

**« ... IRANIENNE ET FIÈRE DE L'ÊTRE » ?****Exil et identité nationale  
chez Chahdortt Djavann et Marjane Satrapi****Cristina ÁLVARES**Universidade do Minho  
[calvares@ilch.uminho.pt](mailto:calvares@ilch.uminho.pt)

La réorganisation de l'ordre géopolitique déclenchée par la globalisation a mis de nombreux auteurs de différentes nationalités sur les routes conduisant en France. Parmi ceux et celles qui y habitent depuis les années 1990 et écrivent en français se trouvent deux écrivaines d'origine iranienne : Chahdortt Djavann (1967) et Marjane Satrapi<sup>1</sup> (1969-).

L'œuvre de Djavann est composée de romans, notamment *Je viens d'ailleurs* (2002), *Comment peut-on être Français ?* (2006), *Je ne suis pas celle que je suis* (2011), *La dernière séance* (2013), *Big Daddy* (2015), *Les putes voilées n'iront pas au paradis* (2016) et d'essais politico-culturels, dont, entre autres, *Bas les voiles !* (2003), *Que pense Allah de l'Europe* (2004), *À mon corps défendant, l'Occident* (2007). Dans les romans de 2006, 2011 et 2013, Djavann raconte l'expérience d'exil de deux jeunes femmes iraniennes, Roxane et Donya (celle-ci étant le personnage principal de *Je ne suis pas celle que je suis* et de *La dernière séance*). Satrapi, elle, est auteure de romans graphiques dont le très célèbre *Persépolis* (2000-2003) qui est son autobiographie dessinée. Dans les quatre tomes de *Persépolis*, qu'elle a adaptés au cinéma d'animation en 2007, elle raconte sa vie à Téhéran depuis 1980 jusqu'à son départ pour Paris en 1994, avec une

---

<sup>1</sup> Satrapi est une illustratrice mais elle est considérée aussi une écrivaine, le dessin minimaliste en noir et blanc et le recours massif au *telling* (récitatifs) rapprochant décidément ses romans graphiques de l'écriture. Jochum-Maghsoudnia Charbanou écrit : « Marjane Satrapi justifie le choix du noir et blanc du graphisme à la fois par l'esthétique du contraste et par le souci que les dessins ne prennent pas le pas sur l'écriture : ' Dans la bande dessinée, dit-elle, contrairement à l'illustration, les dessins font partie de l'écriture. Ils ne viennent pas accompagner un texte déjà existant, les deux fonctionnent ensemble. À ma connaissance c'est le seul médium qui marche comme ça. Et si vous ajoutez de la couleur, des décors ou autres, ce sont des codes supplémentaires qui changent le rythme de lecture du livre. Voilà donc une première raison pour laquelle je choisis le noir et blanc : parce que mes histoires sont souvent très bavardes, et si le dessin est lui aussi très bavard, cela peut devenir excessif. J'essaie d'obtenir une harmonie, je mise sur l'expression ...' » (Chabanou, 2006).

interruption de quatre ans, de 1984 à 1988, période de son adolescence qu'elle a passée à Vienne.

Les deux femmes ont quitté leur pays à la suite de la révolution de 1979 qui a remplacé la monarchie persane par la république islamique d'Iran sous le *leadership* de l'ayatollah Khomeiny et qui a profondément bouleversé la forme de vie du peuple iranien. C'est à partir de l'histoire personnelle racontée selon des modalités différentes de l'écriture de soi que chaque auteure témoigne les événements traumatiques qui constituent l'Histoire de l'Iran à la fin du XXe siècle : révolution, mise en place d'un régime politique de fondement religieux, guerre Iran-Irak, multiples formes de violence sur la population, en particulier sur les femmes. Elles ont immigré en France pour vivre en liberté. Chacune raconte comment sa petite histoire a été déterminée par des contingences de la grande Histoire et des conjonctures politiques indépendantes des aspirations et des choix des individus et des peuples. Chacune raconte son expérience d'exil.

Nous allons rapprocher et comparer *Persépolis* de Marjane Satrapi et trois romans de Chahdortt Djavann, *Comment peut-on être français ?*, *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance*, pour mettre en perspective les perceptions de l'exil qui se dessinent chez chaque auteure moyennant le récit de l'expérience des personnages, et interroger la façon dont l'exil encadre et configure le statut frontalier de l'immigrée entre deux cultures. Dans le statut frontalier sont impliqués des dimensions comme le rapport de l'exilée à la société et à la culture d'accueil ainsi qu'à sa propre identité nationale, le rôle de la langue étrangère, axial chez Djavann, la liberté comme valeur politique fondamentale associée à l'exil.

### **Autobiographie et altérité**

*Persépolis* est un roman graphique qui présente la linéarité rétrospective caractéristique de l'autobiographie. De leur côté, *Comment peut-on être français?*, *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance* subvertissent la linéarité chronologique en alternant des chapitres concernant le passé en Iran de Roxane ou en Iran et en Turquie de Donya et le présent des deux personnages à Paris. L'alternance passé-présent s'exprime dans des modalités d'écriture différentes, le passé étant raconté



dans un récit à la troisième personne, en focalisation interne<sup>2</sup>, et le présent dans le discours à la première personne. Ce dernier apparaît dans le style intimiste de l'écriture épistolaire dans *Comment peut-on être français* ; et, dans les autres romans, dans le discours de l'analysant lors des séances de psychanalyse pendant lesquelles Donya remémore son passé. En tant que discours à la première personne et au présent de l'énonciation, discours qui se donnent comme immédiats, fragmentaires, paratactiques, répétitifs, aussi bien la lettre que le discours de l'analysant écartent les romans de Djavann de la démarche rétrospective de l'autobiographie de Satrapi qui organise le récit sur une syntagmatique qui le dote de continuité, cohérence et cohésion. Anne Miller parle de la rationalité soignée (« the careful rationality ») de l'esthétique satrapienne et remarque que même dans les séquences où il est question de désarroi ou de désespoir, « the retrospective narrative commentary and the wit and clarity of the drawings convey, in general, a sense of lucidity and control » (Miller, 2007 : 240).

Dans *Persépolis* l'identité entre auteur, narrateur et personnage assure l'intégrité du récit d'un moi stable et solide qui s'observe rétrospectivement, qui jette sur soi-même un regard distancié. La nature autobiographique de l'œuvre ne fait pas de doute. Ce n'est pas le cas des romans de Chahdortt Djavann<sup>3</sup> dont la complexité du dispositif de narration, faisant alterner « elle » et « je » dans une dynamique dialectique de l'identité et de l'altérité<sup>4</sup>, brise l'identité auteur-narrateur-personnage et, par conséquent, subvertit le registre autobiographique. Des titres comme *Autoportrait de l'autre* ou *Je ne suis pas celle que je suis* sont suffisamment significatifs de la problématisation de l'identité (nationale, culturelle, subjective) qui traverse et soutient l'œuvre de Djavann. Ses romans sont des histoires de vie dont les protagonistes sont des figures de l'auteur mais ne sont pas l'auteur au sens où Marji est Marjane Satrapi plus jeune. « Je

---

<sup>2</sup> Dans *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance* la focalisation interne est transgressée à plusieurs reprises, lorsque le narrateur raconte les actions et les pensées du psychanalyste, en toute absence de Donya.

<sup>4</sup> L'alternance entre troisième et première personnes, qui structure *Comment peut-on être français ?*, est thématisée dans *La dernière séance*: « Durant les premiers mois de son analyse, elle avait souvent alterné le 'elle' et le 'je' pour raconter son enfance. L'ubiquité psychique était depuis toujours son subterfuge » (2013 : 105).



suis mon personnage et je ne le suis pas » (Djavann, 2011 :520). Aussi, Margarita Alfaro classe-t-elle l'œuvre de Djavann dans la catégorie du récit autobiographique de fiction (cf. Alfaro, 2013) et Christiane Chaulet-Achour dans celle de l'autobiographie masquée (Chaulet-Achour, 2008 : 83). Même un roman comme *Je viens d'ailleurs* (2002), entièrement écrit à la première personne du singulier, n'est pas, selon l'auteure, de nature autobiographique. Elle le dit dans un entretien à la radio Divergence :

En fait, le livre ne raconte pas la vie de la narratrice, mais plutôt la narratrice raconte ce à quoi elle assiste, dans son pays, et depuis la révolution. Donc, ce premier roman est basé sur des faits réels. Tous les événements qui sont racontés dans le livre se sont passés, tels quels, ils sont réels. Mais cependant, le livre n'est pas un livre autobiographique car le livre, encore une fois, ne raconte pas la vie de la narratrice » (Djavann, 2004).

Et dans l'épilogue de *Je ne suis pas celle que je suis*, elle est péremptoire : « Je ne crois pas à l'autobiographie » (2011 : 520). Pourquoi ? D'après ce qu'elle écrit immédiatement, on comprend que c'est parce que l'autobiographie manque la dimension de l'altérité : « Nul ne se voit comme il voit les autres et comme les autres le voient. Nul ne se décrit ni ne se juge comme les autres le décrivent et le jugent » (*ibidem*). Autrement dit, la perspective stable et cohérente du moi sur lui-même ne suffit pas à raconter l'histoire d'une vie. Ne pas croire à l'autobiographie c'est ne pas croire à l'introspection, à l'auto-connaissance, à l'intégrité de la mémoire, à la centralité de la conscience, à la stabilité de l'identité. Djavann, dont les personnages se demandent « pourquoi ne suis-je pas quelqu'un d'autre ? » et qui a fait elle-même une psychanalyse, qu'elle raconte par le truchement de Donya, inscrit la question de l'identité, avec toute son instabilité et complexité, dans celle du « discours de l'Autre » qu'est l'inconscient.



## Exils

Les romans de Djavann et le roman (autobio)graphique de Satrapi racontent des expériences d'exil. L'exil a une signification et une valeur divergentes chez l'une et l'autre. L'exil de Marji à Vienne est involontaire. Elle le subit par la volonté de ses parents qui souhaitent la protéger de la violence du régime et de la guerre et lui procurer une éducation de femme libre en « une Europe laïque et ouverte » (volume 3, *La soupe*). L'exil découle du désir de liberté, mais ce n'est pas le désir de Marji, c'est le désir de ses parents. Elle a alors 14 ans et va étudier au lycée français de Vienne. Le départ de Marji, enfant exposée, est vécu dans la douleur par tous les membres de la famille qui souffrent de cette séparation. Outre ses parents et sa grand-mère, Marji aime son pays, aussi remplit-elle un pot avec de la terre d'Iran pour la porter avec elle à Vienne. Par contre, l'exil de Roxane/Donya<sup>5</sup> est volontaire et opère le projet personnel de devenir une autre femme, une femme libre. Il s'agit d'un projet de refondation ontologique par immersion dans une langue et une culture étrangère. C'est ce projet qui la pousse à quitter son pays et sa famille qu'elle déteste (cf. 2013 : 69, 214) pour se libérer non seulement du régime politique, comme Marji, mais aussi de son passé, de son histoire, de sa langue et de sa culture, de tout ce qui fait le contenu de son être, son identité. Elle s'est toujours sentie étrangère dans la famille ainsi que dans la langue, la religion et la culture qui lui sont échues (cf. 2006 : 196). « Cette langue n'a pas assez d'espace pour un esprit libre ... Non que ça soit une langue pauvre, oh non mais elle est modelée sur l'étroitesse d'esprit des Iraniens, sur leur

---

<sup>5</sup> Roxane et Donya sont en fait le même personnage vu sous des angles différents. Leur histoire est la même. Donya, comme Roxane, quitte l'Iran enceinte à la suite du viol collectif par les gardiens de la révolution à Ispahan. Ce que *Comment peut-on être français ?* résume pages 303-6 – le départ autorisé par le père, les deux ans passés à Istanbul, au début desquels elle a avorté et son père est décédé, le travail à la clinique, l'accès à l'université –, *La dernière séance* le développe en y ajoutant de nouveaux éléments à contenu sexuel (le mari abandonné à Téhéran, la prostitution, la rupture avec le fiancé londonien, les voyages en Bulgarie dans des bus de passe, l'hôtel de passe à Sophia, l'emploi de danseuse orientale) qui sont absents du roman de 2006 dont le ton est pudique, voire chaste (c'est à peine que l'attirance de Roxane pour un jeune homme coréen son voisin est mentionnée). *La dernière séance* reprend au compte de Donya le suicide raté de Roxane et raconte sa suite : les séances analytiques dans lesquelles Donya remémore son enfance et sa puberté en fantasmant le désir du père terrible par le biais de figures paternelles comme le cousin de la mère, qui l'aurait séduite et qu'elle aurait aimé parce qu'elle l'avait imaginé son père (cf. 2013 : 317-31, 336-7). L'enfance et la puberté de Donya sont celles de Roxane, le ressentiment à l'égard de la famille est le même, mais tout cela est raconté dans un registre fortement sexualisé.



culture archaïque, sur leur façon d’appréhender la vie et la mort » (2013 : 176-7). Elle n’appartient pas à la culture où elle est née, aussi est-elle née exilée (cf. 2009 : 43 ; 2011 : 436). Bref, elle s’exile en France pour surmonter l’exil constitutif, sa *départenance* radicale. Émigrer est une façon de mettre à distance « sa première nationalité » (2013 :20), autrement dit de rompre le rapport immédiat à la culture nationale dont la lourdeur oppressante est assumée, côté politique, par la République islamique de l’Iran ; côté famille, par le père terrible, trauma fondateur de la protagoniste ; côté société, par les atavismes, préjugés et pratiques archaïques, notamment celles concernant le rapport entre les genres et la sexualité. Pour Roxane/Donya, la liberté réside dans le négatif produit par la rupture du rapport immédiat et étouffant avec ce domaine de l’affect et du compact qu’est la culture où l’on est né(e), transmise dans la langue maternelle au sein de la famille. Djavann nous dit : nous ne sommes pas notre culture.

Dans *Persépolis* on peut parler d’un exil interne mais cet exil n’est pas constitutif du personnage. Il concerne les iraniens et surtout les iraniennes qui subissent une discrimination institutionnalisée se traduisant notamment dans l’invisibilité du corps et des cheveux féminins dans l’espace public. L’exil interne collectif se traduit dans le clivage très tranché entre espace public et espace privé. Une des marques les plus frappantes de ce clivage est visible dans la tenue des femmes obligées de porter le voile dans la rue, mais qui à la maison s’habillent librement. Le clivage entre public et privé est particulièrement saisissant dans la famille de Marji. La vie dans la rue est réglée par la rigueur obscène des interdits et des contraintes. Un exemple amusant en est l’épisode où les gardiens de la morale islamique interdisent Marji de courir pour prendre le bus, sous prétexte que les mouvements impudiques de ses fesses excitent les hommes (volume 4, *Les chaussettes*). Moins amusant est celui où la mère de Marji, qui considérait le port du voile aussi archaïque que le déplacement en chameau, s’est fait insulter et humilier par les gardiens parce qu’elle ne portait pas de voile : « Ils ont dit que les femmes comme moi, il fallait les baiser au coin des murs et les jeter aux ordures ! que si je ne voulais pas que ça m’arrive, je n’avais qu’à me voiler... » (volume 2, *Le voyage*). Par



contre, la vie à la maison est dominée par l'amour, la tolérance, le respect qui relie Marji à ses parents et à sa grand-mère. Le foyer est, dans les mots de Christiane Chaulet-Achour, « un espace de liberté préservée » (2008 : 91) où chaque membre de la famille calme le malaise accumulé au long de la journée dans l'espace public. On respire à la maison. Cette famille de la classe moyenne, cultivée, occidentalisée, partageant des idéaux démocratiques et sociaux, est donc en discontinuité avec la société et le régime. Or, chez Djavann, la famille est en continuité avec la société, la culture et le régime qui sont autant de couches de « l'iranianité abhorrée » (cf.2013 : 46-7). Roxane/Donya désire se débarrasser de tout ce qui constitue son identité iranienne, ce qui n'est pas du tout le cas de Marji qui, au contraire, a le souci de la garder – malgré le régime – pendant son séjour à Vienne. Le pot contenant de la terre d'Iran qu'elle emmène en exil exprime ce souci de garder son identité nationale, son lien à la substance de la terre-mère.

Le rapport entre exil et trauma aide à éclairer l'attitude de chaque personnage face à son pays et à sa famille. Pour Roxane/Donya, l'exil en Turquie d'abord, puis en France, est la conséquence directe du viol collectif dont elle et deux collègues, toutes étudiantes universitaires, ont été les victimes, de la part des gardiens de la morale islamique, parce qu'elles avaient osé se déchausser après avoir marché toute la journée. Cet événement profondément traumatique a été décisif : Roxane/Donya a réalisé le désir d'émigrer qu'elle nourrissait depuis longtemps. Par contre, pour Marji, le trauma survient en Autriche et marque la fin de l'exil. À la suite d'une banale déception amoureuse, Marji s'adonne aux drogues, se fait virer, vit dans la rue et tombe gravement malade. Elle se réveille à l'hôpital où on l'avait emmenée après qu'elle s'était évanouie dans la rue. Cette expérience de déchéance détermine sa décision de mettre fin au séjour viennois, de « renoncer aux libertés individuelles et sociales » et de remettre son foulard pour rentrer, car elle a énormément besoin de retrouver l'amour et le réconfort de sa famille. Par contre, Roxane/Donya, pour qui la liberté l'emporte sur l'affect, ne rentrera pas, même pas pour les funérailles du père.

### **Intégration sociale, intégrité éthique**

Le souci de garder son identité nationale à l'étranger est thématiqué dans l'épisode appelé *Le légume*. Une fois à Vienne, Marji fait des efforts pour oublier son passé pour mieux s'intégrer à la société autrichienne. Le résultat est un puissant sentiment de culpabilité : « plus je faisais des efforts d'intégration et plus j'avais l'impression de m'éloigner de ma culture, de trahir mes parents et mes origines, de me laisser prendre dans un jeu qui n'était pas le mien » (volume 3, *Le légume*). Pour l'illustrer, la narratrice raconte qu'un jour, lors d'une fête au lycée, elle répond qu'elle est française à un garçon qui lui demande d'où elle vient. En conséquence, elle ne peut pas taire dans sa conscience l'injonction de sa grand-mère, figure tutélaire et référence morale de la famille : « reste toujours digne et intègre à toi-même ». L'acte de nier sa nationalité a ainsi une portée morale qui tache Marji de trahison et d'infidélité à l'égard de sa famille, de son pays et de sa culture, mais surtout de manquer à la vérité de son être : c'est elle-même qu'elle trahit en niant son identité iranienne. Elle se considère sévèrement un légume : quelqu'un qui manque de volonté, de personnalité, de verticalité, de dignité. Avant cet acte de trahison et le sentiment de culpabilité qu'il déclenche, intégration sociale et intégrité éthique apparaissent en disjonction : il lui fallait cacher son identité iranienne pour s'intégrer ; après, l'injonction grand-maternelle lui fait prendre conscience que l'intégrité éthique est la condition de l'intégration sociale : « si je n'étais pas intègre à moi-même, je ne pourrais jamais m'intégrer »<sup>6</sup>. Et lorsque, dans un café, elle entend un groupe de collègues qui, sans l'avoir aperçue, commentent en des termes injurieux et humiliants la façon dont elle avait caché son origine au garçon qui l'avait abordée, elle se fait voir brusquement et leur crie : « je suis iranienne et fière de l'être ! ».

Une telle phrase ne saurait être énoncée par Roxane/Donya. Donya affirme dans ce qui pourrait être une réplique au *Légume* : « Je suis ahurie par la vanité et l'arrogance des gens qui disent : 'je suis fier de mes origines, de mes parents ... Je suis fier d'être français ... américain...'. On

---

<sup>6</sup> On comprend ainsi que l'intégrité du récit de vie caractéristique de l'autobiographie est le versant esthétique de l'intégrité à soi-même.





peut être fier de ce qu'on a accompli, mais pas de sa naissance ou de ses origines ; on n'y est vraiment pour rien » (2013 :73).

Apparemment Roxane/Donya avait la même prétention que Marji : elle voulait oublier son passé, raser son identité iranienne, pour réussir son intégration à la société française ; l'inverse est vrai aussi : elle voulait s'intégrer socialement pour se débarrasser définitivement de son passé iranien. Comme Marji, elle va découvrir que ce n'est pas possible, que le passé lui colle à la peau, que la chose culturelle est inextirpable : « Eh oui, on n'échappe pas à sa nationalité, à l'histoire de son pays, encore moins à ses épisodes calamiteux » (2006 :72) ; « La vie à Paris lui avait prouvé que nul n'échappe à son destin géographique, à sa première nationalité (...) » (2013 :20). Nous ne sommes pas notre culture mais elle marque notre être inéluctablement.

Ce qui spécifie l'exil de Roxane/Donya par rapport à celui de Marji, c'est le rôle qui y joue la langue française. Ici il faut distinguer les deux personnages. L'histoire de Roxane termine avec le suicide raté. Celle de Donya (re)commence après le suicide raté, lorsqu'elle entreprend une psychanalyse. L'exil de Roxane est censé opérer son projet de refondation ontologique par acquisition d'une langue étrangère. Elle voulait devenir française par la maîtrise du français. Elle s'arracherait à sa langue et à sa culture, elle raserait sa mémoire et ses origines et « ferait peau neuve » dans l'autre langue (*idem* : 74).

Elle ne voulait pas de cette langue comme d'un simple outil de communication, elle voulait accéder à son essence, à son génie, faire corps avec elle ; elle ne voulait pas seulement parler cette langue, elle voulait que la langue parle en elle. Elle voulait s'emparer de cette langue et que cette langue s'empare d'elle. Elle voulait vivre en français, souffrir, rire, pleurer, aimer, fantasmer, espérer, délirer en français, elle voulait que le français vive en elle. Roxane voulait devenir une autre en français (*ibidem* : 116).



Au persan<sup>7</sup> et au français sont attribuées des propriétés et des valeurs différentes, voire divergentes. Le persan est une langue imprécise, allusive, lyrique, où « bat le cœur du peuple iranien » (*idem* : 119). Le français est une langue précise, intransigeante, littéraire, qui « se prête à la démonstration et à l'analyse » (*idem* : 120). Le persan exprime l'âme du peuple iranien, il a donc un contenu particulier et palpitant, alors que le français est perçu comme une forme qui réalise les opérations de l'esprit et de la raison. C'est une langue de pensée, pour la pensée. Parler français c'est s'arracher à l'âme iranienne, à la *Kultur*, dans l'acceptation romantique, et accéder à l'universalité de l'esprit et à la rationalité de la civilisation. Au français sont associés les idéaux et les valeurs des Lumières dont Montesquieu est un des représentants les plus prestigieux. En adoptant les valeurs universalistes que la langue française véhicule, Roxane s'intégrerait en douce à la société française, elle s'y assimilerait, elle y appartiendrait. Elle substituerait une identité nationale par une autre, celle d'un pays libre et démocratique. Elle remplacerait une appartenance innée, subie, par une appartenance choisie, acquise, et c'est à la langue française de procéder à cette substitution, à cette refondation ontologique : « Elle savait qu'elle ne serait jamais française par le sang ou par la terre ; elle voulait l'être par la langue (...) Sa patrie à elle serait la langue » (*ibidem* : 71-2). La langue étrangère est ici l'instrument d'un projet utopique qui exprime la révolte politique et métaphysique de l'auteure contre le fait que tout dans notre être n'est pas susceptible de notre choix libre et éclairé.

L'apprentissage de la langue va emprunter une voie à côté ou au-dessus de la communication vivante. Face à l'inconsistance du lien social à Paris, Roxane se met à pratiquer le français en écrivant des lettres à Montesquieu. C'est la voie littéraire dans laquelle, contrairement aux thèses de Bakhtine, il n'y a pas de dialogue, car la lettre est, selon le beau mot de Pascal Quignard, « mise au silence du langage ». À la question « Comment peut-on être français ? » (comment s'intégrer à la société française ?), la réponse « par l'écriture littéraire » est une non-réponse car les lettres de Roxane à Montesquieu sont toutes retournées au destinataire. Ce qui

---

<sup>7</sup> Chahdortt Djavann emploie toujours le terme « persan », jamais « farsi » ou « parsi », pour désigner la langue de l'Iran.



dialogue dans les lettres de Roxanne c'est des textes. Elle se considère une réincarnation du personnage Roxane des *Lettres persanes*, une Roxane du XXI<sup>e</sup> siècle, à Paris. Elle ne s'intègre pas à l'être français, à l'être social vivant de la France, mais à sa lettre, à la littérature française. Ce n'est pas Roxane, d'ailleurs de plus en plus seule, isolée et finalement suicidaire, qui s'intègre dans la société française mais c'est le roman de Djavann qui s'inscrit dans la littérature française. Son intégration n'est pas de l'ordre de la substance (le sang, la terre), mais de l'ordre de la pure forme de la langue écrite.

Quant à Donya, elle prend la voie de la parole. Elle paye pour parler, autant dire qu'elle fait une psychanalyse. Elle apprend le français en se disant en français, dans un rapport à l'analyste qui est, tout comme le rapport littéraire à Montesquieu, hétérogène au dialogue et au lien social (cf. 2011 : 407-8), car l'analyste fait le mort, il n'a pas à répondre à l'analysant(e). Comme Roxane, Donya aspirait à une refondation ontologique, à oublier son passé (cf. 2011 : 273, 435), à se procurer une nouvelle boîte noire, concept cognitiviste qui réfère à un lieu cérébral contenant l'héritage génétique et culturel de l'individu (cf. 2013 : 58). Mais une psychanalyse ne cherche pas à faire oublier ; bien au contraire, une psychanalyse est une remémoration du passé, de l'enfance, des parents, de la famille, des émois fondateurs refoulés dans l'inconscient, lequel est tout autre chose qu'une boîte noire. Ce sont justement les séances de psychanalyse qui procurent à Donya la maîtrise de la langue française avec laquelle et dans laquelle elle se réapproprie son passé : « Avec l'analyse, les mots français se sont enracinés non seulement dans ma tête, mais aussi dans mon histoire et dans mon corps ... Ces mots étrangers ont pris part à mes souffrances. Ils ont pris part à mon passé qui s'est passé sans eux » (2011 : 515). Dans *La dernière séance*, elle souligne l'effet apaisant de la mise à distance du passé, de la mémoire, de l'identité culturelle, grâce au français : « Ils [les mots français] ont créé une distance, un espace entre moi et le passé que j'ai vécu dans ma langue maternelle, et c'est dans cet espace-là que je pourrais, peut-être, construire une vie » (2013 : 185). Autrement dit, la langue française, la langue étrangère dans laquelle elle remémore son passé, ne le lui a pas fait oublier mais a brisé le rapport



immédiat et étouffant à la culture-mère. C'est donc la langue française qui ouvre la zone d'indétermination grâce à laquelle le sujet ne coïncide pas entièrement avec sa culture d'origine. Dans ce négatif réside la liberté du sujet.

Le français a ainsi allégé le malaise associé à une identité déterminée par le hasard, c'est-à-dire une identité subie, pas choisie : « L'essentiel est déterminé dès la naissance ... pays, parents, sexe, patrimoine génétique (...) Le peu qui n'est pas déterminé au départ est à la merci du hasard des rencontres ... » (2013 : 73). Le désir de devenir autre, de se faire autre identité, désir partagé par Roxane et Donya, est corrélatif de la révolte des deux personnages contre la contingence de la naissance qui détermine l'identité génétique et culturelle – « le destin prescrit ». Roxane/Donya voudrait choisir librement son identité – une identité dont elle serait fière parce que c'aurait été son œuvre.

Chez Satrapi, il y a une vision utilitaire et stratégique de l'apprentissage de la langue étrangère, en l'occurrence l'allemand. À part trois menus épisodes de communication en impasse au début de son séjour (avec Lucie, avec qui elle partage sa chambre et lors de la séance télé chez les bonnes sœurs où elle est en pension, puis chez la famille de Lucie au Tyrol), les difficultés dans la maîtrise de l'allemand ne sont pas thématiques. La question ne se pose pas vraiment dans la mesure où Marji étudie au lycée français de Vienne, ce qui fait qu'elle se fait des amis en français, langue qu'elle parlait couramment, ayant étudié au lycée français de Téhéran et ayant passé des vacances en France. Quant aux efforts de Marji pour oublier son passé, la langue étrangère n'y joue aucun rôle. Oublier son passé, pour Marji, n'a qu'une visée sociale d'intégration, sans commune mesure avec la portée politique et ontologique du projet de Roxane/Donya, dans lequel oublier le passé découle de sa révolte contre la contingence des facteurs, étrangers à notre volonté, qui déterminent notre identité familiale et nationale. Lorsque Djavann critique, par la voix de Donya, la vanité et l'arrogance de ceux qui se disent fiers de leurs origines, car on ne peut être fier que de ce qu'on a accompli (cf. 2013 :73), on pourrait répliquer, dans l'esprit de Satrapi, que la vanité et l'arrogance sont plutôt du côté de ceux/celles qui rêvent de s'autodéterminer et de s'autoproduire, qui



voudraient que tout dans la vie soit affaire de choix e de volonté individuelle, qui ne supportent pas que la cause du sujet se trouve en dehors de lui.

### **La langue au-delà des nations ?**

Le projet de Roxane échoue parce que l'acquisition d'une langue étrangère n'a pas l'effet déracinant dont elle rêvait. L'iranianité reste et sa nature indéracinable se manifeste dans ce qui échappe à la maîtrise et à la volonté du moi : l'accent, les rêves, les souvenirs, les fantasmes, bref l'inconscient. La culture française ne s'est pas implantée en elle comme sur une table rase ou un champ vierge ou une page blanche, ce qui fait que le personnage reste sans appartenance, déplacé : « Pour ma part, je ne me suis jamais sentie à ma place, pas plus en Iran, dans ma famille, que dans ma chambre, à Paris. Je me suis partout sentie une étrangère. » (2006 : 196). Donya renchérit : « Je ne me sens ni française, ni iranienne, ni la fille de mes parents, ni quelqu'un d'autre. Je suis ni ni ni ni. Je suis rien » (2013 : 219). Dans *Je ne suis pas celle que je suis*, elle revient à l'idée de l'exil constitutif :

Je ne me sentirai jamais nulle part chez moi. Je n'ai pas de chez moi. Je me suis toujours sentie en exil, même avant d'arriver en France, depuis ma naissance. L'exil, c'est moi, et l'exilée, c'est moi. Je serai toujours une exilée (2011 : 436).

Si chez Satrapi la question de l'intégration sociale est réglée par sa subordination à l'impératif moral de l'intégrité à soi-même, c'est-à-dire à son identité nationale, chez Djavann cette question est déplacée et dépassée sur le plan esthétique de la littérature. C'est dans la littérature qu'elle trouve sa place et sa seule appartenance, au-delà des nationalités, innées ou acquises : ni française, ni iranienne. Roxane illustre ce passage de l'auteure du plan social au plan de l'écriture. Ses lettres à Montesquieu, qu'elle choisit comme père, un père de pure lettre, un père littéraire,



suppléent à l'absence de lien social<sup>8</sup>. La pratique littéraire de la langue, solitaire et silencieuse, décroche la langue du corps social et de l'identité nationale. Djavann écrit dans un ouvrage de non-fiction :

A 40 ans, après avoir beaucoup voyagé, je n'éprouve aucun besoin de proclamer mon appartenance à quelque communauté que ce soit. Je ne suis ni de gauche ni de droite, mais un esprit libre. La seule chose dont le suis sûre, c'est que l'exil est mon essence et l'écriture ma naissance. Je suis née exilée et resterai écrivaine de langue française » (2009 : 43).

Dans ce petit texte, Djavann affirme sa *départenance* de fond, puis associe exil et écriture pour donner d'elle-même cette infime définition de femme qui écrit en français. Elle n'a que l'identité de genre (une femme) et cette seule identité se tient et se soutient uniquement de la lettre. Elle n'est pas une écrivaine française, elle est une écrivaine de langue française. La littérature en français est un lieu au-delà des identités nationales déniées - « ni iranienne, ni française » - qui lui procure une identité (acquise, choisie) et aussi une intégrité. Différemment de Satrapi dont l'intégrité consiste en une vérité de l'être, celle de Djavann est plutôt une vérité du désir. La sublimation du lien social en lettre n'est pas seulement d'ordre esthétique mais aussi éthique. Chez Satrapi l'intégrité à soi-même comme vérité de l'être implique que l'être consiste en ses origines, en une identité innée, en un contenu fait d'éléments contingents et particuliers (famille, nationalité, culture). De son côté, Djavann conçoit implicitement l'intégrité à soi-même comme intégrité de la vérité de son désir et de son seul désir, ce désir qui soutient un être sans contenu et sans identité : « ni ni ni ni ». À l'identitaire satrapien répond l'universel djavannien. Dans un entretien télévisé avec Éric Zemmour diffusé le 19 avril 2008, Djavann, qui a obtenu la

---

<sup>8</sup> Et de même Donya : « J'ai l'impression que je ne parle pas la même langue que les Français, même si je parle français » (2013 :206).



nationalité française en 2000, affirme : « je ne serai jamais française comme je n'ai jamais été iranienne. Je suis un écrivain, une femme, c'est tout » (Djavann, 2008)<sup>9</sup>. Le critère qui soutient son identité n'est pas la nationalité mais le genre et l'écriture. Dans un autre entretien, elle dit :

*Je ne suis pas à une terre. Même si j'ai écrit dans mon premier roman que l'Iran restera toujours le pays de mes souffrances. Je ne renie rien, je ne rejette pas mes origines, elles sont en moi et où que j'aie. Ma patrie est mon écriture et elle est en français. Ma terre est ma romance, mon histoire (Djavann, 2011a).*

Elle n'est pas française par la substance : sang et terre. Mais elle n'est pas française par la langue non plus. La langue ne fait pas son être parce qu'elle habite la langue dans la lettre : elle est écrivaine de langue française. Et la langue française est plus vaste que l'Hexagone. À cet égard, Djavann rejoint la proclamation de « la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation » qui soutient le concept de littérature-monde en français dans le Manifeste des 44<sup>10</sup>. En effet, la littérature en français, produite non seulement par des auteurs français ou issus des ex-colonies françaises (les auteurs francophones), mais issus aussi d'autres pays hors du contexte de la décolonisation, comme c'est le cas de Djavann et de Satrapi, possède une ampleur postnationale. Et pourtant, *Comment peut-on être français ?* est un roman qui, par son intertextualité avec les *Lettres Persanes* de Montesquieu, s'insère dans le *corpus* de la littérature française tout en choisissant comme référence une des œuvres les plus emblématiques de la littérature des Lumières. Par ce geste Djavann épingle son œuvre au cadre

---

<sup>9</sup> Nous ne saurions donc pas suivre Margarita Alfaro lorsqu'elle écrit : « Peu à peu le personnage maîtrise un instrument littéraire qui va lui permettre de créer non seulement une identité qui lui est propre mais aussi une nouvelle conscience nationale, dépourvue de contenu religieux et faite d'hybridation littéraire, culturelle et linguistique » (Alfaro, 2013 : 25).

<sup>10</sup> Elle n'a pas signé le Manifeste, paru dans *Le Monde* en mars 2007, mais y a adhéré après-coup avec sa contribution au volume *Pour une littérature-monde*, édité par Le Bris et Rouaud deux mois plus tard.



national-universaliste de la littérature française et non pas au cadre mondialisé de la littérature en français vers lequel semble pointer son idée d'une identité purement littéraire au-delà des substances nationales. Paradoxe ?

Il est temps de conclure. Satrapi e Djavann indiquent des issues différentes au problème de l'intégration de l'exilée. La voie satrapienne de l'intégrité à soi-même est d'ordre moral et prend comme référence la nationalité. La voie djavannienne de la littérature est d'ordre esthétique et éthique et prend comme référence l'exil en tant que *neg-nationalité* (comme on dit *neg-entropie*). À la frontière entre deux cultures, Satrapi et Djavann représentent deux formes différentes de conceptualiser et de porter le statut frontalier. La formule de Djavann est la double négation « ni...ni » : ni française, ni iranienne, la solution étant de s'élever au-dessus du niveau sociétal. Dans l'entretien avec Éric Zemmour, elle affirme qu'elle se dit française lorsqu'elle lit Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Montesquieu, Voltaire, mais qu'elle ne s'identifie pas aux français d'aujourd'hui, de gauche comme de droite (cf. Djavann, 2008). Le littéraire est un domaine séparé de celui du politique et de l'idéologique et entre le passé et le présent il y a discontinuité.

Orientée par la loi grand-maternelle – tu ne t'intégreras pas à l'autre culture si tu n'assumes pas la tienne – Satrapi perçoit les cultures comme compatibles et susceptibles d'intersection (*overlapping*). La formule de Satrapi est celle de la conjonction et du compromis « ... et ... » : iranienne et française. Bien que Satrapi déteste l'expression « française d'origine iranienne » parce qu'elle se sent française et iranienne à la fois (cf. Simon, 2009), Ann Miller, dans le chapitre consacré à *Persépolis* de son essai *Reading Bande Dessinée*, considère que l'identité iranienne y jouit du prestige et de la priorité des origines : « It is as Iranian woman, one who has grown up in Iran and who also experiences exile, that Satrapi situates herself in relation to a nexus of power relations, or regulatory practices, of exclusions and inclusions. » (Miller, 2007 : 238). Et n'est-ce pas précisément la priorité des origines qui est implicite dans la loi grand-maternelle ?





Pour illustrer le compromis culturel, Satrapi a recours à la métaphore stéréotypée des deux chaises pour parler du confort de son statut frontalier et célébrer la diversité culturelle :

*Je ne crois pas à la confrontation des cultures (...). Quand j'étais jeune, je pensais que je devais être l'une ou l'autre. Je ne le pense plus. Je dis toujours : je suis assise entre deux chaises, ce n'est pas très confortable mais si j'ai besoin de m'allonger, je peux m'allonger. Pour moi, plus vous avez de chaises, mieux c'est.*

Chez Djavann il n'y a pas de compromis mais sublimation et au sein de la culture française il y a disjonction entre passé littéraire et présent politico-idéologique. L'exil satrapien est un état transitoire entre deux séjours au pays, celui de l'enfance et celui de l'âge adulte. L'exil djavannien est un état permanent, c'est la condition de son existence même. Entre les deux écrivaines se dessine un chiasme.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

ALFARO, Margarita (2013). « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann Comment peut-on être français ? », *Çédille. Revista de estudios franceses*, 3, p. 13-27.

CHARBANOU, Jochum-Maghsoudnia (2006). « Marjane Satrapi. Persépolis », *Droit et cultures*, 52. <URL : <http://droitcultures.revues.org/741>> [consulté le 2 mars 2016].

CHAULET-ACHOUR, Christiane (2008). « Expressions iraniennes de la féminité et de soi : de Freidoune Sahebjam à Marjane Satrapi », in Riéra, Brigitte (coord.) *Féminité et expression de soi*. Paris : Le Manuscrit, p.79-112.

DJAVANN, Chahdortt (2004). « Entretien avec Caroline Novarra », *Radio Divergence*. URL : <<http://www.divergence-fm.org/Chahdortt-Djavann.html>> . [consulté le 14 novembre 2015].

DJAVANN, Chahdortt (2006). *Comment peut-on être français ?*. Paris : Flammarion.

DJAVANN, Chahdortt (2008). « Zemmour face à Chahdortt Djavann », émission télévisée *On n'est pas couché* animée par Laurent Ruquier. URL :



<[http://www.dailymotion.com/video/x7nnew\\_zemmour-face-a-chahdortt%20djavann\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x7nnew_zemmour-face-a-chahdortt%20djavann_news) > [consulté le 15 juillet 2016].

DJAVANN, Chahdortt (2011). *Je ne suis pas celle que je suis*. Paris : Fayard.

DJAVANN, Chahdortt (2011a). « Entretien », *Les coups de cœur de Géraldine*. URL : <<http://cdcoeurs.over-blog.net/article-chahdortt-djavann-interview-exclusive-89488222.html> >. [consulté le 15 juillet 2016].

DJAVANN, Chahdortt (2013). *La dernière séance*. Paris : Fayard.

LE BRIS, Michel & ROUAUD, Jean, dir. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.

MILLER, Anne (2007). *Reading BD. Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol & Chicago : Intellect.

SATRAPI, Marjane (2007). *Persépolis. Monovolume*. Paris : L'Association.

SIMON, Catherine (2009). « Marjane Satrapi. Le parfum de la liberté », *Le Monde*, 20.08.2009. URL : <[http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2009/08/20/marjane-satrapi-le-parfum-de-la-liberte\\_1230254\\_3208.html](http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2009/08/20/marjane-satrapi-le-parfum-de-la-liberte_1230254_3208.html)> [consulté le 15 juillet 2016].