions basées sur le respect mutuel. Ce phénomène rejoint les réflexions de Gaston Bachelard qui, dans *La psychanalyse du feu*, souligne comment certaines rêveries narcissiques s'alimentent du besoin de domination symbolique, transformant les relations en scènes de pouvoir imaginaire, où l'autre n'existe plus que comme spectateur soumis à l'image de soi (Bachelard, 1938, 91)

« -C'est du génie qu'elle a... Pas seulement du talent, le talent n'y suffirait pas... elle s'aime avec génie, c'est de là que ça provient... »

-Nous ne l'avions encore jamais soupçonné. Aucun de ceux qui l'entourent n'a jamais dû s'en douter, personne n'oserait le penser...

-C'est son amour d'elle-même si absolu, si puissant qui s'épand d'elle et se communique à tous autour d'elle... C'est lui qui produit chez tous sans exception cette confiance en elle, cet amour pour elle, cette admiration sans réserve... » (Ibid., 166)

Le texte explore le thème de l'amour de soi porté à un niveau extrême, qui transcende le simple « talent » et atteint le « génie ». Il critique l'exaltation de l'amour-propre à un tel point que cet amour devient un pouvoir irradiant qui influence les autres. Cet amour de soi, perçu comme une force puissante et quasi-magique, se diffuse et impose chez ceux qui entourent la personne concernée une admiration aveugle, une confiance totale en elle. Ce rayonnement du "moi", en quête d'admiration, ne peut exister que dans le regard du "tu", dont la réception — qu'elle soit fascinée ou sceptique — joue un rôle déterminant dans la construction de cette image surdimensionnée. On retrouve ici ce que Bachelard nomme une "exagération poétique de l'image de soi", où le moi est projeté, amplifié et transformé à travers une rêverie narcissique (Bachelard, 1938)

Il suggère encore l'aveuglement des autres face à cette domination subtile. Aucun des proches de cette personne n'a jamais osé remettre en question son amour-propre, ce qui souligne un environnement de soumission et d'admiration sans réflexion.

L'auteure critique la façon dont l'admiration et l'amour envers une personne peuvent être manipulés et exploités par une personnalité dominante, confondant amour de soi et grandeur véritable.

« -Y a-t-il pour lui quelque chose qui doit être nommé le Mal, le Bien ?

-En tout cas, lui seul a le pouvoir de le nommer.

-Dès qu'il est là, nous l'avons vu, nous le savons, plus rien nulle part n'a d'autre existence que celle qu'il lui donne.

-Personne n'a sa certitude. Une certitude aussi absolue. Une aussi inébranlable assurance.

-Alors pourquoi hésiter, tarder encore, ne pas se décider à désigner ce qu'il y a en lui, ce qui le tient dressé si fort, si haut, ce qui l'emplit, s'épand de lui, envahit tout... » (Ibid., 193 et 194)

L'auteure explore les thèmes du Bien, du Mal, de la certitude et de l'amour de soi, en soulignant la singularité et la puissance absolue d'une personne capable de nommer et de définir ces concepts. Cette analyse s'inscrit dans une réflexion plus large sur la construction du moi dans le récit, qui traverse l'ensemble de notre étude. Dès le début, il est affirmé que seul cet individu a le pouvoir de nommer ce qui est le Bien ou le Mal, et cette certitude est inébranlable, unique, et absolue. L'idée que la réalité et l'existence des choses ne dépendent que de son regard, de la façon dont il les perçoit ou les nomme, place cette personne dans une position presque divine ou omnipotente.

Un autre thème est l'amour de soi, mais pas dans son sens traditionnel. Ici, il s'agit d'un amour si grand, si absolu, que même les termes ordinaires comme « amour de soi » ou « amour sans nom » sont

jugés inadéquats pour le décrire. Cet amour est donc quelque chose qui transcende les mots, une forme de génie dans l'art de s'aimer. L'individu évoqué dans le texte semble être un maître dans cet art, une figure unique qui défie les conventions et atteint des sommets dans l'expression de l'amour de soi.

« -*Ce qu'elle faisait passer en eux, comment l'appeler sinon admiration, tendresse, reconnaissance...*

-*Pour nous, oui, nous qui leur donnons constamment celui qui s'aime...*

-*Et pas n'importe lequel...*

-*Celui entre tous le mieux doué pour s'aimer.* » (Ibid., 215)

L'auteure semble évoquer un sentiment collectif d'admiration, de tendresse et de reconnaissance envers une figure spécifique, une personne douée d'un amour de soi exceptionnel. Les émotions suscitées par cette personne sont partagées par un groupe (« nous »), qui observe et admire l'individu en question. Ce groupe semble être responsable de présenter cette personne aux autres (« nous qui leur donnons constamment celui qui s'aime »), ce qui suggère une certaine mise en scène ou exaltation de cet individu.

Le thème principal du texte est le narcissisme, mais ici, ce n'est pas simplement l'individu qui s'aime lui-même, c'est aussi l'impact qu'il a sur les autres, ceux qui l'admirent et le reconnaissent pour sa capacité à s'aimer. Elle met en avant un narcissisme particulièrement exceptionnel, souligné par l'expression « celui entre tous le mieux doué pour s'aimer ». *Ce narcissisme n'est pas seulement un phénomène social, il révèle également une dynamique introspective où le sujet cherche à affirmer son identité à travers le regard d'autrui.* Cet amour de soi est vu comme un talent, une qualité rare, et les autres semblent fascinés par cette faculté.

Il est intéressant de noter que les émotions suscitées (admiration, tendresse, reconnaissance) sont généralement associées à des relations humaines chaleureuses, mais ici elles sont déclenchées par une personne dont la caractéristique est son amour de soi. Cette mise en scène révèle une tension entre authenticité et superficialité dans les rapports sociaux, où l'amour-propre exacerbé devient une forme d'aliénation, critiquant ainsi implicitement les valeurs et comportements de la société contemporaine. Cette tension entre profondeur intime et surface sociale résonne avec la dialectique bachelardienne entre l'espace intérieur poétique et la mise en scène extérieure du moi, où les images nourries par la rêverie affective prennent le pas sur la relation authentique (Bachelard, 1957). Cela peut suggérer une critique implicite de la société ou de la culture contemporaine.

En somme, le roman inspire à la fois fascination et admiration, et il interroge indirectement les valeurs sociales qui élèvent l'amour de soi à un tel niveau d'appréciation. Cette double dimension met en lumière les paradoxes inhérents à l'amour-propre, qui peut être à la fois source de puissance et d'aliénation. L'ironie réside dans le fait que cet amour de soi, bien que fondamentalement égoïste, est vu comme une qualité digne de reconnaissance et d'admiration par les autres.

IV. BONHEUR ET PERCEPTION : REFLETS D'UNE TENSION PSYCHIQUE

Dans *Tu ne t'aimes pas*, Nathalie Sarraute propose une réflexion incisive sur le *Bonheur*, déconstruisant sa nature illusoire et souvent contradictoire. Elle le dépeint tantôt comme un idéal

inaccessible, tantôt comme une présence discrète dans les gestes les plus ordinaires. Les personnages, sceptiques et curieux, fouillent frénétiquement à la recherche d'un bonheur pur, mais se heurtent à des éléments dissonants tels que l'ennui, décrit métaphoriquement comme une lourde poupée de caoutchouc. Loin d'être une plénitude absolue, le *Bonheur* est ici envisagé comme une coexistence fragile entre satisfaction et insatisfaction, ponctuée par des moments éphémères de plénitude. Cette ambivalence profonde entre légèreté fugace et poids de l'ennui rejoint les analyses de Gaston Bachelard, pour qui toute rêverie heureuse est traversée d'une tension intérieure, entre aspiration lumineuse et retour au réel, souvent pesant (Bachelard, 1960) En explorant cette quête, Sarraute met en lumière l'effort constant d'auto-persuasion requis pour maintenir une illusion de complétude, tout en suggérant que le *Bonheur* véritable pourrait résider dans l'acceptation de cette dualité inhérente à l'expérience humaine.

- « *Aux tapotements apeurés se mêlaient les ricanements de ceux d'entre nous que le Bonheur et sa perfection agacent, ils n'y croient pas... ils essayaient impatientement de palper, de fouiller, fouiner partout... ils voulaient le voir de leurs yeux, bien l'inspecter... ils s'emparaient de ceci ou de cela, ils le soulevaient, l'examinaient... ça, dans le Bonheur ? Vous n'y pensez pas ? ils saisissaient dans un coin... Et ça ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui se cache là ? mais c'est de l'ennui... et quel ennui, regardez-moi ça, et ils essayaient de sortir de sa cachette cette grosse et grise poupée de caoutchouc... Qu'est-ce qu'on en fait ? mais on a beau la tirer pour qu'elle sorte, elle doit être coincée quelque part, elle est si lourde, inerte... » (Ibid., 54 et 55)*

Cette citation dépeint une scène où les personnages cherchent à révéler la véritable nature du « Bonheur » entendu ici non pas comme un état idéal ou parfait, mais plutôt comme une notion complexe et ambivalente (ou du moins ce qu'il est censé représenter) avec un scepticisme certain. Les protagonistes n'acceptent pas le concept du bonheur comme quelque chose de pur ou d'idéal. Ils rient et doutent, ils cherchent presque frénétiquement des défauts et des imperfections. Cela traduit une vision désenchantée, où le bonheur, loin d'être lumineux, pourrait être rempli d'éléments désagréables, comme l'ennui. Elle aborde la notion de perfection apparente, comme une façade fragile que les personnages tentent de briser. En remuant des objets et en fouillant tous les recoins, ils montrent leur incapacité à croire en une satisfaction totale. Cette attitude de curiosité mêlée d'ironie met en avant l'idée que la perfection est une construction souvent fautive, artificielle. L'ennui est ici personnifié en une « poupée de caoutchouc » massive et grise, qui semble résister à tout effort pour être extraite. Une telle image de l'ennui, lourde, inerte, presque informe, n'est pas sans rappeler les rêveries de la matière chez Gaston Bachelard, pour qui les objets du quotidien — même les plus banals — peuvent devenir le siège de forces poétiques profondes. Cette "poupée de caoutchouc", grise et massive, évoque ainsi une matérialité psychique, où le poids de l'ennui prend corps, illustrant ce que Bachelard appellerait une résonance poétique du réel. (Bachelard, 1960). Cette image puissante suggère que l'ennui est une composante inévitable de la recherche du bonheur. Il est inerte et pesant, tel un fardeau que les personnages ne peuvent ni ignorer ni enlever complètement. L'auteure utilise un rythme rapide et fragmenté, reflétant l'urgence et la nervosité des personnages. Les phrases sont hachées, avec des répétitions, ce qui intensifie le sentiment de confusion et d'insatisfaction. Ce choix stylistique renforce la dimension de recherche anxieuse et souligne la futilité de leur quête. En somme, le passage propose une vision

pessimiste, voire ironique, du bonheur, qui, lorsqu'on le dissèque, révèle des aspects moins séduisants et même oppressifs. Il semble questionner l'illusion du bonheur parfait et met en relief la complexité humaine face aux notions abstraites de satisfaction et d'accomplissement.

« -Enfin ce qui ressort clairement au retour de cette brève excursion, c'est que nous, décidément, nous ne sommes pas faits pour le Bonheur...

-Pas faits... c'est ça... pas faits ... c'est toujours ce vice dans notre construction... cette malformation...

-Cette tare... nous n'avions pas vu sa gravité, nous n'avions pas pu prévoir ses conséquences quand elle nous a tout d'un coup été révélée par ces mots surprenants... « Tu ne t'aimes pas ... » (Ibid., 57)

L'auteure met en lumière un sentiment de malaise existentiel à travers une réflexion introspective sur le Bonheur et la capacité des individus à l'atteindre. Les personnages admettent leur sentiment d'inadéquation vis-à-vis du Bonheur, qu'ils perçoivent comme un état inaccessible. Le choix des termes « vice », « malformation » et « tare » dépeint une autocritique intense, comme si une faille fondamentale dans leur nature les empêchait d'atteindre cet état idéal. Ils semblent reconnaître un défaut inhérent à leur constitution, une sorte de fatalité qui rend impossible toute quête d'accomplissement ou de bonheur durable. Dans cette perspective, la réflexion de Gaston Bachelard dans *La poétique de la rêverie* éclaire ce rapport difficile au bonheur : il y évoque une forme de bonheur intérieur qui ne peut émerger qu'à travers une rêverie réconciliée avec soi-même, un état que les personnages de Sarraute semblent incapables d'atteindre

Cette révélation est brusque et douloureuse, initiée par des mots inattendus : « Tu ne t'aimes pas. » Cette phrase agit comme un miroir brutal qui dévoile un manque d'amour-propre et une incompréhension de soi, perçus ici comme des obstacles majeurs à l'épanouissement personnel. L'auteure semble suggérer que le bonheur n'est possible que pour ceux qui ont une acceptation totale d'eux-mêmes, une capacité dont les personnages se sentent cruellement dépourvus.

En somme, cette partie explore des thèmes complexes d'auto-acceptation, de nature humaine et de recherche infructueuse de bonheur, montrant que le Bonheur exige une harmonie intérieure qui semble, pour ces individus, hors d'atteinte (Bachelard, 1960).

« -Il y en a pourtant ici parmi nous qui arrivent assez facilement à se mettre à la place des autres...

-Oui, mais ce qui demande un tel effort, c'est que cette fois-ci il faut d'abord s'emplier de cet amour qu'ils ont pour soi.

Un instant... attendez... je crois que je vais y arriver... Voilà... j'y suis... je sens que je m'aime... » (Ibid., 58)

L'auteure aborde la complexité de l'empathie et de l'amour-propre à travers le prisme de l'identification à autrui. La réflexion s'amorce avec l'idée que certains parmi le groupe parviennent facilement à se mettre à la place des autres. Cependant, elle met en évidence une nuance importante : pour pleinement ressentir ce que ressent l'autre, il ne suffit pas de comprendre ses émotions, mais il est également

nécessaire d'éprouver l'amour que cette personne a pour elle-même. Cette exigence supplémentaire introduit une difficulté, car elle implique non seulement une empathie cognitive, mais aussi une sorte d'autoidentification affective.

Cette expérience est décrite comme un processus graduel, voire laborieux, qui nécessite un effort conscient de s'emplir de cet amour propre que l'autre éprouve. La phrase finale, où le personnage ressent finalement qu'il s'aime, marque un moment de réalisation intime. Elle suggère que cet amour de soi, souvent considéré comme instinctif, peut en réalité nécessiter une démarche active de découverte ou de réappropriation, surtout lorsqu'il est exploré à travers la perspective d'autrui. Cette démarche rappelle les intuitions de Gaston Bachelard pour qui la rêverie profonde, en tant que mode d'identification poétique, permet d'accéder à une forme d'intimité partagée avec l'autre. Ainsi, l'identification affective devient un chemin vers une connaissance sensible du soi et d'autrui (Bachelard, 1960, 112).

Sarraute explore les thèmes de l'empathie, de la difficulté à s'approprier des sentiments d'amour-propre, et la frontière subtile entre soi et l'autre. Elle nous invite à réfléchir sur la relation entre l'amour de soi et l'empathie, suggérant que l'un peut être une clé pour atteindre l'autre, et que le processus d'identification à autrui peut parfois servir de miroir pour reconnaître et accepter ses propres sentiments d'amour-propre.

« Maintenant j'y suis, dans le Bonheur. C'est dans le Bonheur que coule chacun de mes instants. C'est dans le Bonheur que s'accomplit chacun de mes actes... Vous me suivez ? » (Ibid., 60)

L'auteure explore la notion du bonheur comme un état de pleine immersion et de plénitude dans chaque instant de la vie. L'usage de phrases affirmatives et répétitives crée un effet d'intensité et de conviction: le personnage se trouve totalement absorbé dans le bonheur, au point que chacune de ses actions et chacun de ses instants s'y réalisent pleinement. Cet état de bonheur apparaît alors comme un accomplissement absolu, une sorte d'idéalisme où tout prend sens et se fond dans une harmonie continue. Cette conception évoque la "plénitude de l'instant" chère à Gaston Bachelard, pour qui le bonheur véritable réside moins dans une continuité temporelle que dans une intensité subjective du moment présent. Selon lui, c'est par la rêverie et l'imaginaire poétique que le sujet peut suspendre le temps et accéder à cette plénitude fragile (Bachelard, 1950, 79).

Cependant, une certaine ironie peut aussi transparaître. L'interrogation finale, « Vous me suivez », pourrait suggérer un doute ou un besoin de validation, comme si le personnage cherchait à convaincre non seulement son interlocuteur, mais peut-être aussi lui-même de la réalité de son état de bonheur. Ce questionnement subtil pourrait indiquer que le bonheur absolu, bien que désiré, reste difficilement accessible ou compréhensible pour les autres — voire pour celui qui en parle.

Elle aborde donc la fragilité et la subjectivité du bonheur. En présentant ce bonheur comme un état totalisant, Elle interroge sa viabilité : peut-on vraiment vivre chaque instant dans cet accomplissement parfait, ou s'agit-il d'une illusion que l'on essaie de maintenir pour donner un sens à la vie ? La quête du bonheur y est perçue comme un idéal potentiellement insaisissable, dont la véritable essence pourrait résider moins dans la perfection que dans l'acceptation de ses limites.

« -C'est ça... Tenez, je suis en train de regarder un match de tennis... j'observe le court, les lignes blanches, chaque mouvement des deux joueurs, la trajectoire, le point de chute de chaque balle... et en même temps je perçois ce qui est là près de moi... le Bonheur... Ou bien je grimpe dans l'autobus, je glisse mon billet dans la fente... et le Bonheur est avec moi, je sens sa présence... » (Ibid., 60)

L'auteure explore une vision du bonheur comme une présence subtile mais constante dans les gestes quotidiens et les moments les plus ordinaires. Le narrateur décrit des activités banales — regarder un match de tennis, monter dans un autobus — et pourtant, dans chaque détail et action, il ressent la présence du bonheur. Cette perspective suggère que le bonheur n'est pas lié à des événements exceptionnels ou à des réalisations spécifiques, mais qu'il peut surgir dans l'attention portée à chaque instant et dans l'appréciation des actions simples.

Le contraste entre la nature ordinaire des scènes décrites et la présence intense du bonheur révèle une réflexion sur la perception. En s'ouvrant aux sensations immédiates et en observant chaque détail, le narrateur semble capable de toucher un état de contentement pur, comme si le bonheur était un choix ou une façon de voir. Ce bonheur n'est pas bruyant ni spectaculaire ; il est discret et intime, se manifestant dans la capacité d'être pleinement dans le moment présent.

Sarraute nous invite à réfléchir sur la nature du bonheur et de l'épanouissement personnel. Il suggère que le bonheur pourrait être moins une quête de circonstances idéales qu'une question de perception intérieure.

Bref, cette approche philosophique met en avant un bonheur fondé sur l'acceptation et la valorisation du quotidien, encourageant une approche plus minimaliste et consciente de la vie, où chaque instant devient porteur de sens et de plénitude. Cette valorisation de l'instant ordinaire rejoint les réflexions de Gaston Bachelard sur la rêverie poétique, qui permet selon lui d'atteindre une densité affective et existentielle dans les gestes les plus simples de la vie quotidienne (Bachelard, 1960, 22).

-C'est qu'on oublie parfois, on n'arrive pas à toujours se rappeler que tu t'aimes... et que la souffrance... évidemment c'est ce que tu veux éviter... Ainsi pendant la promenade au milieu des palmiers, des dattiers, quand autour de la calèche les ventres enflés, les taies blanches ... (Ibid., 62)

L'auteure met en lumière une tension fondamentale entre le bonheur et la souffrance, explorant la difficulté humaine à demeurer dans un état de bonheur pur. La question initiale, « Du Bonheur ? Moi ? Sortir du Bonheur ? Vers la souffrance ? », suggère un paradoxe : bien que le bonheur soit recherché et apprécié, il semble en même temps éphémère, quelque chose que l'on quitte involontairement ou que l'on ne parvient pas à maintenir.

La suite du texte introduit un aspect introspectif sur l'amour de soi et l'évitement de la souffrance. Cette réflexion souligne que même si le bonheur est désiré, il est parfois difficile de se souvenir de l'amour propre et de maintenir une vie sans souffrance. La mention d'éléments comme « les palmiers », « les dattiers » et « les ventres enflés, les taies blanches » ajoutent une dimension visuelle et sensorielle, comme une promenade en apparence agréable et paisible mais qui contient des indices de mal-être ou

d'inconfort latent. Cela pourrait évoquer que le bonheur, bien qu'atteint temporairement, est toujours vulnérable aux perturbations de la réalité.

L'auteure interroge la fragilité du bonheur et la complexité de l'amour de soi, tout en montrant comment le bonheur peut être inséparable de la conscience de la souffrance. Il suggère que la recherche de bonheur est marquée par une dualité inévitable : il est peut-être impossible de s'y ancrer pleinement sans une lutte intérieure pour préserver cet amour propre face aux aspects inévitables de la douleur et de l'imperfection humaine. Cette tension entre bonheur et souffrance fait écho à la pensée de Gaston Bachelard, pour qui toute rêverie authentique engage une dialectique entre lumière et obscurité, entre plénitude fragile et angoisse sous-jacente (Bachelard, 1960, 47)

« -Mais voyons, je ne les vois pas... s'il y en a, un enduit protecteur coule de mon regard et les recouvre.

-Et bien sûr jamais d'enfant curieux qui veut voir comment c'est fait, qui s'amuse à arracher l'enduit, qui donne des coups partout, démonte, démolit...

-Quel enfant ? Vous oubliez que je suis un adulte. » (Ibid., 62)

Sarraute explore l'idée de la perception et de l'autoprotection émotionnelle, mettant en lumière comment les adultes peuvent se détacher, consciemment ou inconsciemment, de certaines réalités qui pourraient perturber leur bien-être. Le « regard protecteur » représente ici une sorte de filtre ou de barrière émotionnelle, une protection que l'adulte utilise pour éviter les aspects inconfortables ou troublants de la vie. Ce « enduit protecteur » pourrait symboliser l'indifférence, le déni ou même une forme de rationalisation qui permet de rester à distance des émotions ou réalités désagréables.

L'échange sur « l'enfant curieux » introduit une perspective différente, celle de la spontanéité et de la curiosité, caractéristiques souvent associées à l'enfance. L'enfant, ici, est présenté comme une figure disruptive, capable de percer cette couche de protection pour explorer et confronter ce qui est caché. Cela crée un contraste entre l'ouverture émotionnelle et la curiosité des enfants, qui n'ont pas encore développé ce « filtre » protecteur, et l'attitude de l'adulte, qui préfère conserver ses mécanismes de défense.

Enfin, la phrase « Vous oubliez que je suis un adulte » marque une prise de distance définitive : elle rappelle que, pour l'adulte, l'autoprotection est perçue comme une caractéristique essentielle, presque incontournable. Elle pose la question de savoir si cette protection ne vient pas au prix d'une certaine perte de curiosité et de spontanéité, voire d'une incapacité à affronter des vérités inconfortables.

L'auteure nous invite donc à réfléchir sur les conséquences de cette « maturité » adulte, qui peut mener à une certaine rigidité émotionnelle. Cette dynamique d'autoprotection évoque les réflexions de Gaston Bachelard sur les refuges de l'intime et les mécanismes de défense imaginaires qui façonnent notre rapport au réel (Bachelard, 1960, 92)

« -Maintenant, il faut que je recommence... où en étais-je ?

-D'abord tu t'aimes...

-Oui, ça j'y suis... je m'aime.

-Et le Bonheur s'ouvre devant toi. » (Ibid., 63)

L'auteure aborde la quête du bonheur et l'idée d'une complétude apparente, tout en mettant en avant une incertitude. Le narrateur semble convaincu de posséder tout ce qu'il faut pour être heureux — « Il possède tout ce qui fait le Bonheur. Rien n'y manque... » — mais cette déclaration cache un doute persistant, révélé par la question finale : « Que je fasse quoi au juste ? ». Cette phrase, qui interroge le sens des actions entreprises, suggère une absence de direction malgré la sensation de bien-être, un manque de but qui transforme le bonheur en une expérience floue et insaisissable.

L'utilisation du mot « Bonheur » avec la majuscule confère à cet état un caractère presque absolu, une idéalisation du bonheur comme un lieu ou un état parfait. Pourtant, cette perfection est remise en question par l'indécision et la répétition des phrases, qui montrent une fragilité sous-jacente : l'individu n'est pas aussi ancré dans le bonheur qu'il le pense. Le bonheur semble, ici, dépendant de l'auto-persuasion et de l'effort conscient à se convaincre que « tout va bien », sans que cela soit nécessairement vrai.

Ainsi, le texte met en lumière la complexité de l'expérience du bonheur, souvent perçu comme une possession ou un état stable, mais en réalité insaisissable et éphémère. Il montre que, malgré l'illusion de complétude, l'individu peut toujours être confronté à un sentiment de vide ou de questionnement sur le sens de ses actions. Cette recherche du bonheur absolu est dépeinte comme un état précaire, qui dépend de l'auto validation et d'une répétition presque incantatoire.

Bref, elle nous invite à réfléchir sur la nature insaisissable du bonheur et à se demander si le bonheur parfait n'est pas, en réalité, un concept inatteignable et trompeur. Cette incertitude résonne avec la pensée de Gaston Bachelard, pour qui le bonheur absolu appartient souvent au domaine de la rêverie, et se heurte inévitablement à l'instabilité du réel (Bachelard, 1960, 84)

V. CONCLUSION

Dans *Tu ne t'aimes pas*, Nathalie Sarraute explore les dynamiques complexes de l'identité et de l'altérité, où chaque personnage est pris dans un jeu subtil de reflets et de projections. À travers les interactions et les dialogues intérieurs, elle met en lumière une fragmentation de l'identité, où le « je » se confronte et se redéfinit constamment face au regard d'autrui. Cette tension, qui traverse tout le récit, constitue un motif central que notre analyse a mis en évidence à travers une approche thématique.

Le rire, l'ironie, et même l'étonnement des personnages révèlent leur conscience aiguë des contradictions internes, car ils oscillent entre le besoin de se moquer des faiblesses d'autrui et la recherche de réconfort dans l'approbation de l'autre. En juxtaposant l'affirmation de soi et la dépendance au jugement extérieur, Sarraute met en scène un « je » instable, vulnérable, modelé par la présence et la perception du « tu ».

Le regard de l'autre devient alors un miroir ambigu, tantôt flatteur, tantôt destructeur, révélant un motif récurrent dans l'œuvre : la tension entre le désir d'être vu et la crainte d'être mal jugé. Loin d'une identité fixe, l'individu sarrautien se construit dans une oscillation perpétuelle entre l'introspection et la projection.

Ainsi, cette étude a montré comment des thèmes tels que l'identité, la perception et le bonheur ne sont pas seulement des sujets abordés dans le récit, mais constituent la trame même de sa structure. Le processus de projection et de jugement incessant révèle une humanité fragile, constamment en quête de validation. Par une écriture fondée sur la dissonance intérieure, Sarraute nous livre une vision aiguë de la subjectivité moderne, où l'être se cherche dans l'écho de l'autre sans jamais s'y trouver entièrement. Cette quête identitaire fragmentée, marquée par l'écho des voix intérieures et l'instabilité du « je », rejoint les réflexions de Gaston Bachelard sur la rêverie intime et l'imaginaire de l'être. Le sujet sarrautien, pris entre l'élan vers l'autre et le repli introspectif, illustre cette tension bachelardienne entre la maison intérieure et les vents du dehors. Comme dans la rêverie poétique, l'identité se construit ici dans les creux du silence, dans les figures insaisissables, dans le va-et-vient entre soi et l'autre. L'œuvre de Sarraute, à travers ses motifs récurrents et ses dissonances affectives, donne ainsi à voir un imaginaire de la profondeur, où la subjectivité ne cesse de se reformuler dans l'invisible.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ASSADOLLAHI, Allahchokr . « Les mécanismes de la déconstruction chez Sarraute et chez Robbe-Grillet (Les Fruits d'Or et Les Gommages) », Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 5, 10, 2009, 15-28. doi: 10.22129/plume.2009.48815.
- [2] BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Gallimard, 1938.
- [3] BACHELARD, Gaston. *La dialectique de la durée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950.
- [4] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.
- [5] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Presses Universitaires de France, 1960.
- [6] BESSER, Gretchen Rous. *Nathalie Sarraute*. Boston, Twayne Publishers, 1979.
- [7] COLLOT, Michel. « Variations sur le thème, Pour une thématique ». *Communications*, Paris, vol. 47, 1988, pp.79-91.
- [8] DETTMAR, Suzanne. « Julien Gracq et la réception du romantisme allemand ». Thèse de doctorat en philosophie, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2000., pp. IV-VII.
- [9] JAUVIN, Lucie. *Tu ne t'aimes pas: stratégies polyphoniques du roman à la première personne*. Université de Montréal, 1993. Papyrus, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/34958>.
- [10] JEFFERSON, Ann. *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Miller, Judith G. "How to Do Mean Things With Words: Sarraute's Dialogic Narratives." *SubStance*, vol. 20, no. 1, 1991, pp. 47-58
- [11] NOVAU, M.S. « L'écriture critique comme réécriture : Jean-Pierre Richard et les Microlectures ». *Littératures*, vol. 74, 2016, pp. 209-219.
- [12] RAMSAY, Raylene. "The Unself-Loving Woman in Tu ne t'aimes pas." *Modern Language Studies*, vol. 24, no. 3/4, 1994, pp. 124-138
- [13] RICHARD, Jean-Pierre. *Onze Etudes sur la poésie moderne*. Paris, Seuil, 1964, p. 7.
- [14] RYKNER, Arnaud. *Nathalie Sarraute, l'invention d'une écriture*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- [15] SARRAUTE, Nathalie. *Tu ne t'aimes pas*. Gallimard, 1989.
- [16] SIAMAKI, Nazanin., KHANMOHAMMADI, Fatemeh., ASHRAFI, Faranak . "L'étude de l'analyse des souvenirs de l'enfance, l'autobiographie et la narration dans *Enfance* de Nathalie Sarraute", *Revue des Études de la Langue Française*, 13, 2, 2021, 1-16. doi: 10.22108/relf.2022.130254.1167.

- [17] SVENSEN, Jorum. "Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute." *Acta Fabula*, vol. 3, no. 2, 2002. Fabula, <https://www.fabula.org/acta/document4315.php>.
- [18] ZIAEE, Malihe., ZATALYAN, Gholamreza., FAHIMKALAM, Mahboubeh . "Écrit dialogique musical d'Enfance de Nathalie Sarraute", *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 14, 26, 2021, 213-227. doi: 10.22034/rlfut.2020.40818.1286.



Étude Herméneutique Du Concept De "La Résurrection" Dans La Traduction Faite Par Jacques Berque De La Sourate "Al-Waqiah"*

Narjess SHAHALI**/ Sedigheh SHERKAT MOGHADAM***

Résumé— On remarque plusieurs interprétations concernant la " Résurrection", mot employé dans le Coran. Dès lors, il s'avère nécessaire de connaître l'origine de ce terme Coranique pour trouver ses équivalents exacts en français. Dans ce travail de recherche, en recourant aux réflexions interprétatives et à la méthode herméneutique de Jafar Sobhani, nous analysons les défis posés par la traduction du terme "Résurrection", en prenant comme point de départ la traduction de la sourate "Al-Waqiah" faite par Jacques Berque. Afin d'atteindre cet objectif, nous suivons les quatorze principes proposés par Sobhani pour faire une interprétation assez correcte du Coran. Nous examinerons la traduisibilité des expressions et termes coraniques, ainsi que la transmission de leur signification précise en français. Les résultats indiquent que Berque s'est efforcé de transmettre le sens général des versets, mais n'a pas toujours réussi à restituer toutes les nuances sémantiques subtiles du texte original.

Mots-clés— Traduction, Herméneutique, Coran, Sobhani, Berque.

* Date de réception : 2024/12/30

Date d'approbation : 2025/08/19

** Master, Département de langue française, Université Allameh Tabataba'i, Iran. E-mail : n.shahali98@gmail.com

*** Professeur associé au Département de langue française et membre du Centre de recherche sur la langue et la littérature de l'Université Allameh Tabataba'i, Iran. (Auteur Responsable). E-mail : moghadam@atu.ac.ir



Hermeneutic Study of The Concept of "Resurrection" In the Translation Made by Jacques Berque of The Surah "Al-Waqiat"*

Narjess SHAHALI**/ Sedigheh SHERKAT MOGHADAM***

Extended abstract—

1. Introduction

The question of translating the Quran into other languages has arisen since the conversion of non-Arabic speakers to Islam. The first translations were made into Persian, as Persia was the first non-Arabic-speaking country to convert to Islam.

The Quran is a literary text par excellence, so its translatability has always been the subject of much debate, especially regarding the correct meanings of the verses. The translation of this sacred book, due to its unique linguistic, literary, and semantic characteristics, has always faced numerous challenges. One of the most important challenges is preserving the linguistic miracle, eloquence, and rhetoric of the Quran in the target language. Many Quranic scholars believe that the miracle of the Quran lies in its sublime eloquence and rhetoric, in the fluidity and clarity of its expressions, and in the precise and appropriate choice of its words and phrases. These characteristics make each Quranic unit, whether a verse or a surah, a coherent and indivisible whole from which nothing can be added or subtracted.

2. Importance and Objective of the Research:

Today, with the spread of Islam and the need for non-Arabs to access the Quran, the need to translate this holy book is increasingly felt. The translation of sacred texts, including the Noble Quran, being divine words, is very difficult and at the same time delicate, such that the equivalent of each word must be chosen meticulously, since the translator is responsible for the effect their translation will have on the reader.

Among the surahs of the Quran, "Al-Waqiah" occupies an important place because the word, meaning "inevitable event," refers to the Day of Judgment, the day when every human being will be judged for their actions and beliefs, particularly their faith in the One God. The characteristics of the events of this great day have indeed been detailed in this surah. All these indications contribute to

* Received: 2024/12/30

Accepted: 2025/08/19

** Master, Department of French Language, Allameh Tabataba'i University, Iran. E-mail: n.shahali98@gmail.com

*** Associate Professor of French Language Department and member of the Research Center for Language and Literature of Allameh Tabataba'i University, Iran. (Corresponding author). E-mail: moghadam@atu.ac.ir

spiritual awakening and awareness, thus paving the way for a better understanding of life after death and the afterlife.

The importance of our research objective therefore lies in the faithful transmission of the meaning of this surah in the target language. For every word spoken by God aims to convey a concept intended to guide people in their lives.

We emphasize that Jacques Berque's French translation of the Quran is one of the most recognized and appreciated translations, having succeeded in largely preserving the linguistic and literary characteristics of the Quran. However, this translation has also been criticized, which highlights the many challenges faced by translators of the Quran. A linguistic and hermeneutic analysis of this translation can help us better understand the challenges and solutions of translating the Quran.

In this regard, we will analyze the meanings of the term "Resurrection" in Berque's French translation of Surah Al-Waqiah. To do so, we will draw on Jafar Sobhani's insights and hermeneutic methodology regarding the translation of Quranic phrases and terms, as well as major references such as Tabatabaei's *Al-Mizan*, Tabarsi's *Majma' al-Bayan*, Saqafi Tehrani's *Ravân-e Jâvid* and its Persian translation, and Makarem Shirazi's *Tafsir-e Nemouneh*. After reading these interpretations, we synthesized them and subsequently translated them. In other words, our careful reading greatly guided us in formulating our points of view when analyzing each verse.

Finally, our hermeneutic analyses will result in a synthesis highlighting the religious, cultural, and linguistic challenges of translating "al-Waqi'ah" into French, and the implications for understanding the original text.

3. Research Questions

To begin this research, we asked the following questions:

1. What are the specific terms used in Surah "Al-Waqi'ah" to express the concept of "Resurrection," and how can they be accurately and faithfully translated into French?
2. Following Jafar Sobhani's interpretative and hermeneutic method, has Jacques Berque succeeded in providing a reliable translation of the concept of "Resurrection" in Surah "Al-Waqi'ah"?
3. Does Jacques Berque's analysis of the concept of "Resurrection" in Surah "Al-Waqiah" reflect an understanding of this concept from a "philosophical and scientific perspective", in accordance with Sobhani's principles?

4. Research Method

The origins of hermeneutics can be traced back to 3000 BC in the allegorical interpretations of Homer's works. (Azad, 2012: 204) However, what made hermeneutics a necessary and indispensable science was the Jewish rabbis' need for this science in the interpretation of the Talmud and Midrashim.

It is no exaggeration to say that the oldest concept of hermeneutics refers to the principles and foundations of biblical interpretation. Among the Jews, the esoteric approach and interpretation of sacred texts began in the 2nd century BC with Aristobulus and continued with the works of Jesus ben Sira. During this period, known as the Hellenistic period (Jewish Hellenism), Jewish philosophers and thinkers were heavily influenced by Platonic and Neoplatonic views. (Ibid.)

Exegesis as a discipline is not limited to the simple translation of words, but rather presents a set of intellectual and methodological approaches as follows: Attaining the meaning of the text (the intention

of the speaker and the author) is possible by following the conventional and rational method of understanding the text, based on the authority of the appearances of the words.

5. Discussion and Conclusion

The divine origin of the Quran requires extreme precision and careful attention to its impact on the reader. The translator of the Quran must not only master linguistic nuances but also grasp the theological and cultural dimensions of the text.

It is important to note that translating the Quran requires a deep understanding of its context of revelation, its structure, and its linguistic peculiarities. Verses revealed under specific circumstances have particular meanings that cannot be simply generalized to other verses. Furthermore, the difference between the language and literature of the Quran and those of classical Arabic must be taken into account for an accurate translation.

According to exegetes, such as Ayatollah Sobhani, it is imperative to consider the Quran as a whole and establish connections between the different verses and surahs. Considering the overall structure of the Quran is essential for a correct and comprehensive interpretation. This approach allows us to grasp nuances of meaning and reveal the semantic links that unite the different parts of the sacred text. For example, the so-called "zamaniyyah" (chronological) surahs of the Quran, such as "Al-Waqiah," "Al-Munafiqun," and "Az-Zalzalah," share remarkable common characteristics. All beginning with the particle "Idha" (when), they primarily address the themes of the Resurrection, the Last Judgment, and the fate of believers and disbelievers. These surahs, although independent, are linked by a common thread: the evocation of future events and their impact on humanity. Each surah sheds specific light on these themes, thus contributing to a comprehensive and coherent vision of Islamic eschatology.

Structured around the opposition between believers and disbelievers, Surah "Al-Waqiah" highlights both divine mercy and the consequences of each person's actions. This surah

is distinguished by its lexical richness and the diversity of its styles, which enhance its evocative power.

Our analytical study of this surah shows us that the Quranic terms relating to "Ma'âd" can be translated using several methods without losing their meaning in the target language. As we moved forward, we became convinced that the translator of the Sacred Text must have a broad knowledge of the Arabic language and culture relevant to the time of the Prophetic Mission to fully grasp what God intended to express through the Resurrection. He must be able to choose appropriate equivalents for each word used in the Quran, which requires a good knowledge of the target language.

Next, we noted that Jacques Berque succeeded in his task. In the majority of cases, using different translation methods, he presented good equivalents for the Quranic terms found in Surah Al-Waqiah. However, among these methods, he mostly resorted to literal translation. Although the translator may have occasionally missed some subtle nuances, his overall understanding of the textual coherence and meaning of the verses leads us to answer the second question in the affirmative, in agreement with Ayatollah Sobhani's opinion.

Finally, it can be argued that given that Jacques Berque, in his footnotes, emphasizes that verse 57 addresses a naturalistic argument on "the Resurrection," it can be suggested that he paid little attention to the philosophical and scientific perspectives of the time.

In conclusion, it must be said that the structural and linguistic differences between Arabic and French, coupled with the depth and multiplicity of meanings of Quranic concepts, namely "the Resurrection," have led to a loss of certain semantic nuances in Jacques Berque's translation. Although Berque has attempted to remain faithful to the fundamental concepts of Surah Al-Waqiah and to pay particular attention to the coherence of the verses, some general translations and the inability to fully convey the semantic nuances of the words constitute weak points of this translation. Finally, we highlight Berque's refusal of a purely literal translation: unlike more classical translations, he favors an interpretation aimed at rendering the spirit of the text rather than its letter. And then, we also discover that he uses refined French and a sustained, even interpretative style. He makes us rediscover the Quran in its origins, where faith and reason both have their place.

Keywords— Translation, Hermeneutics, Quran, Sobhani, Berque

SELECTED REFERENCES

- [1] AHMADI, Massumeh. L'approche de Ta'wil pour traduire le sacré : une conscience de l'actualisation du sens, *Recherches en langue et littérature françaises* 10(18), 2016, 1-14.
- [2] AHMADI, Massumeh., SHERKAT, Moghadam., AKRAMIFARD, Maryam. Examen herméneutique ricœurrien de quelques termes mystiques de Mantiq at-Tayr, dans la traduction française de Leili Anvar. *Plume*, 16(32), 2022, 163-182.
- [3] AZAD, A. *Une étude comparative des fondements spécifiques des méthodes d'interprétation du Coran et des concepts de l'herméneutique classique*. Oloum-e Qoran va Hadis , 2011, 9-50.
- [4] BERQUES, Jacques. *Traduction du Coran*. 2002.
- [5] AZAD, A. *Interprétation du Coran et herméneutique classique*. Qom: Boustan-ketab, 2012.
- [6] PARIMI, Ali. « Herméneutique et son impact sur la compréhension des textes religieux », *Méthodologie des Sciences humaines*, (10)39, 2004, 67-101.



مطالعه هرمنوتیک «معاد» در ترجمه سوره واقعه توسط ژاک برک*

نرجس شاه علی**/صدیقه شرکت مقدم***

چکیده—قرآن کریم، کتاب مقدس مسلمانان، به زبان عربی نازل شده است، اما پیام الهی آن برای تمام بشریت است؛ و برای رساندن این پیام به انسان‌ها، باید آن را به زبان‌های مختلف ترجمه کرد. در این کتاب مقدس، به دلیل پیچیدگی ساختار و واژگان چندمعنایی آن، تفسیرهای مختلفی درباره «معاد» مشاهده می‌شود. بنابراین، شناخت ریشه‌های این اصطلاحات قرآنی برای یافتن معادل دقیق آن‌ها در زبان فارسی ضروری است. در این پژوهش، با استفاده از روش هرمنوتیکی و تمرکز بر اندیشه‌های آیت‌الله جعفر سبحانی، تلاش می‌کنیم تا مشکلات و موانع ترجمه واژه «معاد» را از طریق ترجمه سوره «واقعه» توسط ژاک برک بررسی کنیم. برای رسیدن به این هدف، ۱۴ اصل تفسیر صحیح قرآن به روش سبحانی را دنبال خواهیم کرد. ما درباره قابلیت ترجمه عبارات و اصطلاحات قرآنی و انتقال صحیح معنای این عناصر به زبان فارسی بحث خواهیم کرد. نتایج نشان می‌دهد که در اکثر موارد، برک توانسته است اصطلاحات مرتبط با معاد را به خوبی به زبان فارسی منتقل کند و به نظر می‌رسد که تلاش کرده است تا معنای کلی آیات را به زبان فارسی منتقل کند، اما قادر به انتقال تفاوت‌های ظریف معنایی نبوده است.

کلمات کلیدی— ترجمه، قرآن کریم، معاد، هرمنوتیک، آیت‌الله جعفر سبحانی، ژاک برک.

I. INTRODUCTION

La question de traduction du Coran vers d'autres langues s'est posée depuis la conversion des non arabophones à l'Islam. Les premières traductions étaient réalisées vers le persan, comme la Perse était le premier pays non arabophone converti à l'Islam. Etant polysémiques, les textes sacrés exigent une conscience élevée de leur réalité existentielle. Selon Heidegger différents modes de l'existence ont un impact sur l'état de la conscience et le niveau de la compréhension. (Ahmadi, 1395 ,1)

Le Coran est un texte littéraire par excellence, donc sa traduisibilité a toujours fait couler beaucoup d'encre, surtout au sujet des significations correctes des versets. La traduction de ce Livre sacré, en raison de ses caractéristiques linguistiques, littéraires et sémantiques particulières, a toujours été confrontée à de nombreux défis. L'un des défis les plus importants est de préserver le miracle linguistique, l'éloquence et la rhétorique du Coran dans la langue cible. De nombreux spécialistes coraniques croient que le miracle du Coran réside dans son éloquence et sa rhétorique sublime, dans la fluidité et la clarté de ses expressions, et dans le choix précis et approprié de ses mots et de ses expressions. Ces caractéristiques font de chaque unité coranique, qu'il s'agisse d'un verset ou d'une sourate, un ensemble cohérent et indivisible auquel on ne peut rien ajouter ni rien enlever.

I.I IMPORTANCE ET OBJECTIF DE LA RECHERCHE

Aujourd'hui, avec la propagation de l'Islam et la nécessité de l'accès des non-Arabes au Coran, le besoin de traduire ce livre saint se fait de plus en plus sentir. la traduction des Textes sacrés dont le Noble Coran, étant des paroles divines, est très difficile et en même temps délicats, de telle sorte que l'équivalent de chaque mot doit être choisi méticuleusement, puisque le traducteur est responsable de l'effet que sa traduction va avoir sur le lecteur.

Parmi les sourates du Coran, "Al-Waqiah" occupe une place importante car le mot, signifiant "événement inévitable", fait référence au Jour du jugement dernier, jour où chaque être humain sera jugé pour ses actes et ses croyances, en particulier sa foi en un Dieu unique. Les caractéristiques des événements de ce grand jour ont en effet été précisées en détail dans cette sourate. Toutes ces indications contribuent à l'éveil spirituel et à la conscience, ouvrant ainsi la voie à une meilleure compréhension de la vie après la mort et de l'au-delà.

L'importance de notre objectif de recherche réside donc dans la transmission fidèle du sens de cette sourate dans la langue cible. Car chaque mot exprimé par Dieu vise à transmettre une notion destinée à guider les hommes dans leur vie.

Nous soulignons que la traduction française du Coran par Jacques Berque est l'une des traductions les plus reconnues et les plus appréciées, ayant réussi à préserver dans une large mesure les caractéristiques linguistiques et littéraires du Coran. Cependant, cette traduction a également fait l'objet de critiques, ce qui souligne les nombreux défis auxquels sont confrontés les traducteurs du Coran. Une analyse linguistique et herméneutique de cette traduction peut aider à mieux comprendre les défis et les solutions de la traduction du Coran.

À cet égard, nous analyserons les significations du terme « Résurrection » dans la traduction française de la sourate Al-Waqiah par Berque. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les réflexions et la méthodologie herméneutique de Jafar Sobhani concernant la traduction des phrases et termes coraniques, ainsi que sur des références majeures telles que *Al-Mizan* de Tabatabaei, *Majma' al-Bayan* de Tabarsi, *Ravân-e Jâvid* et sa traduction persane de Saqafi Tehrani, et enfin *Tafsir-e Nemouneh* de Makarem Shirazi. Après avoir lu ces interprétations, nous en avons fait une synthèse et l'avons traduite par la suite. Autrement dit, nos lectures minutieuses nous ont grandement orientées pour formuler nos points de vue lors de l'analyse de chaque verset.

Finalement, nos analyses herméneutiques aboutiront à une synthèse mettant en lumière les défis religieux, culturels et linguistiques de la traduction d'« al-Waqi'ah » en langue française, et les implications pour la compréhension du texte original.

I.II QUESTIONS DE LA RECHERCHE

Pour entamer cette recherche, nous nous sommes posées les questions suivantes:

1. Quels sont les termes spécifiques utilisés dans la sourate "Al-Waqiah" pour exprimer le concept de "Résurrection", et comment peuvent-ils être traduits de manière précise et fidèle en français ?
2. Suivant la méthode interprétative et herméneutique de Jafar Sobhani, est-ce que Jacques Berque a réussi à donner une traduction fiable du concept de "Résurrection" dans la sourate "Al-Waqiah" ?
3. L'analyse de Jacques Berque du concept de "Résurrection" dans la sourate "Al-Waqiah" reflète-t-elle une compréhension de ce concept dans une "perspective philosophique et scientifique", conformément aux principes de Sobhani ?

II. ETAT DE LA RECHERCHE:

L'herméneutique du Coran a une histoire relativement longue; cependant, moins d'attention a été accordée à l'interprétation de la sourate "Al-Waqiah" selon l'Ayatollah Sobhani, donc nous pouvons même admettre que les recherches approfondies sont primordiales à ce sujet. Concernant l'application de la méthodologie herméneutique de Sobhani, quelques recherches ont été effectuées, parmi lesquelles nous soulignons les plus importantes:

Dans l'article « Méthodologie d'interprétation de l'Ayatollah Sobhani » (2018), Sadeghi Nayeri et ses collègues, ont expliqué en détail la démarche herméneutique et interprétative de Sobhani pour traduire le Coran.

Rostami Harani dans l'article « Etude comparative de l'interprétation de la sourate "Furqan" selon l'Ayatollah Sobhani et l'Allameh Tabatabai » (2019) établit une comparaison minutieuse entre les exégèses de cette sourate proposées par l'Ayatollah Sobhani et l'Allameh Tabatabai. L'auteur met en lumière plusieurs similitudes méthodologiques entre les deux interprétations, notamment l'utilisation des versets coraniques comme arguments documentaires, des liens structurels entre les versets, une prise en compte du contexte de révélation et une reconnaissance de la nature mecquoise de la sourate 'Furqan'.

Dans l'article « Herméneutique et son impact sur la compréhension des textes religieux », Parimi commence par une brève définition de l'herméneutique dans le but de montrer son influence sur la compréhension des textes religieux. Pour Ricœur, le symbole fait obligatoirement partie de la langue, et

sa transmission implique l'herméneutique. Il définit le symbole « comme toute structure de signification dans laquelle un sens direct, primaire, littéral désigne, en plus, un autre sens qui est indirect, secondaire et figuratif et qui ne peut être appréhendé que par le premier. » (1967, 14; cité par Ahmadi et Sherkat Moghadam, 2021, 166).

Abassi dans un article intitulé «Analyse du discours de la sourate "Al-Waqiah" basée sur l'approche de Grimas» utilise une approche descriptive-analytique pour étudier la formation du processus de discours dans la sourate "Al-Waqiah" en recourant au modèle de tension.

Or, l'étude des travaux consacrés à la méthode exégétique de l'Ayatollah Sobhani nous a conduits à explorer la traduction française par Jacques Berque d'une sourate majeure du Coran, "Al-Waqiah". Notre objectif est d'examiner comment cette méthode, à la fois profondément rationnelle et intégrant l'exégèse du Coran par le Coran et celle basée sur les hadiths, peut révéler les nuances du concept de "Résurrection".

III. METHODE DE RECHERCHE:

L'origine de l'herméneutique doit être recherchée il y a 3000 ans avant J.-C. dans les interprétations allégoriques des œuvres d'Homère. (Azad, 2012, 204) Cependant, ce qui a rendu l'herméneutique une science nécessaire et incontournable, c'est le besoin des rabbins juifs de cette science dans l'interprétation du Talmud et des Midrashim.

Il n'est pas exagéré de dire que le concept le plus ancien de l'herméneutique se réfère aux principes et aux bases de l'interprétation de la Bible. Parmi les Juifs, l'approche ésotérique et l'interprétation des textes sacrés ont commencé au IIe siècle avant J.-C. avec Aristobule et se sont poursuivies avec les travaux de Jésus ben Sira. À cette époque, connue sous le nom de période hellénistique (hellénisme juif), les philosophes et penseurs juifs étaient fortement influencés par les vues platoniciennes et néoplatoniciennes. (*Ibid*)

L'exégèse en tant que discipline ne se limite pas à la simple traduction des mots, mais présente un ensemble de démarches intellectuelles et méthodologiques comme suit : Atteindre le sens du texte (l'intention du locuteur et de l'auteur) est possible en suivant la méthode conventionnelle et rationnelle de compréhension du texte, basée sur l'autorité des apparences des mots.

1. Atteindre le sens profond du texte:

L'exégète s'efforce de saisir non seulement le sens littéral des mots, mais aussi l'intention de l'auteur et du locuteur. Pour ce faire, il s'appuie sur l'autorité des apparences des mots, et implique une analyse rigoureuse du vocabulaire, de la grammaire, de la syntaxe et du contexte historique et culturel du texte. Il s'agit de préciser que le transfert du rythme entre deux langues qui possèdent deux systèmes phonétiques différents, suscite beaucoup de difficultés pour le traducteur. (Raguet, 2015, 26)

2. Comprendre toutes les significations des mots:

La signification des mots est intrinsèquement liée à leur usage linguistique et aux règles de la communication. L'exégète doit également tenir compte du contexte dans lequel les mots sont utilisés, car leur sens peut varier en fonction des contextes.

3. Naviguer entre certitude, probabilité et erreur:

L'exégète est conscient que la compréhension du texte n'est pas toujours un processus linéaire et sans ambiguïté. Car, dans de nombreux cas, le texte peut être implicite, métaphorique ou symbolique, ce qui rend son interprétation plus complexe. L'exégète doit alors formuler une probabilité, en reconnaissant la possibilité de l'erreur. L'exégète peut donc recourir à différentes méthodes, notamment les exégèses littérale, historique, thématique, et comparative.

Selon l'Ayatollah Sobhani, l'interprétation d'un texte, qu'il soit religieux, historique ou scientifique, est une réalité qui a trois dimensions :

- 1) Le texte à la disposition de l'interprète.
- 2) L'objectif que l'auteur du texte poursuit.
- 3) L'interprète qui veut interpréter le texte avec des outils et des méthodes spécifiques. (Sobhani, 2016, 8)

L'Ayatollah Sobhani, concernant l'unité du Coran et sa méthode d'interprétation, a précisé :

« L'exégète doit étudier le Coran dans son ensemble. Si nous voulons donner un avis sur le Coran, nous devons voir les versets du Coran ensemble et de manière cohérente. Toutes ces différentes écoles de pensée qui ont émergé dans l'Islam ont commencé à partir du point où chaque secte a pris un verset et a négligé les autres versets. Celui qui veut juger définitivement les objectifs d'un verset doit voir l'ensemble des versets divins ensemble, et tant qu'il ne coordonne pas l'ensemble des versets sur un sujet, il ne peut pas tirer une conclusion définitive. L'exégète ou le traducteur doit prendre en compte le contexte des versets; si nous considérons un verset séparément et ne prenons pas en compte ce qui le précède et ce qui le suit, le résultat souhaité ne sera pas obtenu. » (Sobhani, 2000, 16)

La question de la nécessité de la relation entre les versets et les sourates voisines a été un sujet de débat depuis longtemps. L'une des méthodes pour mieux comprendre le Coran est d'examiner une sourate à la lumière des sourates voisines, c'est-à-dire que certaines dimensions des sourates du Coran ne se manifestent que lorsqu'elles sont considérées à la lumière des sourates voisines.

Les sourates du Coran ont non seulement des relations étroites dans un système pair, mais elles ont également des relations textuelles, thématiques, exemplaires, etc. avec les sourates qui les précèdent ou les suivent dans un système binaire. Les relations intertextuelles entre une sourate et sa sourate voisine sont les plus fréquentes. Al-Suyuti a déclaré à ce sujet : « Dans le Coran, chaque fois qu'un verset énonce un sujet de manière générale, ce sujet est ensuite développé dans la sourate voisine. » (Keikhay-e-Javan, 2017, 67) Certains exégètes croient que de tels liens existent dans tout le Coran, bien que dans certains cas, ils ne soient pas facilement perceptibles. Concernant l'ordre des sourates dans le Coran actuel, trois opinions sont courantes :

1. L'ordre est fixé par la révélation divine.
2. L'ordre d'ijtihad¹
3. L'ordre est principalement fixé par la révélation, mais parfois basé sur l'ijtihad.

Selon l'acceptation de l'ordre divinement fixé et compte tenu de la sagesse divine, il est nécessaire qu'il y ait une relation entre les sourates voisines. Certains érudits, tels que Zarkashi et Al-Suyuti, ont mentionné les raisons des relations entre certaines sourates. Al-Suyuti a même écrit un livre indépendant intitulé *Tanasuq al-Durar fi Tanasub al-Souvar*² (*La cohérence des perles dans la relation des sourates*) dans lequel il expose les relations appropriées entre les sourates voisines. (Keikhay-e-Javan, 2017, 67)

A ce propos, l'Ayatollah Jafar Sobhani a présenté quatorze principes pour interpréter le Coran : (Sobhani, 2004, 11) ¹:

1. Connaissance des règles de la grammaire arabe :

Selon Sobhani, non seulement le Coran nécessite cette clé, mais tout livre écrit dans n'importe quelle langue exige une compréhension de sa grammaire. Il arrive souvent que des erreurs dans la signification des versets soient dues à une méconnaissance des règles de la grammaire arabe.

2. Connaissance des significations des mots du Coran :

L'exégèse du Coran repose sur une maîtrise approfondie du lexique coranique. La compréhension des mots isolés est fondamentale pour déchiffrer le sens des phrases et des Versets.

3. Interprétation du Coran par le Coran:

Le Coran dit :

« *Et Nous avons fait descendre sur toi le Livre, pour tout expliquer* » (Sourate An-Nahl (16), 89).

Ce livre sacré est un guide pour tout, y compris pour lui-même. Par conséquent, si une ambiguïté existe dans un verset, cela doit être dû à une intention bénéfique, et en consultant d'autres versets qui abordent le même sujet, l'ambiguïté peut être levée.

4. Référence aux circonstances de la révélation

Le Coran a été révélé sur une période de vingt-trois ans, en réponse à une série de questions ou d'événements. Or, la connaissance des circonstances de la révélation éclaire le sens d'un verset. Néanmoins, le Coran, source de guidance pour l'homme, a pour vocation de distinguer le vrai du faux. À cet égard, le Coran déclare: « *Nous avons fait descendre sur toi le Livre pour que tu expliques clairement à l'humanité ce qui leur a été révélé* » (Sourate Al-Baqara (2), 185). (Sobhani, 2004, 5)

5. Référence aux hadiths authentiques

Une partie des versets du Coran concerne les lois et les commandements. Ces versets décrivent les actions et les comportements des croyants et énoncent leurs obligations. Le nombre de ces versets dans le Coran est tel qu'il est impossible de les interpréter sans se référer aux hadiths authentiques de l'Islam. En effet, la plupart de ces versets sont des généralités dont les restrictions ont été précisées par le Prophète et ses successeurs impeccables, ou bien ils sont des énoncés généraux dont les détails ont été donnés ultérieurement dans la tradition du noble Messager. (*Ibid.*, 16)

¹ les principes pour l'interpréter correcte du Coran

6. Attention à la cohérence des versets du Coran

La cohérence du texte sacré exige une interprétation qui prenne en compte l'ensemble des versets, des sourates et du Coran dans sa totalité, dans la perspective d'une unité de sens ou d'une convergence des objectifs.

7. Attention au contexte des versets

Cette principe est en quelque sorte une branche de la sixième, condition, à savoir « la cohérence de l'ensemble des versets du Coran ». Pour un exégète, se concentrer sur un seul verset et ignorer les autres ne conduit qu'à des erreurs et à un éloignement de l'objectif du Coran. Or, on ne doit pas isoler un verset de son environnement textuel. Cette exigence ne vaut d'ailleurs pas seulement pour le Coran, mais constitue un principe fondamental d'interprétation de tout discours. (Sobhani, 2004, 21)

8. Connaissance des opinions

Prendre connaissance des opinions des exégètes islamiques, qui ont travaillé sur le Coran toute leur vie et sont considérés comme des maîtres de l'exégèse, l'art est l'une des bases de l'interprétation du Coran.

En effet, en raison de l'éloignement temporel, les références implicites et les spécificités linguistiques de l'époque de la révélation ne sont plus immédiatement accessibles. Dès lors, la consultation d'exégèses antérieures, qui ont consigné ces éléments contextuels, devient indispensable.

9. Éviter tout préjugé

Examiner les versets du Coran avec des préjugés est un grand obstacle à l'interprétation. Une personne qui regarde le Coran avec des croyances préconçues et des idées préétablies, cherchant à trouver une preuve pour sa propre théorie, ne peut pas comprendre les véritables objectifs du Coran. (*Ibid.*, 26)

10. Connaissance des perspectives philosophiques et scientifiques

La connaissance des idées philosophiques et scientifiques enrichit l'esprit et permet des interprétations précieuses du Coran. Bien qu'il soit nécessaire d'éviter toute interprétation subjective et de ne pas interpréter le Coran pour justifier des croyances préexistantes, la connaissance des pensées des grands philosophes de l'Islam sur l'unicité de Dieu, Ses attributs et Ses actions, ainsi que sur d'autres questions relatives à l'origine et à la fin des temps, et la compréhension des découvertes scientifiques sur la nature, la matière et l'homme, enrichissent la vision de l'homme. En conséquence, l'homme peut mieux tirer parti du Coran.

11. Connaissance de l'histoire de l'Islam primitif

Par « histoire de l'Islam », on entend les événements survenus après la mission prophétique, en particulier après l'Hégire, auxquels certaines parties du Coran font référence. La connaissance de l'histoire des « batailles » et des « expéditions » aide considérablement à l'interprétation de certaines parties du Coran.

Dans le Saint Coran, de nombreux versets traitent des événements de « Badr », « Uhud », « Ahzab », « Bani Mustaliq », « Hodaybiyyah » et de la « conquête de La Mecque », ainsi que du groupe des « Bani

Nadir » de la tribu juive. La connaissance approfondie de ces événements, discutés dans le Coran, éclaire les concepts des versets relatifs à ces « batailles » et « expéditions », ce qui est évident pour tout exégète.

12. Connaissance des récits et de l'histoire de la vie des prophètes

Une grande partie des versets du Coran concerne l'histoire des prophètes précédents, nous familiarisant avec leur persévérance et leur lutte contre les tyrans et les oppresseurs de leur temps.

La connaissance de l'histoire des peuples comme « 'Ad » et « Thamud » ou la compréhension du pouvoir démoniaque des tyrans de « Babylone » et des « Pharaons d'Égypte » éclaire les versets relatifs aux luttes des prophètes comme « Hud », « Salih », « Abraham » et « Moïse ».

13. Connaissance de l'histoire du contexte de la révélation du Coran

Le Coran a été révélé dans un environnement où les gens avaient un mode de vie particulier. Les versets du Coran font référence à leurs modes de vie, coutumes et traditions, et les critiquent finalement. Il est essentiel pour l'exégète de connaître la vie des Arabes avant et pendant l'Islam pour comprendre clairement les versets relatifs à cette période.

14. Distinction entre les versets mecquois et médinois

Les versets du Coran sont divisés en deux catégories en fonction de leur période de révélation : ceux révélés avant l'Hégire et ceux révélés après. La première catégorie est appelée mecquoise, et la seconde, médinoise. (*Ibid.*, 30)

IV. RESULTATS DE LA RECHERCHE

3.1. Versets 47-50:

Versets 47-50	<p>وَكَانُوا يَقُولُونَ أَإِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظْمًا أَوَّأًا لَمَبْعُوثُونَ (٤٧)</p> <p>أَوْءَابَاؤُنَا الْأَوَّلُونَ (٤٨)</p> <p>قُلْ إِنَّ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ (٤٩)</p> <p>لَمَجْمُوعُونَ إِلَىٰ مِيقَاتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ (٥٠)</p>
la translittération en français	<p>Wa kānū yaqūlūna a'idhā mitnā wa kunnā turāban wa 'izāman a'innā lamab'ūthūn (47)</p> <p>Awa ābā'unā al-awwalūn (48)</p> <p>Qul inna al-awwalīna wa al-ākhirīn (49)</p> <p>Lamajmū'ūna ilā mīqāti yawm ma'lūm (50)</p>
Traduction tirée de la traduction de Tafsir Al-Mizan	<p>و بارها می گفتند آیا اگر بمیریم و خاک و استخوان شویم دوباره زنده و مبعوث می گردیم؟ (٤٧)</p> <p>آیا پدران گذشته ما نیز مبعوث می شوند. (٤٨)</p> <p>بگو انسان های اولین و آخرین. (٤٩)</p> <p>به طور قطع برای اجتماع در میقات روزی معلوم جمع خواهند شد. (٥٠) (طباطبایی، جلد ١٩، ١٣٧٨: ٢٠٥)</p> <p>Et ils disaient souvent : Serons-nous réellement ressuscités après être morts et réduits en poussière et en os ? (47)</p> <p>Et nos ancêtres <u>seront-ils</u> ressuscités ? (48)</p> <p>Dis : Les premiers hommes et les derniers. (49)</p> <p>Ils seront certainement rassemblés pour un rendez-vous à une heure fixée. (50) (Tabatabaei, vol 19, 1999 : 205)</p>
Traduction de Jacques Berque	<p>Disaient : Quoi ? une fois morts, réduits à des os et à de la poussière, <u>nous serions</u> vraiment ressuscités (47)</p> <p>Nous et nos ancêtres premiers ?... (48)</p> <p>Dis : « Les premiers comme les derniers » (49)</p> <p>Vraiment sont poussés au rendez-vous d'un Jour connu d'avance. (50)</p>
Thèmes	<ul style="list-style-type: none"> • L'étonnement exprimé par les incroyants face à la recréation du monde et la réponse à leur scepticisme. • Le doute des polythéistes quant à la Résurrection de leurs ancêtres après leur décomposition.

Les versets 47 à 50 abordent l'un des thèmes les plus importants de la croyance islamique: "la Résurrection" et "le Jour du Jugement dernier". Les mécréants et les polythéistes du passé, doutaient de la Résurrection après la mort et la considéraient comme impossible. Dans ces versets, Dieu annonce avec certitude la Résurrection de tous les êtres humains au Jour du Jugement dernier.

Puis, les versets 47 et 48 expriment le doute des polythéistes concernant la Résurrection. En posant la question de savoir "s'ils ressusciteront après être morts et réduits en poussière et en os", ces gens se moquent en réalité de cette croyance. Ils doutent également de la Résurrection de leurs ancêtres qui sont morts depuis longtemps.

Dans le verset 49, Dieu répond catégoriquement à la question des polythéistes et déclare que tous les êtres humains, les premiers et les derniers, seront rassemblés au Jour du Jugement dernier. Et dans le verset 50, Dieu évoque le moment où tous les êtres humains seront rassemblés au Jour du Jugement dernier et déclare qu'ils seront tous rassemblés à un rendez-vous fixé, un jour connu.

Tous ces versets sont des phrases déclaratives utilisées pour exprimer une réalité ou un jugement. Il est donc très important de prêter attention aux règles de la grammaire arabe et au type de phrases lors de la traduction.

Dans ces versets, les verbes au passé sont utilisés pour exprimer la croyance des polythéistes dans le passé, tandis que le verbe au présent est utilisé pour exprimer la vérité de la Résurrection. Par exemple, puisque les polythéistes niaient la Résurrection, Dieu a utilisé le passé continu (yaqūlūn) (يقولون) pour relater l'histoire. L'imparfait en français est également utilisé pour décrire des actions qui se sont produites de manière répétée ou incomplète dans le passé. Il sert aussi à décrire les états, les caractéristiques et le contexte d'une histoire passée. Bien sûr, il n'existe pas toujours d'équivalents exacts pour tous les temps verbaux d'une langue à l'autre, mais nous pouvons les considérer comme des équivalents relatifs en fonction de leur fonction et de leurs caractéristiques.

Cependant, il est nécessaire de substituer le verbe au conditionnel passif "*serions ressuscités*" par "*serons ressuscités*" au futur antérieur qui exprime mieux le sens correct du verset insistant sur une action réelle ou présentée comme telle: "nous ressusciterons" ou "nous reviendrons à la vie".

Le participe passé "morts" est ici employé avec un sujet sous-entendu, dans une construction équivalente à "lorsque nous serons morts" ou "au moment de notre mort". Dans cette phrase

arabe "...أَيَّدًا مِتْنَا", (a'idhā mitnā) le verbe "متنا" est au passé composé et signifie "nous mourions", indiquant une action répétée dans le passé ou une généralisation. On peut en conclure qu'en arabe, le passé composé exprime souvent une habitude ou une généralité, alors qu'en français, il met l'accent sur l'achèvement de l'action.

Le verbe arabe est à la troisième personne du masculin pluriel et se rapporte au pronom "نا"(nā). En français, l'adjectif verbal "morts" est utilisé pour le sujet sous-entendu (qui peut être un pluriel masculin).

En résumé, les deux expressions signifient "lorsque nous mourrons", mais la différence de temps et de mode crée une légère nuance de sens. L'expression arabe met davantage l'accent sur l'aspect général et répétitif de la mort, tandis que l'expression française souligne davantage l'achèvement de l'acte de mourir.

"Le terme "لمَجْمُوعُونَ" ('Lamajmū'ūna) signifie "rassemblés" ou "réunis". Dans la traduction française, "sont poussés" signifie "sont chassés". Bien que cette traduction transmette l'idée de rassemblement, elle implique également une notion de force et de contrainte qui n'est pas aussi explicite dans le texte original. En effet, dans la traduction de Jacques Berque, l'accent est mis sur le fait d'être poussé ou chassé plutôt que sur le rassemblement, ce qui peut influencer la compréhension du lecteur.

C'est ici que l'importance d'une maîtrise parfaite dans le choix d'équivalent sémantique considérée par l'Ayatollah Sobhani comme un critère essentiel de la traduction et de l'interprétation, se révèle. En effet, le moindre changement dans le choix d'équivalent peut modifier le sens d'un verset.

De plus, nous avons déjà mentionné que les mécréants et les polythéistes du passé doutaient de la Résurrection. Par conséquent, conformément à l'opinion de l'Ayatollah Sobhani qui prône la connaissance du contexte historique de la révélation, on s'attend à ce que Berque ait saisi ce point.

Il aurait également dû prendre en compte le fait que ces versets mettent l'accent sur le thème central de la sourate Al-Waqiah, à savoir la Résurrection. Dans cette sourate, Dieu prouve cet événement en évoquant la mort des générations passées, un fait évident. En effet, la mort et la disparition des anciens sont des faits que tous les humains ont observés, et Dieu utilise cet exemple simple et universel pour la prouver. Faire attention à ce point devrait conduire à la cohérence et à l'harmonie de la traduction entre les versets concernant le « Ma'âd », ce que Berque a apparemment bien saisi. Parce que la déconnexion des autres versets entraînera un glissement et une distance par rapport à l'intention.

Comme nous l'avons mentionné, selon l'Ayatollah Sobhani, le traducteur/interprète doit connaître les pensées philosophiques et scientifiques des grands philosophes islamiques sur l'unicité de Dieu, les attributs de Ses actes et d'autres questions liées à l'origine et à la fin (Résurrection).

Il convient également de noter qu'en raison des questions posées par les mécréants et les polythéistes concernant la Résurrection et leurs doutes sur le sort des générations passées, il est clair qu'à l'époque de la révélation du Coran, il y avait des difficultés à accepter l'idée de la Résurrection.

De plus, étant donné que ces versets sont meccois sont caractérisés par leur caractère isolé et ferme, et qu'ils traitent des principes fondamentaux de l'Islam, et que Dieu s'adresse aux polythéistes dans ces versets, le ton de Dieu dans ces versets est donc ferme et sévère, car ils nient la Résurrection. Selon l'Ayatollah Sobhani, il est très important de distinguer les versets meccois des médinois dans la traduction et l'interprétation. On peut dire que Jacques Berque a relativement respecté ce principe.

En conclusion, on peut dire que ces quelques versets mettent en évidence trois points essentiels:

1. **La certitude de la Résurrection**
2. **Le rassemblement de tous les hommes**
3. **Un rendez-vous fixé**

En confrontant ces versets avec leur traduction faite par Berque, nous pouvons déduire ainsi:

- La structure des phrases françaises est dans une large mesure similaire à celle des phrases arabes.
- Il semble que le traducteur a cherché de transmettre le sens général des versets en français. Il a bien compris le thème central qui est celui de la Résurrection (Ma'âd).
- La plupart des mots utilisés dans la traduction semblent transmettre des significations proches des mots arabes originaux.
- La structure des phrases françaises est bien adaptée à la structure des phrases arabes.

- Il faut s'assurer que les verbes dans la traduction française sont correctement traduits en tenant compte du temps et du type de verbe en arabe.
- Les mots utilisés dans la traduction française sont généralement appropriés, mais on pourrait trouver des équivalents plus précis et plus élégants pour certains mots, en particulier ceux qui ont une connotation particulière, comme "موعد" et "روز معلوم" (yawm ma'lūm).
- Le texte arabe original a un ton calme et informatif, tandis que la traduction française ajoute une certaine insistance et une certaine contrainte au verset.
- On peut observer un manque relatif de connaissance des règles de la langue arabe et un manque d'attention au ton des versets.
- La référence du traducteur aux contextes de révélation et sa connaissance de l'environnement et des conditions de la révélation sont crédibles.
- Le traducteur a compris la cohérence et l'harmonie de la traduction entre les versets sur la Résurrection.
- Jacques Berque a relativement tenu compte du caractère mecquois ou médinois des versets dans cette traduction.

4.2. Verset 57:

Verset 57	نَحْنُ خَلَقْنَاكُمْ فَلَوْلَا تُصَدِّقُونَ
Translittération en français	Naḥnu khalaqnākum falawlā tuṣaddiqūn
Traduction tirée de la traduction de Tafsir Al-Mizan	ما شما را آفریده‌ایم، پس چرا تصدیق نمی‌کنید. (طباطبایی، جلد ۱۹، ۱۳۷۸: ۲۲۵) Nous vous avons créés, pourquoi ne croyez-vous pas? (Tabatabaei, vol 19, 1999 : 225)
Traduction de Jacques Berque	--- Si vous ne tenez cela pour vrai, c'est Nous qui vous avons créés ²
Traduction proposé	C'est Nous qui vous avons créés. Ne croyez-vous donc pas?
Sujets	<ul style="list-style-type: none"> • La création initiale de l'homme est une preuve de la capacité divine de donner une seconde vie aux humains après la mort. • Le fait que Dieu ait créé les premiers êtres humains à partir de rien démontre Sa puissance à renouveler la vie.

2 sq. Superbe morceau d'argumentation naturaliste.

Dans ce verset, il existe une relation de cause à effet. Au début, Dieu Tout-Puissant affirme catégoriquement qu'Il nous a créés. De nombreuses interprétations existent concernant l'utilisation du "Nous" (Nahnu نحن) par Dieu au lieu de "Je". Cependant, l'objectif ici est différent. Ce verset vise à confirmer "la Résurrection" en s'appuyant sur la réalité de la création, fondée sur une origine divine. Cette origine repose sur un ensemble d'ordres et verbes divins (=Nous), émanant ainsi de Dieu Lui-même (=Je)

Jacques Berque, dans sa note de bas de page, souligne que Dieu utilise dans ce verset un argument naturaliste, à savoir la création, pour expliquer la Résurrection. En d'autres termes, cet argument démontre de manière convaincante et efficace que le phénomène en question peut être expliqué sans recourir à des forces surnaturelles ou à des dimensions métaphysiques, mais en utilisant les lois et principes scientifiques. Comme le Coran le mentionne dans d'autres versets de la sourate Al-Waqiah, Dieu utilise la nature elle-même pour illustrer la destruction et la renaissance.

Cependant, cette traduction présente des nuances subtiles par rapport au verset original. Par exemple, la traduction française commence par une condition qui n'est pas explicitement mentionnée dans le texte original. Bien sûr, cette condition souligne l'importance de croire en la création de Dieu. De plus, la structure de la phrase en français diffère de celle de l'arabe et du persan. Cette différence peut avoir un impact sur la transmission des subtilités linguistiques. En effet, Dieu parle d'abord de la création, puis pose la question négative "*Pourquoi ne croyez-vous pas ?*". Alors que dans la traduction de Jacques Berque, l'ordre des éléments de la phrase est modifié, et il a probablement traduit en fonction de sa compréhension du verset.

De meilleures traductions pourraient être proposées pour ce verset. La traduction suggérée a été choisie parce qu'elle préserve mieux la structure de la phrase arabe originale. C'est une phrase déclarative qui met l'accent sur l'acte de la création, puis pose la question de l'incrédulité.

En s'appuyant sur les principes d'interprétation de l'Ayatollah Sobhani, qui mettent l'accent sur la cohérence de l'ensemble des versets et la connaissance de la syntaxe arabe, il semble que le traducteur a compris le contexte et le sujet de ce verset et son lien avec les autres versets, et a réussi à saisir son thème principal. Berque a saisi que Dieu a l'intention d'expliquer la Résurrection dans cette partie des versets en utilisant un argument naturaliste solide et en fournissant des exemples.

V. DISCUSSION ET CONCLUSION

L'origine divine du Coran exige une précision extrême et une attention particulière aux effets produits sur le lecteur. Le traducteur du Coran doit non seulement maîtriser les nuances linguistiques, mais aussi appréhender les dimensions théologiques et culturelles du texte.

Il est important de noter que la traduction du Coran nécessite une compréhension profonde de son contexte de révélation, de sa structure et de ses particularités linguistiques. Les versets révélés dans des circonstances spécifiques ont des significations particulières qui ne peuvent pas être simplement généralisées à d'autres versets. De plus, la différence entre la langue et la littérature du Coran et celles de l'arabe classique doit être prise en compte pour une traduction précise.

Selon les exégètes, comme l'Ayatollah Sobhani, il est impératif de considérer le Coran dans son ensemble et d'établir des liens entre les différents versets et sourates. La prise en compte de la structure globale du Coran est indispensable pour une interprétation juste et complète. Cette approche permet de saisir les nuances de sens et de révéler les liens sémantiques qui unissent les différentes parties du texte sacré. Par exemple, Les sourates dites "zamaniyyah" (chronologiques) du Coran, telles que "Al-Waqiah", "Al-Munafiqun" et "Az-Zalzalah", présentent des caractéristiques communes remarquables. Commencant toutes par la particule "Idha" (quand), elles abordent principalement les thèmes de la Résurrection, du jugement dernier et du destin des croyants et des mécréants. Ces sourates, bien qu'indépendantes, sont liées entre elles par un fil conducteur : l'évocation des événements futurs et de leur impact sur l'humanité. Chaque sourate apporte un éclairage spécifique sur ces thèmes, contribuant ainsi à une vision globale et cohérente de l'eschatologie Islamique.

Structurée autour de l'opposition entre croyants et mécréants, la sourate "Al-Waqiah" met en évidence à la fois la miséricorde divine et les conséquences des actes de chacun. Cette sourate

se distingue par sa richesse lexicale et par la diversité de ses styles, qui renforcent sa puissance évocatrice.

Notre étude analytique de cette sourate nous montre que les termes Coraniques concernant "Ma'âd" sont traduisibles grâce à plusieurs méthodes sans qu'ils perdent leur sens dans la langue d'arrivée. En avançant, nous avons été persuadées que le traducteur du Texte Sacré doit avoir des connaissances élargies de la langue et de la culture arabe concernant l'époque de la Mission prophétique pour saisir pleinement ce que Dieu voulait exprimer par la Résurrection. Il doit être capable de choisir des équivalents adéquats pour chaque mot employé dans le Coran, ce qui exige une bonne connaissance de la langue d'arrivée.

Ensuite, nous avons constaté que Jacques Berque avait réussi dans sa tâche. Dans la majorité des cas, en utilisant différentes méthodes de traduction, il a présenté de bons équivalents pour les termes Coraniques qui se trouvent dans la sourate Al-Waqiah. Mais parmi ces méthodes, il a plutôt eu recours à la traduction littérale. Bien que le traducteur ait parfois manqué certaines nuances subtiles, sa compréhension globale de la cohérence textuelle et du sens des versets nous amène à répondre positivement à la deuxième question, en accord avec l'opinion de l'Ayatollah Sobhani.

Finalement, on peut affirmer qu'étant donné que Jacques Berque, dans ses notes de bas de page, souligne que le verset 57 aborde un argument naturaliste sur "la Résurrection", on peut suggérer qu'il a accordé peu d'attention aux perspectives philosophiques et scientifiques de l'époque.

Pour conclure, il faut dire que les différences structurelles et linguistiques entre l'arabe et le français, couplées à la profondeur et à la multiplicité des significations des concepts coraniques, à savoir "la Résurrection", ont entraîné une perte de certaines nuances sémantiques dans la traduction de Jacques Berque. Bien que Berque ait tenté de rester fidèle aux concepts fondamentaux de la sourate Al-Waqiah et d'accorder une attention particulière à la cohérence des versets, certaines traductions générales et l'incapacité à transmettre pleinement les nuances sémantiques des mots constituent des points faibles de cette traduction. Nous soulignons finalement chez Berque le refus d'une traduction purement littérale : contrairement aux traductions plus classiques, il privilégie une interprétation visant à rendre l'esprit su

texte plutôt que sa lettre. Et puis, nous découvrons aussi qu'il fait l'usage d'un français raffiné et d'un style soutenu, voire interprétatif. Il nous fait redécouvrir le Coran dans ses origines, où foi et raison auraient toutes deux leur place

NOTES

- [1] C'est-à-dire que l'ordre des versets et des sourates n'est pas lié à la révélation divine, mais à l'ijtihad personnel des compagnons qui en a fait sa forme actuelle.

[۲] تناسب الدرر فی تناسب السور

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ABBASSI, Azadeh. Analyse du discours de la sourate Al-Waqi'ah basée sur le modèle de tension de Grimas, *Université de Payam-e Noor*, Vol.11, N.22, 2023, 129-143. (DOI): 10.30473/quran.2023.63750.3141
- [2] AHMADI, Massumeh. L'approche de Ta'wil pour traduire le sacré : une conscience de l'actualisation du sens, *Recherches en langue et littérature françaises* 10(18), 2016, 1-14.
- [3] AHMADI, Massumeh., SHERKAT, Moghadam., AKRAMIFARD, Maryam. Examen herméneutique ricœurrien de quelques termes mystiques de Mantiq at-Tayr, dans la traduction française de Leili Anvar. *Plume*, 16(32), 2022, 163-182.
- [4] AZAD, A. *Une étude comparative des fondements spécifiques des méthodes d'interprétation du Coran et des concepts de l'herméneutique classique*. Oloum-e Qoran va Hadis , 2011, 9-50.
- [5] BERQUES, Jacques. *Traduction du Coran*. 2002.
- [6] AZAD, A. *Interprétation du Coran et herméneutique classique*. Qom: Boustan-ketab, 2012.
- [7] PARIMI, Ali. « Herméneutique et son impact sur la compréhension des textes religieux », *Méthodologie des Sciences humaines*, (10)39, 2004, 67-101.
- [8] RAGUET, Christine., MAHDAVI ZADEH, Mojgan., NAKHAEI, Bentolhoda. Le rythme et la rime dans les Robâîât de Fitzgerald: Traduction ou création littéraire?, *Revue des Etudes de la langue françaises*, 7(2), 2015, 27-36.
- [9] ROSTAMI, Harani. « Etude comparative de l'interprétation de la sourate Furqan selon l'ayatollah Sobhani et l'Allameh Tabatabai », *Journal of The Holy Quran and Islamic Texts*, 10(20), 2019, 67-80.
- [10] SADEGHI NAYERI, Roghiye., MARDANI, Shahrbanou. « Méthodologie de l'interprétation de l'ayatollah Sobhani ». *Vérification des pensées de l'ayatollah Djaffar Sobhani*, 2018, 535-546.
- [11] SOBHANI, J. *La bonne manière d'interpréter le Coran*. Qabasat, 2004, pp. 9-29.
- [12] SOBHANI, J. *Hermeneutics*. Qom: towhid-e Qom, 2016.

منابع فارسی

- [۱۳] آزاد، ع. بررسی تطبیقی مبانی خاص روش‌های تفسیر قرآن و انگاره‌های هرمنوتیک‌های کلاسیک. علوم قرآن و حدیث، ۹-۵۰-۱۳۸۹.
- [۱۴] سبحانی، ج. هرمنوتیک. قم: توحید قم. ۱۳۹۵.



L'art de la dualité: Exploration du bonheur et de la tristesse dans l'œuvre de Mowlânâ*

Shima TAHMASSEBI**/ Alireza GHAFOURI***

Résumé— Cet article examine comment Mowlânâ, célèbre poète mystique persan, exprime le lien délicat entre la joie et la mélancolie dans ses œuvres importantes, y compris le *Mathnavî* et le *Divân-e Shams*. Plutôt que de les envisager comme des émotions contraires, il les décrit comme des forces qui se complètent et qui sculptent l'expérience spirituelle de l'homme. Selon Mowlânâ, le véritable bonheur ne peut être réalisé sans passer par la douleur; et la tristesse, plutôt qu'une simple épreuve, se transforme en un outil de purification intérieure et d'ascension de l'esprit. Le but premier de cet article c'est de mettre en relief comment cette dialectique des émotions permet à Mowlânâ d'ébaucher la figure du cheminement mystique unifié. Vu que, nous étudierons les symboles puissants tels que les jardins, les fleurs et la musique, Mowlânâ illustre comment la beauté et la douleur coexistent. La tristesse, loin d'être simplement négative, agit comme un catalyseur de transformation personnelle et spirituelle. L'amour mystique est présenté comme la clé pour atteindre un bonheur véritable et durable. Ce travail cherche ainsi à répondre à la question suivante: comment Mowlânâ intègre-t-il les expériences du bonheur et de la tristesse dans une dynamique spirituelle où la douleur devient chemin vers la joie divine? À travers une approche qualitative et analytique, l'article montre que chez Mowlânâ, ces deux émotions sont inséparables et qu'elles forment ensemble le cœur de sa vision de l'éveil spirituel. Ce modèle d'intériorité émotionnelle ouvre des perspectives profondes sur la nature humaine et sa quête de sens.

Mots-clés— bonheur, Mowlânâ, tristesse, spiritualité, symbolisme.

* **Date de réception** : 2025/02/18

Date d'approbation : 2025/08/17

** « Doctorant au Département de français, branche de Mashhad, Université islamique Azad, Mashhad, Iran. Courriel : »E-mail : tahmassebi.sh57@gmail.com

*** Maître de conférences au Département de français, branche de Mashhad, Université islamique Azad, Mashhad, Iran (Auteur Correspondant), et chercheur à l'École des hautes études en sciences sociales. E-mail : Lrzghfr7@gmail.com



The Art of Duality: Exploring Joy and Sorrow in Rumi's Works *

Shima TAHMASSEBI**/ Alireza GHAFOURI***

Extended abstract—

This study explores Mowlânâ Jalâl al-Dîn Rûmî's profound understanding of happiness and sadness, two affective states that he never treats as mere psychological experiences but as essential dimensions of the human spiritual journey. Unlike modern definitions of happiness, which often equate it with pleasure or subjective well-being, or sadness, which is frequently framed as a pathology to be eliminated, Rûmî situates these emotions within a symbolic, metaphysical, and mystical framework. By examining key passages from the *Mathnavî* and the *Divân-e Shams*, this paper highlights the symbolic structures, spiritual implications, and ethical functions of happiness and sadness, demonstrating how they operate as complementary forces guiding the soul toward divine union.

Rûmî consistently presents happiness and sadness as two inseparable poles of human experience. Happiness emerges when the soul is attuned to divine love, while sadness arises from separation and longing, revealing the limits of worldly attachments. Importantly, sorrow is never condemned; it functions as a preparatory stage for joy, much like the night that precedes the dawn. This duality teaches that one cannot fully comprehend happiness without experiencing sadness, and vice versa, as each illuminates the hidden depth of the other.

For Rûmî, happiness is not synonymous with pleasure or the fulfillment of desires. It is a spiritual, enduring joy arising from the alignment of the heart with its divine origin. Love is central to this understanding, serving as the path to happiness. By burning away illusions and purifying the heart, love transforms human fragility into strength. Joy, therefore, is achieved not through external acquisitions but through an inward revolution of the soul that reorients it toward God. Nature and symbolic imagery further enrich Rûmî's depiction of happiness. Gardens, flowers, flowing water, birds, wine, and music represent the flourishing of the soul when it is irrigated by divine remembrance. Each symbol carries layered meaning: the garden symbolizes the cultivated soul, flowers the delicate states of joy, wine the mystical intoxication of divine love, the reed-flute the lament of separation, and music and dance (samâ') the embodied participation of the body in divine harmony.

* **Received:** 2025/02/18

Accepted: 2025/08/17

** Doctoral student in the Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran, E-mail: tahmassebi.sh57@gmail.com

*** Assistant Professor in the Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran, (Corresponding Author), and researcher at the schools of Advanced studies in social Sciences. E-mail: Lrzghfr7@gmail.com

Sadness, on the other hand, functions as a catalyst for spiritual growth. It awakens the soul to higher realities, exposes the fragility of worldly attachments, and cultivates creativity. Just as the reed-flute produces music from the wound of separation, human sorrow gives rise to poems, songs, and laments. Key symbols associated with sadness—such as the cave, tears, the reed, and the alternation of day and night—underscore its transformative and pedagogical role. The cave represents solitude and introspection; tears signify purification; the reed-flute embodies separation yet channels divine breath; and day and night reflect the necessary rhythm of hope, longing, and fulfillment. By accepting both joy and sorrow as essential, the seeker develops patience, gratitude, and surrender, achieving spiritual maturity.

In conclusion, Rûmî's philosophy demonstrates that happiness and sadness are dialectically intertwined rather than contradictory. Through love, symbols, and remembrance, sorrow is transformed into joy, while joy is deepened by the memory of sorrow. Together, these complementary states form the rhythm of spiritual life, guiding the seeker to pass through the darkness of longing and separation in order to arrive at the radiance of divine union and eternal joy. This duality constitutes the very essence of the mystical path in Rûmî's thought, emphasizing that true happiness is inseparable from the experience of sorrow and that both are indispensable for the soul's journey toward the Beloved.

Keywords— happiness, Mowlânâ, sadness, spirituality, symbolism

SELECTED REFERENCES

- [1] Foruzanfar, B. (1982). *Sharh-e Mathnavî*. Tehran: Zavvâr.
- [2] Schimmel, A. (1996). *Shokûh-e Shams: Seyrî dar âsâr va afkâr-e Mowlânâ*. Tehran: Elmi.
- [3] Schimmel, A. (2010). *I Am Wind, You Are Fire: The Life and Work of Rumi*. Tehran: Toos.
- [4] Zarrinkoob, A. (2000). *Pelleh-pelleh tâ molâghât-e Khodâ*. Tehran: Elmi.
- [5] Rûmî, J. (1997). *Le Livre du dedans (Fîhî mâ fîhî)*. Paris: Albin Michel.
- [6] Rûmî, J. (2004–2014). *Mathnavî: La quête de l'absolu?*, Vols. I–VI. Paris: Jean-Paul Bertrand



هنر دوگانگی: بررسی شادی و غم در آثار مولانا*

شیمایطهماسبی** / علیرضا غفوری***

چکیده— این مقاله به بررسی دوگانگی بین شادی و غم در آثار مولانا، شاعر و عارف مشهور ایرانی، می‌پردازد. مولانا شادی را حالتی می‌داند که ذاتاً با عشق الهی مرتبط است، در حالی که غم به عنوان مرحله‌ای ضروری در مسیر تحقق معنوی دیده می‌شود. او نشان می‌دهد که این احساسات متضاد با هم مرتبط هستند و هر یک دیگری را غنی می‌کند. مولانا از طریق نمادهای قدرتمندی مانند باغ، گل و موسیقی، چگونگی همزیستی زیبایی و درد را نشان می‌دهد. غم، به دور از صرفاً منفی بودن، به عنوان کاتالیزوری برای تحول شخصی و معنوی عمل می‌کند. عشق عرفانی به عنوان کلید دستیابی به شادی واقعی و پایدار ارائه می‌شود. در نهایت، مولانا خوانندگان را به شناخت غنای تجربه انسانی دعوت می‌کند، جایی که شادی اصیل اغلب از مبارزه و رنج ناشی می‌شود. این مقاله بر اهمیت درک جامع از احساسات در جستجوی معنا و رشد شخصی تأکید می‌کند.

کلمات کلیدی— شادی، مولانا، غم، معنویت، نمادگرایی.

* تاریخ دریافت: 1403/11/30 تاریخ پذیرش: 1404/05/26

** دانشجوی دکتری گروه زبان فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. رایانامه: tahmassebi.sh57@gmail.com

*** استادیار گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. و پژوهشگر مدرسه عالی مطالعات جامعه‌شناسی پاریس. (نویسنده مسئول). رایانامه: Lrzghfr7@gmail.com

I. INTRODUCTION

La tristesse et la joie sont des attributs inhérents à la psyché humaine et sont indissociables de l'expérience humaine. La joie se manifeste lorsqu'un individu réalise avec succès un désir, tandis que la tristesse apparaît à la suite de la privation de quelque chose de précieux. La joie est généralement associée à un profond sentiment d'épanouissement, tandis que la tristesse favorise l'introspection et l'éveil de l'intériorité. Le degré de tristesse et de joie que ressentent les individus dépend de la profondeur de leur perspicacité et de l'étendue de leurs facultés perceptives. Par conséquent, il est possible de classer ces deux états émotionnels selon différents niveaux d'intensité. Ainsi, les expériences de tristesse et de joie vécues par les personnes mal informées divergent considérablement de celles des sages éclairés.

Le chagrin est un miroir devant celui qui lutte, car dans ce contraire apparaît le visage de l'autre contraire.

Après ce contraire, la souffrance, l'autre contraire, c'est-à-dire la joie et le triomphe, se manifeste.

Observe ces deux qualités (de contraction et d'expansion) dans les doigts de ta main ; certes, après que le poing est fermé, vient son ouverture. (Livre III 3762-64)

Plusieurs chercheurs ont déjà étudié l'œuvre de Mowlânâ à travers le prisme du mysticisme, de l'amour de et des émotions amoureuses. En lien avec les recherches antérieures sur les œuvres littéraires de Mowlânâ, dans ses recherches de base, Annemarie Schimmel a considéré le fait d'être ardent dans la notion de l'amour de Rûmî et le sens de la souffrance dans son cheminement. Badiozzaman Forouzanfar dans ses ouvrages (Comprendre le Mathnavî, l'interprétation et la critique des contes, légendes et symboles du Mathnavî, description du prologue, etc.) a interprété biblique et philologique des œuvres littéraires du Ariana. En outre, des professeurs tels que Mohammad Reza Barzegar Khaleghi, ont insisté sur l'avis de Mowlânâ selon lequel la joie est le fait de se rappeler de et que la tristesse est le fait de se rappeler de la séparation avec. Pourtant, peu de chercheurs se sont intéressés à l'interaction dialectique de ces deux émotions d'un point de vue transformationnel et symbolique. La présente recherche a pour objectif de clarifier l'art du lexique des symboles de Mowlânâ dans l'interaction entre la joie et le chagrin.

Mowlânâ occupe une position éminente en tant que l'un des principaux poètes persans et un profond philosophe mystique, dont les contributions à la littérature et à la pensée continuent de résonner à travers les âges. Dans la vaste étendue de son œuvre littéraire, il aborde fréquemment les thèmes délicat du bonheur et de la tristesse, explorant méticuleusement leur nature multiforme et la manière complexe dont ces émotions apparemment opposées s'entremêlent les unes avec les autres. Cet article s'efforce d'examiner la manière nuancée dont Mowlânâ aborde ces états émotionnels complexes, la riche tapisserie de symboles qu'il utilise habilement pour transmettre ses idées et les profondes leçons qu'il tire de ces explorations émotionnelles; en outre, il cherche à

mettre en lumière les manières complexes dont ces émotions sont articulées et traitées dans ses œuvres, permettant ainsi de mieux comprendre ses réflexions sur la condition humaine, le domaine de la spiritualité et la quête profonde de l'amour divin.

*Dans les poèmes de Rûmî, il existe des vers qui évoquent des jours de joie, des moments où il a expérimenté le bonheur de l'union spirituelle et la paix de l'âme, après de longues heures de souffrance et de désir ardent.*¹

Mowlânâ est l'un des principaux défenseurs et partisans de la théorie complexe et profonde concernant le processus de développement mystique, qui a été largement explorée et articulée dans diverses œuvres littéraires à travers l'histoire. En effectuant une analyse réflexive du célèbre *Divân-e-Shams*, nous pouvons constater que la musicalité inhérente au *Divân-e-Shams* constitue une manifestation vivante et une incarnation des contemplations philosophiques de Mowlânâ ainsi que de sa profonde compréhension de l'essence du bonheur. Mowlânâ peut être considéré comme le poète le plus exubérant et le plus fervent du corpus de la littérature persane, à tel point qu'il contraste nettement avec la plupart de ses contemporains dans ce domaine. Les expressions d'exaltation sont clairement apparentes dans ses œuvres poétiques, et ce dynamisme se manifeste dans son lexique, ses arrangements syntaxiques, ses explorations thématiques, ses images imaginatives et ses représentations symboliques, y compris des motifs d'ivresse

*«l'état suprême de félicité et d'extase spirituelle.»*²

Mowlânâ pose l'idée convaincante que la source fondamentale du vrai bonheur réside intrinsèquement dans l'être humain, affirmant que, tout comme le soleil, qui existe uniquement en tant que produit de son énergie rayonnante, un individu qui incarne le bonheur et la bonne humeur est incapable de faire autre chose que des expressions de rire et de plaisir pur. Il offre une perspective unique sur les émotions humaines, notamment la tristesse et le bonheur. Bien que de nombreuses recherches se soient concentrées sur les aspects philosophiques ou littéraires de son œuvre, peu d'études ont exploré la relation complexe entre ces deux émotions opposées et leur rôle dans l'évolution spirituelle de l'individu. Cet article vise à combler cette lacune en analysant les représentations de la tristesse et du bonheur chez Mowlânâ, tout en mettant en lumière leur interdépendance en adoptant une approche descriptive et analytique, basée sur une analyse qualitative des œuvres de Mowlânâ, notamment le *Mathnavî* et le *Divân-e Shams*. Les passages sélectionnés sont analysés afin d'éclairer la manière dont la tristesse et le bonheur sont exprimés à travers des symboles et des métaphores.

II. LA DUALITE DU BONHEUR ET DE LA TRISTESSE

Mowlânâ conceptualise méticuleusement la relation complexe entre le bonheur et la tristesse comme deux aspects intrinsèquement interconnectés, semblables aux deux faces d'une même pièce, les rendant ainsi souvent inséparables et interdépendants dans le contexte plus large de l'expérience humaine. Le bonheur est souvent perçu comme un état de conscience élevé étroitement lié à un profond sentiment de tranquillité intérieure et d'épanouissement, tandis que la tristesse est considérée comme une phase cruciale et indispensable sur le chemin vers l'ascension spirituelle et l'illumination. Dans ses poèmes, l'émotion de la tristesse transcende son interprétation

conventionnelle en tant que simple sentiment négatif; elle est plutôt décrite avec éloquence comme un puissant catalyseur qui provoque une transformation et favorise un développement spirituel significatif chez l'individu.

III. LE BONHEUR CHEZ MOWLANA

Mowlânâ tisse de manière complexe une relation exceptionnellement profonde et significative entre les concepts de bonheur et d'amour mystique en démontrant ainsi une conscience aigüe de la complexité de ces notions. Dans le cadre de sa vision profonde, l'amour apparaît non seulement comme une émotion simple, mais comme une force extraordinairement transcendante qui constitue la clé par excellence pour ouvrir la voie vers un bonheur authentique et durable qui est souvent associées aux biens matériels et aux plaisirs éphémères. Un examen détaillé révèle les nuances complexes et la profondeur de cette relation.

L'Amour comme une voie vers le Bonheur

Pour Mowlânâ, l'amour est considéré comme le pilier fondamental et indispensable qui soutient l'intégralité de l'existence sous ses innombrables formes. Dans *Le Livre du dedans* Mowlânâ présente que

«La forme est secondaire pour l'amour, car sans l'amour elle n'a pas de valeur.³»

Il affirme profondément que l'amour est l'ordre universel, une déclaration qui résume la notion selon laquelle l'amour régit non seulement les interactions humaines et il développe cette idée en déclarant que:

Quelle perle? Non, la Mer cachée dans une goutte d'eau, un Soleil dissimulé dans un atome.

Un Soleil s'est manifesté dans un atome, et peu à peu a découvert sa face.

Toutes les parcelles ont disparu en lui; le monde entier par lui est devenu enivré, puis il est devenu lucide.⁴ (Livre II 1395_97.)

Employant ainsi une métaphore saisissante qui illustre clairement le concept selon lequel l'amour divin possède la capacité inhérente de transcender les limites imposées par l'expérience humaine, tout en servant à connecter chaque âme individuelle à une réalité plus vaste et plus profonde qui est au-delà de la perception immédiate. En outre, le bonheur ne peut être atteint que par la poursuite sincère et fervente de cet amour, qui apparaît à la fois comme un voyage personnel intense et comme une expérience universellement partagée qui unit l'humanité dans sa quête de sens et d'épanouissement.

Pour lui, le concept d'amour constitue non seulement un moyen crucial par lequel les individus naviguent dans leur paysage émotionnel, mais aussi une fin ultime qui résume l'essence même de l'épanouissement humain et de la connexion.

«Rûmî considère l'amour comme la roue de la joie: celui qui trouve une échelle pour y monter et l'atteindre ne sera pas courbé par les peines du temps. L'amour est un roi qui, lorsqu'il se manifeste, chasse la tristesse⁵ ».

Les individus conçus dans l'essence de l'amour atteignent une forme d'existence éternelle, dans laquelle les tribulations de la vie se métamorphosent en une exaltation accrue. L'affection transcende le domaine corporel, élevant la forme physique des limites terrestres aux hauteurs célestes, provoquant même une célébration rythmée dans les montagnes.

*Ô Amour, de toi tous puisent leur joie, Et c'est par ta lumière que naissent
les amants.*

Tu es le roi, et tous les amants, À ton image, portent un sang royal.⁶

(Divân-e Shams, ghazal390)

Il affirme avec insistance que l'expérience de l'amour divin est fondamentalement indispensable pour atteindre le véritable bonheur, qu'il considère comme une composante vitale de la condition humaine. Mowlânâ évoque fréquemment la profonde angoisse et les bouleversements émotionnels qui accompagnent l'expérience de la séparation d'avec un être cher. Vu qu'il a qualifié cette souffrance de phase essentielle et transformatrice qui mène finalement à un état d'union et de plénitude psychologique. Les recherches contemporaines indiquent que le développement de relations émotionnelles positives constitue un déterminant essentiel du bien-être psychologique global. L'amour non seulement comme un sentiment humain mais comme une force divine qui transcende les limites de l'existence matérielle. Dans *Mathnavî*, il écrit:

*L'Amour n'est pas contenu dans la parole et l'audition; l'Amour est un océan
dont la profondeur est invisible. (Livre V 2731)⁷*

Cette métaphore sert à démontrer de manière frappante les manières complexes dont l'amour possède la profonde capacité de générer une expérience émotionnelle de bonheur qui transcende les limites de la compréhension humaines.

Dans l'œuvre Mowlânâ, nous pouvons discerner que la quête complexe et multiforme du bonheur authentique est systématiquement et inextricablement liée à la quête tout aussi significative de la vérité et à l'expérience profonde de l'amour divin. Dans son cadre philosophique, il est postulé que le bonheur authentique et durable ne peut être atteint avec succès sans une compréhension globale et profonde de son moi le plus profond, associée à l'établissement d'un lien intime et transformateur avec l'essence divine. Le bonheur, est souvent décrit comme le phénomène résultant d'un état élevé d'unité spirituelle, dans lequel l'individu se détache consciemment de la nature éphémère des préoccupations matérialistes et des désirs éphémères qui affligent souvent l'existence humaine. Mowlânâ associe également le bonheur à la quête spirituelle. Il soutient que la recherche de Dieu et la communion avec le divin sont essentielles pour atteindre un état de contentement durable. Dans ses poèmes, il évoque souvent l'idée que le véritable bonheur réside dans l'union avec le Créateur:

*Bien que le but final de l'homme soit la connaissance de Dieu et d'être bien dirigé, cependant chaque homme a un lieu particulier d'adoration.*⁸ (Livre III 2992)

Ce point de vue particulier souligne l'idée selon laquelle le bonheur ne doit pas être considéré simplement comme une expérience émotionnelle passagère, mais plutôt comme un état d'existence profond qui émerge d'un lien spirituel complexe et profond avec soi-même et l'univers dans son ensemble. Mowlânâ présente l'amour mystique comme une voie essentielle pour atteindre le bonheur spirituel. Cet amour est caractérisé par:

Union avec le Divin: Dans le cadre philosophique et spirituel établi par Mowlânâ, le concept complexe de l'amour mystique est fondamentalement ancré dans l'expérience profonde et transformatrice de la réalisation d'une union harmonieuse avec le Divin, qui est interprétée comme la réalité ultime ou Dieu. Ce lien profond facilite non seulement l'engagement de l'individu dans un état de joie durable, mais il se manifeste également d'une manière remarquable qui est clairement observable à travers l'alignement résonnant de l'âme et sa vibration harmonieuse avec l'essence de la présence divine.

En fin de compte, le but ultime du cheminement spirituel est la proximité avec le Divin. L'être humain se souvient davantage de Dieu dans la souffrance et l'affliction, et en retour, en invoquant son nom, il est également rappelé par lui. Après avoir évoqué la richesse et le règne de Pharaon, Mowlânâ déclare:

Durant toute sa vie, cet homme pervers n'éprouva aucune peine qui lui eût permis de se lamenter vers Dieu.

Dieu lui octroya l'empire de ce monde, mais Il ne lui donna pas la douleur, la souffrance et les chagrins.

La douleur vaut mieux que l'empire du monde, puisqu'elle te fait appeler Dieu en secret

*L'appel de celui qui ne souffre pas vient d'un cœur glacé; l'appel de celui qui pleure vient de l'extase.*⁹ (Livre III 201-204)

«Selon Rûmî, la tristesse et la joie qui naissent dans la nature humaine sont également l'effet du pouvoir et de l'action du Divin. Il peut transformer ce qui procure la joie en source de tristesse, et inversement; faire surgir la joie du cœur même de la douleur, et engendrer la tristesse du sein de la félicité.»¹⁰

Vaincre l'égo: L'expérience profonde et transformatrice de l'amour mystique est un puissant catalyseur qui pousse les individus à abandonner les limites de leur ego, qui constitue souvent un obstacle à une connexion spirituelle plus profonde. En choisissant consciemment de transcender ses propres intérêts personnels et en orientant plutôt son attention vers l'amour illimité et inconditionnel émanant du Divin, l'individu se libère efficacement des sources passagères et superficielles de bonheur qui découlent souvent d'un simple amour romantique ou interpersonnel.

L'œuvre de Mowlânâ exprime que le bonheur découle directement de l'expérience de l'amour mystique:

Purification de l'âme: L'expérience profonde et transformatrice de l'amour constitue un puissant mécanisme par lequel l'âme peut s'engager dans un processus de purification, dissipant efficacement les émotions négatives telles que la douleur, l'animosité et l'égoïsme, facilitant ainsi l'émergence d'une joie authentique et pure qui est vécue de manière authentique.

La fugacité de la gratification mondaine: Mowlânâ explique l'idée selon laquelle les diverses formes de gratification matérialiste, qui sont couramment recherchées dans les limites de l'existence terrestre, sont fondamentalement de nature transitoire et éphémère et sont donc incapables de fournir un épanouissement authentique et durable à l'essence la plus profonde de l'âme humaine. En contraste saisissant avec cette qualité éphémère des plaisirs du monde, l'expérience de l'amour mystique est présentée comme une source de satisfaction profonde, qui sert à nourrir à la fois le cœur émotionnel et l'esprit intellectuel, facilitant ainsi l'atteinte d'un état caractérisé par un bonheur durable qui transcende la superficialité des délices temporels.

Processus de Transformation: L'amour mystique n'est pas statique; il est un processus évolutif qui transforme l'individu. Cette transformation mène à une compréhension plus profonde de soi et de l'univers, et à une forme de bonheur illuminée par la connaissance et l'amour.

Le voyage intérieur: Mowlânâ explique le concept selon lequel la quête du bonheur authentique constitue un voyage profondément introspectif, caractérisé par un important processus de dépassement de soi et de découverte de soi. Il souligne l'idée selon laquelle la quête incessante du bonheur authentique nécessite une profonde transformation personnelle, au cours de laquelle l'individu est tenu de renoncer à des désirs superficiels et éphémères afin d'embrasser et d'intérioriser pleinement les vérités de plus en plus profondes qui sous-tendent l'essence même de l'existence elle-même.

Rûmî considère que la racine de toutes les joies et souffrances, ainsi que de l'optimisme et du pessimisme de l'homme, réside en lui-même.¹¹

Sita pensée est une rose, tu es une roseraie; et si c'est une épine, tu es des fagots pour le feu du hammam¹² (Livre II p.278)

D'après Mowlânâ, le concept de bonheur est souvent incarné par des représentations vives et évocatrices qui s'inspirent largement de l'imagerie de la lumière et du monde naturel, établissant ainsi un lien profond entre les émotions humaines et la beauté sublime de l'environnement. Par exemple, le symbolisme des roses, associé à la représentation de jardins luxuriants, illustre non seulement la fraîcheur et la vitalité vivifiantes de l'âme humaine, mais également la beauté exquise qui émerge lorsque l'on vit en harmonie avec les principes divins qui régissent l'existence.

IV. LA NATURE ET LE BONHEUR

L'exaltation de Mowlânâ provient en grande partie de son lien profond avec le monde naturel. Il affirme que l'océan, la flore, les jardins, les zéphyrs, l'avifaune et diverses autres entités vivantes, que nous rencontrons régulièrement et dont l'existence est devenue monnaie courante pour nous,

possèdent une capacité de perception et de conscience auditive; en outre, ils sont revigorés par l'amour, ce qui les amène à entrer en résonance avec un sentiment de ravissement.

*Si tu achètes une grenade, achète-la quand elle est ouverte, comme pour le rire, afin que son rire puisse te renseigner sur ses graines.*¹³ (Livre I 718)

Mowlânâ utilise constamment des images vives et évocatrices de jardins florissants et de fleurs épanouies, qui constituent de puissants symboles représentant non seulement le processus de maturation et de développement spirituels, mais également l'atteinte d'un bonheur et d'un contentement authentiques au cours de son parcours de vie. Ce cadre métaphorique particulier se manifeste également dans la riche tradition de la poésie classique chinoise, dans laquelle les éléments de la nature sont fréquemment utilisés pour exprimer et transmettre des états émotionnels et spirituels complexes, soulignant ainsi l'universalité de ce lien avec l'environnement naturel. De telles observations mettent en lumière l'idée selon laquelle la relation entre l'humanité et la nature transcende les frontières culturelles, renforçant ainsi la perspective philosophique selon laquelle le véritable bonheur peut effectivement être atteint grâce à une existence harmonieuse avec notre environnement. En outre, les métaphores qui font appel à des éléments naturels, tels que celles qui concernent les jardins et les fleurs, non seulement résument les manifestations extérieures de la beauté dans le domaine physique, mais constituent également des représentations profondes de l'état intérieur complexe et multiforme de l'âme humaine. Dans cette perspective, le jardin devient un symbole de croissance spirituelle et de bonheur. Cette connexion avec la nature est une caractéristique des valeurs culturelles persanes qui valorisent l'harmonie entre l'homme et son environnement.

V. SYMBOLES ASSOCIES AU BONHEUR CHEZ MOWLANA

Le Jardin

Le jardin est un motif récurrent dans la poésie de Mowlânâ, représentant non seulement la beauté de la nature mais aussi un symbole de croissance spirituelle et d'harmonie. Dans les œuvres de Mowlânâ le jardin est souvent associé à des concepts de paradis et de joie. Mowlânâ utilise cette image pour évoquer un espace où l'âme peut s'épanouir, symbolisant ainsi la joie de vivre qui découle d'une connexion profonde avec le divin et la nature. Vu que la métaphore du jardin, fréquemment utilisée par Mowlânâ pour symboliser l'état intérieur de l'âme. Dans le Livre III Mowlânâ a dit:

*«La douceur de la joie de l'au-delà est le fruit du chagrin d'ici-bas; cette joie (terrestre) est la blessure, ce chagrin (spirituel) est l'onguent.»*¹⁴

Dans cette métaphore, le jardin représente un espace fertile où le bonheur peut croître grâce à des soins attentifs et à une cultivation spirituelle.

Les fleurs

Les fleurs du jardin symbolisent les vertus et les qualités spirituelles qui doivent être nourries pour réaliser le bonheur. Cette image souligne l'idée que le bonheur nécessite un effort conscient

et une attention constante à notre développement intérieur. Les fleurs, en particulier la rose, sont des symboles puissants chez Mowlânâ en représentant la beauté, l'amour et l'éphémère. Mowlânâ évoque souvent le parfum des fleurs comme une métaphore de l'amour divin et de la joie.

*Tu es une mine de bois d'aloès: s'ils y mettent le feu, ils rempliront le monde d'essence de roses et de doux basilic.*¹⁵ (Livre II 1872)

Y compris le parfum, qui évoque des souvenirs et des émotions, devient une façon d'exprimer l'intensité des expériences joyeuses et spirituelles.

Le vin

Chez Mowlânâ, le vin apparaît avec une fréquence remarquable en tant que symbole puissant représentant non seulement l'extase mystique mais aussi la joie profonde qui accompagne ces expériences transcendantes. Cette imagerie particulière trouve un écho profond dans une riche et vénérable tradition persane qui associe fermement la consommation de vin à des célébrations festives et à une union sacrée avec le divin; pour Mowlânâ, la signification du vin va bien au-delà des simples plaisirs matériels, évoluant vers une métaphore profonde de l'amour divin

« il est enivré par le Vin éternel, il devient doué de discernement et est délivré des êtres créés¹⁶ » (Livre VI 2768),

qui possède la capacité remarquable d'élever l'âme humaine à des niveaux élevés de bonheur et d'épanouissement spirituel.

Les oiseaux

Les oiseaux, notamment le rossignol, sont également des motifs importants dans les œuvres de Mowlânâ. Ils symbolisent la liberté, l'amour et l'aspiration spirituelle. Les chants des oiseaux évoquent une joie pure et authentique, représentant le désir humain d'atteindre des hauteurs spirituelles.

« Laisse l'histoire de la rose! Pour l'amour de Dieu, raconte l'histoire du Rossignol séparé de la Rose!¹⁷ » (Livre I 1802)

Les oiseaux deviennent des messagers du bonheur et de l'amour divin. Les oiseaux sont des motifs récurrents chez Mowlânâ. Ils symbolisent souvent l'âme humaine en quête de liberté et d'union avec le divin. Ces images évoquent une joie pure et authentique, représentant le désir humain d'élever son esprit au-dessus des préoccupations matérielles. Aussi l'oiseau en cage représente l'âme humaine emprisonnée par les désirs matériels et les préoccupations terrestres. Le bonheur est alors perçu comme la liberté que l'on obtient en s'élevant au-dessus des entraves matérielles pour retrouver son essence divine. Cette image illustre que la véritable joie réside dans la libération spirituelle.

La musique et la danse

La musique et la danse jouent un rôle indispensable et multiforme dans les contributions littéraires de Mowlânâ, comme en témoigne notamment la notion profonde de Samâ, une pratique

soufie qui mêle étroitement l'acte physique du mouvement au domaine éthéré de la spiritualité, créant ainsi un mélange harmonieux qui transcende le simple divertissement.

«C'est pourquoi le Samâ est l'aliment des amoureux de Dieu, car il contient l'image de la paix.¹⁸» (Livre IV 742).

C'est ainsi que la signification de ces éléments décoratifs et esthétiques, qui sont souvent inextricablement liés à des célébrations exubérantes et joyeuses; ces occasions offrent aux individus une occasion unique et libératrice d'exprimer leur lien profond avec le divin et le transcendant. Par conséquent, l'acte de danse évolue vers une métaphore puissante et évocatrice qui résume l'odyssée spirituelle vers l'atteinte d'une joie authentique, illuminant le chemin parcouru par les individus dans leur quête d'épanouissement spirituel et d'illumination.

VI. LA TRISTESSE CHEZ MOWLÂNÂ

Contrairement à d'autres états émotionnels, la tristesse est souvent estimée dans l'œuvre de Mowlânâ reflétant une appréciation nuancée de ce sentiment complexe. Cet énorme sentiment de tristesse résume non seulement l'angoisse aiguë associée à la séparation d'avec la présence divine, mais s'étend également à la déconnexion déchirante d'avec des personnes chères, servant ainsi de catalyseur pour éclairer une recherche plus profonde et existentielle de sens et de connexion dans l'expérience humaine. Cette détresse émotionnelle, est en fait emblématique d'un désir intense et fervent de communion et d'unité avec le divin et l'aimé.

Dieu a créé la souffrance et le chagrin afin que le bonheur soit rendu manifeste grâce à cette opposition.¹⁹ (Livre I 1130)

À travers ses enseignements, Mowlânâ exprime la notion absolue selon laquelle chaque larme qui tombe en cascade sur la joue d'une personne constitue un moment charnière, facilitant ainsi le cheminement du chercheur vers une compréhension plus élevée de l'existence et une réalisation plus profonde de soi. Elle représente le déchirement de l'âme dans la quête de l'union avec le divin. Voici quelques aspects à considérer:

Catalyseur de transformation

Mowlânâ devient fondamentalement crucial de comprendre que la tristesse ne doit pas être simplement perçue comme une expérience émotionnelle néfaste qui inflige du tort à l'individu; elle doit plutôt être comprise comme un catalyseur extrêmement puissant capable d'initier et de faciliter une transformation personnelle significative et une croissance profonde chez l'individu. Cette émotion complexe et multiforme constitue une formidable impulsion qui pousse l'individu à participer à une introspection approfondie et à une autoréflexion, le motivant ainsi à se lancer dans une quête sérieuse en quête d'une compréhension plus profonde et substantielle de sa propre existence, ainsi que du sens et du but généraux de sa vie dans son ensemble.

Nature éphémère de la vie

Mowlânâ définit le concept de tristesse comme une profonde contemplation qui découle de la fugacité inhérente à l'existence humaine, qui rappelle la nature éphémère de toutes choses. Ce

sentiment omniprésent de perte, qui est intrinsèquement lié à l'expérience de la séparation d'avec l'essence divine, motive profondément les individus à prendre conscience et à apprécier la beauté inhérente et la fragilité délicate qui caractérisent la mosaïque complexe de la vie elle-même.

VII. SOUFFRANCE ET AMOUR

Selon Mowlânâ le concept de souffrance est étroitement lié à la notion d'amour qui postule que l'expérience d'une profonde tristesse est souvent la conséquence directe d'un amour profondément désiré ou irrévocablement perdu. Ce voyage pénible, caractérisé par sa douleur et ses bouleversements émotionnels inhérents, est paradoxalement un chemin indispensable qui facilite l'atteinte d'une forme de joie plus profonde et durable qui transcende le bonheur superficiel.

*Partout où se trouve une souffrance, le remède s'y dirige; partout où existe la pauvreté, le secours y va. Partout où il y a une question difficile, la réponse y parvient; partout où se trouve un navire, l'eau lui arrive.*²⁰ (Livre III 3210-11)

Pour Mowlânâ, l'acte de deuil est également inextricablement lié à la double expérience de l'amour et de la souffrance, au cours de laquelle il évoque fréquemment l'intense chagrin qui découle du deuil d'un être cher; et, il est essentiel de reconnaître que ce chagrin se transforme finalement en une quête fervente d'unité et de communion avec l'essence divine. Par conséquent, la souffrance est décrite comme un voyage essentiel vers une compréhension plus haut et plus nuancée de soi-même, ainsi que de sa relation complexe avec le cosmos dans son ensemble. Mowlânâ utilise la métaphore évocatrice de l'amant pour illustrer de façon frappante cette interaction dynamique complexe entre les thèmes de la séparation, du deuil et de la quête incessante de l'amour éternel.

Le rôle de la tristesse dans la création

Pour Mowlânâ, la tristesse est habilement conceptualisée comme une source inestimable d'inspiration poétique, ses compositions poétiques les plus poignantes et les plus puissantes émergent fréquemment des profondeurs de ses expériences personnelles de douleur et de chagrin. Cette observation souligne de manière convaincante l'idée selon laquelle, bien que la tristesse puisse peser lourdement sur l'esprit humain, elle possède le potentiel de transformation nécessaire pour servir de puissant catalyseur à la fois à la créativité et à l'acquisition d'une sagesse profonde qui peut découler des profondeurs d'une lutte émotionnelle.

Acceptation de la dualité

Mowlânâ affirme qu'il est de la plus haute importance de reconnaître et de comprendre la dualité inhérente à l'expérience humaine de la vie. Dans cette interaction complexe de l'existence, la joie et le chagrin coexistent en tandem, comme les deux facettes opposées d'une pièce unique qui ne peut être séparée sans perdre son essence. Le fait de ne pas tenir compte de l'un ou l'autre de ces états émotionnels fondamentaux, qu'il s'agisse de bonheur ou de tristesse, entrave considérablement le potentiel de développement et de maturation spirituels d'une personne.

VIII. SYMBOLES ASSOCIES A LA TRISTESSE A MOWLANA

Mowlânâ utilise une abondance d'images vives et évocatrices pour articuler des thèmes profonds liés aux expériences de tristesse et de souffrance qui imprègnent la condition humaine. Donc, il existe une variété de symboles en corrélation avec le thème de la tristesse, chacun étant imprégné de significations profondes et nuancées qui invitent à une interprétation approfondie. Vous trouverez ci-dessous les symboles les plus fascinants et les plus frappants qui sont étroitement associés au thème de la tristesse dans l'œuvre de Mowlânâ.

La Caverne

Chez Mowlânâ la grotte apparaît comme un symbole récurrent et significatif qui résume les notions d'isolement et d'introspection spirituelle. Pour Mowlânâ, cette grotte métaphorique est une représentation illustrative du voyage intérieur que l'on doit entreprendre pour affronter et traiter efficacement les sentiments de tristesse et de douleur émotionnelle.

Où est celui qui, comme l'Ami de Dieu (Abraham), est sorti de la caverne (de l'idolâtrie) et a dit: «Voici mon Seigneur»? Prends garde! Où est le Créateur de tout.²¹ (Livre II 3077)

La caverne évoque l'imagerie d'un espace sacré destiné à une profonde réflexion, dans lequel l'âme a la possibilité de s'engager dans une profonde introspection et d'affronter courageusement les ombres qui habitent ses propres profondeurs.

La flûte (Ney)

Mowlânâ évoque l'analogie de la flûte, un instrument qui, malgré sa structure creuse, possède la capacité remarquable de produire des sons mélodieux qui résonnent profondément avec la mélodie harmonieuse du cœur humain. Cette métaphore sert à mettre en lumière le concept selon lequel la véritable essence et la nature intrinsèque de l'individu sont dévoilées et mises en lumière lorsque l'âme aspire sincèrement à l'amour divin qui transcende le monde matériel. Le ney évoque également les thèmes du deuil et de la nostalgie, représentant la douleur profonde associée à la séparation et le désir qui l'accompagne.

Écoute le ney (la flûte de roseau) raconter une histoire, il se lamente de la séparation²² (Livre I 1)

Mowlânâ explique que le ney est une expression poignante de la profonde tristesse ressentie par l'âme, qui pleure son éloignement et sa déconnexion de la présence divine d'Allah. Ce symbole évocateur souligne la relation complexe qui existe entre la musique, les émotions humaines et l'expérience spirituelle, suggérant que la profonde tristesse inhérente à un tel désir peut finalement mener à un désir intensifié et à une quête fervente du divin.

Les larmes

Le phénomène des larmes est souvent emblématique de la profonde douleur émotionnelle qui découle d'expériences d'amour non partagé ou de la perte dévastatrice d'un lien précieux. Mowlânâ

utilise les larmes comme un symbole poignant de la vulnérabilité humaine, illustrant la profondeur des émotions auxquelles les individus sont souvent confrontés dans leur vie.

*«Là où est l'eau courante, il y a de la verdure: là où des larmes coulent, la miséricorde de Dieu se manifeste.»*²³ (Livre I 820)

Ces larmes sont perçues comme une forme de purification spirituelle, servant d'expression transformatrice à travers laquelle l'expérience de la tristesse peut catalyser une compréhension plus profonde de soi-même et des dimensions plus larges de la spiritualité qui imprègnent l'existence humaine.

La rose et l'épine

Dans les couches profondes et complexes de la poésie de Mowlânâ, l'image de la rose est souvent représentée comme étant nichée au milieu d'une pléthore d'épines, symbolisant l'union complexe et souvent paradoxale qui existe entre la beauté et la douleur dans l'expérience humaine.

Puisque la rose naît de l'épine, et l'épine de la rose, pourquoi sont-elles toutes deux en conflit et querelle?

*Ou bien n'est-ce pas véritablement une guerre ? Est-ce un dessein divin et un artifice, comme les disputes de ceux qui vendent des ânes?*²⁴ (Livre I 2472-73)

Et dans le sixième Divân, il écrit:

*«Sans supporter les piquants des épines, on ne peut atteindre l'union avec la rose, mais en les supportant, on peut se transformer en un jardin fleuri.»*²⁵

Cette dualité saisissante nous rappelle de manière poignante que les moments de joie et d'euphorie que nous rencontrons tout au long de notre vie sont souvent mêlés à des fils de souffrance et de chagrin, illustrant l'idée que la beauté peut effectivement émerger du plus profond des circonstances les plus pénibles et les plus douloureuses. La présence des épines signifie métaphoriquement que l'expérience de la tristesse et du chagrin est un aspect intrinsèque et incontournable de l'existence humaine, mais qu'elle possède simultanément le potentiel de catalyser la croissance spirituelle et l'illumination.

Jour et nuit

Mowlânâ utilise bien les symboles évocateurs de la nuit et du jour pour approfondir les thèmes profonds du deuil et de l'espoir durable qui l'accompagne. La nuit, qui est souvent empreinte d'associations de douleur, d'angoisse et d'anxiété existentielle, est finalement transformée et transcendée par l'arrivée graduelle et inévitable de l'aube, un phénomène qui symbolise le renouveau, l'illumination et la promesse d'un nouveau départ. Cette transition remarquable entre l'obscurité oppressante de la nuit et la lumière rayonnante du jour illustre parfaitement la nature cyclique du deuil, où la douleur intense de la perte est progressivement supplantée par le processus de guérison qui s'ensuit. Par conséquent, Mowlânâ encourage ses lecteurs à adopter une perspective qui considère le deuil non pas comme un état permanent, mais plutôt comme une phase temporaire du parcours plus large de la vie, qui est invariablement suivie d'une expérience profonde de renaissance et de régénération spirituelles.

IX. RELIER ENTRE LE BONHEUR ET LA TRISTESSE

Mowlânâ est postulé que le phénomène du bonheur est intrinsèquement lié à l'expérience de la tristesse, ce qui suggère qu'on ne peut pas vraiment apprécier ou même comprendre l'essence du bonheur sans d'abord s'attaquer à la profondeur de la tristesse. Chaque état émotionnel distinct sert à accroître la richesse et la profondeur de l'autre; ainsi, en présence de chagrin, la valeur du bonheur est accentuée et rendue plus significative, une interaction dynamique qui souligne la nécessité de compléter des expériences humaines en tant que partie intégrante de notre développement émotionnel et psychologique.

Dans ses enseignements contemplatifs, Mowlânâ souligne l'idée que l'atteinte du bonheur authentique est un processus nuancé qui nécessite une profonde purification de l'âme, fréquemment ponctuée de périodes de tristesse intense et de lutte existentielle. Cette expérience de souffrance est présentée non seulement comme un obstacle, mais plutôt comme un mécanisme fondamental par lequel les individus peuvent aspirer à atteindre un niveau supérieur d'illumination et de compréhension spirituelle, transformant ainsi leurs difficultés en idées qui favorisent leur croissance personnelle.

D'après Mowlânâ, la tristesse est souvent considérée comme un précurseur essentiel d'une profonde renaissance spirituelle, servant de catalyseur de transformation. Grâce à des pratiques dévouées d'introspection et de méditation, les individus possèdent la capacité de transmuter leurs expériences douloureuses en sentiments profonds d'amour et de compassion, les amenant finalement à atteindre un état de bonheur authentique qui transcende les euphorisations émotionnelles superficielles.

Dans l'esprit de Mowlânâ, le bonheur et la tristesse ne doivent pas être perçus comme des états émotionnels incompatibles ou opposés; ils doivent plutôt être compris comme des forces complémentaires qui s'unissent pour former une compréhension holistique de l'expérience humaine. L'interdépendance de ces émotions est primordiale pour favoriser une compréhension plus approfondie des subtilités de l'existence et du paysage émotionnel qui l'accompagne. L'interaction entre le bonheur et la tristesse est davantage conceptualisée comme une composante essentielle du voyage spirituel; l'expérience de la tristesse est souvent une force motrice qui pousse les individus vers une quête fervente de beauté et de joie, éclairant ainsi le sens profond de l'existence elle-même lorsqu'ils naviguent dans leurs paysages émotionnels.

En analysant méticuleusement l'interaction complexe entre le bonheur et la tristesse telle qu'elle est exprimée dans les œuvres estimées de Mowlânâ, on peut découvrir une perspective multiforme et profondément spirituelle sur ces émotions profondes. Pour Mowlânâ, l'essence du bonheur authentique est étroitement liée à l'établissement d'un lien profond et significatif avec la transcendance divine, tandis que la tristesse apparaît comme une phase de transition essentielle et inévitable qui facilite l'ascension de l'âme vers cet état spirituel élevé. Ensemble, ces émotions contribuent à créer une tapisserie riche et élaborée qui résume les complexités de l'expérience humaine, mettant ainsi en lumière les profondeurs profondes de la littérature persane et les enseignements durables de ce magnifique poète mystique. Les principales œuvres de Mowlânâ

soulignent fréquemment ces émotions puissantes sous un angle à la fois mystique et spirituellement enrichissant.

Dans *Mathnavî*, Mowlânâ étudie en profondeur le concept selon lequel le véritable bonheur est fondamentalement dérivé de l'union de l'âme avec l'essence divine de Dieu. La myriade d'histoires et de paraboles entrelacées dans *Mathnavî* illustre de façon poignante comment les différents personnages atteignent un état de joie en triomphant de leurs adversités spirituelles et en s'efforçant de se rapprocher toujours plus de la présence divine. À l'inverse, dans ce livre la tristesse est souvent décrite comme un état émotionnel indispensable qui pousse l'âme à se lancer dans une quête de vérité et de connaissance. En utilisant des récits évocateurs, Mowlânâ démontre comment les expériences de douleur et de souffrance peuvent servir de catalyseurs à une croissance spirituelle significative et à des changements transformateurs dans la vie d'un individu.

Divân-e-Shams aborde également les thèmes complexes du bonheur et de la tristesse. Dans les versets du *Divân*, Mowlânâ célèbre avec exubérance l'émerveillement profond et les expériences extatiques qui peuvent découler des profondeurs d'un amour mystique et d'une fervente dévotion. Ces poèmes reflètent une joie intense qui transcende les limites des plaisirs terrestres et qui est fondamentalement enracinée dans l'amour divin. Mowlânâ exprime fréquemment la profonde angoisse émotionnelle qu'il a ressentie à la suite de sa séparation d'avec Shams, que cette séparation soit de nature physique ou spirituelle. Ce sentiment omniprésent de tristesse est décrit comme une quête continue pour retrouver à la fois l'amour et la lumière divine illuminatrice, contribuant ainsi à créer une atmosphère générale de nostalgie et de grand désir.

Dans cette compilation de discours éloquentes, Mowlânâ articule une myriade de réflexions profondes relatives à divers thèmes spirituels et éthiques qui résonnent profondément avec la condition humaine et la quête de sens.

X. CONCLUSION

L'œuvre de Mowlânâ met en lumière une vision profondément spirituelle et humaniste des émotions humaines, où la tristesse et le bonheur ne s'opposent pas, mais se complètent. D'après Mowlânâ, la tristesse n'est ni une déficience ni un échec, mais une étape nécessaire pour la purification de l'âme. Elle agit comme un catalyseur de transformation intérieure, préparant le chemin à l'élévation spirituelle et à l'accès à un bonheur authentique.

Selon Mowlânâ ces deux sentiments sont en interactivité; à savoir, la joie ne prend le sens qu'après perception de la douleur. Donc, ce chemin devient un chemin mystique de recherche du divin. Pour que la vraie lumière surgisse, elle doit transpercer la douleur, les larmes et la séparation, car c'est à travers la souffrance que l'union, le sens et la beauté prennent forme.

Le bonheur, dans cette optique, ne constitue donc pas la satisfaction de désirs passagers mais la joie née d'être transporté par cet amour mystique. Amour à la fois créateur et destructeur. Moteur et destructeur. Le bonheur devient donc la somme de la joie de la réunion et de la douleur de la blessure. Afin de devenir une quête mystique.

Puisque l'accession au bonheur ne peut être extérieur mais doit être intérieur: C'est un épanouissement intérieur d'après Mowlânâ qui a lieu suite à la transcendance des épreuves, un éternement intérieur qui a lieu suite à un élèvement spirituel et amène vers une maturité intérieure, une rupture intérieure avec tout ce qui est mondain, physique, terre à terre. Les plaisirs sont des moments passagers qui est suivie ensuite de tristesse ou de déceptions.

La souffrance d'amour est quelque chose de particulier. Puisque c'est la souffrance de vivre la séparation et un amour qui va être orientée vers Dieu ou que Dieu va nourrir l'espoir de réunion alors que ce n'est pas encore le cas. La souffrance devient alors un langage entre le serviteur et son Seigneur, entre moi et Dieu.

En somme, la réflexion de Mowlânâ sur le bonheur et la tristesse nous encourage à voir nos émotions comme un ensemble où tous les sentiments se répondent dans une véritable quête de soi et d'une dimension inconnaissable de la réalité. Il nous dit que nous ne pouvons pas connaître le bonheur sans connaître ce qui est moins radieux, voire sombre. Il nous dit également que nous ne pouvons pas nous arrêter sur la tristesse, et que chaque épreuve aussi monumentale soit-elle, est un nouveau début pour une vie que nous pouvons rendre plus rayonnante et lumineuse. Dans cette dialectique où le bonheur et la tristesse se succèdent et se complètent, notre poète nous parvient à nous écrire une poésie où chaque séparation est un mariage en soi, où chaque mort est l'expression de la vie, où chaque succès est une succession d'échecs et où chaque joie est une partition de tristesse

NOTES

- [1] Schimmel, Annemarie. Shokohe schams, «seyri dar asar va afkare mowlana», (L'incendie de l'âme: l'aventure spirituelle de Rûmî en français), traduit par: Hassan Lahouti, ed, Elmi, Tehran.1996.p.411.
 [2] Schimmel, Annemarie. Man badam va to atash (I am wind, you are fire: en anglais). Traduit par: Fereydoon Badreyi. Ed: Toos. Tehran. 2010. p.159.
 [3] Rûmî, Djalâl_ud_Dîn. Le Livre du dedans. Traduit et présenté par Eva de Vitray_Meyerovitch. Ed: Albin Michel. Paris.1997.p.208.

آفتابی مخفی اندر ذره‌ای	[4] دَر چه؟ دریا نهان در قطره‌ای
واندک اندک روی خود را بر گشود	آفتابی خویش را ذره نمود
عالم از وی مست گشت و صحو شد	جمله ذرات در وی محو شد

- [5] Barzegar Khaleghi, Mohammad Reza. «Gham va shadi az didgah-e Mowlana». Name Farhangestan, année 11. No 4. 2010. p.48.

وز نور تو عاشقان بزادند	[6] ای عشق که جمله از تو شادند
همرنگ تو پادشه نژادند	تو پادشهی و جمله عشاق
قطره های بحر را نتوان شمرد	[7] عشق دریاییست قعرش ناپدید
لیک هر یک آدمی را معبدیست	[8] گرچه مقصود از بشر علم و هدیست
تا ننالد سوی حق آن بدگهر	[9] در همه عمرش ندید او درد سر
حق ندادش درد و رنج و انده‌ان	داد او را جمله ملک این جهان
تا بخوانی مر خدا را در نهان	درد آمد بهتر از ملک جهان
خواندن با درد از دل بردگی‌ست	خواندن بی درد از افسردگی‌ست

- [10] Forouzanfar, Badiozzaman. Sharh-e mathnavi. Ed: Zavvar. Tehran.1982. p.320.

- [11] Homayi, Jalal-in. *Molawi nameh: Molawi che migoyad?* Ed: Homa. Tehran.1997. p. 709.
- [12] گر بود اندیشه ات گل گلشنی ور بود خاری تو همینه گلخنی
- [13] گر اناری می خری خندان بخر تا دهد خنده ز دانه او خبر
- [14] قند شادی میوه غمست این فرح زخمست و آن غم مرهمست
- [15] تو نه آن عودی کز آتش کم شود این جهان از عطر و ریحان آگند
- [16] از شراب لایزالی گشت مست شد ممیز از خلایق باز رست
- [17] شرح گل بگذار از بهر خدا شرح بلبل گو که شد از گل جدا
- [18] پس غذای عاشقان آمد سماع که درو باشد خیال اجتماع
- [19] رنج و غم را حق پی آن آفرید تا بدین ضد، خوشدلی آید پدید
- [20] هر کجا دردی دوا آنجا رود هر کجا فقری نوا آنجا رود
- هر کجا مشکل جواب آنجا رود هر کجا کشتیست آب آنجا رود
- [21] کو خلیلی کو برون آمد ز غار گفت: هذا رب، هان کو کردگار؟
- [22] بشنو از نی چون شکایت می کند از جدایی ها شکایت می کند
- [23] هر کجا آب روان، سبزه شود هر کجا اشکی دوان، رحمت شود
- [24] چون گل از خارست و خار از گل چرا هر دو در جنگند و اندر ماجرا؟
- [25] Shahbazi, Iraj. "Ranj az negahe Mowlana", *Pajoheshnameye adab-e hamasi*, No 4. 2007. p.183.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BARZEGAR KHALEGHI, M. R. *Gham va shadi az didgah-e Mowlana*. Nameh-ye Farhangestan, 11(4), 2010.
- [2] FORUZANFAR, B *Sharh-e Mathnavi* [Commentary on the Mathnavi]. Zavvar, 1982.
- [3] HOMAYI, J. *Mowlavi nameh: Mowlavi che miguyad?* Homa. 1997.
- [4] RUMI, J. *Le Livre du dedans (Fihi mâ fihi)* (E. de Vitray-Meyerovitch, Trans.). Albin Michel : 1997.
- [5] Rūmī, J. *Mathnavī: La quête de l'absolu? Livres I à III* (E. de Vitray-Meyerovitch & D. Mortazavi, Trans.). Jean-Paul Bertrand, 2004.
- [6] RUMI, J. *Mathnavī: La quête de l'absolu? Livres IV à VI* (E. de Vitray-Meyerovitch & D. Mortazavi, Trans.). Jean-Paul Bertrand, 2014.
- [7] SCHIMMEL, A. *Shokohe Shams: Seyri dar asar va afkare Mowlana* (H. Lahouti, Trans.). Elmi, 1996.
- [8] [8]SCHIMMEL, A. *I Am Wind, You Are Fire: The Life and Work of Rumi* (F. Badreyi, Trans.). Toos, 2010.
- [9] SHAABANLOO, A. *Bonyād-e farhangi-ye estearahā-ye eshgh dar asar-e Mowlavi*. *Pajouheshname-ye Zabān va Adabiāt*, (1), 2023.
- [10] SHAHBAZI, I. *Ranj az negāh-e Mowlana*. *Pajouheshname-ye Adab-e Hamesi*, (4), 2007.
- [11] SADEGHI HASSAN ABADI, M. *Gham va shadi dar tajrobe-ye dini-ye Mowlavi*. Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, (80), 2012.
- [12] ZARRINKOOB, A. *Pelleh pelleh ta molāghat-e khodā*. Elmi, 2000



Etude de la vision carnavalesque du monde dans *La Maison des Idris* de Ghazaleh Alizadeh basée sur la méthode de Bakhtine *

Matin VESAL**/ Saber MOHSENI***

Résumé— Chez Bakhtine, c'est le carnaval, défini comme événement populaire critique dirigé contre le sérieux de la culture officielle, qui constitue le point de départ de la théorie du roman. Les caractéristiques de l'événement carnavalesque sont l'ambivalence, la polyphonie et le rire. L'ambivalence carnavalesque n'admet pas la valeur absolue et rend relative toutes les valeurs. Avec les valeurs contradictoires accouplées par le carnaval sont réunis des discours incompatibles issus de ces valeurs qui font naître une structure ouverte et polyphonique. Et enfin, le sérieux de la culture dominante est nié par la bouffonnerie et par le caractère clownesque du carnaval. Mais dans la société moderne, le carnaval s'est transformé en événement folklorique ou touristique. Donc, on peut se demander sur la pertinence et l'actualité de la théorie bakhtinienne. À travers cette recherche, on s'interroge sur les origines et les caractéristiques de l'ambivalence carnavalesque dans *La Maison des Idris* en tant que roman contemporain. Nous allons démontrer comment Ghazaleh Alizadeh a créé un roman polyphonique et dialogique dans lequel les voix des personnages, comme autant d'instances discursives, se confrontent dans une contradiction et une ambivalence permanente.

Mots-clés— Alizadeh, Bakhtine, ambivalence, carnaval, *La Maison des Idris*, polyphonie discursive.



A Study of The Carnavalesque Vision of The World in The House of Idris of Ghazaleh Alizadeh Based on Bakhtin's Method*

Matin VESAL**/ Saber MOHSENI***

Extended abstract— The critical work of Mikhail Bakhtin, a Russian literary theorist, enjoyed great success among French critics in the 1970s, introducing fundamental concepts such as dialogism, polyphony, and the carnivalesque into the field of literary criticism (stylistics, semiotics, sociolinguistics, etc.). Let us begin by explaining the notion of the carnivalesque from Bakhtin's perspective and terminology. According to Bakhtin, carnival is more than a protest happening in the modern sense of the term; it is a critical subculture, whose rites and activities challenge the dominant morality and prevailing norms, which are presented in a caricatured context. But how does the emergence of this subculture lead to the protest and emancipation of the people? Bakhtin claims that this subculture appeared during the transitional phase between the Middle Ages and the Renaissance. "In this unstable situation, the people, consisting of peasants, bourgeois, and artisans, began to challenge the domination of the nobility and the church and to develop a haphazard culture". In his two most important works, *The Works of François Rabelais* and *The Poetics of Dostoevsky*, Bakhtin attempts to express the texts of Dostoevsky and Rabelais through the tradition of carnival. Given that in Rabelais's time, around 1530, the peasant classes could not openly antagonize the nobility and the clergy, critical impulses emerged in the carnival, which was tolerated by the dominant group as a popular festival. "At the time, carnival could be considered a social safety valve, a 'Ventilitis' in the sense of George Simmel; it was a ritual permitting actions prohibited in everyday life". At first glance, it seems that such a ritual has a specific function within the social system, and since it prevents the accumulation of resentments of aggression and conflict, it could not contribute to the disruption of this system. But in the long run, the carnival had subversive effects, incompatible with the seriousness of the official culture of the lords and the Church. According to Bakhtin, "in the carnival, the people mock this culture". Bakhtin repeatedly states that during a carnival celebration, the people laugh at themselves, not taking their own situation and point of view seriously. As a result, "everything becomes relative, even death, whose absolute character is called into question with the appearance of the pregnant old woman who associates death with life, the end with continuity, and sacred old age with profane sexuality". In an ambivalent and sacrilegious context, the sublime is associated with the vulgar, the sacred with the profane, life with

* Received: 2025/03/13

Accepted: 2025/08/17

** Assistant Professor, Department of French, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. (Corresponding Author). E-mail: m.vesal@scu.ac.ir

*** Assistant Professor, Department of French, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: s.mohseni@scu.ac.ir

death, and the king with the fool. Thus, carnival challenges the absolute and eternal nature of official values; the only value it admitted was ambivalence, which signifies the union of incompatible values.

But in modern society, it is difficult to explain carnival in relation to popular festivals, because it is clear that in modern society, this festival no longer has a protest and subversive function; it has been transformed into a folkloric or tourist event. So, what are the importance and relevance of Bakhtin's theory of carnival? How can we explain carnival in the modern novel? First of all, assuming the existence of carnivalization in the present era requires that we not consider it solely a question of semantic content. Moreover, to answer these questions, we must draw on three characteristics that are inseparable from contemporary reality: ambivalence, polyphony, and laughter.

The House of Idris, the major work of Iranian writer Ghazaleh Alizadeh (1946-1996), was published in 1991. Through this work, the author addresses aspects of a workers' revolution that seeks to subvert the dominant culture while simultaneously overthrowing the power of the aristocracy. The novel chronicles the life of a traditional, aristocratic family. The story takes place in a fictional city, Eshgh Abad, after the Russian Revolution of 1917. After several decades of grandeur and honor, the Idris family finds itself confronted by the influx of revolutionaries from the working class, who call themselves Atashkar. This noble family, forced into submission, shares the house with them. But the procedure has been changed and it is the poor who present their domination and brutality under the pretext of revolutionary ideals. Contrary to the opinion of the revolutionaries, the main members of this family including the grandmother (Mrs. Idrisi), Lagha (daughter), Vahab (grandson) and Yavar (servant) have not been indulging in luxury for years. On the contrary, they lead lives filled with sorrow and nightmarish events.

In this article, we have examined the relevance and current interest of Bakhtin's theory of carnival. Bakhtin considers carnivalization as the inclusion in so-called cultivated literature of popular culture, considered as a global vision of the world. Thus, the carnivalesque consists of concrete realities that clarify the system of a particular work. The characteristics of the carnivalesque event are ambivalence, polyphony, and laughter, which penetrate the novelistic text. In *The House of Idris*, carnivalesque statements result in an ambivalence stemming from ideological conflicts. The coupling of opposites thus gives rise to a universe governed by ambivalence, doubling, and polyphony. The novel thus reacts to social structures as discursive structures. Through carnival, contradictory values are juxtaposed, giving rise to incompatible discourses. When truth and lies, science and superstition, virtue and vice are combined, the semantic universe fragments, making any univocal or monological discourse impossible. In this case, we witness the dissolution of subjectivity in the ambivalence and polyphonies described by Alizadeh.

Keywords— Alizadeh, Bakhtin, ambivalence, carnival, The House of Idris, discursive polyphony

SELECTED REFERENCES

- [1] Alizadeh, Ghazaleh. (1403). *The House of Idris*, Tous Edition, Tehran.
- [2] Bakhtin, Mikhail. (1970). *The Work of François Rabelais and Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance*, Paris, Gallimard.
- [3] Bakhtin, Mikhail, (1998). *The Poetics of Dostoevsky*, Mikhail Bakhtin, translated from Russian by Isabelle Kolitcheff, Paris, Points.



بررسی جهان بینی کارناوالی در رمان خانه ادیسی ها از غزاله علیزاده بر اساس روش باختین*

متین وصال**/صابر محسنی***

چکیده — در آثار باختین، کارناوال که به عنوان یک رویداد انتقادی عامه پسند علیه جدیت فرهنگ رسمی تلقی می‌شود، محور اصلی نظریه رمان را شکل می‌دهد. ویژگی های کارناوال دوگانگی، چند صدایی و خنده است. دوگانگی کارناوالی ارزش‌های مطلق را رد کرده و بر نسبی بودن تمامی ارزش‌ها تاکید می‌نماید. در کنار ارزش‌های متناقض که در فضای کارناوالی شکل می‌گیرند، گفتمان‌های متخالفی که برخاسته از این ارزش‌هاست نیز به وجود می‌آیند و بدین ترتیب ساختاری باز و چندصدایی را پدید می‌آورند. در نهایت، جدیت فرهنگ حاکم نیز در فضای طنز و دلکک گونه کارناوال حل می‌شود. اما در جامعه مدرن، کارناوال به یک رویداد فولکلوریک یا توریستی تبدیل شده است. بنابراین، موضوعیت و کاربردی بودن نظریه باختین در جامعه کنونی مورد سوال قرار می‌گیرد. این جستار، به بررسی منشأ و ویژگی‌های دوسوگرایی کارناوال گونه در رمان *خانه ادیسی‌ها*، به‌عنوان رمانی معاصر می‌پردازد و نشان خواهد داد که چگونه غزاله علیزاده رمانی چندصدایی خلق کرده است که در آن صدای شخصیت‌ها، مانند بسیاری از نمونه‌های گفتمانی، در تضاد و دوگانگی دائمی با یکدیگر قرار دارند

کلمات کلیدی — باختین، چندصدایی، *خانه ادیسی‌ها*، دوگانگی روایی، کارناوال، علیزاده.

I. INTRODUCTION

L'œuvre critique de Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature, connaît un grand succès chez les critiques français dès les années 1970 en introduisant, dans le domaine de la critique littéraire (stylistique, sémiotique, sociolinguistique, etc.), des concepts primordiaux tels que le dialogisme, la polyphonie et le carnavalesque. Commençons par expliquer la notion de carnavalesque dans l'optique et la terminologie bakhtinienne. Selon Bakhtine, le carnaval est plus qu'un happening contestataire au sens moderne du terme, il s'agit d'une subculture critique, dont les rites et les activités mettent en question la morale dominante et les normes en vigueur qui sont présentées dans un contexte caricatural. Mais comment l'apparition de cette subculture entraîne la contestation et l'émancipation du peuple ? Bakhtine affirme que cette subculture apparaît pendant la phase de transition située entre le Moyen âge et la Renaissance.

« Dans cette situation instable, le peuple qui se constitue des paysans, des bourgeois et des artisans, commencent à contester la domination de la noblesse et de l'église et à développer une culture aléatoire » (Zima, 2000, 106).

Dans ses deux ouvrages les plus primordiaux, *L'œuvre de François Rabelais* et *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine essaie d'exprimer les textes de Dostoïevski et de Rabelais à travers la tradition du carnaval. Étant donné qu'au temps de Rabelais, autour de 1530, les couches paysannes ne pourraient se contrarier ouvertement la noblesse et le clergé, des pulsions critiques apparaissent dans le carnaval toléré par le groupe dominant en tant que fête populaire.

« À l'époque, le carnaval pourrait être considéré comme une soupape de sécurité sociale, une « Ventilisite » au sens de George Simmel, il s'agissait d'un rituel permettant des actions interdites dans la vie quotidienne » (Belleau, 1984, 43).

Du premier coup, il semble qu'un tel rituel a une fonction précise dans le cadre du système social et comme il empêche l'accumulation de ressentiments d'agression et de conflit, il ne pourrait contribuer à la disruption de ce système. Mais à la longue, le carnaval avait des effets subversifs, incompatibles avec le sérieux de la culture officielle des seigneurs et de l'Église. Selon Bakhtine, « dans le carnaval, le peuple se moque de cette culture » (cité par Zima, 107). Bakhtine affirme à plusieurs reprises que pendant une fête carnavalesque, le peuple rit de lui-même, ne prenant pas au sérieux sa propre situation et son propre point de vue. En conséquence,

« tout devient relatif, même la mort dont le caractère absolu est mis en question avec l'apparition de la vieille femme enceinte qui associe la mort à la vie, la fin à la continuité et la vieillesse sacrée à la sexualité profane » (Zima, Ibid.).

Dans un contexte ambivalent et sacrilège, le sublime s'associe au vulgaire, le sacré au profane, la vie à la mort et le roi au fou. Donc le carnaval conteste le caractère absolu et éternel des valeurs officielles, la seule valeur qu'il admettait était l'ambivalence qui veut dire la réunion des valeurs incompatibles.

Mais dans la société moderne, il est difficile à expliquer le carnaval par rapport à la fête populaire, car il est évident que dans la société moderne, cette fête n'a plus la fonction contestataire et subversive, elle s'est transformée en événement folklorique ou touristique. Donc, quelles sont l'importance et l'actualité de la théorie bakhtinienne du carnaval ? Comment expliquer le carnaval dans le roman moderne ? Tout d'abord, le fait de supposer l'existence d'une carnavalisation à l'époque présente nécessite que l'on n'en fasse pas uniquement une question du contenu sémantique. D'ailleurs, pour répondre à ces questions, il faut recourir à trois caractéristiques qui sont inséparables de la réalité contemporaine : l'ambivalence, la polyphonie et le rire.

La Maison des Idris, l'œuvre majeure de Ghazaleh Alizadeh (1946-1996), écrivaine iranienne, est publiée en 1991. À travers cette œuvre, l'auteure traite des aspects d'une révolution ouvrière qui cherche à subvertir la culture dominante en même temps qu'à renverser le pouvoir de l'aristocratie. Le roman relate la vie d'une famille traditionnelle et aristocratique. L'histoire du roman se déroule dans une ville fictive, Eshgh Abad, après la révolution russe de 1917. Après plusieurs décennies de grandeur et d'honneur, la famille des Idris se trouve confrontée à l'afflux des révolutionnaires, issues de la classe ouvrière, qui s'appellent des Atashkar. Cette famille noble, contrainte de se soumettre, partage la maison avec eux. Mais la procédure a été modifiée et ce sont les pauvres qui présentent leur domination et leur brutalité sous le prétexte d'idéaux révolutionnaires. Contrairement à l'opinion des révolutionnaires, les principaux membres de cette famille dont la grand-mère (Mme Idrisi), Lagha (fille), Vahab (petit-fils) et Yavar (serviteur) ne sont pas adonnés au luxe depuis des années. Au contraire, ils ont une vie pleine de chagrin et d'événements cauchemardesques.

Dans cet article, il s'agira d'une étude sur la pertinence et l'intérêt actuels de l'idée bakhtinienne de carnavalisation. Nous allons démontrer que dans l'œuvre en question la polyphonie discursive se présente comme un carnaval contre la culture de la classe dominante. En d'autres mots, nous essaierons de montrer en quoi la notion de carnavalisation éclaire la structure discursive et les énoncés ambivalents du roman.

I. I REVUE DE LA LITTÉRATURE

Dans un article intitulé « Analyse comparative de deux romans, *Symphonie des morts* et *La Maison des Idris*, en mettant l'accent sur les thèmes sociaux » (1395), Chaw et al. examinent la désintégration des familles iraniennes en tant que phénomène social omniprésent. Ahmadi et Aghajani dans leur article « La solitude de l'intellectuel dans les romans de Ghadeh-al-Salman et Ghazaleh Alizadeh » (1392), ont traité de la solitude des intellectuels. Abhari et al. dans « Reflet de la tradition et de la modernité dans *La Maison des Idris* » (1402), montre que l'auteur tout en décrivant la transformation de la société traditionnelle dont la maison des Idris est un symbole, tente de décrire la fonction des systèmes totalitaires comme symbole de la modernité. Dans « Analyse psychologique des personnages marquants de *La Maison des Idris* », Farzi et Khosro Hosseini montrent que Alizadeh accorde beaucoup d'attention à la psychanalyse des personnages et la critique psychanalytique qui pourraient dégager le sens caché et profond de ses histoires. *Ces études, bien qu'utiles, négligent souvent la dimension carnavalesque au profit d'une analyse socio-historique.* Quant à la théorie carnavalesque de Bakhtine, quelques chercheurs ont réalisé des recherches en recourant à la théorie du carnaval. Nous en citons quelques-unes, sans volonté d'exhaustivité. Il y a un article écrit par Shokrian et al., « L'étude de l'effet carnavalesque dans

Les pantalons rapiécés de Rassoul Parvizi » qui essaie d'exprimer la présence et la fonction des éléments carnavalesque dans les textes de Parvizi et de révéler le rôle qu'ils jouent dans l'avancement du récit. André Belleau dans « Carnavalesque pas mort ? » met l'accent sur la pertinence et l'intérêt actuel de l'idée bakhtinienne de carnavalisation. Dans un autre article, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », Belleau tente une mise au net et une mise au point, les difficultés dont il s'agit ayant trait à la carnavalisation d'un grand nombre de romans québécois depuis la fin des années cinquante. Cependant, peu d'études ont appliqué la théorie bakhtinienne à *La Maison des Idris*. Contrairement aux études existantes sur *Alizadeh*, cet article montre comment la polyphonie discursive remplace la fonction subversive du carnaval traditionnel dans un contexte moderne.

II. L'AMBIVALENCE ET LE RIRE

Le carnaval fait suspendre les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale ou non carnavalesque. L'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne sont renversés : vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale ou autre. Un contact libre et familier, caractéristique de l'attitude carnavalesque, abolit toutes les distances entre les hommes.

« Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abordent en toute simplicité sur la place du carnaval » (Rouyance, 2012, 24).

Cette attitude familière impose un caractère particulier à l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre ainsi que le mot carnavalesque franc. Dans le carnaval s'instaure une forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un monde nouveau de relations humaines, apposée aux rapports sociohiérarchiques tout-puissants de la vie courante.

« La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques qui le déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés un point de vue de la logique de la vie habituelle » (Bakhtine, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, 1998, 99).

L'ambivalence carnavalesque, en refusant toute valeur absolue, relativise toutes les normes, réunit ce que la culture officielle sépare pour justifier la domination des classes. Dans l'exemple mentionné ci-dessous, tiré de *La Maison des Idris*, les lois approuvées par le centre (Atashkhaneh) sont violées par les membres de la famille des Idris ainsi que par certains Atashkar :

« Pourquoi as-tu mis cette selle d'âne sur toi ? Sa couleur est comme la boue au fond du bassin. (Il renifla autour de lui.) Tu mets du parfum ? Bravo ! Va immédiatement chercher cette maudite bouteille noire ! Je dois la briser sur-le-champ. (Il lança un regard noir à Vahab.) Tu n'as pas lu le règlement de Atashkhaneh ? Heureusement qu'on en a collé un sur chaque mur où que tu ailles. L'article quatre précise que l'usage de tout parfum, produit de maquillage ou substance odorante est strictement interdit. Apparemment, on a déclaré l'indépendance dans cette maison. Kaveh met de l'eau de Cologne. Hadadian passe une heure à tripoter sa moustache en poils de chien. Toi, tu passes ton temps à faire des grimaces de singe devant le miroir. Cette

vieille femme, qui est à deux pas de la tombe, jette un châle de soie sur ses épaules et fait des manières ; elle ouvre un œil aujourd'hui et l'autre demain. On dirait qu'ici, c'est une maison de fête. Et ce Yashvili non plus, je ne l'appelle pas un héros, il dépasse tout le monde en battant des cils comme une autruche¹». (Alizadeh, 1403, 213)

Non seulement les règles, mais aussi de nombreux concepts interdits par la classe dominante se sont vidés de leur contenu sémantique dans un univers carnavalesque. L'une des notions mises en ambivalence dans ce roman c'est « l'amour » :

« J'en ai marre de l'amour et de ces histoires d'amour ! Quelle chance de merde ! Partout où l'on va ici, on n'entend que des bêlements sur l'amour. Jamais personne ne parle de construction, d'agriculture mécanisée. Est-ce que l'un d'entre vous sait que la récolte de blé est faible cette année ? Que certaines industries sont à l'arrêt et que la vermine s'est répandue partout ? Avez-vous pensé à ces problèmes, ou bien est-ce que l'amour jongle avec vos cerveaux fêlés ? ». ²

Le nom d'Eshgh Abad est une allusion parodique à l'amour³, un titre révélateur parce que l'amour est une notion interdite dans cette ville :

« Dans la ville de Nodar, des cœurs transpercés de flèches avaient été gravés à la pointe d'un couteau sur les arbres de la place. Après la découverte du troisième cœur, Atashkhaneh central posta plusieurs agents autour de la place. Pourtant, malgré toutes les précautions, le coupable accomplissait son œuvre avec une telle habileté que ce n'est qu'à l'aube du septième jour, une fois son dessin indésirable terminé, que les agents réussirent enfin à l'arrêter. »⁴

Une autre notion mise en ambivalence, c'est la liberté :

« Showkat le héros, le biscuit brûlant vous brûle la bouche, et pourtant vous forcez les gens à le manger ! Pourquoi ne les laissez-vous pas choisir librement ?! Showkat poussa brutalement le banc. "Lève-toi... ramasse tes affaires et dégage. Emmène aussi ton spectacle de curiosités miteux. Tes images me donnent la nausée. Avec quel culot oses-tu prononcer devant moi, Showkat le héros, ce maudit mot de 'liberté' ?! Nous n'avons jamais toléré de telles absurdités. Ce que tu veux vraiment dire, c'est l'anarchie, c'est que chacun fasse ce qu'il vaut. Atashkhaneh central a supprimé ce mot de son vocabulaire, et voilà qu'un imbécile ose encore ressusciter ce fléau devant un membre éminent de Atashkhaneh !⁵ » (Alizadeh, 1403, 237)

Cette ambivalence crée une figure à double ton qui réunit les louanges et les injures, s'efforce de saisir l'instant même du changement, le passage même de l'ancien au nouveau, de la mort à la naissance. Cette image couronne et détrône à la fois. Au

cours de l'évolution de la société de classe, cette conception du monde ne pouvait trouver à s'exprimer que dans la culture non officielle, car elle n'avait pas droit de cité dans la culture des classes dominantes ou les injures étaient nettement délimitées et immobiles » (Bakhtine, 1950, 1970, 168)

Dans l'œuvre d'Alizadeh qui absorbe les énoncés carnavalesques, la fusion des louanges et des injures est un des procédés caractéristiques. C'est la classe dominante, c'est-à-dire les Atashkars, qui injure, ce qui rend carnavalesque l'ambiance de l'œuvre :

« Je salue tes idées, bien sûr... mais par la porte de derrière ! Tellement réactionnaires et pitoyables, bonnes pour les vieilles femmes et les sentimentaux. Cette vision du monde est un frein au progrès ! Avec de telles idées, cette nation ne progressera jamais ! 'Les ailes des papillons sont fragiles... Ayez pitié des oiseaux... Soyez gentils avec les grenouilles...' Des sentiments à la noix ! Du romantisme arriéré ! »⁶ (Alizadeh, 1403, 536).

L'ambiance issue des conflits idéologiques apparaît comme une conséquence et de l'ambiance carnavalesque qui domine l'œuvre.

Mais Bakhtine ne s'interroge pas sur les origines sociales et économiques de l'ambivalence carnavalesque dans la société moderne. Il ne semble pas non plus s'intéresser aux rapports entre le carnaval de l'époque rabelaisienne et les mécanismes du marché, dont il parle pourtant à plusieurs reprises. Dans son ouvrage intitulé *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine parle de caractère carnavalesque et ambivalent des « cris de Paris » et de la rhétorique de place publique :

« Il faut noter au passage que la réclame populaire a toujours été railleuse, que dans telle ou telle mesure, elle s'est toujours moquée d'elle-même {...}, sur la place publique, l'appât du gain et la duperie prenaient un caractère ironique et de mi-franchise ». (Bakhtine, 1965, 1970, 163)

Bien qu'il reconnût l'affinité entre les événements de la place publique et le carnaval, Bakhtine ne s'étend pas sur le caractère carnavalesque du marché et sur l'ambivalence en tant que produit de la société de marché. Cette analyse marxiste rejoint indirectement l'idée bakhtinienne d'un carnaval comme espace de subversion, bien que Bakhtine n'ait pas explicitement relié l'ambivalence aux mécanismes marchands :

« étant donné que l'argent, en tant que conception et la valeur qui existe et s'impose, confond et échange toute chose, il est la confusion et le troc de toutes les qualités naturelles et humaines {...} il est la réconciliation de l'inconciliable, il force les contraires à l'accouplement » (Marx, 1844, 1971, 301).

En considérant l'avis de Marx on s'aperçoit que « l'ambivalence et la carnavalisation de la culture sont des phénomènes de la société de marché et des résultats directs ou indirects de la médiation par la valeur d'échange. Donc, l'ambivalence carnavalesque peut naître de la médiation par la valeur

d'échange. En conséquence, ses formes modernes ne sauraient être déduites directement ou indirectement de la fête populaire. « À propos de la culture et de la littérature moderne, le carnaval signifie une désignation métonymique de marché ». (Zima, 2000, 110) Dans *La maison des Idris*, la révolution ouvrière qui ressemble à une révolution communiste vise l'égalité entre la classe dominante et la couche ouvrière, mais on assiste à l'ambivalence et la conciliation des inconciliables qu'elle entraîne.

Déduits à l'animalité, les individus rappellent que l'homme n'est plus qu'objets dans son propre système de domination,

« c'est-à-dire la société de marché qui livre l'individu aux idéologies totalitaires, en éliminant les valeurs éthiques et esthétiques, c'est-à-dire ce qui pourrait contredire les valeurs d'échange et fait ainsi de chaque homme une normalité acceptable dans le système capitaliste ». (Zima, 2005, 12)

« L'individualité humaine s'efface dans cette constellation de réactions dictées par la classe dominante ». (Zima, 2000, 176)

Voici un exemple :

« La femme jouait avec le pistolet qu'elle tenait dans la main : nous prendrons leur place. Fermes, positives, constructives. La future génération sera à l'abri de toute perversion. La maladie de l'amour sera éradiquée, et les hommes et les femmes forts seront dédiés à la reproduction. Après avoir accompli leur devoir, ils entreront en scène pour faire avancer l'industrie. Je suis fier de l'avenir de cette génération »⁷. (Alizadeh, 1403, 503).

Alizadeh oppose les agents d'une révolution ouvrière et populaire à la classe dominante et noble, en prenant leur identité, sépare chacun d'eux de leur individualité et les jette au milieu de la véritable communauté du peuple. La révolution ouvrière a stimulé le désir de justice dans la conviction des couches inférieures, d'abandonner leur individualité pour l'égalité et la liberté.

Dans une société où les valeurs préétablies cessent d'être pertinentes, le fondement de la subjectivité est ébranlé, les notions perdent leur sens, ce qui aboutit à une désémantisation des valeurs et des critères. Ainsi peut-on dire que la notion d'un monde double se trouve à la base du concept du carnivalesque. Ce passage évoque la perte de critère dans le contexte d'une société issue de l'ambivalence :

« Si vous dites qu'ils mordent la poussière, ils répondront que vous n'avez donc pas la capacité d'accepter des critiques constructives. Showkat lança un regard noir à Vahab : Pff ! Quelle absurdité ! Il est en train de nous renvoyer nos propres paroles. Écoute-moi bien, minable. J'en ai assez entendu de ces fadasseries. Toi, ne viens pas te mêler de ce qui ne te regarde pas. Personne ne peut dire si une critique est constructive ou destructive quand il n'existe aucun critère pour en juger. »⁸ (Alizadeh, 1403, 215).

L'accumulation des termes péjoratifs, l'enchevêtrement des concepts sérieux avec le grotesque qui provient des injures, crée une sorte d'ambivalence. La société prend la forme d'un carnaval qui est le résultat de la société de marché. Le rire chez Alizadeh provient des discours doubles et contradictoires. Le rire et l'ambivalence s'entremêlent donc. L'ambivalence qui existe même dans la typologie des personnages provoque le rire. Le double renvoie à des questions de personnalité multiples ainsi qu'au dédoublement physique ou psychologique. Par exemple Showkat est en apparence un personnage dur et brutal ayant une cour douce :

« Showkat lui donna un coup de poing sur le bras : "Espèce de bon à rien, fainéant ! Dès qu'un peu de gentillesse ou de compassion naît en moi à ton égard, tu te mets aussitôt à ruer dans les brancards. » (Alizadeh, 1403, 213).⁹

III. POLYPHONIE DISCURSIVE ET LE DIALOGUE

Nous avons étudié l'ambivalence dans l'univers romanesque d'Alizadeh. Ce qui nous intéresse dans cette section est la pluralité des discours. En effet, le caractère ambivalent des valeurs donne lieu à des discussions interminables, dans lesquelles toute vérité peut se muer en mensonge et vice versa, parmi les nombreux discours, aucun ne détient la vérité absolue. Le commun dénominateur de l'ambivalence et de la polyphonie est « le dialogue ». L'œuvre romanesque n'est pas un dialogue clos de l'auteur, mais un lieu par excellence de dialogue, interaction et de rencontre de plusieurs voix. (Mohammadi, 2018, 1) Un être ou un objet ambivalent, réunissant des aspects contradictoires, suscite des hypothèses opposées entrant en concurrence et pouvant dialoguer. Des problèmes et des antagonismes sociaux apparaissent comme des conflits linguistiques. Cette perspective permet d'éviter la réduction du texte littéraire à des abstractions comme « capitalisme », « réification », ou « valeur d'échange » qui ne le concerne pas directement. D'après Bakhtine :

« Les langues sont des conceptions du monde, non pas abstraites, mais concrètes, sociales, traversées par le système des appréciations, inséparable de la pratique courante et de la lutte des classes. C'est pourquoi chaque objet, chaque notion, chaque point de vue, chaque appréciation, chaque intonation se trouve au point d'intersection des frontières des langues-conceptions du monde, est englobé dans une lutte idéologique acharnée ». (Bakhtine, 1965, 1970, 467).

La littérature réagit ainsi aux structures sociales en tant que structures discursives, en tant que langage collectif. Le texte absorbe la polyphonie de la subculture populaire : sa pluridiscursivité. Avec les valeurs contradictoires accouplées par le carnaval sont réunis des discours incompatibles issus de ces valeurs. Ils se font concurrence et font naître une structure ouverte et polyphonique dans laquelle la structure monologique des romans traditionnels est dépassée. Aucun discours n'est identifié à la réalité. Ce qui était la réalité dans les romans monologiques devient une multitude de réalités possibles, une polyphonie discursive.

Dans un texte carnavalisé, quelques procédés sont utilisés au niveau des images ou des structures narratives pour transposer le carnaval dans la littérature. *La Maison des Idris* fait coexister allégrement

non seulement plusieurs langues et discours comme comique, sérieux, langue vernaculaire, langage littéraire, langage parlé et langage écrit. Mais aussi plus largement différentes classes sociales habituellement disjointes et par là même, diverses visions du monde (culture élitiste et culture de masse, monde du bas, monde du haut). ce brassage carnavalesque est fondé sur l'ambivalence et le rapprochement dynamique des contraires.

Dans *La maison des Idris*, on assiste à une polyphonie romanesque issue de l'ambivalence. La première partie de *La maison des Idris* est consacrée au contraste entre les nouveaux arrivants et les membres de la famille des Idris. Les nouveaux venus attaquent les nobles en insistant sur leurs idées révolutionnaires. Dans la deuxième partie du roman, on assiste à un rebondissement dans l'histoire. Cette fois les révolutionnaires sont en désaccord avec leur centre gouvernemental, Atashkhaneh et leur divergence s'intensifie :

« -On a massacré les pics sur ordre d'Atashkhaneh.

Yousef demanda la bouche bée :

-Les oiseaux sont-ils également soumis à la loi d'Atashkhaneh ?

- Des lois ont été adoptées pour corriger la nature.

Vahab lui tourna le dos avec mépris : Quelle logique absurde...»¹⁰ (Alizadeh, 1403, 230).

Mais quels sont les principaux aspects de la polyphonie ? D'abord Bakhtine part de l'idée que dans les romans polyphoniques, tout discours peut devenir objet d'un autre discours, ironique, parodique ou critique et qu'il peut lui-même devenir métadiscours. Donc, le roman polyphonique est caractérisé par le rapport dialectique entre langage et métalangage :

« Cette sorte de discours-conception du monde d'un autre, qui représente en même temps qu'il est représenté, est extrême caractéristique du roman {...} » (Bakhtine, 1968, 128)

Morson considère Bakhtine comme « l'inventeur d'une métalinguistique » que l'on pourrait considérer comme une alternative à la linguistique monologique de Saussure. (Morson, 1978, 407)

La voix du narrateur dans le roman classique a habituellement pour rôle de transmettre, d'ordonner et de commenter l'histoire narrée. Dans *La Maison des Idris*, cette voix devient une voix parmi d'autre, elle n'est plus du tout l'instance suprême du discours. Le jeu des voix s'amorce ainsi qu'un discours mi-ironique mi-comique repousse les frontières du sérieux. En ne prenant plus position par rapport aux actions et aux paroles des personnages, en n'émettant plus de jugement, le narrateur tend à devenir un observateur discret. Ce sont les voix des personnages qui viennent remplir ce vide. On assiste à une trame narrative éclatée où les personnages acquièrent le statut de voix autonome, ils sont presque entièrement constitués par leur propre discours. Ce discours direct des personnages qui envahit le récit prend le plus souvent la forme du dialogue, d'un échange de répliques exactement comme dans le texte théâtral. Ces interactions verbales sont marquées par une polémique ouverte et mettent en place un monde à l'envers, typique de la carnavalisation où le langage populaire l'emporte momentanément sur

le langage relevé. Le dialogue permet, par ailleurs, d'introduire, de façon privilégiée dans le roman, tous les indices de l'oralité : de gros mot, des expressions cryptiques, vocabulaire joualisant. Nous pouvons donner comme exemple Showkat qui manie avec aisance et liberté ce parler oral populaire contrevenant aux normes grammaticales et aux bonnes manières, donne une allure ludique au langage en repoussant le langage sérieux au profit du jeu, de l'humour noir et du rire en retournant les normes tant linguistique que sociale, tandis que Vahab représente la culture intellectuels.¹¹

Le roman polyphonique est un texte décentré dans la mesure où aucun discours n'y saurait acquérir le « monopole du langage » même le discours de l'auteur fonctionne au sein de la structure dialogique ouverte. Il n'est pas à l'abri de la critique et de la parodie. Le discours du narrateur est très souvent parodié, critiqué, et transformé par les différents protagonistes dont les énoncés sont à leur tour livrés en proie à la polyphonie. Dans *La Maison des Idris*, la renaissance de soi par l'intermédiaire de l'amour est un thème primordial présenté par l'écrivaine. Presque tous les personnages ont vécu une expérience amoureuse conforme à leur personnalité. Mais cette notion, comme nous l'avons déjà traité, est mise en parodie par les personnages :

« -Peut-être pourrez-vous nous écraser sous vos bottes, mais tant que le soleil brillera, les fleurs et l'herbe repousseront, et l'amour germera dans le cœur des hommes. »

Showkat éclata de rire, fit mine de lisser une moustache imaginaire en l'imitant, posa une main sur sa poitrine et des gouttes d'eau tombèrent de son vêtement. "Ô amour, colombe cachée !" (Il se tourna vers Borzou.) "Dans les livres que tu lis, y a-t-il mention de ces absurdités ?" L'étudiant haussa son sourcil gauche vers sa tempe. "Hypertrophie de la rate, rétrécissement de la valve mitrale, Ctenocephalus, Hymenolepis nana." Les yeux de Showkat brillèrent. "Et le dernier, ça signifie quoi ?"

"Un type de ver intestinal."

Showkat leva la tête avec satisfaction. "Ça me plaît".¹² » (Alizadeh, 1403, 251).

« Qu'il présente sous la forme du monologue, le discours des personnages met en évidence ce que Kristeva appelle « le polymorphisme » du sujet » (Seyfrid, 1996, 551) Parallèlement à la narration qui se scinde en deux niveaux, les personnages se dédoublent. Le je ne s'affirme plus ici que sous un aspect éclaté, multiforme. Dans, être, selon Bakhtine entendre « autre ».

« Une autre caractéristique du roman polyphonique est l'altérité du moi. Le Je de l'auteur, du narrateur ou d'un protagoniste ne saurait représenter lui-même en entier » (Zima, 2000, 86). L'autre, sa voix, est indispensable à la représentation du Moi, dont l'identité réside au moins en partie dans l'altérité.

Dans son essai intitulé « Le problème de l'auteur » Bakhtine affirme qu'une attitude valorisante envers soi-même est tout à fait stérile, « je sais une non-entité pour moi-même » (Bakhtine, 1977, 150). Depuis son enfance, Vahab est dépendant de sa tante, Rahila, décédée très jeune, et après sa mort, il vit avec son imagination, et cette dépendance va à tel point qu'il voit son être se dissoudre en elle.

« Pendant mon enfance, mon refuge était son armoire (de Rahila). Je restais assis là pendant des heures, dans l'obscurité. Quand mes jambes s'engourdissaient, je sortais et m'allongeais sur le lit. Je regardais à travers le viseur du panorama : je voyais des lacs, des arbres, des marchés en Inde. C'était comme si elle se tenait derrière chaque arbre, chaque cascade, chaque colonne »¹³.

La métamorphose d'une personne équivaut à la dissolution d'une autre personnalité ou identité en elle lorsque Vahab se regarde dans le miroir, il voit le visage de Rahila. En fait, l'aliénation de Vahab serait le résultat de sa dissolution dans l'autrui « Vahab s'observait dans le miroir de la coiffeuse. L'image lui paraissait étrangère »¹⁴ ; « il crut voir le visage de Rahila dans le miroir »¹⁵, « Rahila n'est jamais morte. Au moins, tant que je suis en vie, elle vivra aussi »¹⁶.

Après avoir rencontré Roxana en raison de sa ressemblance avec Rahila, Vahab est attiré par elle.

« Il passa une main sur sa joue. Sous le bout de ses doigts, il sentit une chaleur double. Il fixa le bout de ses chaussures. Il marchait avec les jambes d'une femme. Roxana s'était dissoute en lui. »¹⁷. (Alizadeh, 1403, 556)

Enfin, l'ambivalence et la polyphonie sont inséparables de « la subjectivité ». Le texte polyphonique, par son caractère décentré et l'association de valeurs incompatibles, invalide la conception rationaliste d'un sujet monolithique. L'actualité de Bakhtine réside dans sa critique lucide de la notion du sujet inextricablement liée à la structure du discours monologique et à l'illusion qu'un tel discours correspond à la réalité. On assiste à une crise de la subjectivité et celle de l'individu dans une société en proie à l'anomie dans laquelle réfléchir est interdit et reprochable :

« Pourquoi refuses-tu d'obéir ? Il faut accepter la hiérarchie. {...} Chaque ordre venu d'en haut est irréprochable. Tu dois l'accepter sans discuter. Seuls les imbéciles pensent. {...} Hélas, tu ne comprends rien à la politique. Tu ignores les difficultés de gouverner les masses. Il faut tenir fermement la bride pour étouffer toute envie de rébellion. Tu t'assieds parmi ces gens, tu débités des absurdités, et quelques idiots sans cervelle approuvent tes paroles. Nous, les agents du pouvoir, devons nous en tenir à un seul principe : l'obéissance absolue¹⁸ ». (Alizadeh, 1403, 311-312)

IV. CONCLUSION

Dans cet article, nous avons étudié la pertinence et l'intérêt actuel de la théorie bakhtinienne du carnaval. Bakhtine considère la carnavalisation comme l'inscription dans la littérature dite cultivée de la culture populaire considérée comme vision globale du monde. Donc le carnivalesque se compose des réalités concrètes qui clarifient le système d'une œuvre particulière. Les caractéristiques de l'événement carnivalesque sont l'ambivalence, la polyphonie et le rire qui pénètrent dans le texte romanesque. Dans

La Maison des Idris les énoncés carnavalesques aboutissent à une ambivalence issue des conflits idéologiques. L'accouplement de contraires fait naître donc un univers régi par l'ambivalence, le dédoublement et la polyphonie. Le roman réagit ainsi aux structures sociales en tant que structures discursives. Par le carnaval, des valeurs contradictoires se juxtaposent, donnant lieu à des discours incompatibles. Lorsque la vérité et le mensonge, la science et la superstition, la vertu et le vice se trouvent associés, l'univers sémantique se fragmente, rendant impossible tout discours univoque ou monologique. Dans ce cas, on assiste à la dissolution de la subjectivité dans l'ambivalence et les polyphonies décrite par Alizadeh.

NOTES

[1] این پالان خر را چرا تنت کرده ای؟ رنگ لجن ته حوض است (سر و گوش او را بو کرد) عطر می زنی؟ آفرین فورا برو آن شیشه نکبت سیاه را بیاور! باید همین الان خوردش کنم (چشم غره ای به وهاب رفت) بخشنامه آتش خانه را نخوانده ای؟ خوب است که هر جا می روی یکی زده ایم به دیوار. ماده چهار می گوید استعمال هر نوع عطر، اسباب بزرگ، انواع ماده خوشبو کننده ممنوعیت قانونی دارد. توی این خانه ظاهراً اعلام استقلال شده. کاوه ادکلن می زند. حدادیان یک ساعت با سبیل پشم سگش ور می رود. تو قیافه میمونت را می روی آینه اینور و آنور می کنی. آن پیرزن لب گور شال ابریشم روی شانه می اندازد، قر و قبیله می آید، یک چشمش را امروز باز می کند یکی را فردا. انگار اینجا مطرب خانه است. این یشویلی هم، من به او قهرمان نمی گویم، زده روی دست همه، مژه ها را مثل شتر مرغ به هم می زند.

[2] عشق و پشق موقوف! شانسی آوردیم! این جا هر طرف می رویم توی گوشمان زر زر عشق است. هیچ وقت نشد از سازندگی بگویند، کشاورزی مکانیزه. هیچ کدام از شما می دانید امسال محصول گندم کم است. بعضی از صنایع سنگ شده و شپش همه جا را گرفته است. به این مسائل فکر کرده اید یا روی تار عنکبوت های مغزتان فقط عشق بند بازی می کند.

[3] Eshgh signifie l'amour en persan

[4] در شهر نودار، روی درخت های میدان با نوک چاقو تصویر قلب تیر خورده کنده بودند. بعد از رویت سومین قلب، آتشیخانه مرکزی چند مامور دور میدان می گذارد. خاطی چنان ماهرانه کار خودش را می کرد که به رغم تمام تدابیر، تنها در سپیده دم هفتمین روز ماموران موفق می شوند پس از اتمام تصویر ناپسندش او را بگیرند. [5] قهرمان، کلوچه داغ که لب و دهان را می سوزاند، شما به زور به مردم می خورانید. چرا برای انتخاب آزادشان نمی گذارید؟ قهرمان شوکت نیمکت را هل داد، پاشو...جل و پلاست را جمع کن و برو. آن شهر فرنگ لکنته ات را هم با خودت ببر. دورنماهایت حالم را به هم می زند. با چه جراتی پیش روی من، قهرمان شوکت نامدار، اسم نحس آزادی را به زبان آوردی؟ ما از این حساب ها نداشتیم، قطعاً منظورت هرج و مرج است، این که هر کسی ساز خودش را کوک کند. آتشیخانه مرکزی این کلمه را از فرهنگ لغتش پاک کرد، حالا یک آدم مغز خر خورده، پیش عضو عالی رتبه آتشیخانه، باز این تخم لق را می شکند.

[6] به اخلاق تو تعظیم می کنم البته از در عقب! از بس که ارتجاعی و حقیر است. مناسب پیرزن ها و آدم های احساساتی...این جهان بینی مانعی است برای تکامل. با چنین افکاری ملت تا ابد پیشرفت نمی کند: بال پروانه ها ظریف است. به پرند ها رحم کنید. با قورباغه ها مهربان باشید. احساسات صد تا یک غاز، رمانتیسیم عهد بوق!

[7] زن اسلحه کمری را سبک سنگین کرد: جایشان را ما می گیریم. محکم، مثبت، سازنده. نسل آینده فاقد انحراف است. بیماری عشق ریشه کن می شود، مردان و زنان قوی در خدمت تولید نسل قرار می گیرند. پس از ادای وظیفه برای پیشبرد صنعت پا به میدان می گذارند. من به دورنمای این نسل افتخار می کنم.

[8] اگر بگویند پوزه به خاک می مالید آنها جواب می دهند پس ظرفیت انتقادهای سازنده را ندارید. شوکت به وهاب چشم غره رفت. واه واه. چه زرت و پرت ها. دارد حرفهای خودمان را به خودمان پس می دهد. ببین پیزوری. گوشم از این بی مزگی ها پر است. تو یکی نخود آش نشو. کسی نمی تواند بفهمد انتقاد سازنده است یا مخرب وقتی هیچ معیاری ندارد.

[9] شوکت به بازوی او مشت زد: ای بی عرضه تن لش تا سر سوزنی محبت و ترحم نسبت به تو در دلم پیدا می شود فورا جفتک می پرانی.

[10] به دستور آتشیخانه نسل دارکوب ها را از بین برده اند.

یوسف با دهان باز پرسید:

- مگر پرندگان هم مشمول قانون آتشیخانه شده اند؟

- برای اصلاح طبیعت قوانینی تصویب کرده اند.

وهاب با نفرت پشت به او کرد. عجب منطقی.

[11] مادرم که زنده بود تا پاله ها را جخت میزدیم به دیوار. یشویلی هم از چاک آسمان نیفتاده. خب گیرم که روی صحنه مثل مرغ کرج بال زده. فکر میکنی رخت چرکهاش را نشسته؟ به پاهای لندوک زشتش سنگ پا و صابون نمالیده؟"

[12] شاید بتوانید ما را زیر چکمه له کنید، اما تا آفتاب می درخشد، گل و سبزه بیرون می آید، در دل انسان عشق جوانه می زند.

شوکت به قهقه خندید، نوک سبیل خیالی را به تقلید او تاب داد، دست روی سینه گذاشت، از دامنش قطره های آب فرو چکید "ای عشق، کیوتر مخفی! (رو به برزو کرد) در کتاب هایی که تو می خوانی اسمی از این چرت و پرت ها هست؟ دانشجو ابروی چپ را رو به شقیقه بالا برد "ورم طحال، تنگی دریچه میترا، کسنوسوفالوس، همینولوپیس نانا"

چشمان شوکت برق زد "این آخری یعنی چه؟"

"یک جور کرم روده"

شوکت سر را بالا گرفت "ازش خوشم می آید."

[13] از بچگی پناهگاه من گنجه لباس های او {رحیلا} بود. ساعت ها آنجا در تاریکی می نشستیم. وقتی پاهایم خواب می رفت می آمدم بیرون و روی تخت دراز می

کشیدم. توی دوربین منظره نما نگاه می کردم. دریاچه ها، درخت ها، بازارهای هندوستان را می دیدم. انگار که او پشت هر درخت و آبشار و ستون ایستاده بود.

[14] وهاب در آینه میز آرایش صورت خود را میدید. تصویر بیگانه بود.

[15] فکر کرد چهره رحیلا را در قاب آینه میبیند.

[16] رحیلا هرگز نمرده است. دست کم تا من زنده ام او هم زندگی می کند.

[17] دستی بر گونه کشید. زیر سر انگشت ها گرمایی دوگانه احساس می کرد. به نوک کفش ها خیره شد. با پاهای زن راه می رفت. رکسانا در او حل شده بود.

[18] "چرا سرپیچی میکنی؟ با سلسله مراتب باید کنار بیایی. {...} هر فرمانی که از بالا می رسد نقص ندارد. بی چون و چرا باید قبول کنی. تنها احمق ها فکر می

کنند. {...} افسوس که تو از سیاست سر در نمی آوری. مشکلات حکومت کردن بر توده ها را نمی دانی. دهنه را باید سفت کشید تا هوس لگد پرانی سرکوب شود. پیش

این افراد می نشینی، شر و ور به هم می بافی، چند طرفدار بی مخ هم حرف هایت را تصدیق می کنند. ما عاملین قدرت باید پابند یک اصل باشیم. اطاعت محض.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Abhari, M., Falahi, M., & Eskandari, A. (2023). Reflet de la tradition et de la modernité dans *La maison des Idris*. *Tafsir va Tahlil motoun Zaban va Adabiyat Farsi (Dehkhoda)*, 15(55), 482–503.
- [2] Ahmadi Malayeri, Y., & Aghajani, S. (2013). La solitude de l'intellectuel dans les romans de Ghadah-al-Salman et Ghazaleh Alizadeh. *Adabe Arabi*, 5(1), 1–18.
- [3] Alizadeh, G. (2024). *La maison des Idris*. Téhéran: Tous Edition.
- [4] Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- [5] Bakhtine, M. (1998). *La poétique de Dostoïevski* (I. Kolitcheff, Trans.). Paris: Points.
- [6] Belleau, A. (1984). Carnavalesque pas mort ? *Études françaises*, 20(1), 37–44.
- [7] Chaw, H., Ghobadi, H. A., Bozorg Bigdeli, S., & Gorji, M. (2016). Analyse comparative de deux romans, *Symphonie des morts et La Maison des Idris* en mettant l'accent sur les thèmes sociaux. *Adabibat Parsi Moaser*, 6(1), 135–156.
- [8] Farzi, H. R., & Khosro Hosseini, F. (2011). Analyse psychologique des personnages marquants de *La maison des Idris*. *Bharestan*, 18(32), 255–286.
- [9] Mohammadi Agdash, M. (2018). De Bakhtine à Ducrot, pour une approche polyphonique du discours littéraire. *Recherches en langue et littérature françaises*, 10(18), 1–14.
- [10] Rouayance, C. (2012). *Rire carnavalesque et roman réaliste*. Paris: Presse universitaire de Paris Nanterre.
- [11] Sayfird, B. (1996). Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans *D'Amour, P. Q.* de Jacques Godbout. *Voix et Images*, 21(3), 544–559.

- [12] Shokrian, M. J., Alai, M., Salimi Koutchi, E., & Shahpar Rad, K. (2016). L'effet carnavalesque dans *Les pantalons rapiécés* de Rassoul Parvizi. *Plume*, 11(23), 107–132.
- [13] Zima, P. V. (2000). *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan.
- [14] Zima, P. V. (2005). *L'École de Francfort: dialectique de la particularité*. Paris: L'Harmattan.