

Kirsten von Hagen

Poétique de l'espace dans *Désorientale* (2016) de Négar Djavadi

Dans son roman *Désorientale* (2016), Négar Djavadi met en scène des espaces intermédiaires à plusieurs égards: d'une part l'espace de transition entre l'Iran, pays d'origine, et la France, pays d'exil; d'autre part l'espace rêvé, du Paris imaginé, mis en nouvelle perspective par les différents personnages du roman. La xénographie translingue, en tant que science de l'écriture des langues étrangères, se manifeste dans le roman à plusieurs niveaux: il ne s'agit pas seulement d'apprendre la langue étrangère, mais aussi la culture qui y est reliée. Celle-ci est également liée à la consommation et à un autre mode de vie, qui se manifeste aussi par une autre musique, qui est ici mise en avant dans un espace intermédiaire intermédiaire et se reflète dans la construction du roman en face A et B, qui rappelle un disque vinyle comme support. Dans son roman, qui prend en même temps la forme de l'autofiction, avec Kimiâ comme alter ego de l'auteure, les processus xénographiques se reflètent dans le type d'écriture: l'écriture intermédiaire, mais aussi une manifestation de l'écriture de l'entre-monde selon Ette. La sémantisation et la constitution d'espaces contribuent en outre de manière essentielle à la xénographie, à la manière de réfléchir sur le propre et l'autre étranger et sur les différents processus de construction de mondes étrangers.

1. Introduction

Dans son roman *Désorientale* (2016), Négar Djavadi met en scène des espaces intermédiaires à plusieurs égards: d'une part l'espace de transition entre l'Iran, pays d'origine, et la France, pays d'exil; d'autre part l'espace rêvé, du Paris imaginé, mis en nouvelle perspective par les différents personnages du roman. Dans cette autofiction, la xénographie, la mise en scène du propre et de l'autre étranger, est étroitement liée à une perception de l'identité hybride et singulière de la narratrice, à une négociation des espaces et à une esthétique intermédiaire. Parallèlement, un espace intermédiaire organisé de manière hétérotopique, l'hôpital Cochin à Paris où la protagoniste Kimiâ Sadr se rend pour une insémination artificielle, joue un rôle primordial. L'hôpital peut être lu en tant qu'hétérotopie. Foucault décrit les hétérotopies comme des contre-lieux,

les autres lieux dans la ville ; ces contre-lieux utopiquement constitués, comme les musées, les archives, les hôpitaux, les théâtres, les jardins, qui se situent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société :

Il y a donc des pays sans lieux et des histoires sans chronologie. Il y a des villes, des planètes, des continents, des univers que l'on ne pourrait trouver sur aucune carte, ni même nulle part dans le ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Ces villes, continents et planètes sont bien sûr nés, comme on dit, dans la tête des hommes ou, en fait, dans l'espace entre leurs mots, dans les couches profondes de leurs récits ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs, bref, dans les contrées agréables de l'utopie. (Foucault 2005, 9-10)

Selon Katharina Voigt, leur différence tient à leur utilisation, à la ritualisation de leur fréquentation ou à la durée de leur séjour ; leur fonction s'adresse à des personnes dans des situations particulières ou ayant des besoins spécifiques (cf. Voigt 2020, 44). Selon Foucault, les hôpitaux en particulier, souvent construits en périphérie de la ville, peuvent être considérés comme des hétérotopies de la déviance, ce qui continue de souligner la position particulièrement marginale de la protagoniste Kimiâ chez Djavadi :

Mais de telles hétérotopies biologiques, de telles hétérotopies de crise ont peu à peu disparu et ont été remplacées par des hétérotopies de déviance. C'est-à-dire que les lieux que la société entretient à ses marges, sur les plages vides qui l'entourent, sont plutôt destinés aux personnes qui se comportent de manière déviante par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. On pense par exemple aux sanatoriums, aux établissements psychiatriques et certainement aussi aux prisons. Sans oublier les maisons de retraite, car dans une société aussi occupée que la nôtre, ne rien faire est presque un comportement déviant. (Foucault 2005, 12-13).

C'est à cet endroit que Kata, qui a fui l'Iran avec sa mère et ses deux sœurs et a commencé une nouvelle vie en France, décide de la suite de son parcours. Lorsque Kimiâ se rend à l'hôpital Cochin à Paris en ce matin particulier, c'est en même temps une autre ère qui commence pour elle, marquée non plus par la productivité soumise aux lois économiques, mais par l'inaction et l'attente, et par la domination étrangère exercée par les maîtres de cet établissement, les infirmières, les médecins et le reste du personnel hospitalier.

2. Entre autonomie et surveillance – espaces de transit, sous-espaces et hétérotopies

Dans ce lieu se cristallise un désir féminin d'autodétermination et le souvenir des étapes antérieures de la vie (Djavadi 2016, 16-17) : l'enfance en Iran, les différentes situations de surveillance, de punition et de recherche d'autonomie féminine, la fuite d'Iran, les espaces de transit et finalement l'arrivée à Paris, la vie dans et hors de la famille. Dans ce contexte, une fonction particulière revient non seulement à l'hôpital en tant qu'espace structuré de manière hétérotopique selon Foucault, mais aussi à l'ascenseur qui, au début de l'ensemble, est chargé sémantiquement en tant que lien spatial entre différents lieux selon Lotman (2012, 542) : l'escalator, tel que le père de Kimiâ, l'intellectuel Darius Sadr, le refusera toute sa vie, assure la liaison rapide et à peine perceptible entre le bas et le haut, le haut et le bas. Dans l'esprit de Lotman, il représente ainsi également la liaison entre deux espaces partiels marqués différemment : l'Orient et l'Occident, la patrie et l'exil, le propre et l'autre étranger. Il est en même temps symboliquement compris comme une image de la prospérité, de l'ascension et de la modernité. En tant que lieu mobile de la modernité, il a été, tout comme l'escalator, dès le début, le refuge de l'imagination littéraire (cf. Bernard 2006). Dans son roman central de la modernité, Robert Musil mettait déjà en scène les insignes du progrès technique, synonyme d'accélération, mais aussi de prospérité : « Les trains aériens, les trains de terre, les trains souterrains, les envois d'hommes par pneumatique, les chaînes de voitures automobiles s'élançant à l'horizontale, les ascenseurs rapides pompent verticalement les masses humaines d'un niveau de circulation à l'autre [...] » (Musil 1930 ; trad. K. v. H.) C'est ainsi que Musil esquisse dans *L'homme sans qualités* le monde urbain du début du 20^e siècle, placé sous le signe de la modernité et du progrès, avec ses masses humaines désindividualisées, un amalgame d'hommes et de technique, un environnement souvent perçu comme déshumanisé, dont l'ascenseur et l'escalator étaient, entre autres, l'expression. L'escalator, en particulier, est en même temps le symbole d'un temple de la consommation moderne, le grand magasin. Andrea Mihm parle dans ce contexte d'un « espace intermédiaire mécaniquement accessible » (2005, 200-201). En revanche, l'escalier fixe avec ses marches, comme le préfère le père de Kimiâ, marque un rapprochement lent et progressif de

deux points éloignés, également marqués par le haut et le bas. Ainsi, la narratrice autodiégétique se souvient encore des années plus tard de la façon dont son père montait les marches: «J’entends le bruit de ses pas qui grimpent les marches dures de l’escalier. Je vois son corps légèrement penché en avant par l’effort, obstiné, volontaire, ancré dans le refus de profiter du confort éphémère de l’ascension mécanique.» (Djavadi 2016, 9)

Chez Djavadi, la confrontation de l’escalator et de l’escalier est aussi une confrontation entre l’Orient et l’Occident, la périphérie et le centre. Ce qui est traité ici, ce n’est pas seulement la culture de consommation occidentale, mais aussi un mode de vie dépersonnalisé, dont l’appareillage ou le fonctionnement reste fermé à l’utilisateur (cf. Müller 2020, 253):

«L’escalator, c’est pour eux.» Par *eux*, il [Darius Sadr, le père de la narratrice] entendait vous, évidemment. Vous qui alliez au travail en ce mardi matin d’avril. Vous, citoyens de ce pays, dont les impôts, les prélèvements obligatoires, les taxes d’habitation, mais aussi l’éducation, l’intransigeance, le sens critique, l’esprit de solidarité, la fierté, la culture, le patriotisme, l’attachement à la République et à la démocratie, avaient concouru durant des siècles à aboutir à ces escaliers mécaniques installés à des mètres sous terre. (Djavadi 2016, 9)

L’énumération, tout comme la deuxième personne du pluriel choisie ici, c’est-à-dire l’adressage, met en évidence une attitude de l’*us* vs. *them* qui est liée aux espaces et qui est de plus en plus subvertie dans la suite du texte.

La modernité, à laquelle ce roman fait référence par le biais de l’escalator, peut également être considérée, avec Simmel, comme une «expérience de choc permanent» (2001 [1991], 734; trad. K.v.H.), dans laquelle la partie mythique du cadre de vie et la modernité, négociée sous le signe de la rationalité, ne peuvent plus être conciliées. Müller parle dans ce contexte d’un éclatement du cadre de vie en un espace mythique et un espace rationnel auxquels le citoyen est exposé et qui tente de faire face à ce processus, à cet état de choc analogue à un traumatisme, par le filtrage et l’occultation. (Müller 2020, 62) La protagoniste de Djavadi utilise également ces stratégies, se voyant soudain exposée à un exil qu’elle et sa famille ont certes rêvé et imaginé en permanence, mais qui évoque également un état de choc dans la rencontre directe, auquel tous

les membres de la famille tentent de faire face par des stratégies individuelles différentes de filtrage et de dissimulation.

Elle-même reprend la phrase prononcée par son père, ici rapportée au discours direct pour souligner la manière de parler en tant qu'attitude du père, mais aussi pour conférer au discours une polyperspectivité, comme motif de narration de ses souvenirs. De manière méta-réflexive, c'est le processus même du souvenir qui est mis en perspective, motivé ici par la topologie :

Restons sur l'impact de cette phrase : «L'escalator, c'est pour eux.» Raison qui m'a décidée, en partie, à entreprendre ce récit sans savoir par où commencer. Tout ce que je sais c'est que ces pages ne seront pas linéaires. Raconter le présent exige que je remonte loin dans le passé, que je traverse les frontières, survole les montagnes et rejoigne ce lac immense qu'on appelle mer, guidée par le flux des images, des associations libres, des soubresauts organiques, les creux et les bosses sculptés dans mes souvenirs par le temps. (Djavadi 2016, 10)

La scène de l'escalator, dans un prologue paratextuel, ne reflète pas seulement, au niveau métalittéraire, le sentiment de la protagoniste, immigrée d'Iran en France, mais anticipe également le temps présent qui se déroule dans la clinique et sert de charnière au roman qui, composé de nombreuses analepses et de changements de point de vue, met en perspective la vie de trois générations de la famille iranienne Sadr.

La sémantisation dans l'espace, à mettre en relation avec les transformations linguistiques et culturelles, fait appel à des connaissances et des représentations culturelles, sert à guider le lecteur et à façonner le monde fictionnel, mais devient également le symbole de différentes formes de pensée et révèle ainsi un potentiel subversif (cf. Lamberz 2010, 33). Lotman voit un lien étroit entre les modèles d'espace et de monde d'une culture ou d'un texte. Il part du principe d'une frontière tantôt perméable, tantôt imperméable entre des espaces partiels sémantisés différemment, un modèle qui se prête également à l'analyse de la mise en scène des espaces dans le roman de Djavadi, puisque la question est ici de savoir si la protagoniste parviendra ou non à la fin à franchir durablement la frontière entre sa propre culture et celle de l'étranger, entre l'Orient et l'Occident (cf. Lotman 2012, 542).

Les structures spatiales sont sémantisées de manière particulière par les liens avec les personnages et le déroulement de l'action, mais aussi par les relations entre les différents espaces. Elles sont ainsi reliées à la

structure de composition de l'ensemble du texte. Nous nous intéresserons donc aux questions suivantes : d'une part, comment le texte tient-il compte de ce modèle de Lotman ? Dans quelle mesure, d'autre part, la frontière entre les espaces, entre l'Orient et l'Occident, est-elle sans cesse déplacée ? Comment le mouvement rectiligne de la transgression se rapproche-t-il d'une constellation plus circulaire, ou même en spirale, de la réécriture, de la périphrase, où les attributions dichotomiques sont partiellement subverties et aboutissent à un troisième espace ? Cette salle d'attente de l'hôpital, qui, en tant qu'espace organisé de façon hétérotopique, se caractérise de manière particulière par une interaction entre le réel et l'imaginaire, la réalité et la fiction, mais se distingue aussi par un jeu intermédiaire entre les médias que sont la littérature et le cinéma ?

3. « *One day there'll be a place for us* » – Moments de crise et interludes

La xénographie, en tant que science de l'écriture des langues étrangères¹, se manifeste dans le roman à plusieurs niveaux : il ne s'agit pas seulement d'apprendre la langue étrangère, mais aussi la culture qui y est reliée. Celle-ci est également liée à la consommation et à un autre mode de vie, qui se manifeste aussi par une autre musique, qui est ici mise en avant dans un espace intermédiaire intermédial et se reflète dans la construction du roman en face A et B, qui rappelle un disque vinyle comme support. Selon Nebelin, la xénographie est aussi un regard extérieur sur l'autre culture, ce qui ressort également de la situation narrative du roman de Djavadi : Kimiâ, qui voyage entre les mondes, est à chaque fois clairement mise en scène en tant qu'instance de perception des différents mondes culturels et de leurs langues et codes. (Nebelin 2024, 300) La xénographie est ici comprise de manière plus générale comme l'écriture de l'autre, de sa langue, de sa culture et de ses médias. En attendant le résultat de son insémination artificielle dans ce monde déshumanisé, Kimiâ se souvient en quelque sorte des étapes précédentes de sa vie, pendant lesquelles elle a connu la soumission à un appareil d'État inhumain, à une politique d'entrée administrativement fonctionnelle ou

¹ Selon la définition que donne le dictionnaire Weber, voir Weber (2022, 631).

à une administration orientée sur des paramètres de surveillance, d'espionnage ou d'efficacité néolibérale. Dès lors, elle est également soumise, dans le sens de la modernité, à une échéance où l'expérience, c'est-à-dire l'insémination artificielle, peut déboucher sur un résultat positif ou négatif. L'issue de l'expérience, de par la manière dont l'événement est mis en scène et chargé de sens, semble en même temps décider de la réussite de sa vie dans son ensemble. C'est ce que dit déjà le paratexte, la devise de P. J. Harvey qui précède tout le roman : « *One day there'll be a place for us/A place called home.* » (Djavadi 2016, 7) La phrase se lit à la fois comme l'expression d'un souhait et comme une prophétie. Peter Sloterdijk attribue à l'échéance, dans le contexte de l'histoire, un rôle central dans la pensée occidentale européenne :

La notion d'échéance ne décrit pas seulement la marge de manœuvre que se partagent l'illusion et l'espoir ; elle rappelle en même temps la figure fondamentale de la pensée occidentale de l'histoire. Car ce que signifie l'histoire, au sens éminemment occidental du terme, ne peut être compris qu'à partir de son caractère d'échéance et d'entre-deux. Il ne peut y avoir de temps intermédiaire que lorsqu'un événement dans le temps tend vers un but ultime ou une date limite à partir de laquelle il devient compréhensible en tant qu'échéance. (Sloterdijk 1994, 267-268 ; trad. K. v. H.)

À travers cette pensée de date butoir, la protagoniste du texte de Djavadi a donc adopté un modèle d'histoire occidental. La situation à la clinique ressemble donc au chronotope bakhtinien de la porte ou du seuil, qui marque l'adieu et le nouveau départ et l'espace entre les deux. Selon Bakhtine, le seuil, en tant que lieu de crise et de transition, joue un rôle décisif tant sur le plan culturel que pour le développement de certains personnages littéraires (cf. Bakhtine 1975, 375). Il attribue également au seuil, du point de vue de la critique idéologique, une fonction éminente dans des formes innovantes de genre, de renversement et de transgression des frontières par des formes de carnavalesque (Bakhtine 1975, 316). Le seuil acquiert sa fonction avant tout par le moment de l'exécution temporelle, du franchissement. En tant que tel, il peut également être considéré comme le franchissement d'espaces, de temps et de médias.

Ce qui fait la particularité du roman de Djavadi, qui se lit en même temps comme une autofiction, c'est qu'à partir de ce début, encadré par le prologue de la scène emblématique de l'escalator, toute l'histoire de la vie est mise en perspective, non seulement celle de la protago-

niste Kimiâ, mais aussi les différents parcours des autres personnages, racontés rétrospectivement. Si l'on poursuit de manière conséquente les réflexions de Nünning sur la reconstruction de la mémoire dans les textes littéraires, sa thèse selon laquelle la construction de l'identité joue un rôle central dans les textes à motivation autobiographique est d'une importance capitale dans le contexte des récits de migration (cf. Nünning 2007, 39). Ce que Nünning écrit à propos des textes motivés par l'autobiographie s'applique également, comme on le verra, au roman de Zeniter : « Ce qui caractérise les autobiographies, ce n'est pas seulement un lien étroit et réciproque entre le souvenir, le récit et l'identité, mais aussi une confrontation souvent autoréflexive avec les problèmes et les limites du souvenir. » (Nünning 2007, 39 ; K. v. H.)

Ette (2016) qualifie de « littératures sans domicile fixe » la littérature qui a pour point de départ de nouveaux espaces et identités fragmentés et hybrides. Pour la saisie et la constitution narratives de l'espace et de l'appartenance qui accompagnent cette littérature, il forge le terme d'« écriture entre-mondes ».

4. Film et littérature – images de la mémoire dans l'interlude des espaces médiatiques

Ce rapport entre espaces réels et imaginaires apparaît dès le début du texte, mais il est également négocié à plusieurs reprises à un méta-niveau lorsque, à titre de comparaison, le film est utilisé comme matrice narrative, dont se démarque le récit du roman lui-même, qui se déroule en plusieurs analepses et prolepses. Ainsi, à l'évocation du mot « chic » que Saddeq, l'Oncle Numéro 2, sorte de mémoire communicative de la famille, utilise toujours et qui est présenté ici dans sa sonorité persane (« prononcé à l'iranienne : chiiik » ; Djavadi 2016, 34), relevant son étrangeté dans le sens d'un discours plurilingue, l'autrice met en perspective l'hiver 1978 à Téhéran, avant la fin de la Révolution, soulignant ce processus d'amalgame, mais aussi le manque de fiabilité du processus de mémoire lui-même : « N'ai-je pas entendu Sara dire qu'il faisait un hiver à *la parisienne* ? S'agissait-il de cet hiver-là ou d'un autre ? J'avais mémorisé l'expression alors que j'ignorais ce que l'hiver à Paris signifiait. Mais il semblait merveilleux, comme tout ce qui était français ; du

régime politique au parfum des shampoings. Dans les années précédant la Révolution, Sara nous emmenait dans un supermarché français ouvert dans une des rues huppées du nord de la ville.» (Djavadi 2016, 35) Paris est donc d'abord un lieu rêvé, qui n'est perçu que de manière fragmentée, impossible à saisir dans sa totalité. En même temps, il est lié à l'économie de marché orientée vers l'Occident, c'est-à-dire à une certaine culture de consommation et à certains produits: «Des petits bouts de France, détachés d'une totalité aussi inaccessible qu'un rêve [...] Vache qui rit, Nutella, yaourts Danone, camembert Caprice des Dieux, savon Zeste, cigarettes Gitane» (Djavadi 2016, 35). Les produits sont en outre placés dans le contexte des dessins animés, qui sont également associés à cette culture occidentale: «Nous sortions de là avec un petit sachet et l'impression de laisser derrière nous un monde fascinant qui pourrait, comme dans les dessins animés, disparaître pour toujours.» (Djavadi 2016, 35)

Le film d'animation est à nouveau abordé à travers le film de fiction occidental lorsqu'il s'agit de réfléchir à sa propre manière de raconter, qui alterne entre différents espaces, temps, fragments de récit et voix narratives: le récit de l'Oncle Numéro 2 en particulier se situe donc également entre réalité et fiction dans un espace amalgamant les deux niveaux, dans lequel les structures des contes et des films se mêlent à des fragments de souvenirs réels: «Il nous maintenait dans un état de normalité factice, hors du temps, comme les orphelines d'un conte d'Andersen [...]. Dépositaire de la légende familiale, Oncle Numéro 2 avait au cours des années, grâce à un savant dosage entre réalité et fiction, consolidé la plupart de ses récits dans une version personnelle qui semblait convenir à ses frères [...]. L'angoisse [...] avait gagné ses récits, effaçant les épisodes comiques et les remplaçant par d'autres, terrifiants. Coups, sévices, tortures, meurtres» (Djavadi 2016, 38-39). À d'autres moments, Djavadi fait elle-même appel à des procédés narratifs cinématographiques lorsqu'il s'agit de décrire ses propres souvenirs et d'illustrer la situation familiale: «Mais avant d'aller plus loin, laissez-moi vous expliquer, à grand renfort de flash-back, le pourquoi de cette haine» (Djavadi 2016, 55). Outre le cinéma occidental qui lui sert de matrice narrative – et en même temps de filtrage au sens de Sloterdijk, elle utilise l'art russe du montage des attractions, étroitement associé au cinéma des débuts ainsi qu'à la modernité. Parallèlement, cette manière de raconter est celle qui met en

relation aussi bien des objets différents que des espaces dans un nouveau contexte. Dans les années 1920, Sergueï Eisenstein a développé un concept pour son travail cinématographique qui, détaché des relations spatiales et temporelles, amène le spectateur, par le biais du montage, à établir de nouvelles relations et à percevoir de tels mécanismes de répression, c'est-à-dire à le faire passer de la saisie affective de ce qui est montré à la compréhension intellectuelle des relations représentées (Bulgakowa 1993, 49-77). Ce type de montage, connu sous le nom d'effet Koulechov, « signifie que les gens interprètent souvent mal les images parce que le cerveau fait des liens là où il n'y en a pas » (Stangl 2018; trad. K. v. H.).² La narratrice mentionne nommément Lev Koulechov et le cinéaste Vsevolod Illarionovitch Poudovkine et cite l'expérience probablement la plus connue de Lev Koulechov, dans laquelle le visage d'un acteur reste toujours le même, mais est perçu différemment par le spectateur selon le plan qui est directement monté sur le visage : une assiette de soupe, une jeune fille dans un cercueil ou une femme sur un divan (cf. Poudovkine 1974, 184). Elle remplace cependant elle-même la femme sur le divan par une fillette en train de jouer, ce qui met davantage l'accent sur la forme de l'autofiction et la reconstruction du souvenir d'enfance (cf. Djavadi 2016, 136).

En effet, la narratrice introduit chez Djavadi elle-même, à un méta-niveau, une analogie de ce procédé artistique de montage, c'est-à-dire, au-delà du film d'illusion, une plus grande conscience de sa manière de raconter ses propres souvenirs et ceux des membres de sa famille. Les différentes images du film, composées de cultures, d'espaces culturels et d'époques différents, ressemblent à la mémoire culturelle, dans laquelle les propres souvenirs sont également imprégnés de ceux d'autres personnes, tout comme de ce qui a été vu, rêvé, imaginé et entendu, et produisent ainsi de nouvelles images qui déclenchent à chaque fois des réactions différentes chez ceux qui les reçoivent : cette expérience démontre que la lecture d'une image dépend d'un contexte, autrement dit de l'image qui la précède et de celle qui la suit. Et citant un film de Poudovkine comme exemple, elle poursuit : « Ainsi un même visage [...]

² « Der Koulechov-Effekt besagt, dass Menschen Bilder deshalb so häufig falsch interpretieren, weil das Gehirn Zusammenhänge herstellt, wo es keine gibt » (Stangl 2018).

suivi d'une assiette de soupe, d'une femme morte dans un cercueil ou d'une petite fille en train de jouer est perçu de trois façons différentes.» (Djavadi 2016, 136) Ces images sont maintenant associées à la propre façon de décrire les souvenirs dans un texte polyphonique: «Il en va de ces images comme des événements d'une vie. Associés à d'autres, certains événements apparemment anodins se chargent d'un nouveau sens.» (Djavadi 2016, 136)

5. Le nouveau monde froid – expériences xénographiques

Entre le pays rêvé qui fournit, à la manière d'un pays de cocagne, tous les biens perçus auparavant dans les rayons et l'expérience réelle de l'étrangeté, il y a un fossé qui se négocie avant tout par le biais de nouveaux espaces, mais aussi d'espaces de jeu intermédiaires. Ainsi, face à sa différence, qui semble être encore plus clairement marquée en France, Kimiâ réfléchit: «je rêve d'avoir le corps de Peter Murphy, le chanteur lascif de Bauhaus, au lieu de mon corps hybride dont l'étrangeté me fait parfois honte. [...] Désormais, je pense mon corps comme mon seul pays, ma seule terre, et j'en dessine les contours comme je l'entends» (Djavadi 2016, 136). La musique pop et les films sont régulièrement convoqués comme systèmes de référence lorsqu'il s'agit de négocier ses propres sentiments d'entre-deux. Ainsi, face à *L'amour à mort* d'Alain Resnais de 1984, elle écrit: «Secouée, je le regarde deux fois de suite» (Djavadi 2016, 276). Le film, qui évolue entre la vie et la mort, ouvre un espace intermédiaire, parle à celle qui se sent étrangère, étrangère dans sa propre famille, étrangère dans ce pays dont elle parle encore la langue avec accent. Elle ne trouve d'abord une nouvelle patrie qu'auprès des autres sans-patrie, les marginaux, où cela ne semble jouer aucun rôle et qui paraissent également tous décrire un nouveau groupe hétéroclite en raison de leur diversité: «Ma route s'arrête au Forum des Halles [...], lieu de rendez-vous des adolescents en rupture, des gosses de la Ddass, des punks à chiens, des gothiques, des jeunes homosexuels [...]. Une bande hétéroclite à la dérive qui se peuple et se dépeuple au gré des saisons et des hasards. Ma dégainé suffit pour qu'ils se poussent et me fassent de la place. Personne ne me demande d'où je viens. Personne ne s'intéresse à

mes origines. Personne ne va chercher dans ma bouche l'erreur grammaticale» (Djavadi 2016, 277).

Mais cette expérience de l'exclusion en exil se manifeste dès l'accueil à l'ambassade de France à Istanbul, qui, par sa froide rationalité et ses négociations basées sur l'efficacité administrative, apparaît à la jeune Kimiâ et à sa mère qui a fui l'Iran comme extrêmement étrangère, hostile même, et le moment où elle semble perdre toutes ses illusions sur le pays rêvé: un pays, qui se distille, outre par des produits de luxe convoités dans les rayons du supermarché, par la littérature, révélant encore une fois la constitution hétérotopique de l'espace. C'est un espace intermédiaire, situé entre deux portes, qui lui fait comprendre cette expérience: «Derrière l'une se trouvait l'Iran de mon enfance et derrière l'autre la France de mes illusions. À ce moment-là, j'ignorais ce qu'une expérience traumatisante signifiait. [...] Quand on a grandi avec la certitude que la France est l'alliée infallible, toujours à vos côtés pour vous protéger, on a du mal à accepter qu'elle vous plante délibérément un couteau dans le dos et vous observe vous rétamant sur le bitume. Toutes ces belles citations, tous ces beaux personnages, les Hugo, Voltaire, Rousseau, Sartre, autour desquels avaient gravité nos existences, n'étaient qu'une fiction moyen-orientale.» (Djavadi 2016, 253) Le moment où elle pose le pied sur le sol français est assimilé au moment de la nouvelle naissance, le moment où elle devient une autre, celle qui a quitté l'Orient, celle qui désormais entendra même son propre nom d'une autre manière: «Bientôt, mon prénom ne sera plus prononcé de la même manière, le <â> final deviendra <a> dans les bouches occidentales, se fermant pour toujours. Bientôt, je serai une <désorientale>». (Djavadi 2016, 257)

Cette expérience se poursuit lorsqu'elle décrit comment les différents membres de la famille sont confrontés à une vision de l'Iran caractérisée par l'incompréhension et le rejet. C'est d'abord Mina, la sœur cadette, qui a toujours été la plus affectée par la France comme pays rêvé et qui souffre le plus de cette incompréhension des Français face à cet Autre inconnu, perçu comme rétrograde et radical: «Sauf qu'une fois à Paris, Mina réalisa que les Français avaient une image catastrophique de l'Iran. [...] l'Iran avait acquis définitivement sa réputation de pays moyen-nâgeux, fanatique, en guerre contre l'Occident» (Djavadi 2016, 272). La narratrice elle-même précise cependant qu'elle doit s'expliquer, et donc expliquer son pays, tout au long de sa vie, afin de préciser sa propre posi-

tion, qui n'est justement pas la même que celle du Hezbollah radical, ce qui est dû entre autres à la culture mémorielle des Français, qui ne seraient plus conscients d'avoir accueilli Khomeiny autrefois: « À vrai dire, aujourd'hui encore, il m'arrive d'être confrontée à ce genre de réactions, obligée de faire un cours sur l'histoire contemporaine de l'Iran. » (Djavadi 2016, 272)

Le nouvel espace d'expérience qu'est la France, ou plutôt Paris, lui semble aussi étranger, ce qui divise pareillement la famille: « Le déracinement avait fait de nous non seulement des étrangers chez les autres, mais des étrangers les uns pour les autres. » (Djavadi 2016, 272, 273) Alors que la Belgique est ici mise en scène comme la variante la plus amicale, la moins froide et la plus efficace de l'exil (cf. Djavadi 2016, 336-337), dont est également issue la nouvelle compagne de la narratrice, son expérience de l'étranger culmine dans la situation à l'hôpital, un espace d'entre-deux où la narratrice attend le résultat de l'insémination artificielle tout en passant en revue sa vie, comme un film qui défile devant ses yeux. C'est la première fois qu'elle se consacre à l'histoire de sa propre vie et à l'expérience de l'étranger. Avant cela, elle n'avait confié que des bribes de sa biographie à son ami Marteen, par le biais de la musique, ce qui est à nouveau traité dans l'espace, à travers la topographie de la montagne: « Dans ces moments-là, si Marteen était un lieu, il serait un chalet perdu dans la montagne. » (Djavadi 2016, 292) La montagne et son sommet marquent depuis toujours une quête d'accomplissement, mais qui est alors menacée à chaque instant de chute ou d'échec, c'est-à-dire qu'elle marque un moment de basculement. En même temps, c'est un lieu de la nature qui est particulièrement marqué par les interventions culturelles, l'alpinisme ayant été évalué par Georg Simmel comme le « triomphe de l'esprit sur la résistance de la matière », comme un résultat du « courage, de la force de la volonté, de la mobilisation de toutes les capacités pour un but idéal » (2001, 165; trad. K. v. H.). Mais la narratrice autodiégétique recode en quelque sorte le lieu, le dépouille de son idéalisation, tout comme elle réinscrit d'autres espaces dans l'entre-deux de l'illusion et de la désillusion: « Tout en écrivant cette phrase, je me rends compte que je parle souvent de montagne, mais sachez que je déteste la montagne [...] Il y a un trop-plein de bien-être dans ces endroits. » (Djavadi 2016, 292-293) Le fait que l'ensemble du roman soit divisé en une face A et une face B après la courte introduction montre également que, outre

le film, la musique joue un rôle décisif, surtout dans sa médialité. La narratrice reflète le rapport entre la face A et la face B des anciens disques vinyles dans une note de bas de page, où elle indique que la face B est généralement la moins réussie (Djavadi 2016, 231). Mais dans la suite du texte, elle cite en même temps toute une série d'exceptions qu'elle rattache à la vie des personnages du roman et à leurs expériences, comme la chanson préférée de la mère Sara, « I will survive », qui se trouvait sur la face B, afin d'illustrer le fait qu'il existe aussi des faces B réussies. De cette manière, elle renvoie métatextuellement à la structure du texte qui a) procède à des recodages décisifs dans le contexte de la xérogaphie, b) mais qui se situe aussi dans l'espace de l'entre-deux entre A et B, Occident et Orient, comme l'a bien montré ma lecture précédente.

6. Entre les cultures – entre les générations : Kimiâ

Kimiâ est d'emblée une marginale qui évolue toujours au-delà des attributions, ce qui est déjà annoncé dans la scène de la naissance et de l'enfance à Téhéran. Elle est d'abord un garçon, Zartocht, que le père attend, puis un mort-né, avec le cordon ombilical autour du cou, jusqu'à ce qu'elle bouge soudainement sous les mains du médecin Mohadjer, enfin une fille qui, par le fait qu'elle change de sexe, pousse également sa mère à sortir de sa torpeur de morte pour revenir parmi les vivants (cf. Djavadi 2016, 138) : « Plus tard, à tous ceux qui viendront lui rendre visite dans sa chambre d'hôpital, Sara racontera sur un ton amusé et triomphal que c'est à cette seconde précise, le corps irrigué par une joie inespérée, qu'elle eut l'idée de s'appeler Kimiâ. De l'arabe *Al-kimiya*, alchimie [...] L'Art qui consiste à purifier l'Impur, à transformer le Métal en Or, Le Laid en Beau. Et dans l'esprit clair-obscur de Sara, le Garçon en Fille » (Djavadi 2016, 141). Dans ce contexte, elle évoque également son orientation homosexuelle, qui n'apparaîtra explicitement que plus tard dans le récit et anticipe les dichotomies mentionnées précédemment, tout à fait dans l'esprit du nom qui, par la signification « alchimie », semble déjà indiquer les transitions entre les éléments, la réaction chimique transformant l'un en l'autre, créant quelque chose de nouveau à partir de deux éléments : « Adieu Zartocht. Adieu chaussettes sales; ballons de foot; lézards décapités; taches blanches sur les draps; voiture emboutie; bru

ingrate et perfide. Plus tard encore, elle réalisa qu'elle s'était trompée.» (Djavadi 2016, 141)

Puis elle réfléchit à la manière dont elle est devenue une autre en posant le pied sur le sol français, une étrangère dans les deux cultures : « L'enfant volubile et liante que j'étais est devenue une adulte parisienne avec un visage fermé chaque fois qu'elle sort de chez elle. Je suis devenue, comme sans doute tous ceux qui ont quitté leur pays, une autre. Un être qui s'est traduit dans d'autres codes culturels. D'abord pour survivre, puis pour dépasser la survie et se forger un avenir » (Djavadi 2016, 54-55). La fonction de la traduction (culturelle), qui se manifeste comme marqueur dans les traces de l'autre langue dans le propre discours, mais aussi dans l'écriture entre les médias, joue un rôle spécifique. On vise ici en particulier une autre figure de pensée, celle du processus, du devenir-autre, tel que Rosi Braidotti l'a mis en perspective : « Et comme il est généralement admis que quelque chose se perd dans la traduction, il n'est pas surprenant que nous ayons désappris, du moins partiellement, ce que nous étions, pour faire de la place à ce que nous sommes devenus » (Djavadi 2016, 54). Comme son alter ego, l'instance narrative Kimiâ, Djavadi tente de dépasser les assignations et les déterminations qui défendent une vision différenciée du genre dans le débat post-séculier ; elle met en évidence les oppositions binaires comme des constructions et parle d'une philosophie nomade du devenir : « The nomadic subject is shifting, partial, complex and multiple. » (Braidotti 2014, 254)

Dans ce contexte, la figure de la famille et en particulier du double ou du jumeau est centrale, ce qui représente en même temps un symbole de la cohabitation réussie. Kimiâ, qui est perçue comme l'autre étrangère de sa propre culture en raison de son comportement de fille généralement attribué aux garçons et qui se perçoit, même en exil à Paris, comme une étrangère en raison de son désir pour le même sexe, décide d'élever un enfant avec sa partenaire et son ami séropositif Pierre. Cette décision, marquée à plusieurs égards comme une rupture de tabou et une situation de crise dans l'hémisphère occidental, est recadrée par les paroles de sa grand-mère maternelle, Emma, qui agissent ainsi comme une sorte de filtre : « Ce jour-là, je leur rappellerais cette phrase qu'Emma nous répétait souvent : « On a la vie de ses risques, mes chatons. Si on ne prend pas de risque, on subit, et si on subit, on meurt, ne serait-ce que

d'ennui» (Djavadi 2016, 370). D'une part, les mots sont restitués sous forme de discours direct, ce qui en préserve la littéralité. D'autre part, ils sont clairement cités à partir de la mémoire et décontextualisés, ce qui leur confère en même temps des caractéristiques évidentes d'une écriture inter-monde au sens d'Ette. De plus, la grand-mère sait lire dans le marc de café, elle dont les parents ont quitté la Turquie peu de temps avant le génocide arménien de 1915. Une survivante donc, elle aussi, un autre personnage important dans ce tableau qui se compose de différents espaces, temps, cultures (Ette 2016).

Enfin, c'est le médecin qui indique à Kimiâ, lors de l'échographie, que même si les chances de tomber enceinte étaient faibles, elle mettra au monde des jumeaux. Cette annonce prend pour ainsi dire la forme d'un épilogue, qui met également un terme à la quête d'appartenance de la protagoniste : ce texte, d'une longueur d'une demi-page, est également reproduit sous la forme d'une longue citation : « Je vous dois quand même une explication, dit le docteur Gautier en rangeant la sonde d'échographie. J'ai vu sur l'échographie d'avant l'insémination qu'il y avait un follicule à dix-huit millimètres et un autre à quatorze. J'ai totalement oublié de vous en parler à cause de cette histoire de travaux qui nous mobilise en permanence. » (Djavadi 2016, 343) Le texte obéit ainsi également à la dialogicité et à la polyphonie au sens de Bakhtine (cf. Martínez 1996, 437). Mais la jumelle, c'est aussi la grand-mère paternelle, Nour, la seule à avoir hérité des yeux bleus du père et qui meurt le jour de la naissance de Kimiâ, celle qui a d'abord été imaginée par le père comme un garçon, un Zartocht, et qui réunit maintenant en quelque sorte les deux sexes en elle (cf. Djavadi 2016, 123). Le motif du jumeau est ainsi repris à la fin : en Iran, avec l'absence des techniques d'échographie, les prophéties en tout genre sur le sexe de l'enfant, selon les dichotomies éprouvées, attribuent au sexe masculin les qualités positives : « En résumé, une femme [...] que la grossesse rendait belle portait un garçon. » (Djavadi 2016, 123) Maintenant, c'est l'échographie qui donne à Kimiâ la certitude qu'elle attend des jumeaux. L'épilogue semble donc aussi renvoyer à une union des deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident, dans un geste de réinscription.

Bibliographie

- Bakhtine, Michail (1975) : *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moscou : Khudožestvennaja literature.
- Bernard, Andreas (2006) : *Die Geschichte des Fahrstuhls: über einen beweglichen Ort der Moderne*, Francfort-sur-le-Main : Fischer.
- Braidotti, Rosi (2014) : « Conclusion », in : Braidotti, Rosi (dir.) : *Transformations of Religion and the Public Sphere*, Londres : Palgrave Macmillan, 249-272.
- Bulgakowa, Oksana (1993) : « Montagebilder bei Sergej Eisenstein », in : Beller, Hans (dir.) : *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, Munich : TR-Verlagsunion, 49-77.
- Djavadi, Négar (2016) : *Désorientale*, Paris : Éditions Liana Levi.
- Ette, Ottmar (2016 [2005]) : *Writing-Between-Worlds: TransArea Studies and the Literatures-Without-A-Fixed-Abode*, Berlin : De Gruyter.
- Foucault, Michel (2005) : *Die Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Berlin : Suhrkamp. [L'édition originale comme enregistrement radiophonique sur CD : Foucault, Michel (2004) : *Utopies et hétérotopies*, Paris : INA mémoire vive.]
- Lamberz, Irene (2010) : *Raum und Subversion: Die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich : utz.
- Lotman, Jurij (2012) : « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970) », in : Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (dir.) : *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 529-544.
- Martínez, Matías (1996) : « Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis », in : Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (dir.) : *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Munich : dtv, 430-445.
- Mihm, Andrea (2005) : *Die Rolltreppe. Kulturwissenschaftliche Studien zu einem mechanisch erschlossenen Zwischenraum*, Marbourg : Philipps-Universität.
- Müller, Mark (2020) : *Die Surreale Stadt: Sinnwelten der Moderne und die Horizonte der Weltenmitte*, Bd. I: *Weltenbauer und Weltbewohner*, Berlin : Urban Ontology.

- Musil, Robert (1930): *Der Mann ohne Eigenschaften*, chap. 8, <https://www.projekt-gutenberg.org/musil/mannohne/chap008.html> [29.12.2023].
- Nebelin, Marian (2024): *Europas imaginierte Einheit: Kulturgeschichte und Antikerezeption bei Stefan Zweig*, Vienne: Boehlau.
- Nünning, Ansgar (2007): «*Memory's Truth*» and «*Memory's Fragile Power*»: Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung», in: Parry, Christopher/Platen, Edgar (dir.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich: Iudicum, 39-60.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovitch (1974): «*Naturshchik vmesto aktera*», in: Chetagurov, Kosta (dir.): *Sobranie Sochinenii, tome 1*, Moscou: Chud. Lit., 184.
- Simmel, Georg (2001 [1911]): «*Zur Ästhetik der Alpen*», *Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, tome 1, édité par Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angelika, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 162-169.
- Sloterdijk, Peter (1994): «*Nach der Geschichte*», in: Welsch, Wolfgang (dir.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne*, Berlin: De Gruyter, 262-288.
- Stangl, Werner (2018): *Kuleschow-Effekt. Online-Lexikon für Psychologie & Pädagogik*, <https://lexikon.stangl.eu/20680/kuleschow-effekt> [29.12.2023].
- Voigt, Katharina (2020): «*Heterotopien*», in: Voigt, Katharina (dir.): *Sterbeorte: Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Bielefeld: transcript, 44-52.
- Weber, Ferdinand Adolf (2022 [1868]): *Erklärendes Handbuch der Fremdwörter*, Paderborn: Salzwasser-Verlag.