

L'« écriture féminine » en Iran

JAFARZADEH Shabnam

Doctorante de l'université Aix-Marseille

Département: IREMAM - Institut de Recherches et d'Etudes sur le Monde Arabe et Musulman

E-mail: Sh.Djafarzadeh18@gmail.com

BERGER Anne Emmanuelle

Professeure de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Département: Centre d'études féminines et d'études de genre

E-mail: aeb4@cornell.edu

(Date de réception: 29/01/2020 – date d'approbation: 09/07/2020)

Résumé

Le concept d'« écriture féminine », formalisé par Hélène Cixous en 1975, a été régulièrement interprété de manière incorrecte dans la littérature scientifique. Le malentendu le plus courant est l'amalgame avec les concepts de « littérature des femmes », « littérature féminine » et « écriture-femme ». En Iran, le terme est encore plus éloigné du concept de Cixous et est communément utilisé pour présenter la femme traditionnelle dans la littérature.

Cet article reprend les critères définis dans *Le rire de la Méduse* (Cixous, 1975) comme source principale afin de les utiliser dans une comparaison avec la définition iranienne commune.

Deux romans iraniens sont pris comme exemples: *C'est moi qui éteins les lumières* (Zoyâ Pirzâd, 2011) et *T'inquiète pas* (Mahsâ MohebAli, 1387/2008). Alors que le premier est considéré comme un exemple d'écriture féminine selon l'acception iranienne commune, il ne possède pas les caractéristiques exigées par la définition originelle. A l'inverse, le second n'est pas admis comme tel en Iran alors qu'il pourrait être considéré comme un exemple d'écriture féminine selon Cixous.

Mots clés: Ecriture Féminine, Littérature Féminine, Littérature Des Femmes, Hélène Cixous, C'est Moi Qui Eteins Les Lumières, T'inquiète Pas.

Le sujet de l'« écriture féminine » est important dans les études littéraires ainsi que dans les études de genre. Comme tout sujet multidisciplinaire, il est étudié dans une variété de domaines de recherche avec différents objectifs, ce qui l'éloigne de sa définition originelle. Afin de pouvoir le définir et le comparer à l'acception iranienne, il faut retrouver le sens initial de cette notion: Qu'est-ce que l'« écriture féminine »? Quelles sont les différences entre « écriture féminine », « littérature féminine » et « littérature de femmes »?

Pour répondre à ces questions, nous utiliserons une définition de l'écriture féminine prise dans *Le rire de la Méduse* d'Hélène Cixous (1975), essai connu comme référent. D'autre part, pour montrer la différence avec ce qui est présenté en Iran, nous nous appuyerons sur quelques recherches universitaires.

L'étude comparative-descriptive nous aidera pour rappeler le sens de cette notion et ainsi analyser le corpus.

Dans cet article, nous expliquerons ce qu'est l'« écriture féminine » avec une introduction présentant la « littérature féminine » et la « littérature des femmes », puis ce qui est présenté en Iran comme la définition de cette notion. Enfin, nous analyserons deux romans iraniens *C'est moi qui éteins les lumières* de Zoyâ Pirzâd et *T'inquiète pas* de Mahsâ MohebAli¹.

Précisons que nous avons opté pour l'écriture « inclusive ».

1- Littérature féminine, littérature des femmes, écriture féminine

La définition de « l'écriture féminine » est influencée par deux points de vue différents. L'un qui insiste sur les études féministes - genre (la linguistique féminine, la psychologie des femmes, la sociologie...) et l'autre, qui pourrait être présenté comme étant le principal, vient d'une idée plus modérée consacrée à l'humanité.

De par l'utilisation de l'adjectif « féminine », ainsi que par sa naissance liée aux mouvements des féministes des années 1968, l'écriture féminine est

1. Cet article est extrait du mémoire de master II de l'auteur, cité dans la bibliographie.

souvent considérée, à tort, comme un concept particulièrement féministe. Cette perspective est telle que Anne Berger, bien des années après, se sent obligée de rappeler l'objectif de Cixous:

Ce que l'écrivaine cherchait à inscrire sous ce nom ne relève ni d'une approche sociologique ni d'une définition axiologique de la littérature. L'« écriture féminine » ne désigne pas la littérature produite par des femmes, fait social identifiable et qualifiable pour peu qu'on lui donne droit de citation [...] Elle ne désigne pas non plus tel genre, tel style, tel (s) thème(s), repérables comme « féminins » en vertu d'une définition normative de la féminité » (Berger, 2016: 83).

En effet, il ne faut pas confondre les expressions « littérature féminine », « littérature des femmes » et « écriture féminine » qui sont nées au cours de l'évolution du féminisme. A la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, les femmes réclamèrent le droit à l'éducation, le droit de vote, l'égalité dans le travail et dans la vie conjugale... Les œuvres des écrivaines de cette époque ont été catégorisées comme « littérature féminine », une notion doxique: le genre du sujet écrivant était le critère principal pour rentrer dans cette catégorie. Les œuvres littéraires des femmes suivaient le style, le vocabulaire et le point de vue masculins. La « littérature féminine » abordait les sujets reconnus comme féminins dans la société: ceux qui sont consacrés aux femmes et ceux qui sont présentés comme populaires auprès d'elles.

Ensuite, les demandes ont changé: la deuxième vague du féminisme a accompagné les évolutions de la société; en France, il a coïncidé avec le mouvement de mai 1968. En demande de changements sociaux, le but du féminisme a aussi changé. Il réclamait le droit à l'avortement et la reconnaissance des violences conjugales. Il revendiquait aussi que les femmes ne soient plus présentées comme inférieures aux hommes dans les médias. A cette époque le féminisme se présente comme une discipline et, de ce fait, comme un sujet de recherche. Les chercheur.euse.s commencent à faire des études sur la vie des femmes connues célèbres, des notions comme

le paternalisme, le genre, le pouvoir... attirent leur attention. « La littérature des femmes » qui est apparue à cette époque, avec un point de vue sociologique et un regard critique ou descriptif est consacrée à étudier la situation des femmes dans la société et dans la famille... Dans ce cas le genre (le sexe) du sujet écrivain n'est pas du tout important. Les hommes peuvent aussi écrire sur la vie des femmes, de leurs points de vue, en créant des protagonistes féminines.

La troisième vague, pendant les années 90, influencée par le post-modernisme, est complètement différente des deux autres. Elle apparaît en même temps que les réflexions critiques concernant la colonisation, la discrimination raciale et les inégalités sociales. Elle porte une attention particulière aux notions de masculinité, de féminité et d'identité. Ce mouvement met la diversité et la différence au centre de son approche.

Dans ce contexte, se crée *l'écriture féminine*, en rapport direct avec la liberté. Cette notion se différencie largement des deux autres, elle dépasse les problèmes du passé, elle pense à la liberté, à la révolution et au futur à travers l'« écrit ». Le temps des lamentations est fini.

a- L'écriture féminine

Le Rire de la Méduse (1975) d'Hélène Cixous est l'œuvre la plus importante dans ce domaine. Frédéric Regard, dans son introduction à la réédition de 2010 de cet ouvrage, écrit:

Le Rire de la Méduse fut publié en 1975 dans un numéro spécial de *L'Arc* consacré à "Simone de Beauvoir et la lutte des femmes". Traduit en anglais quelques mois plus tard dans la toute nouvelle revue américaine *Signs*, le texte devait rapidement s'inscrire dans la mythologie des grands essais féministes [...] (Cixous, 2010).

Bien que dans cet œuvre il y ait de très nombreuses références concernant l'« écriture féminine », Hélène Cixous n'a jamais voulu théoriser cette notion d'une façon précise. Elle a essayé d'éviter de la limiter, de lui

imposer des bornes. Selon elle, la théorie emprisonne la parole, elle l'empêche de voler:

Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas (*Ibid.*: 50).

La liberté est un point sur lequel l'écrivaine insiste de différentes façons. Il s'agit de la « liberté » dans l'écrit au sens de voler, de dépasser les lois, de ne pas avoir peur de se présenter, d'être soi-même, d'être jugé par l'*autre*. Dans ce cas l'écrit doit être « authentique » et venir de l'inconscient.

Ce que l'on écoute dans l'écriture féminine est à l'intérieur du corps, c'est vivant puisque cela "travaille", a dit Duras, mais de façon presque indépendante de soi: il s'agit d' "une écoute de l'inconscient ", on ne sait pas immédiatement ce dont il s'agit (Jandey, 2009:101).

L'« écoute de l'inconscient » amène des sujets différents, des sujets cachés depuis longtemps dans le « conscient », défini selon les critères des sociétés. C'est une activité révolutionnaire et subversive qui dévoile le « elle », « lui », « moi ». Cixous écrit: « Maintenant, je-femme vais faire sauter la Loi: éclatement désormais possible, et inéluctable; et qu'il se fasse, tout de suite, *dans* la langue » (Cixous, 2010:57). Contrairement aux chercheur.euse.s qui cherchent la langue féminine dans les textes – en utilisant la théorie de linguistique du genre – dans l' « écriture féminine », la langue conseillée doit être *authentique* et se présenter par l'écriture. Elle ignore les jugements, elle écrit l'inconscient, elle écrit tout ce qui vient de l'esprit:

« [...] Savoir inutile et leurrant si de cette espèce d'écrivantes on ne déduit pas d'abord l'immense majorité dont la facture ne se distingue en rien de l'écriture masculine, et qui soit occulte la femme, soit reproduit les représentations classiques de la femme (sensible-intuitive-rêveuse, etc.) (*Ibid.*: 43).

Femme - symbole

Malgré son appellation, l'« écriture féminine » ne se limite pas particulièrement aux femmes. Les théories et les critiques féministes dénoncent, comme nous l'avons déjà exprimé ci-dessus, le fait que les hommes représentent toujours le modèle, le général, le principal, et les femmes le particulier¹. En d'autres termes, les hommes se préoccupent de l'humanité. Il faut donc que les femmes se présentent dans le monde entier sous une unicité féminine non séparée des hommes. Il faut montrer l'humanité féminine dans le texte pour qu'elle devienne universelle:

Quand je dis "la femme" je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique; et d'une femme-sujet universelle, qui doit faire advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire. (Cixous, 2010:38).

En effet le caractère de l'« écriture féminine » va au-delà de la question de genre. La *femme* dans l'*écriture féminine* pourrait être lue comme un symbole: le symbole de ce qui est opprimé et qui doit se lever pour se libérer. Et elle peut/doit également pousser les autres à se révolter pour se libérer. La *femme* est la meilleure représentation pour la révolution. La femme est plus privée et plus opprimée que l'homme qui domine. Il faut souligner encore que le genre du sujet écrivain n'est pas du tout questionné. Dans ce cas les hommes écrivains qui sont complètement supprimés de cette catégorie par certain.e.s chercheur.euse.s, peuvent s'y retrouver. Cixous nomme Shakespeare, Genet, Kleist ou Proust à côté de Colette et Duras.

1. «Le "sexe" est toujours déjà femelle et il n'y a qu'un seul sexe; le sexe femelle. Être de sexe mâle veut dire ne pas "être sexué"; "être sexuée", c'est toujours une façon d'être particularisée et dépendante d'une relation, et les hommes dans ce système constituent la personne universelle» (Butler, 2006:225).

b- L'écriture féminine en Iran

C'est un sujet de recherche et de débat opposant deux interprétations contradictoires. Certain.e.s intellectuel.le.s utilisent le concept d'écriture féminine comme représentation de la femme traditionnelle. Les études existantes dans la catégorie des études de genre (linguistique, littérature, sociologie, psychologie) sont utilisées pour théoriser l'« écriture féminine ».

L'autre interprétation suit essentiellement les idées d'Hélène Cixous, et refuse la théorisation. Les critères principaux et centraux de ses œuvres, surtout *Le rire de la Méduse*, sont expliqués dans l'ouvrage de Barâdarân, *L'écriture féminine, l'improvisation dans le brouillard*¹:

[...] (l'écriture féminine) ignore la politique courante, donc elle laisse de côté ce qui touche au gouvernement et aux relations de pouvoir. Elle rejette tous les gestes qui viennent des idéologies. Elle les dépasse. Elle se sépare de toutes les situations de domination, avec un geste qui dit tout d'un coup « non » à tous. Donc « la différence » est un élément essentiel dans l'écriture féminine, qui ressemble à une fissure dans la structure unique et symbolique de la culture. La manière de l'écriture féminine est dans la simplicité: la négation définitive de tous, vidée de toutes les idéologies ... (Barâdarân, 1395:14).

Et de rajouter « le but de l'écriture féminine est révolutionnaire et ignorant de l'ordre homogène des choses, au-delà des affaires occultées et impossibles » (*Ibid.*:1).

La contradiction entre ces deux visions vient de là. En effet, Barâdarân mentionne clairement les critères nécessaires de l'« écriture féminine », suivant des idées de Cixous, dont nous présentons quelques-unes ici:

- Être soi-même: se valoriser et ne pas chercher des modèles et des critères supérieurs définis par et dans la société patriarcale.

1. Barâdarân, Kâmrân (1395/2016), *Neveshtâr-e zanâne, bedâhe gouii dar meh* [L'écriture féminine, l'improvisation dans le brouillard], Téhéran, Iran, Rozaneh.

- Dévoiler l'inconscient: Cixous insiste sur le fait qu'il faut fouiller l'inconscient pour écrire. Elle le décrit comme « espace du désir, des émotions, des sensations, de l'imaginaire et des souvenirs » (Cixous, 2010:38)
- Ne pas exclure les hommes: comme nous l'avons déjà dit, il convient de ne pas limiter aux femmes l'« écriture féminine ».

Alors que l'autre vision insiste pour garder « tous les gestes qui viennent des idéologies » et de la tradition. Par conséquent, les caractéristiques qui sont issues de la « structure unique et symbolique de la culture » sont présentées comme les éléments principaux.

Dans la définition de la théorie de l'écriture féminine en Iran, le genre de l'auteur est le critère principal. Les œuvres écrites par des hommes en sont exclues, seules les autrices peuvent en faire partie. Ces analyses font une distinction entre le sujet, et le point de vue linguistique.

Les sujets les plus intéressants chez les écrivaines sont limités à la maison, au foyer, aux souvenirs, aux sentiments (amour, nostalgie, tristesse...). La mise en avant des discriminations dans les sociétés ou dans les familles est une partie importante de leur œuvre: droit au divorce, au travail, trahison des hommes envers l'épouse, attente...

Au niveau des attributs linguistiques, les phrases sont souvent interrogatives, non-finies, courtes... parce qu'elles n'ont pas assez confiance en elles. La politesse se présente beaucoup plus dans les œuvres des femmes que les hommes.¹

Nous allons étudier deux romans iraniens *C'est moi qui éteins les lumières* (Pirzâd, 2011²) et *T'inquiète pas* (MohebAli, 1387/2008³), sous l'angle de ces deux définitions de l'écriture féminine.

1. Exemples tirés de mémoires et articles publiés en Iran et cités dans la bibliographie.

2. Nous nous référons ici à la traduction française du roman par Christophe Balaÿ, parue en 2011

3. Nous nous référons à l'édition persane. Le texte n'a pas été traduit en français, et toutes les traductions dans cet article sont de nous.

2- Analyses

a- C'est moi qui éteins les lumières, (Pirzâd, 2011)

Ce roman décrit la vie d'une femme au foyer en Iran dans les années 1960, Clarisse, habitant avec son mari et ses trois enfants. Sa mère et sa sœur sont également présentes tout au long du roman.

Un jour, une nouvelle famille, les Simonian (la grand-mère, le fils Emile et la petite-fille), emménage dans le bâtiment d'en face. La rencontre avec Emile va changer Clarisse. Elle pense beaucoup à lui, mais ne l'avoue jamais. Il lui fait penser, par sous-entendu, à elle-même, à son identité, à son mode de vie... Mais tout cela, surtout l'amour interdit qu'elle éprouve pour Emile et son rôle comme épouse et mère, la plonge dans une crise mentale. Dans son esprit il y a lutte entre l'amour et la responsabilité, entre ce qu'elle aimerait être et ce qui doit être...

A la fin de l'histoire, alors que l'on attend, comme Clarisse, qu'Emile lui déclare son amour, il annonce souhaiter se marier à la cousine d'une amie. L'histoire finit par un retour de la tranquillité dans la famille: les Simonian déménagent sans prévenir, la sœur de Clarisse se marie avec un Néerlandais. Clarisse, quant à elle, reprend sa vie d'avant comme apaisée.

Description

Il s'agit d'une histoire linéaire où l'écrivaine évoque quelquefois des souvenirs, surtout de son enfance et de son père. Elle raconte en monologue une vie, qui ne dépasse pas son quotidien et son entourage: elle s'oublie et s'ignore, son identité disparaissant dans des responsabilités démesurées au profit de ses proches. « Etre à la recherche de l'identité » est le souci le plus important de Clarisse, qui jusqu'à la fin du roman reste comme une question sans réponse ou bien une réponse vague, entre la femme traditionnelle et moderne:

Son identité, en tant que femme et individu, n'est pas mise en avant dans l'organisation de la vie familiale. L'Iranienne actuelle est globalement très active et très présente dans les domaines jugés licites,

mais l'image de la femme docile et traditionnelle à laquelle elle devrait s'identifier n'a pas complètement disparu (Fouladvind, 2014: 84).

La femme d'aujourd'hui hésite entre la perspective classique présentée par la société traditionnelle et une autre plus moderne. On trouve cette contradiction dans le personnage de Clarisse, quand elle parle de ses idées de jeunesse qui condamnaient les femmes consacrées uniquement au foyer:

Je me souviens du jour où j'avais dit à ma mère et à ma sœur Alice:
"J'ai horreur des femmes qui s'imaginent qu'en gardant leur tablier du matin au soir, elles se montrent davantage femmes d'intérieur. Ce qui compte le plus, c'est de rester propre et bien habillée." Je me croyais sarcastique (Pirzâd, 2013: 26).

Elle est montrée, dans tout le roman, avec son tablier, avant d'éteindre les lumières; et ses désirs comme 'traduire des livres' ou même 'lire des romans' restent des rêves. « Le tablier » pourrait être utilisé symboliquement pour montrer la prison du quotidien surtout pour une femme au foyer. Chaque soir, retirer le tablier est considéré pour Clarisse comme la fin de son rôle traditionnel et la mise en place de la femme moderne qui débute ses réflexions sur sa vie personnelle.

Madame Nourolahi, seul personnage féministe du roman, invite plusieurs fois Clarisse à participer à des réunions de revendication de droits pour les femmes. Chaque fois, Clarisse refuse sous prétexte de manque de temps. Une fois, elle participe par hasard à l'une de ces conférences « la femme et la liberté ». Pendant la conférence, Clarisse n'arrête pas de penser à ses tâches ménagères au lieu de faire attention au discours:

"Permettez-moi, dit madame Nourolahi, de finir en beauté en vous citant ces quelques vers." Je me souviens que j'avais oublié de ranger les draps repassés dans le tiroir de la commode de ma chambre.
Réveille-toi ma sœur,

Dans ce monde où les Jamileh¹, de leur propre sang
Gravent le mot liberté sur le livre de l'Histoire
La femme n'est point seulement lèvres vermeilles et regards
langoureux (*Ibid.*:92).

Ces deux envies se présentent parallèlement mais c'est finalement la tradition qui gagne en imposant ses caractéristiques comme valeurs.

Le silence face à la protestation

Dans l'« écriture féminine », on cherche la parole féminine ou plutôt la vraie parole afin de s'autoriser à « s'exprimer » et à « se dévoiler »:

D'une certaine manière l'écriture féminine ne cesse de résonner du déchirement qu'est pour la femme la prise de la parole orale – « prise » qui est effectuée plutôt comme un arrachement, un essor vertigineux et un lancer de soi, une plongée. (Cixous, 2010: 127).

Ce qui est présenté comme 'le silence' n'a rien à voir avec la 'soumission'. Ce mot « silence » traduit la « résistance » devant ce qui est présenté comme la « réalité », laquelle nous restreint. Barâdarân l'explique:

Où la culture croit à une idée particulière sur la féminité pour la borner et la soumettre, l'écriture féminine avec le silence face à la culture dominante, ruine tous les notions venues de l'idéologie dominante. (Barâdarân, 1395, 59).

En revanche, dans la définition courante en Iran, le silence, représenté par « le point de suspension », est tenu pour un élément de l'écriture féminine. Il est interprété comme le signe de la soumission ou de la politesse. Le silence est inculqué aux petites filles et est demandé aux femmes. A travers les lignes de ce roman, filtre l'idéologie dominante.

Le père de Clarisse lui a conseillé dans son enfance

1. Djamila Boupacha.

Ne discute avec personne, ne critique personne. Sois d'accord avec tout ce qu'on te dira et lave t'en les mains. Quand on te demande ton opinion, on s'en moque, tout ce que les gens veulent, c'est que tu sois d'accord avec eux. Il est inutile de discuter avec qui que ce soit. (Pirzâd, 2013: 40).

Dans un autre, l'écrivaine le montre symboliquement: « C'était une habitude de me brûler les mains en faisant la cuisine ou en repassant le linge. J'étais accoutumée à la douleur et cela m'arrachait rarement un cri » (*Ibid.*:126).

La maternité

La maternité est inséparable de la femme. Le point commun entre toutes les femmes-mères, dans le monde, est la non-identité, le « non-nom ». Toutes sont appelées avec un nom: maman.

[...] la femme n'est jamais loin de la « mère ». La « mère », j'entends cela hors rôle, la « mère » comme non-nom, et comme source des biens. Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait de mère. (Cixous, 2010: 129).

La maternité présentée dans l'« écriture féminine », si on la considère comme relevant du mouvement féministe à cause du lien inséparable entre ces deux positions (la femme et la mère), permet à l'écrivaine de se révolter contre la prison sacrée de la maternité ou aussi de montrer le plaisir d'être mère. Dans ce cas, c'est la maternité vécue qui vient sous la plume de la femme-écrivaine.

En s'écrivant, l'identité de la femme-mère écrivaine pourrait se manifester. La femme comme la mère pourrait être aussi la sœur (sœur-mère), la maîtresse (maîtresse-mère) etc. En effet, la féminité et la maternité ne se séparent pas l'une de l'autre. Mais c'est la maternité qui est un point supplémentaire pour la femme. En d'autres termes, dans la femme il y a toujours la maternité, mais par contre pour être une « mère », il n'est pas

nécessaire d'être une femme. A cause du rapport direct entre ces deux points, la maternité pourrait être définie d'après la représentation de la femme dans la société. Didier dans *l'écriture-femme*¹ révèle un aspect de la mère qui est plutôt féminin:

...l'écriture prend alors un sens nouveau: il s'agit de réaliser les désirs de la mère qui est souvent apparue comme une victime, dont l'être vrai, de liberté et de fantaisie, était enfermé dans les interdits et dans la loi du père. (Didier, 1999: 126).

Chahla Chafiq, dans une étude comparative d'une centaine d'œuvres (nouvelles et petits textes littéraires) d'écrivaines et d'écrivains iraniens exilés, compare leurs points de vue sur la 'maternité'. Chez les femmes écrivaines, « la mère » est un moyen pour s'exprimer: s'exprimer comme une femme, s'exprimer à travers son corps, c'est un esprit de féminité (Chafiq, 1999). Les mères ont un rôle principal dans la vie de leurs filles; la maternité est décrite, dans les histoires des écrivaines, en rapport direct avec leur destin. La gentillesse et l'affection de la mère sont secondaires. Être victime et s'ignorer soi-même est un signe de soumission de la femme-mère. Et si quelquefois les femmes-écrivaines ont envie de se séparer de leurs mères, c'est justement pour rompre avec les traditions et le monde patriarcal que la mère accepte et enseigne aux filles.

En revanche, pour les écrivains masculins, l'affection et la gentillesse sont plus importantes. Ils ne montrent que l'amour illimité de la mère pour eux, ou la présentent à travers des caractéristiques comme 'dévouée', 'très gentille' et 'attentive': « Porter un amour et une affection illimitées envers les enfants », « Se sacrifier pour les enfants », « Être protectrice (souvent devant le père) », « Subir la douleur pour ses enfants », toutes ces caractéristiques sont celles qu'encensent les hommes écrivains (Chafiq, 1999).

1. Il faut souligner que *l'écriture-femme* n'a pas la même définition que *l'écriture féminine*.

Pirzâd décrit la « mère » d'après l'idée courante. La maman est toujours inquiète pour ses deux filles, Clarisse et Alice. Elle n'arrête pas de s'occuper d'elles. Le sacrifice et le renoncement des mères est rappelé plusieurs fois, de différentes manières:

Si j'avais voulu m'acheter des sacs et des chaussures comme toutes les bonnes femmes, ni toi ni Alice ne seriez allées jusqu'à la licence!
(Pirzâd, 2013: 32).

Clarisse se comporte comme sa mère: elle se sacrifie pour ses enfants. Elle se sent coupable si elle consacre un petit moment à elle ou à ses désirs:

Pourquoi n'avais-je pas accompagné les enfants comme d'habitude jusqu'à la station de bus? Pourquoi les avoir inquiétées? Etais-ce leur faute si j'étais lasse et déprimée? Mon côté compatissant me suggéra: tu es une personne comme une autre, tu as le droit d'être énervée, de... Le téléphone sonna. (Pirzâd, 2013: 228).

Le statu quo face à la révolution

Accepter le destin au lieu de le combattre pour arriver à ce qu'on veut, est l'un des points de vue courant des personnages de ce roman. Ce qui est complètement déconseillé chez Cixous:

Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin; à confondre le biologique et le culturel. Il est urgent d'anticiper »
(Cixous, 2010: 37).

Ici, la plupart des personnages, surtout les femmes, baissent les bras devant le destin, par exemple, la voisine, une vieille dame l'avoue directement:

Depuis que j'ai pris conscience de ce que je suis, je supporte tout.
D'abord ce fut mon père, puis mon mari, maintenant c'est mon fils et
ma petite fille. Je n'ai jamais pu faire ce qui me plaisait » (Pirzâd,
2013:220).

Comme on l'a vu sommairement, ce roman est consacré aux premiers pas des femmes qui ont envie de sortir de ce qui est défini par l'histoire d'un territoire. Dans ce roman, le monde patriarcal n'est plus le sujet intéressant pour l'écrivaine parce que l'ambiance de la société a évolué et que le patriarcat a reculé. Il y a une liberté relative. C'est 'l'individu' qui prend de l'importance. Les femmes cherchent leur propre identité qui distingue chaque individu-femme. Dans ce cas il n'est plus question de « la femme » mais « des femmes ».

La plupart des éléments de ce roman, comme la langue, le vocabulaire, le sujet... le placent dans la catégorie de la « littérature des femmes » et non de l'« écriture féminine ». En effet « la littérature des femmes est toujours occupée par des divisions idéologiques » (Barâdarân, 1395: 12)

Les caractéristiques du roman suivant permettent de le considérer comme un exemple de l'« écriture féminine ».

b- T'inquiète pas (MohebAli, 1387)

Il s'agit de l'histoire d'une journée à Téhéran après un séisme dont les répliques incessantes menacent toujours la ville. C'est le chaos, la population est dans les rues, envahit les magasins et les boutiques. Les jeunes gens essaient de profiter du désordre régnant pour prendre le pouvoir. Dans cette confusion, Shâdi, la protagoniste, est une toxicomane qui ne pense qu'à la drogue. Elle est inquiète de ne pas en avoir assez pour les prochains jours. Elle est fatiguée de sa famille, surtout de sa mère. Elle fuit la maison pour trouver de la drogue. A la fin de l'histoire, son petit frère lui donne une boîte de petits comprimés, une nouvelle drogue, une nouvelle vie.

Description

Dans cette histoire linéaire, descriptive, sous forme de monologue, Shâdi décrit cette journée de son point de vue. Le désordre et la panique en ville révèlent la mentalité des gens, qui sont décrits comme incivils, étranges, fous. Ils bravent les lois de la société et les normes établies. La ville bouge, les jeunes gens, tout le monde bouge. Dans ce roman, quatre générations sont présentées. Chacune d'elles a vécu une révolution et un combat à sa façon:

- La génération des grands-parents (celle de l'époque de la monarchie):

Parvine est saoule, elle se rappelle l'époque de ses combats. Elle oblige tout le monde à entrer en défi en chantant l'hymne du Parti Communiste-Ouvrier dans la cour à minuit [...] (MohebAli, 1387: 55).

- La génération des parents (celle d'avant la révolution de 1979): ils menaient des activités politiques dans leur jeunesse. La mère de Shâdi, lors d'un combat de guérilla, s'est réfugiée chez son professeur (le futur père de Shâdi). Les parents de son amie Sara ont été pendus. Leur fille, Sara, est née en prison.
- La génération de Shâdi et de son grand frère (celle de l'époque de la révolution): celle qui a subi la guerre Iran-Irak.
- La génération de son petit frère (celle d'après la révolution) qui n'accepte pas l'interdit, les limites. Cette génération est très différente de la précédente. Elle veut tout changer. C'est pour cela qu'elle profite du désordre de la ville à la suite du tremblement de terre pour faire un coup d'état. Les jeunes gens essaient de conquérir la ville. Ils luttent contre les policiers armés, criant le slogan: « la ville est pour nous, est à nous. Les trouillards sont en fuite ».

Cette histoire évoque la société contemporaine, l'Iran d'aujourd'hui, sur un ton de comédie. Nous pouvons même la ranger dans la catégorie tragico-comique!

Le langage

La « langue » d'écriture est un élément important dans cette catégorie. Elle est capable de « montrer la protestation », de « crier », de « s'exprimer ». Selon Cixous, elle est un moyen efficace contre les lois qui nous limitent. Par la langue, dans les écrits, nous pouvons surmonter des limites. Ici, dans ce roman, la langue et le style agressifs pourraient être considérés, à première vue, comme un écart par rapport aux traditions littéraires propres aux femmes. L'écriture des écrivaines est présentée comme « polie et très respectueuse » exactement en accord avec le comportement demandé aux femmes. Or ce roman regorge d'insultes et de gros mots. L'auteure écrit librement, utilisant des mots qui ne sont pas acceptables sous la plume d'une femme:

Arash crie: "Ta gueule, vieille chienne." [...] Il commence à siffloter
Carmina Burana et puis on entend le son qu'il fait en pissant comme
la pompe à eau qu'on ouvre pour remplir la piscine. On ne sait pas s'il
sifflote en pissant ou si, au contraire, il pisse en sifflotant. Maman
crie: "ferme la porte de cette ruine!" (MohebAli, 1395: 12)

C'est la langue orale qui règne dans le texte et fait penser au langage de Céline: « Le vocabulaire à la fois argotique et scientifique, familier et recherché, est au service d'une terrible lucidité, oscillant entre désespoir et humour, violence et tendresse » (Autio, 2011).

La maternité

Dans ce roman, l'écrivaine souligne des aspects de la relation mère - enfant qui sont souvent masqués dans les textes et les romans: les femmes-mères qui laissent ou quittent leurs enfants sont présentes dans le roman:

Il faut me débarrasser de lui [d'un bébé] à tout prix. Je prends le bébé.
Il me regarde confus et avant qu'il comprenne ce qui se passe, je le
mets dans les bras de sa maman. Il me regarde comme si je lui faisais

la pire des trahisons du monde. Il crie. Sa mère, non plus, n'a pas envie de le prendre. Je pousse plusieurs fois le bébé dans ses bras, jusqu'à ce qu'elle le prenne enfin (MohebAli: 55).

Dans une conversation avec son amie, Shâdi souhaite avoir perdu ses parents: « "Sais-tu que tu es très heureuse? Parce que tes parents sont morts" » (*Ibid.*:102).

Les enfants ne reconnaissent plus la valeur des parents et le respect qui leur est dû, surtout celui qui est dû à la mère. Parmi Shâdi et ses frères, l'aîné est le seul qui montre du respect à ses parents. Pour lui, maman est toujours comme un trésor. Par contre Shâdi ne la supporte pas du tout; elle la déteste, la critique, en rit et l'insulte:

Si je te regarde, tu vas comprendre à quel point t'es conne et tu vas t'agiter comme d'habitude en mouvements vifs et lents » (*Ibid.*:30).

Ni la protagoniste ni les autres personnages de ce roman ne sont soumis.e.s; ils bougent, avancent, réclament. La protagoniste n'est plus une fille ou une femme qui se plaint de sa vie, des oppressions subies, des inégalités... Elle n'est plus soumise. Elle n'a, à peu près, aucun des éléments traditionnellement attribués aux femmes. Elle bouge:

- Où tu vas? (Maman) vole son cri d'opéra dans le jardin. J'ouvre la porte et cours. La rue est pleine de voitures. Tous les coffres sont ouverts et... J'entends le cri de Bâbak derrière moi. Je dois pas rentrer. Il y a des voitures serrées. Je saute sur les capots, sur les toits. Je saute sur le coffre de la voiture suivante et suivante et suivante.... Bâbak crie. Il crie. Il crie. Il m'appelle. Il m'appelle. Il m'appelle. Je me retourne pas. Je ne regarde pas. Je me retourne pas (*Ibid.*, 34).

Ce roman pourrait se mettre dans la catégorie de l' « écriture féminine ». « La ruine est l'élément intrinsèque de l'écriture féminine » (Barâdarân, 1395: 68). Dans ce roman, on voit la « ruine » sous différents aspects, chez

les personnages (Shâdi, sa famille et ses ami.e.s, le peuple) ainsi que dans la ville, l'architecture et la société.

Le statu quo

Comme il a été constaté au début de cet article, « être soi-même » est conseillé dans l'écriture-féminine d'Hélène Cixous. L'écrit est une bonne occasion pour l'individu.e afin de rechercher son inconscience et représenter sa personnalité comme il est et non comme il faut être (selon les critères de la société). Être femme et être homme est bien défini dans les structures sociales; ces caractéristiques sont demandées aux gens. Le résultat est une ignorance involontaire de soi-même. L'auteur, l'autrice a un moyen pour casser les tabous, pour donner du courage afin de parler et de dévoiler de la vérité à savoir révéler le soi.

MohebAli crée des situations où la protagoniste montre son envie à son amie, Sârâ. Au cours de l'histoire, elle montre son indifférence envers les hommes: « [...] J'aimerais lui (Ashkân) prouver que l'amour n'est que le déplacement d'une hormone dans le sang. C'est ce que les savants viennent de trouver. Et cela n'a aucun rapport avec les sentiments. » (MohebAli, 1395: 46) ou en répondant à son amie qui lui avait demandé pourquoi elle ne tombait jamais amoureuse:

- "Pourquoi tu ne tombes jamais amoureuse?"

- "J'ai essayé, mais je n'y suis pas arrivée."

Fronçant les sourcils: "Comment ça?"

- "Dans une journée, j'ai envoyé vingt-deux textos amoureux à tous les garçons que je connaissais." "Et alors?"

- "Alors!" "Le résultat?" "Deux "casse-toi", trois "fais pas chier ", trois sans réponses et trois numéros de psychologue." (*Ibid.*: 101)

Enfin, dans une scène où Shâdi et Sârâ sont seules, elle murmure son envie, avec une description fine du visage de son amie:

J'aimerais que le temps s'arrête là et que je la regarde pour toujours, ses lèvres fines et pâles, ses yeux noirs et bridés et ses sourcils minces et en arc. J'aimerais regarder ses yeux pleins de simplicité, d'amour ou de compassion. Je la prends dans mes bras et colle mon nez dans ses cheveux (*Ibid.*: 93).¹

Conclusion

Profitant de l'appellation « écriture féminine », certain.e.s chercheur.euse.s en Iran essaient de rappeler des caractéristiques féminines à partir des œuvres des écrivaines. Puisque, d'abord, selon eux, ou elles, la principale raison pour laquelle une œuvre est classée dans cette catégorie est définie d'après le genre du sujet écrivant; les écrivains hommes en sont complètement exclus. La figure de « la femme idéale » et acceptable dans la société pourrait être présentée d'après cette vision dans la littérature. Fotouhi place dans cette catégorie les œuvres qui présentent « l'aversion historique vient de l'ignorance des femmes, leur misandrie. Elles cherchent dans leurs écrits, leurs préoccupations vitales » (Fotouhi cité par H.Ghorbanpour, R.Ashkbous, 1395).

Ces éléments sont rejetés complètement par l'« écriture féminine », puisque le temps de se plaindre est révolu. Les femmes aujourd'hui se parlent, s'expriment fièrement. Le « soi » qui vient du « dedans » est authentique.

Il faut souligner que la « littérature des femmes » est considérée comme un préliminaire pour la présence de l'« écriture féminine ». Le roman *C'est moi qui éteins la lumière* pourrait se mettre dans cette catégorie et l'autre roman, *T'inquiète pas*, dans l'écriture féminine selon la définition originale. Comme Barâdarân le dit: « l'écriture féminine passe les clichés » (Barâdarân, 1395: 20).

1. Nous retrouvons ce champ d'interdit dans un autre roman de l'écrivaine: *Vay khâhim sâd* (Nous résisterons), 1395/2016, Zaryâb, Kabul.

Bibliographie

- Aghighi, Zeinab (1392/2013), « Tahlil-e sabk-e *se ketâb* asar-e Zoyâ Pirzâd » [L'analyse stylistique de *Trois livres* de Zoyâ Pirzâd], Mémoire de master II, Université de Kurdistan, La faculté de la science humaine et la littérature.
- Autio, Julia (2016, 05,03), « Le langage célinien dans *Mort à Crédit* » URL: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/27052/Julia_Autio.pdf.pdf?sequence=1.
- Barâdarân, Kâmrân (1395/2016), *Neveshtâr-e zanâne, bedâhe gouii dar meh* [L'écriture féminine, l'improvisation dans le brouillard], Téhéran, Iran, Rozaneh.
- Berger, Anne-Emmanuelle (2016), « L'invention de l'écriture féminine », Le magazine littéraire « Où en sont les féministes », n°566, p.83.
- Borjikhâni, Monâ (1392/201۳), « Moghâyesse y-e ketâb-hây-e *Dâ* va *Dokhtari az Iran* [Etude comparative de deux romans *Dâ* et *Une fille de l'Iran*], Mémoire de master II, Université Al Zahra, Téhéran.
- (1392/2013), « Tajali-e neveshtâr-e zanâne dar roman-e *Dâ* » [L'apparence de l'écriture féminine dans le roman *Dâ*], *Fasl-nâme-h-ye Elmi-Pajuheshi zabân pajouhi*, Université Al Zahra, Téhéran, N°8, PP.229-253.
- Butler, Judith (2006), *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, (Gender Trouble, États-Unis), Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- Chafiq, Chahla (1999), « Ghese hây-e tabiid: negâh-e zanân, negâh-e mardân », (Histoires d'exil: le point de vue des femmes, le point de vue des hommes) in *Hekayat-e dastan*, Rotterdam, Dena, pp.92-131.
- Cixous, Hélène (2010), *Le rire de la Méduse*, Paris, Galilée.
- Fouladvind, Leyla (2014), *Les mots et les enjeux, le défi des romancières iraniennes*, Paris, L'Harmattan.
- Foulâdvind, Marjân (1389/2010), interview avec Hossein Pâyandeh: « Sharzâd-e ghesse-gu dârim, na Shahrâd » [Il y a raconteuse, Shahrzâd et ni raconteur Shahrâd] in *noormagasin*, n°56, P.166-173.
- Ghâssemezâdeh, S.A, Aliakbari, F. (1395/2016), « Moalefe-hây-e neveshtâr-e zanâne dar român-e *Sorkhi-ye to az man* [Les éléments de l'écriture féminine dans le roman *Sorkhi-ye to az man*], *Fasl-nâme-h-ye zabân va adab-e fârsi*, n° 80, PP.181-205.

- Gorbân pûr, Hossein, Ashkbus vishkâi, Roghaye (1395/2016), « Barresy-e vijegi-hây-e neveshtâr-e zanâne dar do român-e *Bâmdâd-e khomâr* va *Cherâgh hâ râ man khâmush mikonam* » [Etude des caractéristiques de l'écriture féminine dans deux romans *Bâmdâd-e khomâr* et *C'est moi qui éteins les lumières*], Fasl-nâmeh-ye pajuhesh-hây-e adabi va belâghi, N°15, PP. 71-94.
- Jafarzadeh, Shabnam (2017), *La notion de l' « écriture féminine » en Iran*, Mémoire de master II, Université Paris VIII-Vincennes Saint Denis.
- Jandey, Brigitte (2009), *Ecrire l'indicible*, Köln, Lambert Academic Publishing.
- Kashkouli, Sheydâ (1394/2015), « Anâssor-e neveshtâr-e zanâne dar se român-e sâl hay-e 80: *Pari-e farâmoushi*, *Chenâr-e Dâlbati*, *Che kasi bâvar mikonâd Rostam* » [Les éléments de l'écriture féminine dans les trois romans des années 80: *L'ange de l'oubli*, *Platane Dalbati*, *Qui croit Rostam*], Mémoire de master II, L'Université international de Qazvin.
- MohebAli, Mahsâ (1387/2008), *Negarân nabâsh* [T'inquiètes pas], Téhéran, Iran, Editions Cheshmeh.
- Pirzâd, Zoyâ (2011), *C'est moi qui éteins les lumières*, (*Cherâgh-ha râ man khamush mikonam*, Téhéran, Nashr-e Markaz, 2002), trad.Christophe Balaÿ, Paris, Zulma.
- Zâree, Somayeh (1390/2011), « Barresi-e tafâvot hây-e sabk-e neveshtâr-e zanâne va mardâne dar âssâr-e Simine Dâneshtar va Jalâl Ale-Ahmad » [L'étude des différences de style de l'écriture féminine et masculine chez Simine Dâneshtar et Jalâl Ale Ahmad], Mémoire de master II, Université de Yâssuj.