

L'apport de l'écrivain à la poétique du roman dans «*C'est moi qui éteins les lumières*» de Zoya Pirzâd

Moussakhani, Zahra^{1*}, Ahmadi, Mohammad-Rahim²

¹ Master en traductologie, Université de Téhéran, Iran

² Professor agrégé, Université Alzahra, Tehran, Iran

Reçu: 2017/02/09, Accepté: 2018/03/03

Résumé: Le terme «poétique» est entendu dans cet article sous son acception la plus générale d'«étude des procédés internes de l'œuvre littéraire» (Jouve, 2001: 5). Il est en effet difficile aujourd'hui de donner le compte rendu d'un texte sans s'interroger sur les techniques qu'il met en œuvre et les éléments qui le constituent. La pragmatique a montré comment le sens et la portée d'un discours n'étaient pas séparables de son énonciation, c'est-à-dire des circonstances dans lesquelles il est prononcé. Tout énoncé porte en lui la marque de son auteur (le locuteur), de celui auquel il s'adresse (l'allocataire) et du contexte dans lequel il est dit (la situation). Cet article vise à étudier la poétique de la créativité d'un roman de Zoyâ Pirzâd, écrivaine iranienne contemporaine, dans son célèbre roman *Tcherâgh hâ râ man khâmouch mikonam* [*C'est moi qui éteins les lumières*] (2012), traduit en français par Christophe Balaÿ, la ligne directrice de notre étude s'appuie sur les procédés internes de l'œuvre d'art explicités par Vincent Jouve dans *La Poétique du roman* (Jouve, 2001: 5). Nous avons l'hypothèse que les facteurs internes de la personnalité de l'écrivain interviennent dans le processus de l'écriture et de sa créativité.

Mots-clés: Poétique, Procédés internes, Énonciation, Créativité, Facteurs internes

The writer's contribution to the poetics of the novel in «*I will turn off the lights*» by Zoya Pirzâd

Zahra Moussakhani^{1*}, Mohammad-Rahim Ahmadi²

¹ Master of Translation Studies, University of Tehran, Tehran, Iran

² Associate professor, University of Alzahra, Tehran, Iran

Received: 2017/02/09, Accepted: 2018/03/03

Abstract: The term "poetic" is understood here in its most general sense of "study of internal processes of the literary work" (Jouve, 2001: 5). It is difficult today to give a report of a text without questioning the techniques that implements the elements which constitute it. The pragmatic showed how the meaning and scope of a speech were not separable from its enunciation, it means, from the circumstances in which it is pronounced. Any statement carries the mark of its author (the speaker) of the person to whom it is addressed (the addressee) and the context in which it is said (the situation). In this paper, we study the poetic creativity of Zoyâ Pirzâd, the writer. To do this, we use the internal processes of the literary work. Thus, we use the work of Vincent Jouve in *The Poetics of the novel* (2001). For the analysis, we chose the work of Zoyâ Pirzâd, contemporary Iranian writer *Tcherâgh ha ra man Khamouch mikonam* [It is me who turn off the lights] (2012), translated by Christophe Balaÿ, which is full of words of creative features. We represent that the internal factors of author personality intervene in the process of writing and his creativity.

Keywords: Poetic, Internal processes, Enunciation, Creativity, Internal factors.

سهم نویسنده در بوطیقای رمان در اثر «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» از زویا پیرزاد

موسی خانی، زهرا^{1*}، احمدی، محمد رحیم²

¹ کارشناس ارشد، دانشگاه تهران، تهران، ایران

² دانشیار، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

تاریخ دریافت: 1395/11/21، تاریخ پذیرش: 1396/12/12

چکیده: واژه بوطیقا در این متن به مفهوم عام آن یعنی «مطالعه روندهای درونی اثر ادبی» اشاره دارد. امروزه رایج گزارشی از یک متن بدون اشاره به فنون و عناصر پدیدآورنده آن اثر کار بسیار سختی است. پراگماتیسم به عنوان شاخه‌ای منشعب از زبان‌شناسی نشان داده است که چطور مفهوم و ارزش کلام از گفتمان، یعنی شرایطی که در آن نقل شده‌اند، غیر قابل مجزا هستند. هر گفته‌ای در خود، اثری از گوینده، مخاطب و متنی که به آن تعلق دارد را داراست. در این مقاله بوطیقای خلاقیت نویسنده را به مدد روندهای درونی اثر ادبی مطالعه می‌کنیم. بدین منظور از کتاب *بوطیقای رمان اثر ونسان ژوو* استفاده خواهیم کرد. برای تحلیل، اثر زویا پیرزاد، نویسنده معاصر ایرانی، با نام «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، به ترجمه کریستف بالایی، را برگزیده‌ایم که سبک و نوشتار و واژگان و عبارات آن دارای ویژگی‌های بارز خلاقیت است. بدین ترتیب نشان می‌دهیم که ویژگی‌های درونی شخصیت نویسنده در روند نوشتار و خلاقیت او تأثیر گذار است. واژگان کلیدی: بوطیقا، روندهای درونی، گفتمان، خلاقیت، ویژگی‌های درونی.

* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: moussakhaniz@yahoo.com

Introduction

Dès sa fondation par Aristote, auteur de la première *Poétique* en titre, la poétique est bien la théorie de la création non comme un irréductible mystère mais comme une somme de choix parmi des possibles, une combinaison des procédés analysables, une composition de formes qui font sens.

L'approche interne est devenue le complément indispensable à toute étude externe qui: d'inspiration biographique ou historique, vise à restituer l'œuvre dans son environnement. «Approche interne» n'est pas synonyme d'«approche strictement descriptive». En 1919 dans un des textes fondateurs de formalisme («la nouvelle poésie russe» (1971: 17)), Roman Jakobson affirmait que «les études littéraires veulent devenir science [elles] doivent reconnaître le *procédé* comme leur personnage unique», affirmation à laquelle on peut ajouter: «la question fondamentale est celle de l'application, de la justification de procédé». (Jouve, 2001)

Dans cet article, nous nous concentrerons sur les traces de l'énonciation dans l'énoncé (le discours) et les marques que laissent dans le texte, d'une part le sujet (le moi de l'auteur), d'autre part l'Histoire (le contexte culturel). L'approche proposée suit la plupart du temps les travaux de Vincent Jouve dans *La Poétique du roman*. Ainsi, examinerons-nous une œuvre de Zoyâ Pirzâd, *Tcherâgh hâ râ man khâmouch mikonam* [C'est moi qui éteins les lumières], sous ces angles.

Le sens de la poétique

Paul Valéry (1871–1945) précise dans son projet d'enseignement que le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom

de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, – et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie. (Valéry, 1957: 1362) Le mot Poétique désigne toute théorie interne de la littérature. Par théorie de la littérature, il faut plutôt entendre, avec Valéry, la recherche de toutes les définitions, toutes les conventions, toute la logique et la combinatoire que la composition [des œuvres] suppose. Dans la redéfinition qu'il opère, Valéry rejette, on vient de le voir, le «sens restreint» qui prévalut pendant des siècles, et revient à l'étymologie du mot (*poiein*), qui l'inciterait à «prononcer Poïétique» de façon à éviter toute équivoque. Car non seulement le substantif «poétique» évoque irrésistiblement la poésie par l'intermédiaire de l'adjectif «poétique» – alors qu'il vise la littérature en général – mais encore il est employé quasiment depuis son origine dans ce «sens restreint» et concurrent. Il désigne alors les recueils de préceptes et de recommandations, touchant la versification, le cadre d'un mouvement littéraire. (Fontaine, 1993)

Ce n'est pas tout: à partir de ces deux premiers sens (théorique et normatif), le substantif «poétique» en est venu, au cours des siècles, à désigner l'ensemble caractéristique des «choix», conscients ou non, que fait un écrivain (et pas seulement un poète) dans l'ordre de la composition, des genres, du style ou des thèmes. (Todorov, 1979)

La poétique de la créativité, telle qu'elle est entendue dans cet article, empruntera donc aux modèles théoriques qui désignent la poétique comme les recueils de préceptes et les choix que fait un écrivain.

Un coup d'œil sur l'œuvre de Zoyâ Pirzâd, *C'est moi qui éteins les lumières*

Avant de nous pencher de façon détaillée sur la poétique du roman *C'est moi qui éteins les lumières*, l'objet de notre étude, nous pouvons dire, pour l'introduire, que Zoyâ Pirzâd a un langage simple et clair, une narration féminine de la vie des femmes. Le centre d'intérêt de tous ses livres est la femme. Dans ces histoires, le point de vue est féminin ou les personnages sont des femmes. Ainsi, le nombre et la variété des personnages féminins font partie des caractéristiques fondamentales de l'écriture de cet auteur. Zoyâ Pirzâda consacre le plus d'attention à la vie familiale et au travail quotidien des femmes au sein du foyer comme le ménage et la cuisine.

Dans cet ouvrage, on voit l'auteure manifester une passion minutieuse pour les détails. Elle décrit les événements, les mouvements et les personnages d'une façon détaillée. Son attention envers la couleur, la taille, la grandeur, la petitesse et même les traits caractéristiques de ses personnages soit physiques soit moraux, est bien remarquable. Elle pourrait par ailleurs bien résumer une vie ou transmettre un sentiment en une phrase courte: on peut comprendre la totalité de la vie de narratrice à travers une phrase courte, son sentiment dans sa vie. On peut comprendre en un mot qu'elle est insatisfaite... Ses descriptions sont faites dans un style réaliste où l'emploi de phrases courtes et simples est fréquent. Pirzâd décrit les détails des événements avec précision. La description des détails, l'exactitude dans les comportements de ces personnages, des situations et des lieux, introduisent le lecteur dans univers Romanesque de Pirzâd, de telle sorte qu'il se croit le témoin des événements d'une véritable vie. Cette précision portée sur

les détails, produit un effet de réel et rapproche le roman de l'écriture réaliste. Une réalité qui n'épargne pas la fiction et comme nous le dit Dominique Combe: le narrateur devient «un sujet (lyrique) en tension, à la fois tourné vers la référentialité autobiographique et vers la fiction» (1996: 62)

En outre, l'écrivain réaliste ne voit pas la nécessité de choisir un personnage étrange et irréel comme héros. Par contre, son héros est toujours choisi de façon qu'il soit le représentant du peuple et comme le dit Jean Serroy (Cité par Raimond, 1998: 44): «le roman ne vise plus à entraîner le lecteur loin des réalités, il l'y ramène au contraire constamment. La qualité de l'œuvre ne se jugera donc plus à l'ingéniosité de la fiction, mais à la justesse de l'observation.»

Le champ lexical dans les œuvres de Zoya Pirzâd appartient à la famille, aux préoccupations des femmes qui sont conformes aux personnages féminins dans l'histoire. Le roman *C'est moi qui éteins les lumières*, est écrit à la première personne, du point de vue de Clarisse et se déroule dans une apparente immobilité du temps, presque pesante, dans une accumulation progressive des événements familiaux.

Le discours du roman

L'étude de l'énonciation dans le texte romanesque a un double intérêt: elle permet de dégager d'une part la subjectivité qui imprègne un récit et, d'autre part, les valeurs qu'il tente de transmettre. En raison des interférences discursives – dont l'étude de l'intertextualité permet de rendre compte –, il est cependant parfois difficile de repérer la voix qui se fait entendre dans le texte. (Jouve, 2001: 73-84)

Concernant les discours du roman, nous pouvons parler du discours narrativisé qui

résume les paroles du personnage en les évoquant comme n'importe quel événement. Ainsi dans l'exemple «Elle nous raconta l'histoire de sa maison de Van avec sa cour intérieure, ses deux grenadiers et ses oliviers. Dans un coin de la cour était installé le four où sa mère cuisait le pain *lavash*. Elle évoqua aussi le massif de soucis. Elle parla de son père. Tous les après-midis, il rentrait du bazar de Van où il tenait une boutique de drap, les mains chargées de fruits.»¹ (p. 160), le récit demeure donc très éloigné des mots effectivement prononcés; il se contente d'une référence très vague à leur contenu. Et le discours transposé qui rapporte les paroles du personnage au style indirect et il est donc un peu plus proche de l'exactitude des propos émis mais les mots prononcés par le personnage demeurent filtrés par la voix narrative. (Jouve, 2001: 84) À titre d'exemple, examinons un énoncé dans le roman *C'est moi qui éteins les lumières*: «Je lui ai dit que je n'avais pas une minute à moi et pas le temps de lire mais qu'en revanche je raffolais des gatas salés.»² (p. 29) C'est un exemple du discours transposé dans lequel il a été respecté la concordance des temps et la formule introductive représentant plus fidèlement les mots prononcés par le personnage.

La subjectivité de l'énonciateur

La vision que le sujet (personnage et/ou narrateur homodiégétique) a du monde peut être perçue par le lecteur aux niveaux sémantique, syntaxique et pragmatique. Les romanciers tentent de pénétrer leur univers intérieur et de

donner une vision subjective du monde à travers leurs personnages. En effet, la subjectivité de l'énonciateur selon Vincent Jouve, correspond à l'effet-sujet, qui peut être étudiée au niveau sémantique en explorant son contenu, au niveau syntaxique en faisant attention à l'organisation et au choix des thèmes ou au niveau pragmatique en étant attentif aux apparitions du destinataire. (Jouve, 2001: 73)

Le contenu sémantique

Les valeurs du héros, son imaginaire, sa vision du monde seront repérables dans:

- la sélection et la combinaison des thèmes
- les registres lexicaux et stylistiques
- Les expressions évaluatives

Ainsi on se demandera quels sont les centres d'intérêt du texte, sur quels aspects il s'attarde, quel est le registre de la langue du personnage, etc.

Le choix des thèmes

La sélection des thèmes et leur combinaison sont, on le sait, les deux opérations fondamentales de tout acte de parole. Le locuteur sélectionne une série de termes dans le réservoir de la langue et les combine ensuite d'une certaine manière pour construire un énoncé. Ce qui vaut pour les mots à l'échelle de la phrase vaut pour les thèmes à l'échelle du discours. Choisir de parler de tel sujet plutôt que de tel autre témoigne de préférences qui, nécessairement, renvoient à des valeurs. Parfois l'auteur se penche sur la description des réalités sociales de son époque pour rendre son œuvre plus réelle.

Ainsi, dans *C'est moi qui éteins les lumières*, la sélection des thèmes permet de dégager l'autoportrait que Clarisse fait d'elle-même. Comme le montre l'exemple ci-dessous, elle est en proie à la frustration dans sa vie:

¹ «از خانه‌شان گفت در شهر وان که توی حیاط دو درخت انار داشت و چندتایی درخت زیتون. گوشه‌ی حیاط تنوری بود که در آن مادر نان لواش می‌پخت و در باغچه‌ی کوچک گل همیشه بهار می‌کاشتند. از پدرش گفت که عصرها از مغازه‌ی پارچه‌فروشی در بازار وان با پاکت‌های میوه به خانه می‌آمد.» (ص 434)

² «گفتم من که وقت سرخاراندن ندارم چه برسد به کتاب خواندن ولی در عوض عاشق گانای شورم.» (ص 26)

«Depuis que j'étais à Abadan, ma vie n'était qu'une lutte incessante contre une foule d'insectes et de reptiles que j'avais toujours eus en horreur. J'avais constamment la nausée de toutes ces odeurs: le gaz de la raffinerie, les miasmes des canaux, les poissons et les crevettes à la saumure. Toutes ces odeurs se mêlaient aux parfums arabes du bazar des Koweïtiens, chaque fois que j'y allais, en se combinant avec la chaleur et l'humidité.»¹ (p. 215)

Elle a l'impression que la vie, les Autres, ne lui apportent pas ce dont elle aurait besoin pour être heureuse. Dans l'exemple suivant, elle exprime sa colère contre ce monde qui ne lui donne pas satisfaction:

«Maudite ville, grommelai-je, ses grenouilles, ses lézards, ses serpents d'eau, morts ou vifs.»² (p. 215)

On remarquera aussi, dans l'exemple suivant, la présence des autres qui l'ennuient profondément:

«La récompense? Mon fils me prend pour une grincheuse et une emmerdeuse. Mon mari n'est pas capable d'échanger un seul mot avec moi. Ma mère et ma sœur ne font que se moquer de moi. Nina, qui en principe est une amie, n'arrête pas de ma donner du travail. Pas plus que maintenant; je suis forcée de préparer le dîner pour des gens qui m'ennuient à mourir.»³ (p. 243)

¹ «فکر کردم از وقتی که به آبادان آمدهام، زندگی من جنگی دائمی بوده با انواع حشره و خزنده که از بچگی متنفر بودم و هنوز هم هستم. حال تهوع مداوم بوده از بوی گاز پالایشگاه، بوی لجن جوی‌ها، بوی ماهی و میگوی نمک سود که قاطی با بوی عطرهاى عربی بازار کویته‌ها هر بار می‌رفتم بازار حالم را بد می‌کرد و همراه همه‌ی اینها، گرما و شرجی.» (ص ۱۷۸)

² «لعنت به این شهر با همه قورباغه‌ها و مارمولک‌ها و مارهای آبی زنده و مرده‌اش.» (ص ۱۷۷)

³ «این هم جوابم. بچه‌ام فکر می‌کند غرغرو و ایرادگیرم. شوهرم حاضر نیست یک کلمه با هم حرف بزنیم. مادر و خواهرم فقط مسخره‌ام می‌کنند و نینا که مثلاً با هم دوستیم

Le mélange de ces thèmes permet bien de présenter la solitude d'une femme dévouée et pleine d'abnégation qui se soumet totalement au service des autres.

Le choix des niveaux de langage

Le choix des niveaux de langage joue un rôle fondamental dans le jeu des valeurs qui structure le texte. Il existe en français une gradation descendante entre trois principaux registres de langue: registre soutenu, registre courant, registre familier. Le registre de langue d'un personnage renseigne sur la nature de son rapport au monde et aux autres.

Le vocabulaire relâché et vulgaire dans le monologue intérieur de Clarisse montre la distance entre l'extérieur et l'intérieur du personnage:

«Le plus important, inviter Madame Simonian. Cette bonne femme égoïste et exigeante qui s'imagine que tout le monde est à son service.»⁴ (p. 217)

«Émilie suivit les enfants jusqu'à la maison. Avant que j'aie pu dire quoi que ce soit, elle déclara que sa grand-mère lui avait demandé de rester chez nous pendant quelques heures. «La grand-mère décide pour tout le monde», me disais-je.»⁵ (p. 211)

Et les exemples suivants montrent la réaction extérieure de Clarisse aux autres personnes:

«Madame Simonian me tendit un paquet. J'ouvris le carton, dégageai le papier pour faire glisser le gâteau sur le plat. «Quel gâteau

فقط بلدست کار بکشد. مثل همین الان. مثل همین الان که باید برای آدم‌هایی که هیچ حوصله‌شان را ندارم غذا درست کنم.» (ص ۲۰۲)

⁴ «و از همه مهمتر دعوت از خانم سیمونیان. زنکه‌ی خودخواه متوقع. خیال می‌کند همه کلفت نوکرش‌اند.» (ص ۱۷۹)

⁵ «به امیلی نگاه کردم که همراه بچه‌ها داشت می‌آمد طرف خانه‌ی ما. قبل از این که حرفی بزنم گفت «مادر بزرگ گفتند چند ساعتی منزل شما باشم.» توی دلم گفتم «مادربزرگ برای همه تعیین تکلیف می‌کنند.» (ص ۱۷۵)

magnifique! Pourquoi vous êtes-vous donné toute cette peine?» Le cake aux griottes était beau en apparence mais pas si bon que cela. «Quel délicieux gâteau! lui dis-je.»¹ (p. 44)

«C'était Madame Nourollahi: «Si vous avez le temps, j'aimerais passer vous voir ce matin.» Il ne me manquait plus que ça en plus de tout le reste. Je cherchais un prétexte. «Vous ne travaillez pas? _Mon patron m'a donné congé.» répondit-elle. Dieu Merci, son patron était de bonne humeur avec quelqu'un. Je cherchais un autre prétexte. «Aujourd'hui, j'avais envie d'aller en ville pour..._Parfait! J'ai aussi des courses à faire. Voyons-nous à dix heures au Milk Bar.»»² (p. 228)

Elle présente un monde qui, sous des dehors calmes, cache un désordre bien réel.

Les expressions évaluatives et modalisation

Les expressions évaluatives se manifestent à travers les formules affectives et modalisatrices. Il s'agit des modalisations et des marques de jugement. On distingue plusieurs types de marqueurs:

- Les auxiliaires de modalité (devoir, falloir, pouvoir, paraître, sembler, etc.).
- Les expressions modalisatrices (*à mon avis, d'après moi, à ma connaissance, il est important, avoir le mérite de*, etc.).
- Le vocabulaire connotatif (péjoratif ou mélioratif) tels les adjectifs ou les noms connotatifs (monstruosité, dégradant, exalté,

fumisterie, etc.) et les verbes qui annoncent un jugement ou un commentaire.

- L'emploi du conditionnel et du futur antérieur.

Les expressions qui soulignent la distance entre l'être intérieur du personnage et la réalité qu'il doit vivre à son retour sont nombreuses:

«Il *fallait* que je rentre. Mais j'avais le cœur serré à l'idée de toutes les tâches qui m'attendaient là-bas [...] au lieu de tout ce que je n'avais pas envie de faire, et que pourtant, je *devais faire*, j'aurais bien *mieux aimé* savoir quel parti le héros du roman Sardou allait finalement prendre entre son amour et son devoir.»³ (p. 217)

Il y a un bon nombre de divisions entre le monde intérieur du personnage et l'être qu'il doit faire paraître. Il s'agit du conflit entre vouloir et devoir, un conflit entièrement intérieur, un déchirement intérieur.

Le plan syntaxique

Sur le plan syntaxique, la subjectivité transparait dans l'enchaînement qui régit la combinaison du discours. Vincent Jouve (2001) distingue sur ce plan deux niveaux de l'organisation:

- la micro-organisation: les choix du locuteur s'inscrivent entre les deux pôles de la *parataxe* (disposer côte à côte deux propositions sans marquer le rapport de dépendance qui les unit) où prime l'affectivité et de *l'hypotaxe* (grouper et ordonner logiquement les idées ou les faits) où prime la rationalité.

La parataxe domine dans la majeure partie de ce passage: «La nuit tombait. Il n'y avait plus personne dans la rue. À travers les haies de buis qui délimitaient les jardins, je voyais s'allumer

¹ «خانم سیمونیان بسته‌ای را گرفت طرفم. جعبه را باز کردم و کیک را از روی مقوا سراندم روی دیس. «چه کیک قشنگی. چرا زحمت کشیدی؟» کیک آلبالو ظاهرش خیلی بهتر از مزه‌اش بود. گفتم «چه کیک خوشمزه‌ای.»» (ص 39)

² «خانم نوراللهی گفت «اگر وقت داشته باشید، امروز صبح خدمت برسم.» وسط این همه ماجرا همین یکی کم بود. دنبال بهانه گشتم. «سر کار نیستید؟» گفت «از ریسم مرخصی گرفتم.» فکر کردم «خدا را شکر ریسمت اقلأ با یکی خوش اخلاق است.» دنبال بهانه دیگری گشتم. «امروز می‌خواستم بروم شهر که» گفت «چه خوب، من هم خرید دارم. ساعت ده نوبی میلک بار همدیگر را می‌بینیم.»» (ص 189)

³ «باید برمی‌گشتم. از تصور کارهایی که باید می‌کردم دلم گرفت [...] کاش می‌شد به جای همه‌ی این کارها که دوست نداشتم بکنم و باید می‌کردم، [...] می‌فهمیدم مرد قصه‌ی ساردو بالاخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می‌کند.» (ص 179)

une à une les lumières des maisons. Je regardais l'avenue qui menait à la nôtre.»¹ (p 216)

La parole du personnage se présente comme une série de propositions qui, apparemment, ne sont pas liées entre elles mais au fond elles se relient par la ficelle transparente de la logique.

– la macro-organisation: il conviendra de s'interroger sur le type d'enchaînement qui régit l'ensemble d'un discours et sur l'intention et la vision qui s'y attachent. Tout discours évolue entre deux pôles: l'un narratif (agencer un certain nombre de faits), l'autre argumentatif (manifester une intention qui s'enracine dans des arguments).

Ainsi le texte de Pirzâd, dans une partie, semble choisir un discours narratif suivant une progression chronologique:

«Les matins d'hiver, depuis mon lit, je devinais s'il avait neigé à la différence de lumière entre un jour avec ou sans neige. Je me souviens de ces jours d'hiver où j'allais à l'école, munie du bonnet, des gants et de l'écharpe de laine que me tricotait ma mère. La neige crissait agréablement sous le poids des bottines.»² (p. 216)

Et, dans une autre partie, un discours argumentatif:

«Pourquoi n'étais-je pas restée à Téhéran? Parce qu'Artosh avait été embauché à la Compagnie des pétroles, parce qu'Alice avait trouvé du travail à l'hôpital, parce que ma mère avait suivi Alice à Abadan. Avait-elle suivi

Alice? Ou bien s'était-elle rapprochée de moi?»³ (p. 216)

Le mélange de ces deux niveaux de discours reflète d'une part ce qu'on appelle, dans la narratologie post-genettienne, l'argumentation indirecte, c'est-à-dire qu'un texte de fiction n'argumente jamais directement (au contraire du texte philosophique, par exemple) et le point de vue ou les convictions des personnages ou du narrateur sont cachées sous le magma narratif, et de l'autre, ce discours mêlé fait état d'un conflit intérieur qui traverse le monde de l'histoire et les relations entre les personnages (avec eux-mêmes) ou avec la narratrice. Ce jeu intelligent entre les niveaux narratif et argumentatif fait ressortir les conflits internes.

Le plan pragmatique

Sur le plan pragmatique, le sujet se révèle à travers le choix de son allocutaire, le projet qu'il nourrit à son égard et les stratégies qu'il utilise. On tentera ainsi de dégager, à partir du discours, la figure de l'allocutaire et la façon dont il est pris à partie.

L'identité de l'allocutaire

Le destinataire choisi dévoile «obliquement» les valeurs du locuteur. Si, d'une façon générale, la figure du destinataire est facile à identifier dans un dialogue ou un débat, l'étude de l'allocutaire s'avère particulièrement intéressante à mener dans les monologues ou les discours intérieurs. D'une part, il est révélateur, lorsque le personnage s'adresse à lui-même, de savoir comment il se perçoit; d'autre part, il apparaît souvent qu'au-delà de lui-même il vise un autre destinataire.

¹ «هوا داشت تاریک می شد. نه کسی می آمد، نه کسی می رفت. از لابه لای شمشادهای دور حیاطها چراغهای خانهها را می دیدم که تک تک روشن می شدند. سر چرخاندم طرف خیابان خودمان.» (ص 179)

² «صبحهای زمستان، هنوز از تختخواب بلند نشده می دانستم برف آمده. صبحهای برفی نوری که از پنجره ای اتاق تو می زد با نور روزهای غیر برفی فرق داشت. یاد مدرسه رفتن ها افتادم در زمستان. با کلاه و دستکش و شال گردن های پشمی که مادر می بافت. قرچ قرچ برف زیر چکمه ها چه صدای خوبی داشت.» (ص 178)

³ «چرا تهران نماندم؟ چون آرتوش استخدام شرکت نفت شد، چون آلیس در بیمارستان شرکت نفت کار گرفت و چون مادر هم با آلیس آمد آبادان. مادر برای این که با آلیس باشد آمد آبادان یا برای این که نزدیک من باشد؟» (ص 178)

Dans *C'est moi qui éteins les lumières*, il semble que l'angle de la victime soit privilégié. La narratrice se présente comme une étrangère rejetée dans son propre monde:

«Jusqu'à là qui s'était occupé de moi exclusivement ? Et moi, à trente-huit ans, m'étais-je déjà vraiment occupée de moi-même?»¹ (p. 216)

D'autres allocutaires sont présents dans le texte: son entourage, sa famille et ses amies qui ignorent les aspirations de Clarisse, sont violemment pris à partie par elle:

«J'étais très énervée. À cause de Nina qui m'avait forcée à organiser ce dîner pour, selon son expression, arranger la rencontre d'Émile et de Violette; pour Alice qui ne pensait qu'à elle; ma mère qui ne pensait qu'à Alice; les enfants qui étaient tout heureux, et Artosh qui ne pensait qu'à son jeu d'échecs. Pourquoi personne ne pensait à moi?»² (p 214)

Le mode d'orientation sur l'autre

Le *logos* pourra être étudié par les marques de rationalisation du discours. Le *pathos* mènera à une étude de la fonction impressive. L'éthos suivra les marques d'autorité du locuteur voulant susciter la confiance du lecteur.

Le texte de Pirzâd privilégie le *pathos*: Ponctuation expressive, vocabulaire des émotions. Il relève de la fonction émotive. Les exemples ci-dessous en sont la preuve:

«Pourquoi personne ne me demandait ce que je voulais!»³ (p. 214)

¹ « تا حالا چه کسی کاری را فقط برای من کرده؟ خودم در سی و هشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام؟» (ص 179)

² «عصبانی بودم. از دست نینا که به زور مجبورم کرده بود مهمانی بدهم، چون می‌خواست به قول خودش ویولت و امیل را با هم جور کند. از دست آلیس که فقط به فکر خودش بود و از دست مادر که به فکر آلیس بود و از دست بچه‌ها که خوشحال بودند و از دست آرتوش که فقط به شطرنج فکر می‌کرد. چرا کسی به فکر من نبود؟» (ص 177)

³ «چرا کسی از من نمی‌پرسید تو چی می‌خواهی!» (ص 177)

«Je n'avais encore jamais vu Abadan avec cette couleur terreuse. La ville paraissait fatiguée, épuisée. Comme moi-même.»⁴ (p. 302)

««Je me tue à la tâche du matin au soir pour toi et pour les enfants, tout ça pour quoi? Pour que tu fasses tout ce qui te chante? Jouer les héros, me laisser les enfants sur le dos sans que je puisse avoir une minute à moi et que personne ne se soucie de savoir si je suis fatiguée, si je...» J'éclatai en sanglots.»⁵ (p. 310)

Ce recours à la fonction émotive et à la subjectivité fait réagir le destinataire en faisant appel à sa sensibilité.

L'inscription du hors-texte

Si le roman est d'abord un fait de langage, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter dans l'œuvre.

Les empreintes du moi

C'est à travers son imaginaire et son inconscient que l'auteur s'inscrit dans un texte. Il est évident que l'auteur parle parfois de ses propres expériences, même très anciennes, qui lui donnent l'idée d'écrire. En effet, l'auteur s'inspire de ses propres expériences, il détourne la réalité de sa vie en attribuant aux personnages des événements ou parfois ses propres caractéristiques. Dans le cas de Pirzâd, étant arménienne dans une société musulmane, elle a eu une enfance un peu particulière dans les écoles propres aux élèves musulmanes. Et dans *C'est moi qui éteins les lumières* elle parle des

⁴ «آبادان را هیچ وقت خاکی رنگ ندیده بودم. شهر انگار خسته بود و بی‌حوصله. مثل خودم که خیلی خسته بودم و خیلی بی‌حوصله.» (ص 211)

⁵ «از صبح تا شب جان می‌کنم برای تو و بچه‌ها که چی؟ که تو هر کار دوست داری بکنی. قهرمان بازی در بیاری و بچه‌ها جان به سرم بکنند و وقت نداشته باشم برای خودم و کسی یک بار هم نگوید «خسته شدی. و _» به حق افتادم.» (ص 258)

expériences de sa vie dans le quartier des Arméniens d'Abadan.

Les empreintes de l'Histoire

L'empreinte de l'Histoire se décèle autant dans le signifiant que dans le signifié. Il y a homologie entre les structures du texte et les structures mentales du groupe social auquel l'auteur appartient. Le roman est un amalgame de la réalité et la fiction, et l'univers imaginé et l'environnement du réel sont étroitement associés l'un à l'autre. Effectivement, le romancier doit présenter les événements fictifs de manière à ce que le lecteur croie être en face d'une série d'éléments réels ou vécus de son auteur, et la fiction doit donc créer l'impression du réel: l'individu à qui la fiction s'adresse doit pouvoir croire, pendant un temps limité, que ces faits sont possibles. Dans cette perspective, tous les éléments présents dans la fiction ne sont pas imaginaires, on peut y trouver des exemples. (Jouve, 2001: 96)

Dans le cas de Pirzâd, l'auteur ne néglige pas de citer quelques événements sociaux importants de l'époque; car ils exercent une influence inévitable sur la direction que prend la société. L'histoire se déroule un peu avant la révolution de 1978, dans un milieu quasi exclusivement arménien. L'auteur décrit minutieusement les détails réels de la ville où les personnages vivent:

«Je longeai l'avenue plantée de quelques palmiers ici et là et recouverte d'herbes folles par endroits, jusqu'à ce que je parvienne au *cinéma Tadj*.»¹ (p. 267)

Dans cet exemple, *cinéma Tadj* se réfère à une réalité en dehors de la fiction. Le cinéma

Tadj est situé dans le quartier de Bavardeh à Abadan.

L'auteur évoque aussi les réalités historiques et géographiques de l'Iran:

«Qui peut me dire d'où vient le nom de *Bavardeh*? Personne? Toutes ces terres appartenaient à un Arabe qui avait une fille d'une grande beauté. Elle s'appelait Warda, car en arabe, cela veut dire fleur [...] Quand les Anglais ont acheté les terrains, ils leur ont donné le nom du propriétaire.»² (p. 257)

«Tu sais où se trouve *Shatit*? [...] Ce n'est pas loin. À deux pas d'ici. À quatre kilomètres d'Abadan.»³ (p. 164)

L'auteur essaie de reconstruire l'atmosphère réelle de la ville des années 70-80 en mentionnant notamment les lieux qui l'ont marqué en les nommant, donnant par là aussi une image de la réalité à son récit.

Conclusion

Notre objectif de départ a été de mettre en évidence la poétique de créativité de l'écrivain iranienne Zoyâ Pirzâd. Pour ce faire, nous avons eu recours aux procédés internes de l'œuvre littéraire. Nous avons montré que les facteurs personnels de l'écrivaine sont l'une des sources d'inspiration de sa création littéraire. L'approche choisie vise non pas la subjectivité qui imprègne le récit mais les valeurs qu'il tente de transmettre.

Notre première démarche, dès lors, a été d'aller au-delà des énoncés consciemment élaborés par l'écrivain. Nous avons, ensuite,

² «اگر گفتید اسم *بوارده* از کجا آمده؟ نمی‌دانید؟ تمام این زمین‌ها مال مرد عربی بوده که دختر خیلی خیلی خوشگلی داشته به اسم *ورده*. *ورده* به عربی یعنی گل [...] انگلیسی‌ها که زمین را می‌خرند، اسم صاحب زمین را می‌گذارند روی محله.» (ص 244)

³ «می‌دانی *شطیط* کجاست؟ دور نیست. بغل گوشمان. چهارکیلومتری آبادان.» (ص 636)

¹ «خیابان را با نخل‌های تک و توک و علف‌های هرز که گله به گله روییده بودند رفتیم تا رسیدیم به *سینما تاج*» (ص 222)

cherché à interpréter le sens sous-jacent de ces éléments inconscients ressortis de l'analyse textuelle. L'analyse des caractéristiques du texte menant à la créativité de l'écrivain, a été l'angle vers lequel nous avons orienté notre réflexion. La vision des instances narratives comme créatrices de l'univers textuel, a été notre fil conducteur.

Une œuvre littéraire est conçue pour émouvoir le lecteur, pour déclencher en lui une réaction quelle qu'elle soit. Ainsi, le goût de briser et de diviser se révèle inépuisable chez Pirzâd et procède de son besoin d'agir sur le lecteur en lui faisant percevoir ces écarts de façon appuyée. Le texte de Pirzâd est traversé par toute une série de dualismes qui montrent la créativité de son auteur. Ces dualités donnent aux textes de Pirzâd leur ton caractéristique. Le langage littéraire de l'auteur ne se veut donc pas néanmoins aussi doux et aussi simple que la thématique traitée. Cependant, la création de son

texte littéraire où le discours triste et nostalgique prédomine, révèle des passages d'une ironie étonnante.

Bibliographie

- Combe, D. (1996)., «La référence dédoublée» in *figures de sujet lurique*, sous la direction de Dominique Rabaté. Paris: PUF: 39-63
- Fontaine, D. (1993), *La poétique*. Paris: Nathan.
- Jouve, V. (2001). *La poétique du roman*. Paris: Armand Coline.
- Pirzâd, Z. (2012) (1391). *C'est moi qui éteins les lumières*. Téhéran: Markaz, Trad. Christophe Balaj. Paris: Zulma.
- Raimond, M. (1998). *Le Roman*. Paris: Armand Colin, coll. Coursus.
- Todorov, T. (1979). Poétique, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Le Seuil.
- Valéry, P. (1957). Propos sur la poésie, dans *œuvres*. «La Pléiade». Paris: Gallimard:1362.