

## *Stylistique du récit court dans l'œuvre de Zoya Pirzad*

### **Introduction :**

La prose persane moderne, en héritant des modèles européens, développe deux genres concurrents : le roman et la nouvelle. La plupart des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle ont publié dans les deux, avec une prédilection pour la nouvelle. Parmi les prosateurs de la jeune génération, celle qui fait son entrée sur la scène littéraire après la révolution, Zoya Pirzad est une figure originale. Pourtant, comme ses illustres prédécesseurs, elle publie d'abord un recueil de textes très courts (*Comme tous les après-midi*), puis un deuxième dans lequel les récits prennent de l'ampleur (*Le goût âpre des kakis*). Dans le troisième (*Un jour avant Pâques*), les trois récits se combinent et s'imbriquent pour tisser une trame narrative intégrée. Le quatrième s'inscrit résolument dans la forme romanesque (*C'est moi qui éteins les lumières*), quoiqu'il soit constitué de cinquante sections –ou chapitres- très brefs qui sont autant de petits tableaux, ou scènes, plus ou moins indépendants. Le dernier (*On s'y fera*), suit le même schéma, bien que la taille de chaque chapitre –au nombre de trente-trois- prenne plus d'ampleur et se développe en complexité. Qu'en est-il donc du choix du genre quand ses formes changent, s'échangent, ou se combinent à ce point ? Y aurait-il un modèle narratif typiquement iranien, après l'imitation initiale des modèles étrangers et une expérimentation formelle de presque un siècle ?

### **Pirzad et son œuvre**

Zoya Pirzad est née à Abadan en 1952. Elle s'est mariée à Téhéran. Elle est mère de deux garçons. Elle commence sa carrière d'écrivain après la révolution de 1978. Son premier

recueil de nouvelles, *Comme tous les après-midi*, est publié en 1991.<sup>1</sup> Il est constitué de 17 récits très courts (18 dans la 2<sup>e</sup> édition de 2002). Ce recueil est suivi d'un second, en 1997, *Le goût âpre des kakis* qui remporte le vingtième prix de littérature narrative.<sup>2</sup> Le troisième ouvrage, qui est nominé au 17<sup>e</sup> prix du livre de l'année en 1998, est un premier roman intitulé *Un jour avant Pâques*.<sup>3</sup> Deux autres romans suivront : le premier, *C'est moi qui éteins les lumières*,<sup>4</sup> obtient un succès foudroyant. Publié en 2001, il est successivement premier prix du roman de l'année, prix Pekâ pour le meilleur roman 2001, prix Golchiri pour le meilleur roman 200, il reçoit aussi le prix Yalda en 2002. Le dernier roman paru est intitulé *On s'y fera*.<sup>5</sup> Édité en 2004, il obtient un succès aussi grand que le précédent comme en témoignent les nombreuses rééditions. Il est à noter que les dernières œuvres de Pirzad sont les meilleures ventes de librairie dans le domaine romanesque. Certaines ont été traduites en plusieurs langues étrangères, dont le français. Les éditions Zulma (Paris), ont entrepris l'édition française de cette œuvre. Deux sur cinq sont déjà diffusées en France.<sup>6</sup> Les trois premiers ouvrages ont été réédités par les éditions Nashr-e Markaz en un seul volume, en 2002, ce qui pose la question du genre du troisième texte, *Un jour avant Pâques* ; suite de trois récits (*dâstân-hâye peyvaste*) ou bien roman en trois parties ? L'analyse tentera d'y répondre. L'auteur, toutefois, interrogée sur ce point, est formelle : dans sa conception, il s'agit bien d'un roman.

### Structure fragmentaire de l'écriture narrative

Au plan littéraire, le genre de la nouvelle n'est pas sans antécédents. En effet, la littérature persane classique dispose d'une longue tradition narrative dans des genres plus ou moins

---

<sup>1</sup> *Mesl-e hame-ye asr-hâ*, Tehran, Nashr-e Markaz, 1991

<sup>2</sup> *Ta'me gas-e khormâlu*, Tehrân, Nashr-e Markaz, 1997

<sup>3</sup> *Yek ruz mânde be 'eyd-e Pâk*, Tehrân, Nashr-e Markaz, 1998

<sup>4</sup> *Cerâqhâ râ man khâmush mikonam*, Tehran, Nashr-e Markaz, 2001

<sup>5</sup> *Âdat mikonim*, Tehran, Nashr-e Markaz, 2004

<sup>6</sup> *Comme tous les après-midi*, tr. C.Balaÿ, Zulma, janvier 2007, *On s'y fera*, Zulma, septembre 2007.

courts : *hekâyat, maqâme, afsâne, qesseh...* Le genre de la nouvelle n'aura guère de difficulté à se greffer sur l'arbre de la tradition pour de nouvelles floraisons. L'histoire de la littérature décrit un certain nombre de filiations qui remontent sans peine jusqu'au fonds iranien ancien. Par exemple, la technique de l'enchâssement du récit, antique tradition indo-iranienne, est solidement ancrée dans le récit persan en vers comme en prose.<sup>7</sup>

Dans la période moderne apparaît la nouvelle qui, tout en gardant certains traits caractéristiques du récit court de la tradition, emprunte à la littérature européenne une nouvelle grammaire du récit. En ce sens, Ali Akbar Dehkhodâ et Mohammad-Ali Djamalzadeh sont les précurseurs du genre en Iran. Une réflexion attentive sur les *Carand-Parand et Yeki bud-o yeki nabud*, a montré que l'écart entre les formes brèves de la tradition et celles de la modernité était plus réduit qu'il n'y paraît<sup>8</sup>. La thèse magistrale de C.H. de Fouchécour<sup>9</sup>, au point de vue littéraire, va dans le même sens, et montre très clairement que le fragment est l'élément constitutif de la genèse du récit persan. Il est à la fois unité de forme et de sens. En quelque sorte, la cellule de base de la chaîne des récits, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

La structure fragmentaire est inlassablement reprise par la littérature narrative persane. Il n'est que de considérer l'ensemble de la production narrative en langue persane depuis Djamalzadeh jusqu'aux années 80 pour constater que, hormis de rares exceptions (et surtout à partir des années 70), les écrivains iraniens consacrent la majeure partie de leur œuvre au récit court, ou s'ingénient à fragmenter leurs œuvres. Ce déséquilibre de la production littéraire en faveur de la nouvelle est un trait significatif de l'évolution du récit persan. L'émergence du roman, pourtant antérieure à celle de la nouvelle, ne se fait que dans la longue durée. Il faut attendre la fin des années 70 et surtout la période post-révolutionnaire pour que ce genre prenne sa place au centre du système des formes narratives persanes.

Dans l'évolution parallèle de ces deux genres majeurs (nouvelle/ roman) un genre mixte apparaît (*dâstân-hâye peyvaste*). Il est à remarquer qu'il n'a guère retenu l'attention de la

---

<sup>7</sup> Pour les aspects théoriques, cf. A.Jolles (*Formes simples*) ou C.Brémont (*Logique du récit*).

<sup>8</sup> C.Balaÿ et M.Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, ADPF, 1983.

<sup>9</sup> *Moralia*, C.H de Fouchécour, Paris, ADPF, ?

critique littéraire. Comme si cela allait de soi. Comme si le phénomène était naturel. Or, nous avons là, probablement, un des signes visibles de l'originalité du système persan. Le signe de sa capacité à intégrer les modèles importés, à se réappropriier une tradition et ses normes établies, à réaliser –ce que l'Iran a toujours fait- la synthèse d'éléments endogènes et exogènes. Quelques exemples encore récents démontrent la vitalité du phénomène. On citera en exemple *Deuil à Bayal (Azâdârân-e Bayal)*, de Gholâm-Hoseyn Sâ'edi, *Femmes sans hommes (Zanân-e bedun-e mardân)*, de Shahrnush Pârsipur, *Souvenirs épars (Khâtere-hâ-ye parâkandeh* ou *Deux mondes (Do donyâ)*, de Goli Taraghi. *Un jour avant Pâques (Yek ruz mânde be 'eyd-e Pâk)*, de Zoyâ Pirzâd, reprend la même structure mixte. Peut-être est-ce cela qui a poussé l'éditeur iranien à placer cette œuvre aux côtés des deux premiers recueils de nouvelles dans la deuxième édition (*Se ketâb*, 2002).

Le fragment est-il le signe de la modernité narrative ? Sans aucun doute, quand il est le signe de l'éclatement de l'individu, de l'atomisation du moi, de la division du corps social, d'une déconstruction. Mais il n'est pas moins, dans le système narratif persan, le signe d'une reconstruction, qui est à la fois permanence et rupture, perte et réappropriation. L'esthétique du fragment démontre, une fois de plus, l'extrême vitalité des formes dans le système socioculturel iranien.

### *1 Comme tous les après-midi*

Ce premier recueil, dans sa première édition de 1991, se compose de dix-sept nouvelles extrêmement brèves auxquelles Pirzad rajoute une dix-huitième dans l'édition de 2002 (*se ketâb*)<sup>10</sup>. La longueur des textes s'étend d'une page et demie jusqu'à sept. Par le choix de cette brièveté, l'auteur sacrifie à la forme traditionnelle du récit et à la figure de la litote (*ijâz*). Mais le lecteur d'aujourd'hui est en droit de s'interroger sur cette forme courte, fragmentaire, brisée

---

<sup>10</sup> *Histoire du lapin et des tomates, Les voisines, Sur le rebord de la fenêtre, Le mug, L'hiver, La tache, Le banc d'en face, Une vie, La mouche, Comme le printemps, La vie heureuse de monsieur F., Les fleurs au centre de couvre-lit, Madame F. est une femme heureuse, Les pétunias de Raheleh, Une paire de bas, Les sauterelles, Comme tous les après-midi, Dépareillées.*

comme les miroirs de l'architecture iranienne, morcelée comme la conscience de l'individu moderne. Modernité, donc, de la structure, mais aussi de la forme, du ton et de la langue.

Ce premier recueil, marqué déjà par une solide maturité littéraire, se présente, dans l'éclatement de ses 18 textes, comme un ensemble uni. Sans doute pas dans sa linéarité mais plutôt dans une circulation des thèmes et des motifs.

La figure centrale qui confère au recueil, comme à l'ensemble de l'œuvre de Pirzad, sa profonde unité, est celle de la femme ; la femme dans sa diversité, sociale, culturelle, temporelle. Une femme urbaine qui fixe son regard sur la vie de ses contemporains, qui revendique sa place et son rôle dans une société en mutation. Tous les textes de ce premier recueil (à l'exception de *Sauterelles*, conte philosophique sur la société iranienne en crise) placent la femme au centre du débat. Ce sont comme de petits tableaux où est peinte la vie quotidienne. La femme évolue dans son univers familial, qu'elle pense, rêve, désire comme un monde à construire plutôt seule, où elle se projette la plupart du temps en l'absence de l'homme : celui-ci est absent du quotidien, de la maison qui est le territoire privilégié et quasi exclusif de la femme.

La toute première nouvelle est, à cet égard, hautement métaphorique. La jeune femme écrivain y tente désespérément d'arracher jour après jour à un emploi du temps absorbé par les tâches ménagères, les quelques heures qui lui sont nécessaires pour mener à bien son travail d'écriture, un projet de récit pour les enfants intitulé « l'histoire du lapin ». Elle s'ingénie à réduire le temps passé à la cuisine en simplifiant les recettes. Mais l'ironie du sort fait que même les tomates qui lui permettraient de préparer le modeste *dami*<sup>11</sup>, lui manquent. Et sur le pense-bête qu'elle colle sur le réfrigérateur, les tomates viennent se substituer à la suite de son histoire.

Symptomatique de l'écriture narrative de Pirzad, cette hésitation entre le récit à la première personne (les trois premiers et le dernier) et celui à la troisième (tous les autres). Il est intéressant d'observer que le dernier récit, rajouté dans l'édition de 2002, est comme un

---

<sup>11</sup> Riz à la tomate.

rappel de ce caractère homodiégétique. Comme si l'auteur avait voulu souligner, clore le recueil sur une note toute personnelle.

Pourtant, si la narration hésite à choisir sa voix, le point de vue, lui, est conçu avec une totale unité de conscience, toute féminine, entièrement concentrée dans un regard. Celui de la jeune romancière se débattant entre son lapin et ses tomates, celui de la jeune ménagère qui épie de sa fenêtre la vie parallèle de sa voisine (*Les voisines*), de celle qui se souvient de son enfance passée à rêver en compagnie de son platane (*Sur le rebord de sa fenêtre*). C'est aussi celui de cette femme qui trouve son double dans le magasin d'antiquités (*Le mug*), ou encore ces regards que se portent mutuellement des générations de femmes qui se croisent au milieu de la rue enneigée en plein hiver (*L'hiver*). Regard de la femme qui attend le retour du mari, par amour, ou peut-être par habitude (*La tache*) ou celui de la femme qui n'a plus que ses souvenirs à partager (*Une vie*). Regard de la femme sur l'homme assis dans le parc, sur celui qui a accompagné sa vie (*La mouche, Une paire de bas*), sur une présence quasi imperceptible.

Ce regard exprime aussi une sorte de tension intérieure, toujours près d'éclater, comme une crise, mais qui se retient en prenant les formes les plus subtiles de l'ironie. Le regard chez Pirzad est toujours oblique, de côté, par en dessous, par-dessus, au-delà, et le plus souvent paradoxal. À la fois tendre et cruel, tolérant et impatient, impitoyable et léger. On en trouvera les meilleurs exemples dans *La vie heureuse de monsieur F.* et *Madame F. est une femme heureuse*. Dans certains textes comme *Une paire de bas* ou *Dépareillées*, on atteint presque une forme de violence, pire que toute violence, parce que totalement contenue.

Sous une certaine bonhomie, ou plutôt une légèreté d'être, le monde de Pirzad est parfois amer, voire cruel. Son écriture est marquée par l'ironie incisive (jamais méchante) qui flotte sur la banalité des jours. La jeune fille regarde par la fenêtre le temps qui passe, la vie qui s'écoule lentement (*Sur le rebord de la fenêtre*). Toujours à sa fenêtre, la femme mûre ou âgée se souvient du temps qui a fui, ou qui ramène vers la maison –refuge idéal– les dangers du présent, la révolution, la guerre, l'angoisse d'un futur incertain.

Le regard délicat de l'écrivain se mesure dans des textes comme *L'hiver*, où trois générations, au milieu d'une rue enneigée, par de simples gestes, se témoignent leur affection et leur solidarité.

La vie conjugale est probablement, chez Pirzad, la plus problématique, toujours baignée dans la lumière d'un regard ironique souvent froid et impitoyable. Cette vie du couple est sans consistance soit un échec, au mieux une habitude. Qu'est-ce donc que le bonheur ? s'interroge Pirzad. Compter ses sous à la fin du mois ? Tuer le temps qui vous reste quand l'heure de la retraite a sonné ? Le monde de Pirzad, s'il n'est pas désespéré, ni totalement noir, se teinte pourtant de nuances de gris. Il cherche, dans la répétition, le retour, le souvenir et la nostalgie, un souffle nécessaire à sa survie. Rarement satisfait dans ses aspirations profondes, il sait néanmoins trouver des compensations, des accommodements. Au premier abord, c'est un monde de petits riens, de petits bouts, un univers fragmenté, une structure morcelée à la recherche de son unité. À y regarder de plus près, on constate que ces riens accumulés, mis bout à bout, forment un tout cohérent, et même rassurant. L'univers domestique est à la fois oppressant, étriqué, contraignant, mais aussi protecteur et structurant. Une part de la vie sociale iranienne –vue et vécue par les femmes- tient sans doute dans ce paradoxe.

## ***2 Le goût âpre des kakis***

Avec le deuxième recueil de nouvelles, *Le goût âpre des kakis* (1997), l'écriture de Pirzad change de rythme. De dix-huit nouvelles on passe à cinq<sup>12</sup>. D'une forme de récit très bref, éclat de verre d'un miroir brisé, fait de condensation et de cristallisation, on atteint une forme plus développée. Pour autant, le temps, l'espace, la focalisation sont-ils devenus autres ? Rien n'est moins sûr. En revanche, les voix du récit se sont multipliées. Le dialogisme prend toute son ampleur. Un trait qui n'était dans le récit bref, qu'à l'état embryonnaire, s'est développé au fur et à mesure que la structure actancielle s'imposait au récit.

---

<sup>12</sup> *Les taches, L'appartement, Le Père Lachaise, L'harmonica, Le goût âpre des kakis.*

Dans ce deuxième recueil, tout en poursuivant son expérimentation de l'écriture fragmentaire, Pirzad explore progressivement les voies qui la mèneront dans le suivant (*Un jour avant Pâques*) vers l'écriture romanesque.

À ne prendre pour exemple que les trois premières nouvelles de ce recueil qui en compte cinq<sup>13</sup> on mesure avec précision la progression de l'écriture de Pirzad. Les trois récits sont des histoires de couples. De couples qui se défont (les deux premiers cas) ou qui sont sur le point de se défaire (troisième cas).

La première, *Les taches*, offre encore une structure extrêmement éclatée, très cinématographique ; une succession de très courts fragments dans la vie de Leila et d'Ali, fiancés puis mariés contre toute logique amoureuse. Le récit suit étape par étape la lente déconstruction de ce qui avait hâtivement échafaudé. Il croise un deuxième récit conduit en alternance, celui du couple ami que forment Ro'ya et Hamid. C'est Ro'ya, plus réaliste et pragmatique que son amie qui l'aide progressivement à surmonter toutes les épreuves d'une vie conjugale ratée, jusqu'au divorce. Elle réussit surtout à lui faire prendre conscience de ses propres qualités, de sa propre personnalité, de son individualité. En effet, le problème de Leila, est celui de nombreuses femmes, dans une société patriarcale. Elle ne se définit comme femme qu'en rapport à l'homme. Elle ne peut s'affranchir de sa famille paternelle, qu'en tombant dans la servitude de son époux. Le paradoxe est qu'Ali, exemple du macho, ou du Don Juan, n'éprouve aucun besoin de se mettre un fil à la patte. C'est sur la pression de Leila et de sa famille qu'il finit par accepter le mariage. L'impasse de la relation conjugale est donc inscrite dès le début, et l'infidélité du mari, une conséquence logique de ce malentendu programmé.

Ce récit, qui pourrait n'être qu'une charge terrible de la romancière contre une société bloquée dans une guerre des sexes, prend une forme de légèreté dans l'ironie qui le baigne entièrement. Ce ton, si particulier à Pirzad, s'entend à deux niveaux du récit. Tout d'abord dans le motif central qui fait le titre de la nouvelle : *Les taches*. Peu à peu, en effet, Leila prend conscience que ce qui n'était au départ qu'une manie – détacher la moindre tache

---

<sup>13</sup> *Les taches, L'appartement, Père Lachaise, L'harmonica, Le goût âpre des kakis.*

qu'elle voyait- finit par devenir une qualité personnelle, un talent, un motif d'exister et finalement une solution heureuse pour dénouer la crise de sa solitude dans un ménage qui s'écroule et aboutit au divorce.

À un deuxième niveau, il faut chercher le rythme du récit dans vingt-huit brefs fragments qui sont autant d'unités de lieux, de temps, de structure actancielle et en fin de compte de sens. Car cette fragmentation du récit, livré en petits morceaux, est bien la signification ultime de la brisure du couple, de l'éclatement de la relation, de la fragmentation de l'individu mais aussi de sa réunification dans l'action.

Dans la deuxième nouvelle, *L'appartement*, le récit se concentre en trois fragments seulement, qui sont comme les trois actes d'une pièce où se jouent, dans les deux premiers, les destins de deux femmes divorcées, et qui finissent par se croiser dans le troisième. Ici c'est l'espace plus que le temps qui constitue l'axe principal du récit.

Mahnaz, en instance de divorce, visite des appartements, avant de quitter le domicile conjugal et de s'installer seule dans un nouvel appartement, grâce à l'héritage paternel. Elle finit par trouver l'appartement de ses rêves, avec sa chambre baignée par la lumière de la cour et son saule pleureur si romantique. Mahnaz est une indépendante, une femme libre qui vit une vie professionnelle active. Elle a épousé Famarz, un homme casanier engoncé dans le poids de ses traditions, qui ne parvient pas à accepter le fait que sa femme garde son indépendance, son métier, son individualité.

Simine, selon une antique tradition, a épousé Majid, son cousin germain. Autant celui-ci est fantasque, imprévisible, anti-conformiste, autant Simine est une femme rangée, ordonnée, méticuleuse à l'excès, jusqu'à l'étouffement de son mari. Une sentimentale, aussi, victime de ses utopies, de son manque de réalisme. Elle voit la vie comme dans un rêve. Promis par les deux familles l'un à l'autre, Simine et Majid n'ont guère d'autre choix que de se résigner. Pour Simine, c'est un bonheur magique, pour Majid un coup du sort. Simine vit pendant plusieurs années dans l'attente d'un fiancé parti étudier aux U.S.A., et qui est bien surpris à son retour de se retrouver dans les bras de celle qu'il avait fini par oublier. Cette deuxième partie du récit raconte l'éloignement progressif entre deux êtres non faits l'un pour l'autre, la

lente cristallisation d'un malentendu prévisible. C'est Simine qui ouvre les yeux la première et se rend à la réalité en proposant le divorce, ce que Majid accepte sans discuter, comme la conclusion naturelle d'une histoire qu'il n'avait jamais autrement imaginée. D'où la vente de l'appartement.

Le troisième acte de cette tragi-comédie réunit Leila et Simine qui se retrouvent dans l'agence immobilière, puis dans l'appartement pour la visite. L'ironie du sort, qui chez Pirzad sauve toujours l'humanité des situations les plus glauques, en leur donnant de la légèreté, fait que le petit appartement que Simine vend, est celui que Leila a décidé d'acheter. Dans cette dernière partie, les deux femmes prennent conscience de la cruauté du destin qui en mettant Leila dans les bras d'Ali, et Simine dans ceux de Majid, s'est trompé de couple. Mais de cette cruauté, Leila sourit intérieurement quand elle conclut qu'avec l'appartement, ce sont les maris qui auraient dû être échangés. Finalement, ce ne sont pas les maris qui demeurent l'image ultime que les deux femmes se font de leur vie mais bien plutôt cet arbre dans la cour de l'immeuble, ce saule pleureur, qui, en persan, se dit « bid-e Majnun », c'est-à-dire le saule de Majnun (le célèbre amant de Leila dans le non moins célèbre roman médiéval *Leili et Majnun*).<sup>14</sup>

Dans cette deuxième nouvelle s'élabore une structure narrative qui, tout en reprenant la même thématique que la précédente, dépasse la fragmentation initiale pour aller vers une unification progressive. Pourtant la structure thématique binaire croisée avec le mouvement ternaire de la structure narrative, contient encore l'écriture dans une esthétique fragmentaire.

La troisième nouvelle, *Le Père Lachaise*, atteint enfin, grâce à une concentration de la structure actancielle sur un seul couple et un trait psychologique unique qui formera l'axe narratif central, cette unité de l'écriture narrative, marquée par l'intégration d'éléments disparates, la tension de forces centrifuges en une structure plus complexe que sera l'écriture romanesque. Cette expérimentation se poursuivra dans les trois œuvres suivantes de Pirzad.

---

<sup>14</sup> *Leili (ou Leila) et Majnun* est à la fois une tradition arabe et persane (cf. le roman de Nezami-e Ganjavi, XII<sup>e</sup> siècle).

L'ensemble de ce récit est construit autour de la personnalité de Taraneh. Comme dans un grand nombre de récits chez Pirzad, c'est le rôle féminin qui enroule tous les autres dans sa propre spirale. Au début de l'histoire de sa rencontre avec Morad, Taraneh est secrétaire dans une agence de voyage de la rue Vila à Téhéran. Type même de la femme active et dynamique (un modèle de la future Arezou), elle épouse Morad qui la tire (et la sauve) d'une impasse où ses fiançailles avec le casanier monsieur Naghavi la conduisaient tout droit. Avec l'humour qui la caractérise, Pirzad fait franchir à Taraneh toutes les étapes d'une vie professionnelle brillante (puisqu'à la fin elle fait partir du directoire de l'entreprise, comme directrice des ventes) et en même temps toutes celles d'une vie amoureuse mouvementée en compagnie de Morad qui est en quelque sorte son anti-portrait. Morad est l'artiste, l'intellectuel, le poète insouciant des contingences, le dépensier, l'imprévu, l'imprévisible, le distrait. La vie conjugale qui est la leur est à la fois une souffrance mais aussi une initiation pour Taraneh la petite bourgeoise. Cette nouvelle, qui est un condensé de roman, part des fiançailles du couple jusqu'à leur mariage et quelques années après, leur voyage à Paris, sommet culminant dans la voie de l'éducation de Taraneh. Comme souvent chez Pirzad, le récit se clôt sur une hésitation, un mystère non éludé. Abandonnée la nuit dans sa petite chambre d'hôtel parisien par un Morad vagabondant dans le Paris de ses rêves et de ses utopies, Taraneh se ronge les sangs, dans l'attente répétée une fois encore du retour de Morad. Elle roule mille pensées noires dans sa tête, revit leur visite du cimetière du Père Lachaise, haut lieu mythique pour les Iraniens de la mémoire parisienne des intellectuels et des artistes. En particulier des écrivains iraniens célèbres qui y sont enterrés comme Sadegh Hedayat dont la figure joue ici un rôle spéculaire, celui d'une mise en abîme de l'univers romanesque de Taraneh comme de Zoya Pirzad elle-même. Taraneh, dans son angoisse irrépressible, commence à fantasmer sur la mort possible de Morad, lui qui avait dit à la sortie du Père Lachaise : « Quel bonheur que d'être enterré ici ! » Taraneh, du fond de son lit déroule en avance le film des obsèques, l'éventualité d'un retour du corps à Téhéran, et - pourquoi pas ?- la réalisation du vœu de Morad, quand des bruits de pas se font entendre dans le couloir et qu'on frappe à la porte...

Autour de cet axe central tournent aussi, un peu comme dans un roman, une série de destins annexes qui traversent la vie des deux héros (parents, amis de Morad, connaissances de

Taraneh, vies familiales et professionnelles...) qui viennent comme en contrepoint de cette construction centrale, soit pour la conforter, l'appuyer, ou la mettre en doute, voire la détruire dans sa signification essentielle : deux êtres si dissemblables peuvent-ils devenir compatibles ? Complémentaires ? La femme peut-elle seule assumer la permanence et la solidité du couple, sans que l'homme à son tour en prenne sa part de responsabilité ? L'histoire d'un couple n'est-elle pas aussi –dans le contexte particulier de la société iranienne contemporaine- celle d'une impossible relation entre des individualités inconciliables ? Chacun individu est-il condamné à un solipsisme sans fin malgré la vie commune ? Le couple est-il la simple juxtaposition de destins parallèles ?

Cette brève nouvelle pose bien plus de questions que son cadre exigü ne permet de réponses. Les dernières nouvelles de Pirzad, indéniablement, nous montrent le chemin d'une écriture romanesque.

### ***3 Un jour avant Pâques***

La suite logique dans l'évolution de l'écriture narrative chez Pirzad, c'est d'aboutir à une unité structurelle, une plénitude, une circulation du sens dans un monde apparemment divisé, fractionné, dans le temps et dans l'espace, comme à l'intérieur de la conscience. Cette étape est franchie par le troisième texte publié par Pirzad sous le titre de *Un jour avant Pâques* (ou La veille de Pâques).

Pourtant, la place de ce troisième texte dans le triple recueil publié en 2002, côte à côte avec *Comme tous les après-midi* et *Le goût âpre des kakis*, pourrait jeter le doute sur ce raisonnement. S'agit-il, en effet, d'un troisième recueil de nouvelles, plus condensées encore que les précédentes ? Un recueil de trois nouvelles intitulées (ce qui est le cas pour les trois chapitres du texte) : *Les noyaux de griottes*, *Les coquillages*, *Les pensées blanches* ? À première vue, cela pourrait fonctionner ainsi. En effet, chacune de ces trois parties, fonctionne, du moins en apparence, de façon autonome. Chaque récit, conduit à la première personne, raconte un moment de la vie d'Edmond. Mieux, une saison de la vie d'Edmond, à partir d'un même moment qui sert aussi de point focal : la veillée de Pâques, chez la grand-

mère d'Edmond (Edmond enfant), chez la tante (Edmond marié), et enfin chez Danik, la vieille amie et collaboratrice de l'école arménienne (Edmond veuf). On voit bien néanmoins, dès cette première description de la structure narrative, à quel point, chaque fragment s'insère dans la structure générale, partie d'un tout qui lui donne sa cohérence, sa voix dans une harmonie d'ensemble. On voit bien, que malgré l'insertion de ce troisième récit dans le recueil tripartite *Se ketâb*, sa structure interne l'oriente clairement vers une écriture de type romanesque, dont il s'agira de définir les contours selon des critères aussi précis que possibles. Pour l'heure, ce qui retiendra notre attention, c'est plutôt cette tension entre tout et partie, entre unité et fragment.

À ce stade, il convient de s'interroger sur la différence qui s'établit entre roman et nouvelle. Est-elle de nature, ou de degré ? Autrement dit, le fonctionnement interne du récit dans un genre ou dans l'autre, donne-t-il les clefs de l'interprétation ? Autrement dit encore, part-on du fragment pour atteindre l'unité de l'ensemble, ou bien à l'inverse, est-ce le tout qui donne à la partie les règles de son fonctionnement ? Le fragment est-il un élément détaché d'une structure d'ensemble, ou bien une unité de sens, autonome et indépendante, qui par le hasard de la création littéraire, rejoignant d'autres fragments, s'agrège pour former une structure englobante ? Si l'on se souvient de l'histoire de la nouvelle européenne, force est de constater qu'elle s'est à la fois insérée dans un ensemble plus vaste, puis détachée pour vivre une vie autonome (quitte à retrouver des formes de collection dans des recueils de formes les plus variées).

Les récits persans, en général, ceux de Pirzad en particulier, nous permettent de retrouver des traditions narratives authentiques qui, par le hasard de l'histoire et la rencontre de la modernité, ont retrouvé des chemins qu'elles n'avaient jamais totalement abandonnés, mais riches de nouvelles expériences qu'elles partagent désormais avec le reste du monde. Aussi Zoya Pirzad doit être attentivement écoutée lorsqu'elle affirme<sup>15</sup> qu'il faut sans hésiter considérer *Un jour avant Pâques* comme un roman.

---

<sup>15</sup> Référence faite ici à un entretien avec l'auteur en octobre 2007 dans les bureaux des éditions Nashr-e Markaz.

De fait, l'ensemble de ce récit qui peut être considéré comme l'autobiographie d'Edmond, fonctionne sur un réseau sémiotique subtil qui interdit de dissocier les trois parties comme si elles pouvaient se tenir par elles-mêmes. On peut en dresser rapidement la liste :

- les personnages : Danik, dont l'énigme ne se résout qu'en fin de 3<sup>o</sup> chapitre ; les trois Edmond (enfant, homme marié, veuf) ; Tahereh, liée au premier chapitre, Marta, liée au 2<sup>o</sup>, Alenoush liée au 2<sup>o</sup> et au 3<sup>o</sup> chapitre, aux quatre générations de femmes.
- Les lieux : le village de la Caspienne, la maison, l'école, l'église, la boutique de limonade, Téhéran, Tabriz. L'hôtel.
- Les objets : les pensées, les coquillages, les tombes, la machine à limonade,
- Le temps : un jour avant Pâques/ toute une vie en trois étapes. Temps et souvenirs.

#### ***4 C'est moi qui éteins***

Le deuxième roman de Pirzad, *C'est moi qui éteins les lumières*, un des romans les plus lus en Iran dans la première décennie du XXI<sup>o</sup> siècle, est construit sur cette même tension formelle, en cinquante chapitres qui sont comme les fragments d'une période brève de la vie de Clarisse, une Arménienne d'Iran, mère d'un garçon de quinze ans et de deux jumelles âgées de sept ou huit ans. Clarisse vit avec son époux, un ingénieur de la Société des pétroles, et le reste de sa famille, à Abadan, dans une cité réservée aux ingénieurs de la Société. L'histoire se déroule un peu avant la révolution de 1978, dans un milieu quasi exclusivement arménien. Le récit est un témoignage très intime du mode de vie aisé, bourgeois, privilégié, très occidentalisé, et par-dessus tout très clos sur lui-même au plan culturel.

Écrit à la première personne, du point de vue de Clarisse, ce roman se déroule dans une apparente immobilité du temps, presque pesante, dans une accumulation progressive des événements familiaux. Tout en relatant les petits faits de sa vie quotidienne, Clarisse prend conscience de l'impasse relative de sa vie conjugale. Celle-ci est menacée par l'arrivée de nouveaux voisins : Le père est veuf, mais encore jeune et séduisant, la jeune fille adolescente ingrate, plutôt introvertie, la grand-mère, une petite bonne femme acariâtre et autoritaire, mais

qui se révèle peu à peu à Clarisse comme un drame vivant, tant elle traîne derrière elle une vie de douleurs et de frustrations.

Clarisse ressent intensément ce que ce nouveau voisinage peut apporter de neuf dans une vie terne et répétitive auprès d'un mari routinier et apparemment peu sensible aux émois de son épouse. Elle commence même à sentir les premiers signes de son inclination pour Émile, son nouveau voisin, comme les premières morsures de la jalousie. Toutefois, son instinct maternel, le souci de préserver un fragile équilibre, tant au plan familial que personnel la garde de tout faux-pas. La vie continue dans son apparente tranquillité, dans son insoutenable légèreté jusqu'au départ des trois voisins.

Tout l'intérêt du texte réside dans cette description minutieuse, dans le langage de l'intime, dans le regard clair que porte une femme sur son entourage immédiat, sur sa condition de femme au foyer, acceptée, sinon dans la sérénité, du moins dans une humilité qui n'est pas sans grandeur d'âme.

Publié dans la vague féminine du roman persan post-révolutionnaire, ce roman est plus qu'un témoignage sur l'Iran des années 70-80. C'est le regard d'une femme de l'an 2000 sur une société iranienne où la femme est devenue –paradoxalement- un nouvel acteur au centre du changement social.

La voix de Zoya Pirzad s'entend clairement dans le concert des voix féminines de la prose persane contemporaine. Ce roman, par sa fragmentation, tisse des liens subtils avec les nouvelles des recueils précédents et contribue, par cette intertextualité, à définir une nouvelle esthétique du roman persan moderne.

Pirzad, toujours dans la même esthétique du fragment, construit un monde qui trouve son épaisseur et son unité dans la conscience d'une femme qui porte à bout de bras, la vie de toute une famille et, garante de son intégrité, doit payer le prix fort : le sacrifice de son bonheur individuel et de ses aspirations. Pour maintenir cette unité constamment compromise, paradoxalement, Clarisse procède à un patient travail de collage, de rapiécage, pour ne pas dire de ravaudage du réel, éclaté en morceaux, éparpillé dans l'expérience quotidienne du rapport aux autres. Clarisse est mangée, dévorée par ses enfants, son mari, sa mère, sa sœur,

ses amis, tout ce petit monde arménien qui l'entoure, entre école, église, communauté religieuse et milieu social. Ce grignotage de sa personnalité, cet émiettement progressif de son moi intime est parfaitement illustré dans cet éclatement du récit, cet éparpillement de la trame narrative en cinquante chapitres, atomes de réel, fragments de temps humain. C'est un véritable défi qui est lancé à la femme, et qu'elle relève courageusement dans une relative inconscience de son entourage. Une des raisons du succès étonnant de ce roman réside probablement dans cette affirmation calme et digne du moi féminin dans l'espace socioculturel iranien contemporain. La femme ni ne se résigne, ni ne se révolte, encore moins ne se rend. Elle construit, patiemment, vaillamment, un espace communautaire, tout en préservant son moi intérieur, comme un espace secret, qui échappe au regards de l'homme, à ses commentaires, à ses pressions, à ses séductions. La romancière, dans les marges de l'histoire (prérévolutionnaire), de la culture (arménienne) de l'espace géographique (Abadan, le Golfe persique), trace une ligne qui est à la fois de fracture (la redistribution des rôles masculin/féminin) et d'équilibre (le rôle médiateur de la femme). Le paradoxe, tout métaphorique, du faible qui sauve le fort, du petit qui soutient le plus grand, revanche métonymique de la côte d'Adam !

### *5 On s'y fera*

Zoya Pirzad fait partie de ces auteurs iraniens qui font sortir l'écriture narrative persane de ses frontières et l'ouvrent sur le monde. Le fait qu'elle soit femme est sans doute d'une importance capitale pour comprendre les bouleversements dont fait l'objet la société iranienne contemporaine.

Dans son dernier roman paru sous le titre *On s'y fera* (2004), Pirzad va plus loin encore. La relation intime, mais non avouable qui unissait Clarisse et Émile, se déploie cette fois au grand jour entre Arezou et Zardjou, car elle est rendue socialement possible par la situation de célibataire de Sohrab et de divorcée pour Arezou. Mais rien n'est simple, pourtant, dans la vie d'une femme, selon Pirzad.

En effet, c'est au terme d'un long travail sur elle-même et son entourage qu'Arezou parvient (y parvient-elle tout à fait ?) à accepter ce choix que la vie lui propose soudain, puis à le faire accepter par Sa famille. Par sa mère (une vieille aristocrate entêtée dans ses principes sociaux et moraux). Par sa fille, qui l'accuse de l'avoir privée de père, et qui vit dans un monde déconnecté de la génération de sa mère (cet aspect de la société iranienne contemporaine est admirablement croqué), jouant sa grand-mère contre sa mère. Par Shirine, l'amie intime, elle-même brisée dans un premier amour, et qui s'est enfermée dans un monde sans hommes, un espace intérieur où l'homme n'a pas de place mais qui y demeure, pourtant, comme en creux. Seule l'ombre du père d'Arezou, mort quelques années plus tôt, plane sur la vie familiale, ainsi que la figure absente du père d'Ayeh, resté en France, après son divorce.

Jusqu'au dernier instant, ce jour de l'an (Nowrouz), jour nouveau très symbolique dans la vie culturelle iranienne, comme dans sa vie intime, Arezou ignore anxieusement si cette nouvelle relation avec Sohrab, qu'elle veut rendre visible par le mariage (alors que tous se contenteraient d'une discrète complicité amoureuse), va recevoir l'assentiment des êtres qui, finalement, comptent plus pour elle, en dépit de sa volonté inébranlable d'affirmer sa féminité libre et indépendante.

Ici encore, écoutons Zoya Pirzad, quand elle affirme voir en Zardjou, non en Arezou, le vrai pivot du récit. Les apparences plaideraient le contraire. En effet, dans sa construction encore une fois très fragmentée (33 chapitres dont plusieurs eux-mêmes subdivisés) l'unité du récit semble se former dans le personnage d'Arezou, présente dans la totalité de ces sections. Accompagnant tous les événements du récit. Plus encore, dans ce jeu complexe des voix du récit qui, même s'il n'est pas conduit à la première personne, joue sur plusieurs niveaux de la conscience, en superposant constamment (ou en les croisant) plusieurs temps de la vie d'Arezou (enfance, adolescence, mariage, vie avant Zardjou, en sa présence, etc.) qui construisent la polyphonie du discours romanesque. Pourtant, à écouter attentivement la remarque de l'auteur sur l'axiologie du roman, on doit se rendre à l'évidence : Zardjou, indubitablement, joue un rôle essentiel, si l'on considère que la visée ultime de ce roman est la reconstruction d'Arezou en temps qu'individu, en même temps que la reconstruction d'un monde socioculturel.

Alors que Clarisse était à la fois fragmentation du récit, livrant dans l'éclatement des cinquante chapitres, les facettes multiples de sa personnalité, mais aussi sa réunification progressive au cœur de sa conscience, Arezou produit la rupture, tandis que Zardjou œuvre à la réunification de l'identité brisée, tant au plan individuel que social.

Sous la neige de Nowrouz, sereine et apaisée, Arezou reçoit les vœux de bonne année. La vie s'offre sous un nouveau jour, avec cet espoir minimum inscrit dans le présent/futur de la phrase du titre : *On s'y fera*.

L'avenir, quand les femmes d'Iran le décrivent, le définissent, et l'organisent, n'est peut-être pas si noir que cela. Quand les rôles ont changé, et jusqu'à un certain point, ont été inversés, quand l'objet est devenu sujet, et le sujet objet, la vie semble encore et à nouveau possible. L'autre sens de la phrase « on s'y fera », qui résonne comme une probabilité, c'est qu'il faudra bien apprendre –selon la formule d'Alain Touraine- à vivre ensemble, à s'habituer, à se faire à cette idée, à cette vie commune. La leçon ultime de Zoya Pirzad est humaniste. En jetant un nouveau regard sur la répartition des rôles de l'homme (mard) et de la femme (zan), Pirzad propose une nouvelle vision de l'Homme (*ensân*).

### **Conclusion :**

Au terme d'un parcours de la quasi-totalité des œuvres narratives de Zoya Pirzad, on est plus en mesure de poser la pertinence –ou la non pertinence- de la question récurrente dans le discours critique iranien de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (voir les nombreux articles dans *Adineh*, *Donya-ye Sokhan*, les écrits de Goli Taraghi, ...): *cerâ adabiât-e irân jahâni nashode ast / Pourquoi la littérature persane n'a-t-elle pas encore atteint un niveau de reconnaissance international ?*

La réception de l'œuvre de Pirzad en France permet d'élever un doute majeur au sujet de cette affirmation.

Certes, le traitement des genres de prose – nouvelle et roman – dans le domaine persan contemporain garde toute l'originalité de ses synthèses. Il montre sur la durée du XX<sup>e</sup> siècle, et au-delà, la capacité du système littéraire iranien à élaborer ces synthèses, à proposer des voies à la fois innovantes, qui utilisent en les combinant, ses traditions comme celles importées du reste du monde. Il montre aussi la capacité du système à s'exporter, à trouver hors de ses frontières, un autre lectorat via la traduction, voire sans cette médiation, dans les langues occidentales que les Iraniens (dans une diaspora de plusieurs millions d'individus) maîtrisent fort bien.

Non seulement les deux genres, plus ou moins empruntés par le système littéraire persan à l'Occident, ne s'opposent pas, bien plus ils se construisent l'un l'autre. Le genre court informe de l'intérieur le roman persan moderne, lui permet d'exister, de se développer, de se structurer solidement dans son propre environnement culturel. Le genre romanesque, à son tour, laisse à la nouvelle tout l'espace de son développement propre. Tout en sollicitant à travers elle, une tradition plus que millénaire de récit court, il l'accompagne dans la structuration constante et toujours régénérée du système des genres narratifs de la littérature persane.

La femme joue sans aucun doute, dans cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, et ce début de XXI<sup>e</sup>, un rôle structurant non négligeable. On peut se demander pourquoi elle arriva si tard dans le siècle (avec Simine Daneshvar pour la prose narrative dans les années quarante). Pourquoi aussi il fallut attendre les années 60-70 avec Parsipour, Taraghi, les années 80 avec Ghazaleh Alizadeh, et enfin les années 90 pour que la femme joue pleinement son rôle dans la transformation de la prose persane narrative. L'explication se trouve sans doute à la fois dans la lente modernisation de l'Iran sous les Pahlavi, puis l'éclatement de ses structures politiques, sociales et culturelles à la suite de la révolution de 1978.

Ainsi, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle en Iran, la présence de la femme contribue de façon décisive à l'épanouissement d'une esthétique propre. Une esthétique ouverte et originale : esthétique du fragment, du détail, de la fragmentation de la conscience, qui se déploie dans une écriture brisée, une écriture du miroir, une écriture du regard, autant que de la parole, du regard qui parle et qui questionne, une écriture de la répétition, jusqu'à l'obsession. C'est aussi, une

écriture de la simplicité, mais qui n'est jamais facilité, tout au contraire une exigence de vérité. Il y a sans doute, dans l'écriture féminine du roman et de la nouvelle –c'est en tout cas une caractéristique du style de Pirzad- une forme d'éthique particulière qui ancre solidement les formes narratives du système persan contemporain dans une longue tradition.