

Douzième année, Numéro 27, Printemps-Eté 2018, publié en Été 2018

L'influence du «réalisme magique» occidental sur le roman contemporain en Iran: Quel réalisme? Quelle magie?

KAHNAMOUIPOUR Jaleh

Professeure

Université de Téhéran

E-mail: jkahnmoi@ut.ac.ir

MORADI GAVARESHKI Saeedeh

Doctorante

Université de Téhéran

E-mail: Saideh_moradi@yahoo.com

(Date de réception: 13/9/2017 – date d'approbation: 22/09/2018)

Résumé

Le présent article est une exploration du genre «réalisme magique» et l'influence de ce genre occidental sur la littérature iranienne contemporaine en général et sur Mahmoud Dowlatabadi, Ahmad Mahmoud et Shahrnoush Parsipour, en particulier. Fondée sur quelques notions du genre en France et sur quelques romans iraniens exhibant des aspects du réalisme magique, informé par des ouvrages théoriques ainsi que des analyses de textes, cette étude vise à éclaircir le fonctionnement du genre, de façon très brève, dans la littérature française, chez des auteurs tels qu'Anatole France et Marcel Aymé, chez Gabriel Garcia Marquez, un des représentants du genre dans la littérature latino-américaine, et de façon plus détaillée, dans la littérature persane contemporaine. Pour mener ce travail nous avons essayé de répondre à une série de questions concernant l'apparition du genre dans la littérature française, les différences qui puissent exister entre le réalisme magique et le merveilleux, le comment et le pourquoi de l'introduction de ce genre chez les romanciers iraniens.

Mots clés: Réalisme Magique, Roman Iranien, Altérité, Imaginaire, Socioculturel.

Introduction

Depuis plus d'un demi-siècle, le réalisme magique, genre séduisant et paradoxal qui invoque une alliance du réel et du surnaturel connaît un succès assez éclatant dans les pays du monde entier surtout ceux d'Amérique Latine. Certains des romans considérés réalistes magiques ont même gagné de nombreux prix littéraires depuis les années 80¹. Ce courant littéraire, ou ce genre romanesque, mobilisateur d'un regard particulier sur le monde, a eu une forte influence sur les romanciers iraniens, par le biais de la traduction. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les romans publiés au cours de ces dernières décennies pour voir combien de nouvelles et de romans iraniens exhibent de façon incontestable le réalisme magique. Des romanciers et nouvellistes contemporains tels que Mahmoud Dowlatabadi, Ahmad Mahmoud, Zoya Pirzad, Fariba Vafi, Shahrnoush Parsipour et bien d'autres sont affiliés à ce courant littéraires, ce sont des auteurs chez qui la représentation des mythologies du pays accorde une place centrale au surnaturel ouvrant la voie au réalisme magique.

En général les romans réalistes magiques sont marqués par des thèmes subversifs qui expriment un commentaire sur le contexte social. Pour certains théoriciens du genre, c'est la contestation qui inspire l'écriture réaliste magique. Cependant, en tenant compte du degré d'extension du genre dans les pays occidentaux aussi bien qu'en Amérique Latine, en Afrique et en Orient, peut-on dire que les contextes de production ont reçu partout la même attention? Pourquoi dans certains pays les romans sont-ils moins qualifiés de réalistes magiques? Et pourquoi dans d'autres pays comme le nôtre il y a des romans connus et appréciés qui exhibent de façon incontestable le réalisme magique?

Dans cet article, nous proposons d'aborder la littérature persane moderne

1. A l'exemple du prix Nobel pour *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, le National Books critics Award pour *Song of Solomon* de Wilson Harris, et le prix Littérature de la femme, celui de l'Académie française, le prix Liberatur, le Prix Carbet pour les nombreux romans qualifiés de Réalistes magiques de Maryse Condé.

dans la perspective, précisément, du réalisme magique afin de voir pourquoi la littérature iranienne contemporaine est un lieu propice à l'émergence du genre. En ce qui concerne les approches théoriques auxquelles on pourra avoir recours, on peut parler de celles de Franz Roh, de Scheffer, de Carpentier, de Amaryll Chanady aussi bien que de celles de Todorov en littérature, en genres littéraires et dans le domaine du fantastique. Tenant compte de l'étendue considérable du sujet abordé nous nous sommes limitées à un choix de corpus iranien assez restreint qui a été guidé par le désir d'analyser les différentes modalités du réalisme magique iranien tel, par exemple, les allusions au tombeau, au sang qui coule dans le ruisseau dans un roman de Mahmoud Dowlatabadi intitulé *L'absence de Soloutch*, ou aux croyances ethniques dans un roman intitulé en persan *Le figuier des temples* autrement dit *le sycomore* de Ahmad Mahmoud, et également à la rencontre du naturel et du surnaturel dans *Touba et le sens de la nuit*, un roman de Shahrnoush Parsipour. Chaque analyse reste sensible aux modalités du genre et vise à mettre en évidence sa complexité en abordant des problématiques différentes. Nous avons sélectionné ces trois romans pour leur importance dans la littérature persane moderne et la renommée de leurs auteurs. Certes pour montrer l'influence des romans d'Amérique Latine ou francophones sur le roman iranien contemporain, nous aurons un bref recours à des romans tels que *cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez et certains romans français.

1- Que cache l'expression «réalisme magique» derrière son apparence?

Peut-on appliquer cette expression «réalisme magique» à toute littérature qui fait rêver ou à un certain mode de narration en rapport avec le désir «de nombreux intellectuels postcoloniaux de reprendre possession de leur monde originel par l'intermédiaire du langage» (J-P. Durix, 1998:14)? Il faut dire que c'est surtout par le biais de l'utilisation de l'expression «réalisme magique» dans la critique littéraire sud-américaine que l'appellation s'est

imposée à partir des années soixante sur la scène littéraire internationale.

L'évolution rapide du réalisme magique au cours de la seconde moitié du XXe siècle fait apparaître des approximations de théories qui chevauchent entre ce que l'on peut appeler «théorie» au sens strict, une recherche d'originalité en mode narratif, un semblant de retour à l'esthétique baroque, mais également un rejet de l'idéalisme et le retour à un nouveau réalisme.

Avant d'aborder la question de la présence du réalisme magique dans la littérature moderne iranienne, nous nous intéresserons aux points de vue des quelques théoriciens concernés par cette notion, à propos notamment de l'idée d'une réalité qui s'entremêlerait au rêve dans un assez grand nombre de créations littéraires.

Selon Franz Roh, critique d'art allemand, qui applique tout d'abord sa théorie au cadre esthétique de l'art pictural et de la peinture, le réalisme magique, tout en étant un retour à l'objectalité, constitue également un rejet de l'idéalisme et de l'idéologie expressionniste sans être un retour au simple réalisme.

Cette mise en relief des objets, dit-il, est obtenue par la combinaison, d'une part, d'un statisme qui s'oppose au vitalisme et à «l'irrationalisme démoniaque» de l'expressionnisme (il y a un sens nouveau d'équilibre de pureté, un ordre rationnel magique) et d'autre part une tension sous-jacente entre la composition (contrastes bizarres des qualités des objets, par exemple) et l'exécution des plus petits détails sur la profondeur de champ, entre l'idée et la réalité, la première l'emportant sur la seconde (Roh, 1952: 94-95, cité par W.Scheel, 2005: 40-41).

Toute référence ultérieure au réalisme magique, dans le cadre de la littérature, relève donc chez Franz Roh, de l'extrapolation demandant à être explicitée sur le plan théorique, qu'il soit esthétique ou narratologique.

Mais bien qu'on attribue la naissance de l'expression *réalisme magique* à Franz Roh, qui l'utilisa dans les années 20, selon Claude Le Fustec, c'est à l'Amérique latine que le mode doit son extraordinaire développement littéraire, sous la double impulsion de son théoricien majeur, Alejo

Carpentier, qui en pose les bases théoriques dans les années 1940, et de son praticien sans doute le plus connu: Gabriel Garcia Marquez.

Ce qui a fait d'Alejo Carpentier, écrivain cubain (1904-1980) d'origine franco-russe, un des théoriciens du réalisme magique ou plutôt du réalisme merveilleux, c'est son voyage à Haïti au cours duquel il est séduit par les objets magiques rencontrés dans ce pays; des objets susceptibles de posséder des pouvoirs magiques selon les légendes du peuple haïtien. Il trouve une ressemblance fort intéressante entre ces objets et ceux qu'on voit dans les tableaux surréalistes, un objet représentant une tête de lion par exemple ou un masque quelconque. La question posée par Carpentier est que:

Cette notion (du réalisme magique) est-elle basée sur des aphorismes n'engageant que l'opinion de l'auteur, ou apporte-t-elle une contribution utile dans le cadre d'une théorie littéraire ou esthétique?
(*Op. cit.*: 43)

Après avoir publié plusieurs articles concernant l'esthétique du réalisme merveilleux, Carpentier parle du rapport entre le réalisme merveilleux et le baroque ayant pour thèses:

- 1- L'Illustration de la notion baroque par un catalogue universel du baroque:
- 2- la présence de l'esthétique baroque dans l'art américain;
- 3- la créolité baroque américaine qui mène directement au réel merveilleux, lequel ne présente pas seulement ce qui est beau mais également ce qui est laid et insolite.

Cependant il faut dire que le concept carpentérien du réel merveilleux américain s'insère mieux dans l'histoire des idées que dans une théorie narrative ou dans une esthétique. D'autre part ses liens avec le réalisme magique reste à élucider. Pourtant la désignation «réalisme magique» et le réel merveilleux américain sont similaires sans être synonymes. Ces termes brouillent la terminologie et la théorie, mais ils mettent à jour deux principes significatifs:

- 1- la juxtaposition du réel et de l'improbable;
- 2- le lien avec le contexte socioculturel.

Une autre spécialiste de ce «réalisme magique» est Amaryll Chanady, professeure à l'Université de Montréal et auteure de plusieurs ouvrages y compris *La symbolisation de l'autre dans les Amériques* (1999). La définition du réalisme magique en tant que mode narratif de la fiction élaborée par cette comparatiste canadienne présente deux attraits indéniables. Le premier est celui de la clarté d'un modèle théorique, formulé de façon simple et positive. Le second qui découle du premier, c'est l'antinomie entre le naturel et le surnaturel dans le texte qui produit l'ambiguïté du monde fictionnel et, par conséquent, la désorientation du lecteur. Chanady reprend la définition du fantastique telle que présentée par Tzvetan Todorov afin de l'appliquer à la fois au fantastique et au réalisme magique. Mais là où Todorov propose le concept d'hésitation ou d'incertitude chez le lecteur, Chanady préfère le concept d'antinomie.

Contrairement aux deux notions déjà citées et associées à la même appellation, cette nouvelle définition, parce que strictement narratologique, ne préjuge nullement d'un contexte culturel spécifique, d'une orientation politique du récit, ou de l'appartenance à un quelconque courant littéraire historique.

Compte tenu de ce qui vient d'être dit à propos des différentes interprétations de la notion de réalisme magique, d'une part, on ne peut parler de cette notion comme si son signifié était unique et claire, et d'autre part on peut dire que la notion du réalisme magique bien que fascinante a quand même ses faiblesses du point de vue de la théorie littéraire. En dépit de leurs grands mérites, les études très brièvement présentées dans cet article, ne proposent pas une distinction théorique convaincante.

2- La narration magico-réaliste: un désir universel de transformer la réalité

Partant de cette hypothèse que le réalisme magique est un désir universel

pour transformer la réalité, on peut dire que ce désir est en rapport directe avec les traditions, le folklore, les mythes, la situation socioculturelle et tous les éléments qui construisent le passé, le présent et l'avenir d'un peuple.

Dans le cas du réalisme magique en France, on peut faire allusion à quelques romans réalistes magiques dès le début du XXe siècle, même avant que l'expression «réalisme magique» soit intégrée dans l'univers romanesque de certains auteurs français, par le biais de la traduction des romans latino-américains. Par exemple dans *Le crime de Sylvestre Bonnard* (1923), écrit par Anatole France, on voit la fée dire à Bonnard: «savoir n'est rien, imaginer est tout». C'est une conviction chère à Anatole France: non seulement la fantaisie a ses droits mais elle est synonyme d'existence. Selon Amaryll Chanady l'univers du *crime de Sylvestre Bonnard* nous est présenté sous forme d'un monde narratif magico-réaliste. Et ce n'est peut-être pas par hasard qu'avec plusieurs années de décalage, la première apparition du monde magico-réaliste, chez Marcel Aymé, se fasse également par l'intermédiaire d'une fée. Il s'agit de la belle Udine qui se voit infliger une contravention pour circuler sans lanterne, de nuit, sur une route nationale dans son carrosse de jade et de cristal, tirée par trois lapins. Cette irruption du féerique dans un univers réaliste et moderne a lieu dans bon nombre des nouvelles du *Passe-muraille* de Marcel Aymé.

Marcel Aymé aussi bien qu'Anatole France font partie des écrivains qui, héritiers de Voltaire, amusent leur lecteur en racontant des histoires fantastiques pour lui rendre la réalité plus acceptable. A côté de grands écrivains comme Camus et Sartre, ils utilisent la satire pour démasquer les inquiétudes de l'homme du XXe siècle. Ils répondent de cette manière à ce sentiment de l'absurde qui accable leur génération. Ces deux écrivains ont eu recours au réalisme magique sans que l'expression leur soit reconnue.

Après avoir mentionné – très brièvement– la filiation entre France et Aymé, pour ce qui relève du réalisme magique, nous pouvons évoquer le parallèle établi par Charles Scheel entre une autre œuvre de Marcel Aymé, le roman *la jument verte* (1933) et une nouvelle de Gabriel Garcia Marquez

«un monsieur très vieux avec des ailes immenses» (1968). Dans ce parallèle, Scheel parle des similarités qui existent entre le roman d'Aymé et la nouvelle de Marquez concernant leur mode narratif magico-réaliste et certains aspects relevant du thème et du ton:

La parenté d'esprit et d'écriture dans ces deux textes, dit-il, est telle qu'elle devrait suffire à remettre en question deux croyances assez répandues dans la mouvance culturaliste de la critique littéraire, à savoir que: 1) le réalisme magique latino-américain – défini en tant que mode narratif – serait plus «authentique» que ses manifestations européennes au titre de la référence à des croyances populaires indigènes non-asservies au rationalisme occidental; 2) Gabriel Garcia Marquez serait l'«inventeur» de ce mode. L'étude comparative des deux auteurs, (...) suggère que l'on a beaucoup négligé, d'une part, la pertinence de ce mode narratif dans la littérature française et, de l'autre, l'influence d'auteurs français autres que les Surréalistes – sur la nouvelle littérature hispano-américaine (*Op. cit.*: 124).

Selon Charles Scheel la narration de *la jument verte* est tout à fait conforme aux critères proposés par Chanady, concernant le mode magico-réaliste, mode qui permet de rendre compte de la partie la plus caractéristique de l'œuvre fictionnelle de Marcel Aymé:

Le roman débute sur une proposition absurde: la naissance d'une jument verte. En dehors de la question du type de codes réaliste et surnaturel adoptés, se pose le problème de l'adaptation du mode au genre littéraire du roman (*Op. cit.*: 147).

Ce mode narratif dont parle Charles Scheel, est aussi présent dans *cent ans de solitude* de Marquez. Mais si le conte paraît compatible avec un mode narratif réaliste magique, comment celui-ci peut-il être maintenu dans un roman de plusieurs pages? Un roman où légendes, mythes, coutumes exotiques forment un quotidien, présenté à travers une écriture où le réel est

imbriqué dans la magie, où le comique comme le tragique constituent la trame de la vie. Selon toujours Charles Scheel, Marcel Aymé a pu adapter sa technique du réalisme magique à son roman de sorte que le surnaturel initial (la naissance d'une jument verte) soit «progressivement et adroitement transformé en procédé narratif absurde mais récurrent dans le cadre d'une intrigue des plus réalistes par ailleurs» (*Ibid.*).

Dans les études consacrées à l'œuvre de Marquez, nombreuses sont celles qui distinguent une narratologie réaliste magique à côté d'une vision culturaliste du réalisme magique. Le mode narratif semble être spécifiquement latino-américain et le mythe semble l'emporter largement sur le réalisme; le mode narratif, à la fois personnel et génial, de *cent ans de solitude* n'est pas spécifique à l'ensemble des romans réalistes de l'Amérique latine. Ses aspects stylistiques le rapprochent davantage de la poétisation de la narration du réalisme merveilleux, c'est-à-dire une poétisation qui dépasse quelque peu le réalisme magique. C'est un roman perdu dans un temps de légende. L'imprécision de temps et de lieu, dans ce roman, crée un univers magique, presque irréel en même temps familier et concret. C'est un roman sans intrigue ou plutôt, qui fourmille d'intrigues et de destins qui naissent et meurent avec les personnages. C'est un roman riche en phénomènes qui amusent le lecteur ou le rendent dubitatif car dans le monde décrit tout semble naturel: que Remedios monte au ciel dans un envol des draps étendus sur la corde à linge, qu'une pluie de fleurs jaunes recouvre la ville à la mort du patriarche José Arcadio, tout cela ne suscite aucun étonnement. Donc le surnaturel est accepté comme un fait ordinaire. Autrement dit, le déroulement du récit (et sa dimension réaliste) est marqué par l'apparition du surnaturel dans la réalité quotidienne des personnages.

3- L'intégration du réalisme magique dans le roman iranien contemporain

Mode d'écriture aujourd'hui mondial, le réalisme magique devient tout particulièrement intéressant quand on tient à étudier la question de la

naturalisation/dénaturalisation des frontières, dans une perspective se situant au croisement du politique et du poétique. Il témoigne en effet, par sa définition, son histoire et les stratégies narratives qu'elle exige, d'un rapport imaginaire assez nouveau au concept de frontière, moins ligne de démarcation qui oppose et fait distinguer que trait d'union qui marie les différences voire les contraires. Cette notion permet en ce sens une prise de conscience de ce qui émane d'une véritable mutation de l'imaginaire.

Il est à préciser que le réalisme magique s'est développé en grande partie dans les pays du Tiers Monde y compris l'Iran. On dirait que les croyances, les habitudes, les cultures et un certain sentiment d'étrangeté vis-à-vis du modernisme occidental ont donné libre cours à la diffusion de de Marquez, on voit une sorte de contrariété entre les traditions et les tendances vers le modernisme qui font face à ces traditions. Ainsi la remise en cause de la domination, en étant au cœur du réalisme magique, permet de dénoncer le pouvoir des dictatures dans les pays non-colonisés et le legs de la culture imposée dans les pays décolonisés; l'écart entre dominants et dominés dans les pays du Tiers Monde devenant de plus en plus grand, la vision littéraire du passé, des traditions et des croyances devient à la fois une réinvention des aspects perdus et l'élaboration des projets pour l'avenir. En d'autres termes «le Réalisme magique» permet à l'individu d'imaginer au-delà du réel, ce qui favorise la récupération des critères ignorés par le temps et l'histoire. Certains désirs de changement, certaines aspirations à construire un nouveau paradigme social se font jour chez l'écrivain. Donc l'écriture constitue en elle-même une action politique ou une consolation pour des actions rêvées mais inaccomplies. C'est peut-être la raison du succès du réalisme magique en Iran au cours de la seconde moitié du XXe siècle. Il faut dire qu'en Iran, c'est grâce à la traduction d'un certain nombre d'ouvrages étrangers par des traducteurs tels qu'Abdollah Kassaï, Ahmad Mirallaï et Ahmad Golshiri que ce genre s'est fait connaître au public iranien. Cela ne veut pas dire que les romanciers iraniens ne pratiquaient pas ce genre dans leurs écrits de fiction

mais ils le pratiquaient sans être conscients qu'il s'agissait du «réalisme magique». Déjà dès 1960, avant que ces traductions soient réalisées, une série de romans iraniens comme *Les endeuillés de Bayale*, écrit par Golamhossein Saedi (1961), *Les saisons en enfer du jeune Ayaz*, écrit par Reza Baraheni (1973) et *Malakout* ou *Le pays du Non-où* de Bahram Sadeghi (1961) pouvaient être considérés comme le point de départ de ce genre dans l'Iran du XXe siècle, mais l'expression «le réalisme magique» n'a été introduit dans la littérature iranienne qu'à la suite de la traduction de *Cent ans de Solitude* de Marquez, traduction qui a donné naissance à une série de critiques, commentaires, analyses sur le roman iranien, conformément aux critères appliqués dans le modèle traduit en cours dans les études comparatistes. Un certain nombre d'articles et d'ouvrages ont été publiés concernant les œuvres iraniennes déjà citées.

En somme, le réalisme magique en Iran est issue non seulement de l'influence de la littérature étrangère, y compris donc la littérature latino-américaine, par le biais de la traduction, mais il est aussi le produit «de la crise de l'homme apparue à la suite du renversement des valeurs»¹. Le réalisme magique en Iran, comme un peu partout dans le monde, exprime, entre autres, l'étonnement de l'auteur devant ce qui se produit dans la société.

Comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction de cet article, notre étude sur l'aspect réaliste magique du roman iranien contemporain ne sera pas exhaustive et nous ne parlerons que d'un nombre restreint de ces romans.

4- Dowlatabadi, créateur d'un réalisme magique où personnages et paysages deviennent un tout.

L'emploi du réalisme magique dans le roman de Mahmoud Dowlatabadi, romancier iranien dont certains ouvrages y compris les *Cinq histoires cruelles*, *Le Colonel* et *La place vide de Solutch* sous le titre de *L'absence*

1. Voir www.french.irib.ir: «bref historique du roman iranien», consulté le 26 juillet 2017.

de Solouch sont déjà traduits en français, vise à mettre l'accent sur les rapports dans lesquels se tiennent cultures et discours de pouvoir. Dowlatabadi est né en 1940 à Dowlatabad, un village situé dans la province de Khorassan, dans une modeste famille paysanne. Bien que désireux de faire des études, poussé à gagner sa vie dès son plus jeune âge, il ne parvient pas même à obtenir son baccalauréat. Pourtant, il a pu réaliser son rêve de toujours: devenir acteur de théâtre, en fréquentant un conservatoire privé, à Téhéran, le conservatoire Anahita. Il avait déjà goûté, durant son enfance passée au village, au plaisir de monter sur la scène du théâtre religieux et traditionnel «le Taazié». En jouant différents rôles et en recopiant les textes de différents spectacles pour les apprendre par cœur, il vit naître en lui la passion pour le théâtre. Il devint d'abord souffleur dans les théâtres populaires de Téhéran, vendeur de tickets et plus tard il expérimentera même la mise en scène. Par le biais du théâtre et du cinéma, Dowlatabadi découvre l'art de la littérature et se met à lire et écrire à un rythme infernal: une véritable passion et une vocation nouvelle naissent en lui en le poussant irrésistiblement vers une activité qui, selon son père, n'est réservée qu'aux riches.

L'absence de Solouch, un des romans célèbres de Dowlatabadi, écrit en 1979, est l'histoire d'une famille paysanne confrontée à la modernisation du pays, juste à la veille de la révolution islamique. L'histoire commence avec la fuite de Solouch, le père de la famille, au cours d'un froid matin d'hivers. Le roman débute donc par une absence, une des caractéristiques propres aux contes merveilleux. L'événement a lieu à l'époque de l'exode rural où, d'une part, les pères de famille n'ayant pas de travail au village, viennent chercher un métier dans les grandes villes, et d'autre part, les riches propriétaires du village veulent acheter la terre aride des pauvres. L'absence du protecteur de la famille pousse les villageois à exploiter la famille et obliger les membres de la famille à vendre leur terre. Mergan, l'épouse de Solouch qui après le départ de son mari doit supporter le fardeau du foyer, est la seule à protester contre la vente de sa terre. Elle creuse une fosse dans

sa parcelle de terre et s'y réfugie. Le conducteur du tracteur qui n'est autre que son fils Ebroa, avance pour l'écraser mais il s'arrête juste à temps et finalement oblige sa mère à vendre la terre. Aligânav, personnage qui tient le *hammam* du village et qui a rendu sa femme infirme à force de la battre, profite de la misère de la famille Soloutch pour lui donner une certaine somme et épouser la fille adolescente de la famille. Les souffrances imposées à Mergân¹ lui donnent l'impression d'évoluer dans un mauvais rêve. La fin de l'histoire qui coïncide avec le retour de Soloutch paraît n'avoir lieu que dans l'imagination de Mergân.

Il faut dire qu'avant Dowlatabadi, le monde rural n'a été que partiellement abordé dans la littérature iranienne. Avec Dowlatabadi ce thème devient un sujet de prédilection, et pour la première fois une grande part de la société iranienne trouve son porte-parole. Pour la première fois, un auteur iranien décrit dans son œuvre, d'une façon romanesque mais terriblement réelle, la vie, la souffrance, la décomposition de la campagne iranienne, la cause exacte de l'exode massif des paysans vers la cité. L'auteur croit tellement à la réalité de ses personnages que, de temps à autre, il intervient directement dans le récit et s'adresse à eux, en faisant converser entre eux objets ou animaux. «Cette transgression des règles, loin d'entraver son réalisme, donne un soupçon de fantastique à son travail, qui peut sembler parfois dur et cruel. A ce niveau, on peut dire que Dowlatabadi se place dans la continuité d'une tradition narrative iranienne vieille de plusieurs siècles.» (Esmâïli, 2002:13). Cette caractéristique le différencie des autres auteurs iraniens contemporains et constitue un «réalisme magique» lui étant particulier; un réalisme où personnes et paysages deviennent un tout et où la vie se réduit à une lutte où l'on s'escroque mutuellement; un réalisme présenté dans la description du paysage morne, triste, poussiéreux, mélancolique, représentatif du rapport significatif entre le protagoniste et la réalité historique et sociale; un réalisme où l'absence de lumière est

1. Mergân c'est-à-dire un homme ou une femme qui réussit à tuer un animal de chasse.

particulièrement mise en relief, et un réalisme duquel l'écriture volontairement sobre, jointe à une grande vivacité qui ne gomme aucun aspect brutal du réel, s'éloigne petit à petit pour s'approcher de ce qu'on peut appeler «magique», avec les procédés de narration propres au roman fantastique. *L'absence de Soloutch* de Dowlatabadi est à la fois un complément au réalisme traditionnel présenté dans les contes et récits iraniens et une rupture avec ce réalisme traditionnel, une rupture qui va de plus en plus se faire jour dans les romans postérieurs de Dowlatabadi.

Le réalisme magique se manifeste tantôt dans l'imaginaire animalier de Dowlatabadi par le biais des identifications entre animaux et personnages, et tantôt à travers les noms des personnages. Prenons ce passage de *l'absence de Soloutch* où à la suite de la bataille contre un chameau noir et ivrogne, le lecteur constate la modification physique et morale du fils aîné de Soloutch. Ce qui pousse les villageois à lui attribuer un pseudonyme qui est en accord avec l'apparence physique de ce protagoniste «Pashmal» (poilu):

Tout comme un animal bizarre, avec une chemise déchirée et grise, Abbâs, sans être pressé, marchait lentement, à pieds nus, dans les ruelles solitaires de Zaminaj; le visage était sillonné de ride et la tête blanche pleine de cheveux.¹

Ailleurs, à la suite de la querelle entre Ebrâv et sa mère, le lecteur est témoin de l'évolution totale du personnage féminin principal du récit à travers le changement de son allure et sa démarche semblable à celle d'une fourmi:

Mergan toute busquée, Abbâs lui-même courbé en deux, se tenaient la main. Le fils de Sanam les suivait. Maintenant, la mère et le fils étaient tout semblables. Mergan vieillie ne pouvait plus marchait

۱. «در کوزه‌های خالی زمینج، عباس پا برهنه، با پیراهنی پاره و به رنگ خاکستر، چهره‌ای چروکیده و کله‌ای پرمو و سفید، چون جانوری عجیب، کند و بی شتاب قدم بر می‌داشت.» (دولت آبادی، ۱۳۹۵، ص ۲۹۵)

vivement. Elle avançait aussi lentement qu'Abbâs; on aurait dit deux fourmis.¹

On sait bien que la lenteur de la fourmi ne cache sûrement pas sa tâche laborieuse, tout à fait comme Mergan qui n'a nullement hésité à se sacrifier, même dans ses jours les plus durs, pour la famille:

Mergan semblait être l'une des femmes laborieuses de Zaminaj. Peut-être fut-elle la plus laborieuse. L'épée à double lame, elle ne cessait de travailler; à elle seule, elle travaillait à la place de deux hommes.²

Ainsi Mergan n'est-elle pas tout à fait un être fictif. En fait, le prénom inhabituel de ce personnage a une place particulière dans les souvenirs d'enfance de Dowlatabadi: «Enfant, j'entendais ma mère, mon père et les autres parler de temps à autre d'une femme appelée Mergan».³

Mergan est une appellation qui peut avoir plusieurs connotations: d'une part d'après le père de Dowlatabadi elle signifie «le tueur de gibier»⁴, d'autre part elle peut faire allusion à «Mehregan» qui veut dire «amour et affection» et aussi selon Gholshiri (*Ibid.*) le mot est une variante de «Marjan», corail en persan. «Mergan» nous fait également penser au terme «marg» c'est-à-dire la mort en iranien.

Dans le cas de «Solouch» on peut dire que le mot a la connotation, d'une part, de «Kouj» (immigration en persan) et de l'autre, Balouj (les habitants de Baloujstan, une des provinces d'Iran). Son absence dans le récit, comme on l'a déjà précisé, donne lieu à une interprétation de type mystique; la marginalité de Solouch nous oriente aussi dans ce sens.

۱. «مرگان تا شده بود. عباس خود تا بود. مرگان دست عباس را گرفت. عباس دست مرگان را گرفت. پسر صنم به دنبال مرگان و عباس بود. مادر و فرزند حالا هماهنگ شده بودند. مرگان پیر شده بود. دیگر نمی‌توانست تند قدم بر دارد. درست به همان کندی عباس قدم بر می‌داشت. مثل مورچه می‌رفتند.» (همان، ۳۲۴)

۲. مرگان به مثل یکی از زن‌های کاری زمینج بود. شاید کاری‌ترین زن زمینج. شمشیر دو دمه. دمی آرام نداشت پا اگر می‌داد یک تنه همچون دو مرد کار می‌کرد.» (همان، ص ۶۰)

۳. «من از دوران بچگی از مادرم و گهگاه از پدرم و جابجا- خیلی کمتر- از دیگران می‌شنیدم که زنی بوده است به نام مرگان» (چهلتن. و فریاد، ۱۳۸۳)

4. cf. www.ravaayat.blogfa.com.

Nos remarques à propos des diverses connotations des prénoms ou sur l'animalisation des personnages ne constituent qu'une brève allusion à l'aspect réaliste magique de *la place vide de Soloutch*, ou bien à l'aspect métaphorique du roman; le texte ne manque pas d'exemples semblables (dont le relevé exhaustif dépasserait le cadre de cet article). Mais souvent chez l'auteur du roman, la perception réaliste engendre la vraisemblance qui découle de la présence du signifiant, tandis que le traitement magique qui produit la charge d'invraisemblance, révèle un signifiant absent. Le signifiant absent est pour beaucoup dans l'étrangeté en œuvre dans le récit dowlatabadien.

5- Le réalisme magique, instrument d'un système unificateur chez Ahmad Mahmoud

Voyons maintenant comment ce «réalisme» et cette «magie» se présentent chez Ahmad Mahmoud. Le cadre de la quasi-totalité des romans et nouvelles d'Ahmad Mahmoud se situe dans le sud de l'Iran. Ahmad Mahmoud, décédé en 2002, deux ans après la parution de son roman *Le sycomore* ou comme l'appelle l'auteur *le figuier des temples*¹, laisse derrière lui une œuvre riche et abondante.

Il est né en 1936 à Ahvâz, capitale de la région de Khouzestân au sud de l'Iran. Dans sa jeunesse il adhéra au parti Toudeh, parti communiste iranien et se fit arrêter et emprisonner après le coup d'état de 1953. Ces aventures politiques marqueront à jamais son œuvre.

Dans son roman *Le sycomore*, écrit en 2000, l'auteur emploie une technique assez nouvelle dans l'univers romanesque iranien: une structure réaliste qui se rapproche du surréalisme, une technique à caractère fantastique proche de la cinématographie. On peut dire que le personnage principal du roman n'est que ce sycomore autour duquel, au sein de la ville

1. Cette appellation vient du fait que le sycomore qu'on appelle aussi faux platane est un arbre dont les fruits ressemblent aux figes et qu'on retrouve surtout aux alentours des temples au Tibet.

traditionnelle et ses 240 personnages, évolue une petite communauté dont les idées diffèrent de celles des autres citoyens. Ce qui aboutit à des conflits, des haines, des disputes. Les alentours de ce sycomore restent toujours le centre d'événements importants. Le récit narre l'histoire d'une famille riche de la bourgeoisie du sud de l'Iran qui vit dans une grande maison où il y a un sycomore. Après la mort du père de la famille, Esfandiar, un ami, arrive à s'intégrer dans la famille et épouser Afsaneh, la femme d'Esfandiar, pour s'emparer de son héritage et de celui de ses enfants. Il réussit à pousser Afsaneh et ses deux fils vers la drogue. Les deux fils quittent le pays pour se débarrasser de leur beau-père. L'aîné revient au bout de quelques années pour se venger. Une série d'événements ont lieu tout au long du roman où la présence du sycomore s'impose aux habitants pour qui cet arbre est sacré. Ils viennent souvent chanter et tourner, de façon cérémoniale, autour de cet arbre dont les racines sont aériennes. D'ailleurs le récit commence par une de ces scènes cérémoniales qui, au début du roman, fait un peu peur à Afsaneh, la nouvelle belle-fille de la famille:

Les femmes introduites dans le jardin de la maison, s'approchaient du sycomore, les mains levées en l'air, murmurant une chanson dont les mots étaient difficiles à saisir mais dont le rythme accompagnait le bruissement de leurs bracelets dorés, violets, rouges. Esfandiar Khan, était debout près de la piscine, enroulant son bras autour de la taille d'Afsaneh; celle-ci toute craintive, contemplait le sommet du sycomore (Mahmoud, 2000: 24)¹.

La scène fait penser à une fête dyonisiaque. Dans cet extrait, le mode narratif passe de l'image culturelle au réalisme magique. Les habitants du village font des vœux et accrochent des objets aux racines aériennes du sycomore pour que leurs vœux soient réalisés. Le sycomore ou figuier

۱. زنها همه النگوی خرف بدست داشتند- زرد، بنفش، قرمز و رنگها همه تند- دستها را با هم حرکت می دادند و صدای برخورد النگوها بازمزمه شان هم آهنگ بود. اسفندیار خان ایستاده بود کنار استخر و دست به کمر افسانه داشت. افسانه به سقف انجیر معابد نگاه کرده بود.

sycomore est un arbre de grande envergure pouvant vivre plusieurs siècles. Il est donc porteur de traces laissées par plusieurs générations. Il faut dire que c'est un arbre sacré dont il est question dans la Bible, chez les auteurs arabes, dans la civilisation de l'Égypte ancienne, et chez les auteurs grecs. Il est à préciser que déjà le titre préfigure chez le lecteur la rencontre avec cet arbre imposant qui prend un aspect sacré dans lequel plusieurs temporalités se mêlent. Lorsque le regard se concentre sur le tronc, celui-ci provoque une dilatation temporelle de la durée. Un tronc, écrit Francis Hallé, «rassemble la complexité de la vie de l'arbre sur un élément qui a la simplicité d'une colonne» (Hallé, 2005:61). Cet arbre gigantesque que l'on retrouve dans les pays plus ou moins secs, porte des fruits qui ne sortent pas des rameaux mais des troncs même de l'arbre, donc en lisant le titre, le lecteur est curieux de connaître cet arbre et au cours de la lecture du roman il va saisir avec intensité le sens de sa présence; il s'agit pour le lecteur de voir et «réaliser un morceau de nature» selon le mot de Cézanne (au XIXe siècle chez Van Gogh et Cézanne on délaisse la forêt au profit de l'arbre). Ce gigantesque morceau de la nature est un arbre «importé du Bengale et planté par un homme dont personne ne connaissait le nom» (Mahmoud, 2000: 37). On raconte des histoires merveilleuses à propos de ce sycomore. Il paraît qu'une fois la racine ou le tronc coupé, on peut voir saigner l'arbre:

Le Sheikh avait peur que faute de méfiance, faute de moindre surveillance, les rameaux donnent naissances aux racines qui se transforment en tiges pour s'emparer du jardin et dépasser les murs afin de pénétrer dans leur ville et dans d'autres villes et conquérir tout sous leur ombre, sous leur domination (*Op. cit.*: 42).¹

Ce sycomore est à la fois le symbole de terreur et celui de la fécondité:

Cette année-là, au bout de sept ans de printemps noir, la verdure du

۱. شیخ می ترسیده است که اگر کوتاهی شود، تا چشم برهم بگذارند، شاخه‌ها ریشه بزنند و تمام باغچه را ببلعند و حتی از حصار هم در گذرند و بتدریج درخت انجیر معابد تمام شهر و شهرهای دیگر را زیر سایه و سیطره خود بگیرد.

printemps se fit jour, les arbres fleurirent trois fois de suite pour donner des fruits par trois fois. Printemps, été, automne et les vaches donnèrent naissance à des triplés, leur lait fut considérable et les malades tous furent guéris (*Op. cit.*: 43).¹

A la fin du roman, quand le mari d'Afsaneh, dans l'intention de faire construire des bâtiments, veut abattre ce sycomore dont les racines sont maintenant partout, une sorte de liquide rouge commence à couler de la racine de l'arbre: le sycomore commence à saigner. C'est probablement l'image du sang versé à la veille de la Révolution Islamique dans les années 1978-80, et c'est en grande partie ce qui produit l'aspect magique de ce roman où

Le narrateur prend, pour la plupart des scènes, la position d'une caméra qui scrute en menus détails les actions et suit les dialogues sans aucune intervention. (...) Ce qui coule sous la plume de Mahmoud, c'est un courant d'expériences aussi bien individuelles que sociales; expériences communes qui se transforment, par un travail acharné, en une forme d'expression personnelle. Avec ses mots, l'écrivain met dans des lieux qu'il connaît bien des êtres avec qui il a vécu, comme s'il offrait à ces individus la chance d'acquérir un second acte de naissance (Farhadnejad, N°83, octobre 2012).

D'après les déclarations de l'auteur, dans ses différentes interviews, il fut lui-même un lecteur assidu des écrivains français, russes et latino-américains, mais à l'époque où une grande partie des écrivains iraniens étaient obsédés par le réalisme magique d'Amérique latine, il essayait d'éviter toute sorte d'influence susceptible de rompre la communication avec le lecteur iranien. Ainsi son réalisme met-il en scène des femmes qui vivent dans un monde fait par et pour les hommes, dans un monde où l'emprise patriarcale est remarquable.

Dans les familles traditionnelles et dans le monde rural iranien non

۱. آن سال بعد از هفت سال سیاه، بهار، بهار سبز آمده است. درختان سه بار شکوفه کرده‌اند و سه بار ثمر داده‌اند- بهار و تابستان و پائیز، و میش‌ها همه سه قلو زائیده‌اند. شیر گاوها برکت کرده است و بیماران- همه- شفا یافته‌اند.

seulement la domination des hommes est particulièrement visible, mais de plus, ce fait est perçu comme un honneur par les membres de la famille. Autrement dit l'autorité et la domination de l'homme fait partie intégrale de la vie conjugale. Même quand l'homme, à cause de sa maladie ou pour d'autres raisons, est incapable de travailler laissant sa femme gagner la vie de la famille, elle reste toujours sous la domination de son mari. Ahmad Mahmoud, d'après ses propres déclarations (Mahmoud, 2002:60-61), n'ayant connu, dans son entourage, que ce genre de rapports entre femme et homme et ayant rarement eu l'occasion de connaître la vie privée des femmes appartenant à l'aristocratie iranienne, ne nous présente, dans ses romans, que des femmes cantonnées aux travaux domestiques et sous la férule des hommes, mais ce, toujours avec un regard critique et réaliste à la fois.

Le réalisme magique de Ahmad Mahmoud ne se contente pas simplement de représenter le réel, son but n'est pas davantage de formuler une interrogation un peu gratuite sur les croyances et ses charmes, ce qui le conduirait au fantastique traditionnel, mais son génie l'amène à forger une esthétique romanesque qui met en spectacle la confrontation du discours magique et des faits réels de la société iranienne. Chez Ahmad Mahmoud le réalisme magique se caractérise par un système unificateur dans lequel le sujet se trouve lié à l'objet, le réel à l'imaginaire. Les multiples facettes du personnage de Faramarz et ses métamorphoses peuvent être considérées comme autre pivot du réalisme magique.

6- Rencontre entre naturel et surnaturel chez Shahnoush Parsipour

L'intérêt porté au réalisme magique, dans les romans de Shahnoush Parsipour s'explique non seulement par l'influence de la littérature latino-américaine, mais aussi, par l'état de crise auquel est confronté le peuple iranien dont la vie oscille entre les valeurs traditionnelles et la modernité apparue sous le règne de Reza Shah et qui continue sous son successeur. Le réalisme magique dans le roman persan, exprime la fissure apparue dans les sociétés traditionnelles avec l'arrivée de la modernité. C'est comme si

l'auteur racontait sa stupéfaction face à ce qui surgit dans la société, à l'aide de ce genre littéraire.

Le troisième roman de Shahnoush Parsipour, *Touba et le sens de la nuit*, est particulièrement révélateur de cette rencontre entre le naturel et le surnaturel. Elle tente avec ce roman, de créer une grande fresque riche en questionnement sur les identités (sociales et individuelles), tel le conflit des générations, l'opposition de la tradition et la modernité, la crise de la période de transition, l'échec de la révolution Constitutionnelle, l'inefficacité du mysticisme dans la vie d'aujourd'hui et l'oppression des femmes dans les sociétés patriarcales.

Ainsi tout le roman de Shahnoush Parsipour est-il structuré en réponse à une crise identitaire fondamentale, dans la mesure où il met en scène une femme, Touba, qui durant toute sa vie, cherche à donner un sens à sa vie marquée par maints conflits et défis épineux. Le roman, quant à lui, propose par son esthétique une réponse à cette logique de quête identitaire, en faisant intervenir de manière réaliste magique, Setareh, la petite fille assassinée, à l'âge qu'elle aurait eu si elle n'était pas morte. Autre transgression spatiale et ontologique, le retour du petit garçon mort à la suite de la famine (dont la scène de la mort hante à jamais Touba), est écrit sur le mode réaliste, sans que jamais ne soit mis en doute le statut de revenant du personnage. L'identité de Setareh, la jeune fille mystérieuse est tout au contraire l'objet d'une progressive prise de conscience à la fois par Touba, et par Esmail, le frère de la fille assassinée.

On trouve par ailleurs chez Shahnoush Parsipour une autre tactique réaliste magique, quoique le procédé utilisé diffère quelque peu. Il s'agit cette fois de produire l'effet réaliste magique non pas par l'insertion d'un élément surnaturel dans un cadre ordinaire mais bien au contraire par la juxtaposition de deux espaces a priori antinomiques: l'espace moderne, urbain de Téhéran, et l'enclos rural, aux traditions ancestrales et magiques qu'est la ville de l'héroïne à l'époque de son enfance et où elle continue à vivre dans sa vieille maison.

Tout d'abord liés sans apparente possibilité de communication, les deux espaces vont progressivement se rapprocher avec la rencontre de Touba d'abord avec Ismail et ensuite avec différents jeune gens qui entrent au fur et à mesure dans l'histoire tel que Leila et le prince Gil. Le roman œuvre ainsi de manière explicite au dépassement de la contradiction opposant l'univers citadin et rationnel des personnages d'Ismail et un peu celui de Mounes, (le premier athée et le deuxième, femme indépendante qui ne respecte plus les valeurs traditionnelles bien qu'elle continue de croire en Dieu), au monde des pratiques magiques ancestrales et des valeurs mystiques dont provient Touba. Evoqués en parallèle pendant tout le roman, les deux mondes sont symboliquement reliés par un pont, finalement franchi par les jeunes couples Ismail/Mounes et Leila/prince Gil et voire Kamal et plus tard Maryam, et qui finit par la fusion de Leila et Touba et leur mort. L'amour platonique de Touba envers d'abord M. Khiabani et plus tard pour Geda-Alishah, permet le franchissement de la frontière qui oppose les deux mondes, frontière tout autant spatiale que mentale.

Toute la difficulté que dépeint le roman est ainsi celle d'une union entre un point de vue exclusivement rationnel (celui d'Ismail) et une vision essentiellement imprégnée de soufisme et de mysticisme (celle de Touba et plus tard de Mounes). En d'autres termes, c'est le mécanisme réaliste magique qui peine à fonctionner au niveau diégétique, mettant en lumière la problématique identitaire iranienne déchirée entre une logique occidentale notamment avec l'arrivée au pouvoir de Reza Shah et la persistance de traditions ancestrales. A l'extrême, ce déchirement identitaire mène à la mort, ce qui ne manque pas de se produire pour Touba, incapable de s'en remettre totalement aux pouvoirs extraordinaires comme la capacité de prévoir, conféré surtout par Geda-Alishah, le maestro soufi de l'héroïne.

Il est à préciser que selon l'auteure (dans une de ses interviews datant de 2014), le prénom Touba avait été celui de sa grand'mère qui ayant épousé un des princes Ghajar avait adopté le surnom de Shamsolmolouk. D'après Parsipour cette grand'mère représentait l'image de plus de soixante pour

cent des femmes iraniennes de son époque. Donc ce prénom auquel le lecteur a affaire dès le titre du roman, est significatif parce qu'il renvoie directement à l'imaginaire familiale; tout au long du roman ce personnage incarne le pouvoir magique qui relie d'une façon ou d'une autre tous les événements racontés par la narratrice. Cette présence de la mémoire dans le récit de Parsipour peut nous montrer un passé actualisé qui remet en question le sens du présent, en rendant le passé aussi présent que le présent, et engendre en effet un temps magique qui est une remise en cause du réalisme. L'historicité de la mémoire produit dans ce cas le discours de «l'autre» ou mieux «l'autre» discours qui peut également être une «re-vision» du passé à travers le présent.

Ainsi, il est possible de soutenir l'idée que dans *Touba et le sens de la nuit*, la mémoire individuelle se situe dans un cadre collectif, qui est d'un côté celui du groupe d'individus qui évoluent autour de Touba et de l'autre côté celui de Téhéran et de la représentation de la mémoire collective. Par conséquent, les personnages portent en eux non seulement leurs souvenirs personnels, mais aussi ceux de la collectivité à laquelle ils appartiennent, les souvenirs qui imprègnent plus ou moins consciemment leur mode de pensée, leur comportement, leurs gestes, leurs corps etc. La mémoire individuelle devient ainsi le lieu où s'entrelacent plusieurs aspects de la mémoire collective («des» mémoires collectives différentes): ainsi M. Khiabani est porteur en lui, d'une mémoire historique enracinée dans les dernières évolutions politiques et la révolution constitutionnelle, Geda- Alishah représente la mémoire collective du mysticisme iranien et du soufisme, et Esmail, représentant de la mémoire collective des jeunes iraniens «faux-col *cravati*» souhaitant la modernité et refusant l'ancien mode de vie traditionnel persan.

Dans ce conflit entre l'individu et la société, entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, on voit l'auteure dépeindre un monde des êtres visibles et invisibles, bienveillants et malveillants et on la voit également décrire les mystères des croyances. Il faut dire que la conscience

des origines influence de plus en plus les romanciers ou romancières iraniens et elle modifie leur fiction de sorte que l'organisation de leur écriture corresponde au réalisme magique. Peut-on dire que le retour aux origines ou la renonciation au réel existant est un véritable acte de libération, dans la mesure où à partir de l'in vraisemblance des représentations, l'écriture romanesque se joue des dogmes politiques, sociaux et culturels qui emprisonnent le sujet?

Nombreux sont les auteurs iraniens, surtout les plus récents, dont les ouvrages sont qualifiés de réalistes magiques, mais le cadre limité de notre article exclut une étude exhaustive où la plupart des éléments concernant le réalisme magique de la littérature persane dite contemporaine, restent à remettre en question.

Conclusion

Concernant le roman iranien et le roman français des auteurs étudiés brièvement ci-dessus, dans la relation entre le réalisme magique et les théories qui l'encadrent nous pourrions en premier lieu retenir les caractéristiques qui suivent:

- Le texte réaliste magique se caractérise par la présence d'une série d'évènements d'ordre surnaturel qui se juxtaposent au réel de façon tout à fait naturelle.
- Le lecteur accepte d'entrer dans le récit d'évènements logiquement impossibles;
- Généralement le roman est doté d'une pluralité de personnages;
- Dans ces textes, les hallucinations et les rêves se présentent comme étant objectivement réels;
- Le réalisme magique se fonde sur les réalités culturelles;
- Dans le réalisme magique, le contexte socioculturel est un élément fondamental.

Il faut dire que ces caractéristiques peuvent être celles de la plupart des romans qualifiés de réaliste magique. Cependant, dans le cas du roman

réaliste magique iranien contemporain et peut-être de plusieurs pays du Tiers Monde, cette dimension socioculturelle est extrêmement importante, et révèle l'histoire, la géographie et la politique du pays, ainsi que l'écart entre dominés et dominants. Une grande partie de ces dominés sont des femmes, surtout dans la société rurale. Comme le note Katherine Roussos dans son ouvrage intitulé *Décoloniser l'imaginaire*, dans bon nombre de romans réalistes magiques, cette dimension socioculturelle met également à jour «la difficulté de construire une identité authentique et libre, à l'intérieur d'un système patriarcal rempli de contradictions et de codes obscurs» (Roussos, 2007:105). En Iran cette difficulté concerne en grande partie les femmes vivant dans les milieux modestes. C'est la raison pour laquelle les romans réalistes magiques iraniens se prêtent tout naturellement à une approche sociocritique qui, à son tour, conduit souvent à la mise en cause, par personnages interposés, de la domination masculine.

Dans une grande partie des pays du Tiers Monde les romanciers qui ont recours au réalisme magique, loin de fuir la réalité pour s'adonner à l'imaginaire, donnent voix aux réalités subjectives en revisitant les cultures et les traditions locales qui parfois pèsent sur les personnages. Par le biais du réalisme magique des voix antérieurement refoulées prennent une certaine ampleur pour créer un nouveau milieu qui n'est autre que celui présenté ou décrit par le romancier.

Concernant le réalisme magique chez les romanciers iraniens contemporains, en continuant à nous appuyer sur les brèves analyses faites sur les romanciers ci-dessus cités, on peut parler du caractère libérateur de ce genre: en recourant au réalisme magique, les auteurs repoussent la frontière du réel, apparemment trop vaste pour qu'on puisse l'exprimer sans recourir à une double perception, celle qui se traduit par un «réalisme textuel» - on décrit ce qu'on a vu - et celle qui représente un discours de dédoublement nourri des mémoires individuelle et collective, du recours aux origines, des traditions et de la culture, c'est-à-dire le «réalisme symbolique» (Hamon, 1982:124-125) ou «subjectif». Cet effort d'ouverture dévoile aussi la

dimension politique de cette écriture réaliste magique dans la mesure où le rejet de la barrière symbolique conduit à l'appréhension des problèmes sociopolitiques existant dans la société. En se détachant des références réalistes et se rapprochant du réalisme soit disant magique ou fictif, le romancier s'oppose aux conventions existant et clame sa révolte contre les dominants pour défendre les dominés, que ces dominés soient les femmes ou tout individu vivant dans la société iranienne. Donc, en grande partie, chez les auteurs iraniens, le réalisme magique en sa qualité de genre subversif, ouvre le chemin à l'analyse socioculturelle ou même sociocritique.

Les romanciers cités ci-dessus se servent du réalisme magique pour exprimer l'étrangeté et les complexités de la vie qu'ils mènent au sein d'une société problématique, en tenant compte du contexte social dans lequel ils vivent et par le biais d'un discours socioculturel adéquat. Peut-être comme l'a déclaré Dowlatabadi dans un de ses entretiens, la réalité a parfois tellement d'ampleur qu'elle a besoin d'autres éléments pour l'exprimer pleinement: Mahmoud Dowlatabadi lui-même recourt au réalisme magique pour exprimer la vigueur de la vie et la lutte des individus avec l'environnement au sein d'une société rurale; Ahmad Mahmoud pour exprimer les complexités de la vie, fait appel à un élément pour nous exotique mais peut-être familier aux gens du sud d'Iran: *le figuier sycomore*; et finalement Shahrnoush Parsipour a recours au réalisme magique pour parler des problèmes psychanalytiques de la femme iranienne, pour poursuivre une enquête sur le rôle de la femme et de la mère qui évoquent les aspects particuliers du contexte social iranien.

Sûrement il reste encore beaucoup de choses à dire sur le réalisme magique de ces romanciers, mais les limites de notre article ne nous permettent pas de prolonger notre réflexion. Cependant, les pistes de recherche proposées pourront conduire ultérieurement à l'élaboration d'une sémiologie appropriée, applicable en propre aux romanciers iraniens contemporains.

Bibliographie

- Dowlatabadi, M., (1980), *L'absence de Solùtch (Jaye Khaliye Soloutch)*, Téhéran, éd. Now.
- , (1971), *Cinq histoires cruelles*, Traduit en 2002 par Brognetti, M., préfacé par Esmaili, H., Paris, éd. Gallimard, Coll. «connaissance de l'Orient».
- Durix, J-P, (1998), « Le Réalisme magique: genre à part entière ou auberge latino-américaine» in *Itinéraires et contacts de cultures* consacré au Réalisme merveilleux, volume 25, Paris, L'Harmattan.
- Farhadnejad A., (2012), «Ahmad Mahmoud» in *Revue de Téhéran*, N°83, octobre 2012.
- Golestan, L., (2002), *Dialogue avec Ahmad Mahmoud*, Téhéran, éd. Moïn.
- Hallé, F., (2005), *Plaidoyer pour l'arbre*, Paris, Actes Sud.
- Hamon, P., (1982), «Un discours contraint» in *Littérature et Réalité*, pp.119-181, éd. Le Seuil, Coll. Point.
- Mahmoud, A., (2000), *Sycomore (Derakhte Anjire Maâbed)*, Téhéran, éd. Moïn.
- Roussos, K., (2007), *Décoloniser l'imaginaire*, Paris, L'Harmattan.
- Parsipour, Sh., (1990), *Touba et le sens de la nuit (Toubâ va ma'nâ-ye shab)*, éd. Asparak.
- W. Scheel, CH., (2005), *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux*, Paris, l'Harmattan.

Sitographie

- URL: <http://amerika:revues:org/1164>, *Amerika* (en ligne), 2010, mis en ligne 2012, consulté le 31 juillet 2017.
- www.ravaayat.blogfa.com, consulté le 31 juillet 2017