

Esfaindyar Daneshvar

RIRE, UN PASSEPORT POUR FUIR L'EXIL:

Le récit d'un exil ironique

RELIEF 5 (2), 2011 – ISSN: 1873-5045. P 44-58

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-112475

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

La particularité de la communauté iranienne constituée en France dans les années 1980 réside dans sa composition spécifique majoritairement artistes, écrivains et intellectuels, pour la plupart réfugiés politiques. L'expérience de la diaspora mène ces auteurs à explorer amplement le thème de l'exil, puisque cet événement les touche intimement. Après trois décennies de diaspora, les choses évoluent car certains auteurs ont su ouvrir des « portes » sur le monde fermé de leur pays d'origine avec des œuvres traduites ou écrites directement en français. Ces œuvres abordent les problématiques liées à l'actualité des sociétés occidentales (interculturalisme, mondialisation ou islam). Peut-être est-ce là une des raisons pour laquelle cette nouvelle littérature suscite de plus en plus l'intérêt du public européen désireux de mieux comprendre des cultures coexistantes¹.

The particularity of the Iranian community that was formed in France in the 1980s, emanates from its essential composition of artists, writers and intellectuals who became political refugees. As the experience of diaspora affects these authors intimately, it incites them to fundamentally explore the theme of exile. After three decades of diaspora the situation is changing since some authors have been able to open "doors" on the closed world of their home countries by means of literary works translated into or written directly in French. These books address issues related to current Western societies (intercultural exchanges, globalization and Islam) and this is perhaps one of the reasons why this new literature arouses the interest of a European audience who wishes to better understand coexisting cultures.

Pour introduire

Nahal Tajadod fait sans doute partie des écrivains qui apportent une grande contribution à cette littérature émergente. Née en Iran, elle vit à Paris depuis 1977. Docteur en chinois, ses études portent sur les rapports historiques entre la Chine et l'Iran. Elle écrit et publie ses ouvrages en français. Maîtrisant plusieurs langues et cultures, elle représente parfaitement l'écrivain 'hybride' et 'transculturel'. L'hybridité place l'écrivain dans une position privilégiée au

croisement des cultures et lui confère la capacité critique et celle de la transmission des données culturelles. Dans ce sens, l'écriture devient un acte transculturel par excellence. Son roman *Passeport à l'iranienne* est une mise en perspective astucieuse des contrastes, mais aussi des influences mutuelles qui coexistent entre la culture française et iranienne. L'originalité de l'œuvre réside dans son approche à la fois humoristique, ironique et profonde, du développement d'une société en pleine mutation. Comment l'écrivain parvient-elle à faire la jonction entre deux cultures en élucidant les zones d'ombres pour ses lecteurs? Quels sont les méthodes et les procédés techniques employés dans la narration? Pour élucider le caractère transculturel de cette œuvre, dans la 'transmission' et le dépassement qu'elle établit dans deux cultures afin de créer une synthèse littéraire et esthétique propre, nous procéderons à une analyse détaillée du récit, théories à l'appui. Le rôle et la fonction de l'ironie et de l'humour dans l'expression de l'exil et la question de l'identité en mouvement, resteront centraux.

Exilée chez soi. Un récit intimiste

Le roman a la forme d'un récit d'aventure sociale ou un carnet de voyage dans lequel la narratrice raconte une semaine et demie de son séjour, jour pour jour, à Téhéran. L'auteur choisit de donner ses initiales à la narratrice qui est également le personnage principal. Les personnages qui l'entourent semblent aussi faire partie de sa vie réelle et de l'expérience vécue: « – Vous êtes écrivaine – Oui. – Comment vous appelez-vous? – Nahâl Tajadod » (257). Ce choix du réalisme a pour effet de mettre sciemment en perspective la réalité des faits et des événements vécus par la narratrice². Narratologie et histoire des Iraniens se recourent. Le réalisme tisse ainsi intimement des problématiques d'ordre identitaire concentré d'abord sur la narratrice puis sur les autres crédibilisant la dimension historique.

Dès le début, la narratrice est présentée dans une situation apparemment simple avec une pointe d'humour qui donne déjà le ton: « Je suis née ici, je connais Téhéran, j'y ai de la famille et des amis. Bientôt, je devrai partir pour Paris, où je vis [...] Juste un petit souci, presque rien: je dois renouveler mon passeport iranien » (7). Elle nous renseigne sur le lieu de sa naissance et la ville où elle vit en évitant toutefois de se prononcer sur son appartenance identitaire sur le plan national et sa nationalité. Or, c'est justement autour de ce 'non-dit' que tourne toute la problématique identitaire de la narratrice, et de tout un peuple, de façon allégorique. L'intrigue du renouvellement du passeport est donc directement liée à cette problématique autour de laquelle tournent toutes les rencontres et les événements.

Puis, la narratrice se retrouve en quelque sorte « prisonnière » dans son pays natal à cause de ce « petit souci » qu'elle qualifie avec ironie de « presque rien ». En effet, une situation d'exil dans son propre pays émerge progressivement et crée un discours à la fois comique et profond. Le décalage culturel et émotionnel qui règne entre la narratrice, ses compatriotes et sa famille, est alors esquissé avec subtilité et humour. Contrairement aux traditions sur le thème d'exil souvent chargé de nostalgie, l'auteur développe une nouvelle approche plutôt cocasse. En fait, l'exil ressenti est dû aux décalages de normes et aux changements drastiques des valeurs de vie postrévolutionnaires. Des valeurs religieuses et dogmatiques vécues au quotidien par les Iraniens se sont progressivement incrustées au sein des individus et des familles. L'interdiction des gestes les plus simples comme celui de se serrer la main ou de regarder autrui dans les yeux crée une distance artificielle entre la protagoniste et les siens: « Un ami d'enfance [...] se mit soudain à pratiquer strictement l'islam et à ne plus serrer la main des femmes. [...] Alors que je m'avançais vers lui pour l'embrasser, les deux bras ouvert, comme j'avais coutume de le faire, il recula brusquement. [...] quand je lui ai tendu la main, il a reculé de plus belle, comme pris de panique » (39). Les repères sont brouillés pour la narratrice. Souvent les valeurs islamiques témoignent d'un archaïsme étrange et discourtois devenu pourtant monnaie courante dans la société iranienne. A l'atelier Ecbâtân où la narratrice pénètre pour la première fois, le propriétaire d'emblée la 'tutoie' sans la connaître: « Ton sèche-cheveux est en panne? me demande-t-il » (13). Nahal explique: « Depuis l'instauration de la République islamique tout le monde se tutoie ». Ce n'est pas un tutoiement intime ou amical, mais le langage irrespectueux de la couche sociale défavorisée et frustrée devenue gardienne des valeurs nouvelles; alors que traditionnellement le 'vouvoiement' est le signe de respect et de politesse. Une scène de contrôle vestimentaire dans les locaux administratifs explicite le regard critique de Nahal:

Au début de la révolution, le passage dans ce vestibule constituait une vraie corvée. Les contrôleuses, celles qui avaient le pouvoir de nous refuser l'entrée, venaient des couches les plus défavorisées de la société, auxquelles la révolution avait octroyé l'immense privilège de nous maltraiter. Elles prenaient enfin leur revanche. Un simple manteau serré à la taille nous valait une salve d'insultes [...] Mais il fallait surtout ne pas répliquer, baisser la tête, desserrer le manteau et partir au plus vite (70-71).

La structure sociale marquée par des mœurs religieuses et des valeurs islamiques fanatiques met mal à l'aise la narratrice. Ses compatriotes, eux, semblent moins affectés par ces détails frustrants de la vie. Le peuple s'est bel

et bien habitué, résigné et même en partie transformé avec le temps, contrairement à la narratrice, qui, fraîchement débarquée d'une démocratie, se souvient des normes d'avant. Elle compare et analyse des phénomènes, des situations pour se protéger en même temps que pour éclaircir ses lecteurs. Le sentiment d'exil découle avant tout d'un décalage ou de l'incompréhension des normes et des valeurs en vogue dans un pays.

Reza Baraheni, enseignant au Centre de littérature comparative de l'Université de Toronto, attire notre attention sur l'étymologie et les significations du mot 'Exil' (2007, 206).³ Selon lui, la racine du mot viendrait de la forme demi-savante, issue du latin classique « ex(s) ilium » qui renvoie d'abord à l'idée de « bondir vers l'avant », mais en même temps il signifie « destruction ». Il ajoute: « En réalité ce mot englobe deux idées apparemment contradictoires: d'un côté le dépassement des frontières et l'idée de franchir les limites, et de l'autre la destruction de la vie précédente qui en découle ». Cette définition exprime complètement l'idée de l'exil véhiculée par la narratrice: d'un côté, elle est depuis longtemps *coupée* de la culture postrévolutionnaire, de l'autre elle s'est emparée d'une nouvelle culture française. C'est précisément le cas d'une 'coupure' suivie de 'progrès'. Cependant, la coupure avec la vie et certaines valeurs culturelles n'est pas totale car il existe beaucoup de liens affectifs reliant la protagoniste au pays et aux siens. C'est d'ailleurs ce qui l'encourage à progresser dans sa quête de passeport avec une confiance et un amour intuitif pour les gens et souvent dans des conditions bien incertaines. Toutefois une certaine distance intellectuelle la sépare des autres, ce qui favorise chez elle la capacité de regarder d'un œil espiègle et critique ce qui l'entoure. Elle vit un exil provisoire dans son pays d'origine avec lequel elle ne partage pas beaucoup des valeurs actuelles mais qui la renvoie plutôt à une nostalgie du passé, c'est pourquoi elle se sent « étrangère ». La vie en France a effectivement entraîné un nouveau regard. L'acquisition de nouvelles références culturelles lui permet de procéder à des *choix* différents et une *synthèse* intellectuelle personnelle. Des valeurs hybrides qui avec le temps deviennent des références plus solides afin de comparer ou de critiquer cette nouvelle société iranienne. C'est un processus de « transculturation », pour employer le terme de l'anthropologue et ethnologue Cubain Fernando Ortiz⁴, que Nahal exprime avec ironie.

Tout commence avec « un petit souci, presque rien » (7) qui est le renouvellement du passeport, dit-elle. Pour arriver à cette fin, Nahal est entraînée dans une course folle à travers le système bureaucratique iranien, des lois parallèles et des rencontres avec des personnages pittoresques. L'intrigue du renouvellement du passeport devient un moyen de critiquer des

lois en vigueur: chaotique, absurde et parfois surréel. L'absurdité et l'ironie se voient clairement dans une bureaucratie grotesque. Narguess, son amie, lui explique qu'à l'Organisme général des passeports « Les gens dorment toute la nuit devant l'immeuble pour pouvoir y entrer dès le matin » et cela depuis que l'Etat a « informatisé » le système (36). L'inefficacité de l'Etat pousse les gens à chercher des solutions parallèles. C'est la démarche qu'entreprendra Nahal, car à côté des procédures officielles, il existe des pots-de-vin, des réseaux de "copinages" (jamais gratuits d'ailleurs) et d'autres moyens « illégaux ». De fil en aiguille la narratrice se retrouve dans un réseau de personnages aussi pittoresques les uns que les autres à qui elle doit graisser la patte. Arrivée en retard au bureau des passeports: « Le policier du premier étage est en train de faire évacuer les visiteurs. Nous sortons. Sattâr (l'homme qui lui a proposé d'arranger l'affaire) recommande au policier du rez-de-chaussée de l'attendre avant de verrouiller la porte. – Elle n'oubliera pas le gâteau, chuchote-il à son oreille. Cela signifie qu'il faudra payer le policier » (104-105). Mais la narratrice est très rapidement dépassée par le cours des événements et se sent perdue. Il s'agit là d'un système, avec ses propres règles et son langage spécifique. Même si elle connaît en théorie le système, elle en a été trop longtemps éloignée pour pouvoir le maîtriser. Quand le lieutenant lui déclare: « Mâdar, mère, revenez dans une semaine », paradoxalement son attention se focalise sur un 'détail': « Je veux protester. Mais je suis bloquée par mâdar, mère. C'est la première fois qu'on m'appelle ainsi » (244). La connotation de cette interpellation semble soudain plus importante pour la protagoniste que le problème principal. « Je sors vieillie, abattue, voûtée, appartenant à une autre génération », dit-elle et un peu plus tard, laissée seule par son bienfaiteur dans le couloir de l'Organisme, elle se sent perdue: « J'ai envie d'appeler quelqu'un au secours » (244). Au fur et à mesure qu'elle s'engouffre dans l'engrenage d'un système kafkaïen, le décalage avec les normes courantes et sa position d'« étrangère » deviennent clairs pour le lecteur. Il y a donc d'un côté, la 'relativité' d'attribution des appartenances identitaires aux lieux de naissances d'une manière discursive, de l'autre côté l'exposé des 'anomalies' sociales, non pas comme des 'spécificités culturelles', mais des 'tares' d'une 'réalité' dévoilées. Par ce procédé l'auteur transmet son sens critique, eu égard aux jugements culturels et aux phénomènes identitaires.

En effet, la question des racines et des appartenances culturelles devient complexe. La narratrice ne se prononce pas directement sur ce sujet mais elle laisse le lecteur libre de juger. Par contre l'envie et l'effort de Nahal afin de retourner en France sont certains. Le récit nous apprend que sa vie et ses projets sont ailleurs et que les racines identitaires de la narratrice

appartiennent plus à des valeurs intellectuelles et 'transculturelles' que géographiques et nationales, car dès l'enfance, l'auteur/narrateur a baigné dans une bourgeoisie intellectuelle, plutôt proche de ce qu'elle connaît en France qu'en Iran postrévolutionnaire. Elle se souvient:

Chaque année à Chirâz (de 1966 à 1976) se déroulait un grand festival artistique. Ma mère dont les pièces étaient également jouées, m'y emmenait aussi souvent que possible. Ce fut là que, accompagnée de ma meilleure amie, nous découvriâmes en effet vers l'âge de douze ans le katakali, le nô, le qawwali, la musique électro-acoustique, le théâtre « pauvre », la danse contemporaine, Grotowski, Kantor, Terayama... Plus tard, installée à Paris, il me semblait avoir déjà tout vu. La France découvrait Bob Wilson, alors que l'Iranienne que j'étais avait vu, en 1972, des heures entières de son spectacle *Ka Mountain and Gardenia Terrace* (247-248).

La nationalité et les racines identitaires de la narratrice se trouvent dans un « territoire » culturel, sans frontière. Plus loin Nahal parle d'elle-même au passé: « L'Iranienne que j'étais ... » (248). Cela la démarque du point de vue identitaire de ce qu'elle 'est' au moment où elle raconte ce récit. Ce décalage entre le temps du récit et le temps de l'histoire est en réalité le décalage identitaire qui s'est opéré dans la durée. Il y a une 'transcendance culturelle' dédoublée par rapport à la moyenne culturelle des gens d'antan, et à la personne (ayant un certain niveau culturel) qu'elle était. Mais en réalité, il s'agit d'une identité en mouvement dont les racines ne sont pas figées dans une culture donnée mais plutôt intrinsèques. Amin Maalouf disait à ce sujet: « Je n'aime pas le mot "raciness", et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage: « Tu te libères, tu meurs! » (2004). Aussi, l'hybridité culturelle de la narratrice puise sa force dans le choix, en toute liberté, des parcelles culturelles. Le transculturalisme intellectuel de l'auteur souligne la vision de sa narratrice. Or, même si cet état est une position d'observation privilégiée, il manifeste toutefois une certaine confusion face aux nouvelles normes de la société postrévolutionnaire.

La quête du passeport développe également une dimension symbolique et allégorique eu égard à l'identité libre et interne, et l'identité nationale 'propriété' du régime. Le passeport, en effet, document d'Etat désigne l'identité officielle de la narratrice. Elle aimerait l'avoir, mais justement pour la 'fuir' et quitter son pays natal, car elle a fait le choix de vivre ailleurs. Or, ce choix est justement interdit par le système iranien, elle n'arrive pas à l'avoir puisque le système n'accepte pas volontiers qu'une Iranienne vive ailleurs en

choisissant sa propre identité mixte⁵. Nous sommes là, face à un engrenage complexe, paradoxal et profondément kafkaïen.

Cette situation peut également être interprétée à un autre niveau, par la question de l'identité et la place de l'artiste créateur. Azar Nafissi évoque à ce propos G. Steiner qui « qualifiait d'extraterrestres les écrivains bilingues tels que Beckett et Nabokov » (Dialogue, 110)⁶. C'est-à-dire des écrivains qui n'appartiennent pas à un pays ou à une nation et dont les œuvres respectives dépassent le cadre des frontières. Leur identité est à la fois unique et universelle. Cette idée de l'identité transnationale et libre de l'artiste ressort de *Passeport*.

La narratrice, un portail entre deux cultures

Nahal n'est pas considérée et abordée de la même façon que les autres par ses compatriotes. Dès le moment où l'on sait qu'elle vient de France, elle est placée dans une 'catégorie plus élevée' dans la hiérarchie sociale. Pour ses compatriotes, elle n'est pas une 'Iranienne' comme les autres, mais une représentante de l'Occident, une Française adulée et dont on abuse parfois. Dès qu'ils apprennent d'où elle vient, leur comportement change, et parfois elle s'en sert à son avantage. À l'atelier de photographie *Ecbâtâne*, le tutoiement du début cesse dès lors qu'ils comprennent qu'elle vit en France, alors une pluie d'offres s'abat: « Soudain mon portable sonne. On m'appelle de Paris. Je réponds en français et là, pour la première fois, j'impressionne. Tout à coup, on ne me tutoie plus. Après un moment de silence, le vendeur et le photographe [...] me proposent une chaise et du thé » (16). Réaction courante et typique des Iraniens. La 'déférence' envers la narratrice renferme 'envie', 'appréciation' mais aussi 'abus' pour en tirer profit. L'appréciation vient du fait qu'elle ne reflète pas dans son comportement et mœurs l'image complexe et douteuse de ses compatriotes. Aux yeux de ces derniers, elle a su se préserver des corrosions sociales et rester « simple ». Par conséquent, elle ne pourra probablement pas les 'juger' (attitude sociale courante) car elle ne « voit » pas ce qu'eux-mêmes et les autres sont capables de détecter chez eux comme « laideur ». Alors, la plupart change de comportement afin de montrer son « meilleur » côté (et parfois pour en tirer des avantages). L'envie et le respect viennent du fait que la plupart des jeunes Iraniens rêvent de fuir leur pays pour vivre ailleurs, car 'l'ailleurs' est forcément 'meilleur', pensent-ils. L'Iran les renvoie à leur propre image décadente. Ils projettent ce 'rêve d'ailleurs' sur la narratrice et tentent d'atteindre cela à travers elle. En même temps, vue qu'elle n'est pas d'ici, il serait encore plus facile de profiter d'elle. Ainsi, les deux photographes

rendent « gratuitement » et « volontiers » des services à la narratrice en échange d'une aide à « se rendre n'importe où en Europe » (17). Le cas du docteur Bashiri, qui veut monter une affaire avec Adidas en Iran en prenant contact avec « Gérard » (Depardieu) grâce à l'intervention de Nahal, caricature assez bien ce jeu complexe du rêve et de sa projection pour le moins abusive (28). L'abus et l'ignorance deviennent le comble du grotesque et du burlesque. Quoi qu'il en soit, à la question de la narratrice lui demandant pourquoi ils veulent-ils quitter l'Iran, un des photographes répond simplement: « L'Iran est une cage » (18).

L'alter ego schizophrénique

Dans l'étude de la situation d'exil des réfugiés latino-américains, Anna Vasquez et Angela Xavier de Brito qualifient la première étape de l'exil de « situation schizophrénique »⁷. Voici ce qu'ils disent à propos de l'exilé: « Il ne vit pas psychologiquement ici et maintenant; il conçoit le temps que durera son séjour hors du pays comme une étape entre parenthèses, une sorte de vie provisoire, en attendant de pouvoir parvenir à la vraie vie, celle qui se déroule au pays ». Or, la situation de la narratrice ressemble singulièrement à celle exposée, mais « renversée » au point de vue des lieux. Elle est tiraillée entre différentes tendances émotionnelles et psychiques, elle éprouve un malaise identitaire en société et au niveau communicatif. Seuls paramètres nouveaux: 'l'humour' et 'l'ironie' se substituent à la mélancolie ou la nostalgie. Car paradoxalement, pour la narratrice, son pays et sa 'vraie' vie sont en France, et l'Iran est 'provisoire'. Alors face à cette situation, Nahal développe un 'alter ego' nommé « la petite voix » rappelant l'état de malaise « schizophrénique » connu des expatriés. Il s'agit d'une sorte d'intuition ou de bon sens qui la conseille dans sa démarche, les moments de doute ou de méfiance. Lorsque le médecin inconnu réplique sans retenue qu'elle ne se porte pas bien et qu'elle semble malade, la narratrice s'en méfie: « Mais ma petite voix résiste à cet aveu. Elle n'a pas tort. Il ne faut pas exposer mes faiblesses à cet homme. Je me tais » (60). Parfois, la « petite voix » l'oriente au niveau communicatif afin de ne pas froisser des compatriotes et de respecter des codes sociaux. Au cours du récit, elle s'engage sur des pistes absurdes et dangereuses pour récupérer son passeport, heureusement la petite voix est présente pour la guider: « Je suis tentée, d'entrer en contact avec l'oiseleur. Mais alertée par ma petite voix, je me retiens de plonger dans un monde où le sort de mon passeport se déciderait entre un perroquet et un canari » (225).

À côté de la « petite voix » qui la conseille, la narratrice développe peu à peu un dédoublement de personnalité dû aux contradictions entre les mœurs

islamiques et ses propres principes. Elle est contrainte à une certaine autocensure dont elle est parfaitement consciente:

Habitée à sourire à tout homme, à lui serrer la main, à l'embrasser éventuellement sur la joue et à le regarder dans les yeux, il me fallut du jour au lendemain, comme toutes les autres femmes, me contraindre à ne pas sourire, à ne tendre ni la main, ni la joue, et (ce qui fut le plus difficile) à ne pas regarder mon interlocuteur quand je lui parlais. Apprendre à détourner les yeux: qui l'eût pensé? (39)

L'étonnement exprimé par la narratrice souligne le fait qu'elle est l'observatrice de sa propre transformation et autocensure tout en sachant pertinemment le caractère provisoire de cet état. C'est d'ailleurs cette conscience qui lui permet d'exprimer cet état schizophrénique avec humour: « Il m'arrive encore aujourd'hui, plongée par moments dans une confusion totale, de refuser de serrer la main d'un cousin, d'embrasser brusquement un inconnu ou de saluer des amies très proches en joignant mes deux mains à la hauteur du visage, comme une Indienne » (40).

Transition entre deux cultures

L'auteur emploie des techniques variées afin d'explicitier des mœurs et des traits caractéristiques de la culture iranienne mélangés à la culture postrévolutionnaire. Dès le début elle recourt directement aux lexiques persans en rapport aux situations et aux concepts culturels. Ainsi le concept de *târof*, spécifique à la culture iranienne, est à plusieurs reprises expliqué dans différents contextes. Lorsque la narratrice veut payer les photographes pour leurs services, *târof* iranien oblige, d'abord ils refusent nettement. Nahal explique cette coutume: « Je sais que *târof* iranien, cette façon de refuser par politesse les choses qu'on désire le plus – dans un dîner, par exemple, on vous propose de vous resservir, et alors que vous en mourez d'envie, vous dites non, non merci et encore non –, a ses limites » (18). Ensuite, elle se positionne par rapport à ce concept en le qualifiant de « la guerre des *târofs* » (23). Cette critique découle directement de l'hybridité culturelle de Nahal, mais la complexité de ce concept n'est pas du tout partagée par ses compatriotes qui voient au contraire dans son absence un signe d'impolitesse.

Le *târof* peut aussi surgir dans d'autres circonstances soulignant les codes sociaux de comportements faisant office de « soupape » des tensions. Par exemple, la narratrice voyant l'irritation du chauffeur de taxi blessé dans son orgueil par le fait de suivre la moto de Sattâr (à la recherche du Bureau des passeports), propose à ce dernier de suivre le chauffeur à son tour, ce dernier refoule alors sa frustration avec politesse et lui répond exagérément sur un ton de *târof*: « Vous disposez de moi. Je suis votre serviteur. C'est moi qui dois

vous suivre ». Nahal ajoute: « Je me sens légère et satisfaite. Une altercation a été évitée et j'ai sauvé la fierté d'un homme » (85). La traduction mot à mot des expressions et des phénomènes du *târof* en français, est une technique originale mettant ironiquement en perspective l'absurdité de leurs sens propres tout en clarifiant leurs sens figurés. Techniquement, ces traductions produisent une distance linguistique stérilisant l'effet sémantique de l'expression qui se crée spontanément dans l'inconscient du lecteur. Lire ces traductions est surtout drôle et grotesque, l'attention porte sur la dimension culturelle des expressions et des habitudes.

D'autres vocabulaires du champ lexical persan sont plus simples et s'explicitent dans le contexte. Des phénomènes culturels, religieux et sociaux sont conceptualisés par des mots. Leur traduction dans une nouvelle langue leur confère une nouvelle transfiguration linguistique et sémantique. Des mots qui en disent long sur une culture lorsque l'auteur les déconstruit par une nouvelle langue.

Parfois, il s'agit d'un 'déplacement de sens' plus difficile à comprendre à cause de raisons sociales et culturelles. Les mots dénotent des connotations d'ordre social ou religieux. À un moment du récit, l'homme qui parle avec Sattâr à propos d'un appartement dit: « Docteur djân, j'en ai un. Mais c'est pour les enfants » (69). La narratrice explique aux lecteurs que le mot « enfants » désigne en fait « l'épouse » et que « faire allusion directement à sa propre femme, pour cette partie de la société, pratiquante et traditionnelle, est indécente ». Il serait donc impossible de pouvoir appréhender ce déplacement de sens sans l'intervention de l'auteur/narrateur c'est pourquoi la narratrice s'arrête sur certains traits culturels et traduit en quelque sorte ces codifications. Dans un style ironique, elle montre avec désarroi leur absurdité en juxtaposant le lexique persan. À propos du thé, la boisson favorite des Iraniens, elle décrit les subtilités et les complications que cause cette cérémonie auprès des invités: « Il faut leur offrir du thé et je n'ai jamais su [...], satisfaire le goût de chacun de mes invités » (135). Elle explique l'intérêt et l'importance que les gens portent à la couleur et le récipient dans lequel il est versé: « [...] des petits verres kamar bârik, (taille fine) ou « dans de grands verres (à la turque) [...]. Quant à la couleur, elle doit être foncée pour certains, claire pour d'autres. Si par malheur on sert du thé clair à un partisan du thé foncé, il le repoussera en le comparant à âb-e zipo, à de la soupe » (135). Trop foncé, il serait qualifié de « breuvage d'opiomane » (136). L'affaire semble donc bien compliquée et ne manque pas de constituer un critère de 'jugement' de la part des invités. La narratrice tranche avec humour en servant du café à ses invités, elle échappe ainsi à un casse-tête absurde et satisfait tout le monde. C'est

également une façon implicite de faire comprendre aux lecteurs que la simplicité du café fait référence à la culture occidentale et qu'il est beaucoup plus simple et proche d'elle que le thé symbolisant la complexité de la culture iranienne: « c'est le café qui me sauve », conclue-t-elle finalement avec humour. Rajoutons que le café convient parfaitement aux invités.

Une histoire de « non-dits »

Un régime totalitaire impose des interdits, toujours détournés par des codes implicites de « résistance ». Pour le lecteur, il s'agit de décoder un langage parallèle fonctionnant aussi bien en famille qu'en société. Le décodage doit se faire parfois de façon 'implicite', telle que le montre la relation de Nahal et Mohtaram (la servante): « Pour elle, en effet, ce qui se trouve chez moi m'appartient. Et ce qui sort de chez moi lui appartient. Quand un fer à repasser tombe en panne, il est hors de question de le faire réparer. Il me faut le donner à Mohtaram. C'est la règle, d'autant plus stricte qu'elle est non formulée » (33).

L'auto-démарcation par rapport aux partisans de la République islamique passe aussi par des codes et des connotations implicites. L'emploi du pronom personnel « ils » et « eux » désignent par exemple: « le régime en place ». Aussi Narguess, l'amie de la protagoniste lui annonce l'informatisation du système par « ils ». Nahal explique: « Ce « ils », cette troisième personne du pluriel, désigne l'administration islamique au pouvoir. Ce « ils » est une façon de déclarer que ce n'est pas « nous » (37). Cependant, cette distinction se brouille quelquefois car, ironiquement, des fonctionnaires du régime emploient parfois eux aussi ces désignations. En écoutant des contrôleuses qui s'occupent d'une femme qui vient de s'évanouir, la narratrice fait remarquer « que maintenant elles aussi disent « ils » en parlant d'« eux » (72). Signes de complexités et de mécontentements chez ces « partisans » du régime. Autre emploi du langage codé est, par exemple, lors d'une conversation téléphonique avec un certain docteur Askarniâ. La narratrice se sent rassurée en entendant prononcer le nom d'un « chanteur vedette des années 70 » par ce dernier pour se décrire. Pour Nahal cela veut dire « que le docteur Askarniâ n'est pas l'un « d'eux » (49). Or, parfois les codes et les non-dits créent des confusions. Lors d'une conversation, la narratrice croit devoir « graisser la patte » de l'individu: « Je n'ose pas lui demander ce que cela me coûtera. Cela ne se fait pas ». Elle devient perplexe car il lui faut 'deviner' l'attente de son interlocuteur par une analyse spécifique de son apparence et des gestes extérieurs et agir en conséquence.

Dans d'autres cas, le signe est parfois 'explicite' mais 'non-verbal'. Par exemple: « Le port du voile étant obligatoire, tout l'art, toute l'habileté des jeunes filles consiste à trouver un moyen de montrer, malgré tout, un maximum de leur chevelure » (147). Certains détails physiques ou vestimentaires sont caractéristiques d'un état d'esprit particulier ou d'une appartenance à un groupe social précis. Ces détails sont parfois approximativement connus par la narratrice: « Celui-ci porte la barbe fournie des représentants officiels, la chemise à col mao et la raie des cheveux dessinée à l'extrême gauche de la tête » (231). Cette description montre qu'il s'agit bien d'un homme du gouvernement. Or, la signification de ces signes n'étant pas évidente pour la narratrice et le lecteur, l'ami de Nahal les explique: « Se peigner les cheveux avant la prière est une action considérée comme pieuse et bénéfique. Aussi les fanatiques, pour insinuer qu'ils passent leur temps à prier, dessinent-ils, avec un soin méticuleux, cette raie singulière. Encore un signe » (231). Cependant, les signes changent constamment en Iran et restent toujours à vérifier .

Marques du transculturalisme

Le regard de la narratrice note le comique, l'ironie et l'absurdité des scènes que d'autres ne voient pas. Des compatriotes trop submergés par les codes et les mœurs en vigueur dans une société fermée sur elle-même n'ont aucune autre référence culturelle. Désigné par des sociologues comme « rigidité culturelle » (Jeudy, Galera, Ogawa 2008, 21), cet état empêche l'imaginaire d'observer les phénomènes et de les juger à l'aune d'autres références culturelles. Nahal a le recul nécessaire pour constater et décrire ces phénomènes d'où une absence de « rigidité » qui lui permet d'être 'émotionnellement' moins impliquée dans ces codes sociaux. La double référence culturelle offre une flexibilité du regard permettant de décrire les phénomènes avec humour et ironie. Aussi, cette faculté de double perception devient une des marques relatives au transculturalisme identitaire.

Dans une scène, Nahal anticipe la mésinterprétation de ses invités à propos de ses vêtements: « Je rectifie mon rouge à lèvres et je me rends compte que je porte toujours mon ensemble Pleats. L'aspect froissé de ce vêtement exprime clairement, aux yeux des Iraniens, une nonchalance naturelle. Impossible pour eux d'imaginer qu'un vêtement ait pu être créé froissé » (30). La narratrice exprime ici le décalage entre ses normes et ses valeurs et celles « des Iraniens » sans jugement. L'utilisation d'une telle hyperbole dans la phrase soulignerait cette prise de distance et le désaccord de goût, mais aussi une nette démarcation entre « je » et « les Iraniens » d'une façon ironique.

Selon Pierre Schoentjes (2001, 167) le but du locuteur n'est pas seulement de prendre ses distances, ou de rejeter le sujet critiqué, mais qu'il partage aussi ce qu'il attaque: « Grâce à l'ironie, les personnages sont en mesure d'exprimer leur adhésion à certaines valeurs tout en maintenant une distance par rapport à ce qui leur tient le plus à cœur ». Effectivement, la narratrice rejette les codes et les valeurs postrévolutionnaires de la nouvelle société (vêtement islamique, corruption et valeurs imposées) même si concrètement elle est obligée de s'y plier tant qu'elle reste en Iran. C'est déjà une ironie du sort pour la narratrice qui 'doit faire' ce qu'elle 'peut ne pas faire' lorsqu'elle est en France. Néanmoins, elle se laisse beaucoup plus facilement entraîner par d'autres codes culturels comme *târof*. C'est le signe qu'elle aime et choisit certaines valeurs culturelles qu'elle ne trouve pas en France. Elle se place ainsi dans cette perspective transculturelle qui choisit consciemment ses marques sans les 'subir' et avec humour. Schoentjes précise que la notion de 'distance' est en relation étroite avec celle de la 'dualité' intérieure du moi ironique.

L'ironie sociale

L'ironie engendre le comique et stimule la réflexion par l'acte même de mettre un phénomène en perspective. Ce qui paraît 'normal' chez un Iranien ne l'est pas pour un individu de culture différente. Un manque de connaissance engendre souvent des préjugés ou une tolérance exagérée sans critique (c'est souvent le cas du touriste étranger qui boira le « thé iranien » sans passer par toutes ses connotations). Tandis que l'acte d'ironiser sur des phénomènes culturels met en avant leur caractère superflu ou inutile. Tajadod n'hésite pas à aller encore plus loin dans l'ironie en y impliquant (nous le verrons plus loin) sa propre protagoniste.

Schoentjes range l'ironie dans quatre domaines majeurs: « ceux du comportement, de la situation, du discours et de l'art » (15). Ici, Tajadod met ces quatre domaines en scène sans que ses personnages soient jamais conscients de l'ironie de leur situation. L'exemple flagrant est qu'après trente ans d'efforts le régime islamique n'a pu couper tous les liens de la société avec l'Occident et ses valeurs « bourgeoises ». On le voit à travers des fils d'ayatollahs:

A bien y regarder, ils n'ont rien des « fils d'ayatollahs ». Ils ressemblent à la jeunesse dorée de tous les autres pays ». L'ironie est que les fils des fanatiques musulmans sont accompagnés de jolies filles, dont quelques mèches blondes dépassent de leurs foulards, et écoutent les derniers tubes du moment, parfois même de la musique décadente d'Occident, qui est interdite (79-80).

Le fanatisme et la répression du régime comporte une dimension absurde. Par exemple il y a un acharnement sur le plan vestimentaire des jeunes (interdiction du port de cravate ou des coupes de cheveux extravagantes). La forme même de la résistance et les réactions afin de détourner les interdits deviennent parfois ironiques ou comiques (laisser dépasser quelques mèches blondes ou porter des vêtements serrés). De la sorte, le combat symbolique pour la liberté prend une allure comique. L'ironie du comportement des fils de religieux prenant le contre-pied des valeurs islamiques n'est pas perçue par les compatriotes de la narratrice. Seul son regard les décrit et explicite: « Pourtant, et chacun peut vous l'assurer, ce sont vraiment des fils ou petits-fils d'ayatollahs, sujets de graves tourments pour leurs très honorables grands-pères ». Comble de l'ironie est que ces « honorables grands-pères », incapables d'inculquer les valeurs islamiques à leurs propres enfants, prétendent éduquer la société entière.

Fin du voyage

Tajadod écrit un récit de voyage en français pour un public francophone, afin de mieux faire connaître sa culture et sa société d'origine, devenue impitoyable, complexe et absurde après la Révolution islamique de 1979. Avec une écriture légère mélangeant des mots et des expressions persans, anglais et français, l'auteur souligne l'envie et la soif du peuple à connaître d'autres cultures et langues. C'est le reflet d'une société complexe, hétéroclite et malade d'être enfermée sur elle-même et du fanatisme islamique. Le mélange d'éléments culturels divers (Perse antique, mythologie, nouvelle culture postrévolutionnaire, modernisme à l'occidental) reste inachevé à l'image même d'un peuple en pleine mutation et en crise identitaire à la recherche de références nouvelles. Le résultat est une comédie sociale à consonance tragique et ironique, traduite (parfois mot à mot) par l'auteur pour le lecteur.

Le but de l'auteur n'est pas de véhiculer une fausse image embellie de son pays d'origine par pudeur, fierté ou nationalisme, mais de porter au contraire un regard critique sur les problèmes actuels, parallèlement aux valeurs nobles d'un peuple assoiffé de 'dialogue interculturel'. Car, si le nationalisme puise ses sources dans la fermeture, l'ignorance et le fanatisme, l'interculturalisme est au contraire une ouverture sur l'altruisme et des valeurs transculturelles. L'individu hybride, à l'instar du protagoniste, porte ses racines en lui-même, choisit et s'approprie les meilleures parties de chaque culture en ayant toujours une vue critique pour la faire progresser, changer. Le transculturalisme ne va jamais sans humour et ironie. Malgré l'ironie critiquant la société iranienne actuelle, l'auteur met en scène d'autres aspects

d'une culture plus noble et ancienne comme: l'amour de la poésie, le sens de l'hospitalité, la magie et le mystère. Ce sont là encore des merveilles qui, malgré la dictature, peuvent jaillir du cœur d'un peuple comme par enchantement. Le récit du voyage est une invitation au lecteur occidental⁸ à mieux connaître l'Iran et son peuple. Il transmet un message humaniste et altruiste tout en faisant l'éloge des sociétés pluriculturelles où le respect et la connaissance seraient les principes de base.

Notes

1. Le 11 mars 2007 le roman de l'écrivain irano-néerlandais Kader Abdolah « La maison de la mosquée » est placé en deuxième position des meilleures ventes aux Pays-Bas. « Passeport à l'iranienne » est traduit en Néerlandais, et la bande dessinée « Persepolis » de Marjan Satrapi connaît un succès mondial.
2. Confirmation donnée par l'auteur lors d'un entretien privé que j'ai eu l'occasion de réaliser en janvier 2011.
3. L'entretien étant en persan, j'ai traduit ce passage.
4. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, J. Montero, (1940).
5. Officiellement l'Iran n'accepte pas la double nationalité.
6. L'entretien étant en persan, j'ai traduit ce passage.
7. « La situation d'exil », *Migration santé, essai de généralisation fondé sur l'exemple des réfugiés latino-américains*, n° 78, (1994).
8. Le roman est traduit en Néerlandais « Paspoort », Cargo, Amsterdam, 2008.

Ouvrages cités

- Henri-Pierre Jeudy, Maria Claudia Galera, Nobuhiko Ogawa, *L'effet transculturel*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
- Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.
- Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, coll. « Points/Essais-Inédits », 2001.
- Nahal Tajadod, *Passeport à l'iranienne*, Paris, J.C. Lattès, 2007.
- « A Persian Monthly of Culture and Social Affairs », *Revue Arash*, no 100, (2007).
- « La situation d'exil », *Migration santé, essai de généralisation fondé sur l'exemple des réfugiés latino-américains*, no 78, (1994).
- « The Other World: An Interview with Azar Nafissi », *Persian Review Goft-o-gu (Dialogue)*, no 11, 1996.