



Fiction, l'expérience d'un univers transcendant ; Lecture de *Réchauffe-moi tout l'hiver**

Nadjmeh AKBARI **/ Esfandiar ESFANDI ***/ Mandana SADR ZADEH ***

Résumé— La littérature urbaine, devenue depuis quelques décennies un genre à part entière, met en scène les différentes formes de rencontre et d'interaction entre la ville réelle et la ville fictionnelle dont *Réchauffe-moi tout l'hiver* présente un exemple parlant. Dans cette nouvelle, le narrateur parvient à franchir l'espace-temps homogène et décevant de sa ville en donnant naissance à un espace-temps imaginaire où il immigre. Donc, on est face à la reconstruction de deux univers, l'un dystopique et l'autre utopique, dont les devenirs s'opposent. Cette opposition révèle les variations et les contours du concept de « devenir urbain » ainsi que sa complexité. Dans cette étude, en ayant recours aux concepts analytiques de la théorie des mondes possibles et à la géocritique proposée par Bertrand Westphal, nous nous proposons d'étudier cette opposition qui constitue notre problématique principale et présuppose quelques questions majeures : Quelles sont l'origine et les conséquences de l'émergence de l'univers fictionnel enchâssé ? Dans quelle mesure peut-on considérer le devenir formel et existentiel des mondes proposés en tant que métamorphose liée à la condition postmoderne ? Quel sera finalement le destin de ces mondes et comment parviennent-ils à agir sur la réalité géographique et à bouleverser ses frontières ? Le résultat de la présente recherche sera une réflexion sur la condition du citoyen et de la ville à l'époque postmoderne.

Mots-clés— Condition postmoderne, Devenir urbain, Géocritique, Monde possible, *Réchauffe-moi tout l'hiver*.

* **Date de réception** : 2022/7/18

Date d'approbation : 2022/9/14

**Doctorante en littérature française, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Iran, E-mail : nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

***Maître de Conférences en langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Iran, E-mail : esfandi@ut.ac.ir

****Maître de Conférences en langue et littérature françaises, Faculté des langues et littératures étrangères, Université de Téhéran, Iran, E-mail : sadrz@ut.ac.ir



Fiction, the experience of a transcendent universe; Reading of *Warm Me All the Winter* *

Nadjmeh AKBARI **/ Esfandiar ESFANDI ***/ Mandana SADR ZADEH ***

Extended abstract— The literature has always been the meeting place of reality and fiction. It never stops redefining the referent, manipulating it and shifting its boundaries. In this sense, the city is one of the problematics inherent in literature that is gradually finding a central status. Urban literature attempts to stage the relationship between the citizen and his city in order to problematize it; that is to say, to show how ideological discourses have changed this relationship. More specifically, urban literature tries to represent the future of the city and its citizens and seeks its causes and consequences while acting on the ideological hold that has transformed yesterday's heavenly city into today's hell.

Written in 1374 (1995) by Ali Khodâi, *Warm Me All the Winter* is a short story chosen from a collection bearing the same title and presents a telling example of Iranian extreme-contemporary urban fiction which depicts the future of city and citizen. It is of particular interest to us for the way he looks at the question of “becoming urban”. The narrative “I” lives a monochrome and static relationship with the urban space-time in which he inhabits. Tired of the latter and obviously unable to react to this spatiotemporal reality that imprisoned him, he begins to write his own story where he brings his characters together in the same city. The transformation of the referential space-time into the fictional thus configures the quest for the desired space-time, for the utopian city. In other words, by using the technique of *mise en abyme*, the short story depicts the situation of today's citizen torn between the city as it is and as he imagines it. This feeling of sharing thus gives rise to a clear opposition between two forms of urban becoming: that of the real universe of the “I” and that of its imaginary universe. Indeed, this opposition of spatiotemporal becomings, which engages both the formal and thematic plan of the short story, constitutes our main problematic and presupposes some major questions to which we propose to answer: What are the origin and the consequences of emergence of the embedded fictional universe? To what extent can we consider the formal and existential becoming of the proposed worlds as a metamorphosis linked to the postmodern condition? What will ultimately be the fate of these worlds and how do they manage to act on geographical reality and upset its borders? In order to answer these questions, we will first study the manifestations of these becomings on the formal level of the narrative. In the second stage, we will tackle the problem of becoming urban of the universes and of the narrative “I” on an existential scale. In the last step, we will see how the lived experience of the imaginary universe

* Received: 2022/7/18

Accepted: 2022/9/14

** Ph.D. student in French Literature, University of Tehran, Iran, E-mail: nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

*** Associate Professor in French Language and Literature, University of Tehran, Iran, E-mail: esfandi@ut.ac.ir

*** Associate Professor in French Language and Literature, University of Tehran, Iran, E-mail: sadrz@ut.ac.ir

is transformed into the transcendence of the "I" and to what extent this transcendental experience manages to react on the referential reality and to reconstruct it.

The problematic of opposition between forms of urban becoming can lend itself to different critical perspectives. However, in order to carry out this study, we will mainly adopt geocriticism while having recourse to some analytical concepts proposed by the literary theory of possible worlds. In fact, these seem to us to be the most relevant perspectives for studying the interaction of space-time represented by the fictional world and that imposed by the real world. Both perspectives are part of the renewal of literary theory and criticism in the postmodern era. Indeed, their objective is to question the status of the referent as the only legitimate and acceptable proposition and to show that fictional entities and propositions can also be credible. The concept of possible world, which was first launched by Umberto Éco and Saul Kripke, designates a state or a representation of the real world offered by the fictional world. This concept, which experienced a new boom with the publication of *The Literary Theory of Possible Worlds* in 2010, insists on the difference between "reality" and "actuality": the first refers to the state of the object as it is in the real world of reference while the second takes on meaning in relation to the presence of the subject and his existential desires. Therefore, the first centralizes the status of referential reality while the second gives priority to the subject who perceives it. Nothing prevents the referent from being as real as actual; however, it happens that the latter is more real and less current. Similarly, the fictional world can be less real but more current for the instance that experiences it because it bears the traces of its subjectivity and configures its mental universe.

Geocriticism can be considered as a perspective derived from theories of fiction focused on representations of time and space and their interaction with reality. This one, which develops in parallel with the theories of possible worlds, was first elaborated in 2000 by Bertrand Westphal in the collective work entitled *Geocriticism Instructions for use*. Later, in *Geocriticism Real, Fiction, Space* (2007), where he develops this perspective, he starts from the idea that the postmodern has upset the relationship of human beings with space and time: these no longer exist independently; they perceive and interpret each other. More precisely, time no longer progresses with space but in space and temporality has given way to spatio-temporality. The real world, which usually imposes a monochronic spatio-temporality, is located at the intersection of several fictional worlds that rethink and reconstruct spatio-temporality in different ways. This gives rise to a form of representational heterogeneity that interacts with the real referent, deconstructs and reconstructs it and transgresses its borders. "Spatio-temporality", "transgressivity" and "referentiality" therefore constitute three major axes of geocriticism: the first studies different turns of the relationship between space and time; the second presents the interaction between real and fictional space-time and establishes the conditions where the fictional universe goes beyond the real referent; and the third proposes to show how the fictional space-time redefines the real referent or how it transforms itself into a legitimized universe of reference. In the present study, we will analyze these three concepts through several dichotomies namely "ideological-utopian", "homogeneous-heterogeneous", "monochronous-polychronous" and "synchronous-diachronous".

By way of conclusion, we will see that *Warm Me All the Winter* presents a telling example of postmodern literature because the formal and existential becoming of worlds is a necessity of the postmodern condition. Nowadays, even more than any time, we feel the need for eternity and to transgress the monochronous, synchronic and distressing space-time of our city, arranged according to ideological interests. It is in reaction to this ideological hell, represented by the real fictional world, that the ostensible fictional world emerges. Its emergence is indeed a requirement of the postmodern era, which largely calls into question the unity and homogeneity of the real world. Considered as the center of all fictional reference, the referential reality then begins to lose its centrality, bursts and its fragments are diluted in its fictional alternatives. Actualized by presence and subjective perception, the fictional replaces the non-actualized real: these fictional worlds become ontologically quite solid and therefore able to push referential reality to the margins. As soon as the fictional possible worlds occupy the center,

nothing prevents them from becoming referents because they present versions of the world as credible as the referential reality. Having become a reference, each of these worlds can constitute the starting point for other fictional worlds. Indeed, the postmodern city becomes a fragmented, shared, plural and multidimensional space-time where the present, the past and the future are united. In this way, the citizen and the city read each other, understand each other and identify with each other. This is how the fictional city manages to act on the referential city, to manipulate it and to transgress its borders.

Keywords— Geocriticism, Possible world, Postmodern condition, Urban becoming, *Warm Me All the Winter*.

SELECTED REFERENCES

- [1] Fromilhague, Catherine., Sancier-Château, Anne. *Introduction to stylistic analysis*. Paris: Armand Colin, 2016.
- [2] Lavocat, Françoise. "Genres of Fiction. State of plays and propositions". *The Literary Theory of Possible Worlds*, Edited by Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 15-51.
- [3] Maingueneau, Dominique. *Enunciation in French linguistics*. Paris : Hachette, 1999.
- [4] Ryan, Marie-Laure. "Cosmology of the narrative from possible worlds to parallel universes". *The Literary Theory of Possible Worlds*, Edited by Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 53-81.
- [5] Westphal, Bertrand. "For a geocritical approach of texts *Sketch*". *Geocriticism Instructions for use*, Edited by Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- [6] Westphal, Bertrand. *Geocriticism Real, Fiction, Space*. Paris: Minuit, 2007.
- [7] [19] Westphal, Bertrand. "Vertical cities; Inscription of History and Text in the urban space". *The Memory of Cities*, Edited by Yves Clavaron and Bernard Dieterle, Publications of Saint-Étienne University, 2003, pp. 379-387.



داستان، تجربه جهانی استعلایی؛ خوانش داستان کوتاه تمام زمستان مرا گرم کن*

نجمه اکبری**/اسفندیار اسفندی*** / ماندانا صدرزاده***

چکیده— ادبیات شهری که در چند دهه اخیر به ژانری مجزا تبدیل شده است، اشکال مختلف روایتی و تعامل شهر واقعی و شهر داستانی را به نمایش می‌گذارد. *تمام زمستان مرا گرم کن* نمونه‌ای بارز از این روایتی است. در این داستان کوتاه، راوی به زمان-مکانی که زاینده تخیل اوست کوچ می‌کند و این‌گونه خود را از بند زمان-مکان یکنواخت و کسالت‌بار شهرش رها می‌کند. بدین ترتیب، شاهد بازسازی دو جهان پادآرمانشهری و آرمانشهری هستیم که "شدن" آن‌ها در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرد. این تضاد، تفاوت‌ها، مرزها و همچنین پیچیدگی مفهوم "شدن" شهری را آشکار می‌سازد. در این مطالعه، با بهره‌گیری از مفاهیم تحلیلی نظریه جهان‌های ممکن و همچنین نقد جغرافیایی برتران وستفال بدنبال مطالعه این تضاد هستیم که مسأله اصلی پژوهش محسوب می‌شود و بررسی آن نیازمند پاسخگویی به چند سؤال بنیادین است: خاستگاه و بازخوردهای ظهور جهان تخیلی که زاینده ذهن راوی است چیست؟ چگونه می‌توان "شدن" ساختاری و وجودی جهان‌های متن را تحولی مرتبط با وضعیت پسامدرن دانست؟ چگونه این جهان‌ها بر واقعیت جغرافیایی کنش نشان می‌دهند و مرزهای آن را دستخوش تغییر و تحول می‌کنند و در نهایت چه سرنوشتی خواهند داشت؟ نتیجه پژوهش حاضر تفکری در باب وضعیت شهر و شهروند در عصر پسامدرن خواهد بود.

کلمات کلیدی— تمام زمستان مرا گرم کن، جهان ممکن، "شدن" شهری، نقد جغرافیایی، وضعیت پسامدرن.

* تاریخ دریافت: 1401/4/27 تاریخ پذیرش: 1401/6/23

** دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، ایران، ایمیل: nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

*** دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، ایران، ایمیل: esfandi@ut.ac.ir

*** دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، ایران، ایمیل: sadrz@ut.ac.ir

I. INTRODUCTION

La littérature a toujours été l'espace de rencontre de la réalité et de la fiction. Celle-ci ne cesse jamais de redéfinir le référent, de le manipuler et de déplacer ses frontières. Dans ce sens, la ville est l'une des problématiques inhérentes à la littérature qui trouve progressivement un statut central. Car elle n'est plus simplement un cadre spatio-temporel et se transforme en sociogramme (Duchet, 1995). Ainsi, on voit apparaître une littérature urbaine qui tente de mettre en scène le rapport entre le citoyen et sa ville afin de le problématiser ; c'est-à-dire de montrer comment les discours idéologiques ont changé ce rapport. Plus précisément, la littérature urbaine tente de représenter le devenir de la ville et des citoyens et en cherche les causes et les conséquences tout en agissant sur l'emprise idéologique qui a transformé la ville paradisiaque d'hier en enfer d'aujourd'hui.

Rédigée en 1374 (1995) par Ali Khodâi, *Réchauffe-moi tout l'hiver* est une nouvelle choisie d'un recueil portant le même titre et présente un exemple parlant de la fiction urbaine extrême-contemporaine iranienne qui met en scène le devenir de la ville et du citoyen. Elle nous intéresse particulièrement pour le regard qu'il projette sur la question de « devenir urbain. Le « je » narratif vit une relation monochrome et statique avec l'espace-temps urbain où il habite. Lassé de ce dernier et évidemment incapable à réagir à cette réalité spatio-temporelle qui l'a emprisonné, il entreprend à écrire son propre récit où il réunit ses personnages dans la même ville. La transformation de l'espace-temps référentiel en fictionnel configure ainsi la quête de l'espace-temps désiré, de la ville utopique. Autrement dit, en ayant recours à la technique de mise en abyme, la nouvelle met en scène la situation du citoyen d'aujourd'hui partagé entre la ville telle qu'elle est et telle qu'il l'imagine. Cette sensation de partage donne ainsi lieu à une opposition nette entre deux formes de devenir urbain : celui de l'univers réel du « je » et celui de son univers imaginaire. En effet, l'opposition des devenirs spatio-temporels, qui engage à la fois le plan formel et thématique de la nouvelle, constitue notre problématique principale et présuppose quelques questions majeures auxquelles nous nous proposons de répondre : Quelles sont l'origine et les conséquences de l'émergence de l'univers fictionnel enchâssé ? Dans quelle mesure peut-on considérer le devenir formel et existentiel des mondes proposés en tant que métamorphose liée à la condition postmoderne ? Quel sera finalement le destin de ces mondes et comment parviennent-ils à agir sur la réalité géographique et à bouleverser ses frontières ? Afin de répondre à ces questions, nous étudierons premièrement les manifestations de ces devenirs sur le plan formel du récit. En deuxième étape, nous aborderons le problème de devenir urbain des univers et du « je » narratif à l'échelle existentielle. En dernière étape, nous verrons comment l'expérience vécue de l'univers imaginaire se transforme-t-elle en transcendance du « je » et en quel mesure cette expérience transcendantale parvient-elle à réagir sur la réalité référentielle et à la reconstruire. L'ensemble de la présente étude nous conduira à une réflexion générique de la nouvelle en tant que récit postmoderne tout en mettant en scène la situation changeante du citoyen et de la ville qui parcourent constamment leurs devenirs.

ENCADREMENT METHODOLOGIQUE— La problématique d'opposition entre les formes de devenir urbain peut se prêter à différentes perspectives critiques. Or, afin d'effectuer cette étude, nous allons principalement adopter la géocritique tout en ayant recours à quelques concepts analytiques proposés par la théorie littéraire des mondes possibles. En fait, celles-ci nous semblent les perspectives les plus pertinentes pour étudier l'interaction de l'espace-temps représenté par le monde fictionnel et celui imposé par le monde réel. L'une et l'autre perspective s'inscrivent dans le renouvellement de la théorie et critique littéraires à l'époque postmoderne. En effet, elles ont pour l'objectif d'interroger le statut du référent en tant qu'unique proposition légitime et acceptable et de montrer que les entités et propositions fictionnelles peuvent être aussi crédibles : « [...] la réalité [est] une alternative possible à côté de tant d'autres, à la seule différence près [...] qu'elle est là » (Eco, 118). Le concept de « monde possible » a été lancé premièrement par Umberto Eco dans *Lector in Fabula* (1979) traduit en français en 1985. En même temps, il a été utilisé par l'américain Saul Kripke, spécialiste de la philosophie analytique, dans

son ouvrage intitulé *Naming and Necessity* (1980) traduit en français sous le titre de *La logique des noms propres* (1982). Ce dernier définit « monde possible » comme une « situation contrefactuelle » (36) ou « état (ou l'histoire) possible du monde » (36). Eco en propose une définition identique consistant à « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions [...] constitué d'un ensemble d'*individus* pourvus de *propriétés* » (121-122). Ensuite, il continue en insistant sur le fait que l'existence d'un monde possible, vu également comme un cours d'évènement, dépend de l'attitude du sujet percevant : « Comme ce cours d'évènement n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc. » (122). Cette définition prend particulièrement sa valeur dans la mesure où il insiste sur le rapport de la subjectivité et l'« actualité » ; cette dernière étant le concept fondamental et donc le point de départ de toutes les perspectives théoriques de mondes possibles. Suite à ces premières tentatives, le « monde possible » a trouvé sa place et on voit apparaître quelques ouvrages majeurs tels que *Univers de la fiction* (Pavel, 1988) et *Pourquoi la fiction* (Schaeffer, 1999) qui ont joué un grand rôle dans le développement des théories de la fiction et surtout du concept de « monde possible » littéraire.

Grâce à la publication de *La théorie littéraire des mondes possibles* en 2010, les recherches concernant le monde possible littéraire ont connu un nouvel essor. Le mimétisme classique, proposé en gros par le structuralisme, consistait à vérifier et à évaluer les propositions textuelles selon l'état du monde réel. En reniant l'impact de la perception et la coopération subjectives, le mimétisme limitait donc l'autonomie des représentations fictionnelles. Cependant, avec ce livre, premier ouvrage collectif publié en France dans ce domaine, l'idée de monde possible dépasse largement le mimétisme structuraliste. Comme Françoise Lavocat évoque l'introduction de ce livre, l'idée de monde possible en littérature plaide pour « une conception de la lecture qui serait moins une cognition que la participation à un univers qui n'est pas seulement un ensemble d'objets, défini par sa référence au monde actuel, mais un univers [...] mettant l'accent sur les aspects axiologiques de notre existence [...] » (Lavocat, 10). En insistant sur notre axiologie existentielle, cette définition tente de montrer qu'il est impossible d'étudier l'émergence d'un monde fictionnel possible sans tenir compte de la subjectivité auctoriale et lectoriale et de leur projection imaginaire. Ainsi, toutes les études partent de cette définition de base considérant le monde possible comme « alternative crédible du monde réel » (Lavocat, 5) mais tout en distinguant la « réalité » de l'« actualité » : la première renvoie à l'état de l'objet tel quel dans le monde réel de référence tandis que la seconde prend sens par rapport à la présence du sujet et de ses désirs existentiels : « [...] tous les mondes sont réels, mais un seul monde est actuel pour un individu donné » (Ryan, 54). Donc, la première centralise le statut de la réalité référentielle tandis que la deuxième accorde la priorité au sujet qui la perçoit ; c'est un « embrayeur sémantique dont la référence change selon le locuteur » (*Ibid.*). Rien n'empêche le référent d'être aussi réel qu'actuel ; pourtant, il arrive que ce dernier soit plus réel et moins actuel. De même, le monde fictionnel peut être moins réel mais plus actuel pour l'instance qui le vit car il porte les traces de sa subjectivité et configure son univers mental (*Ibid.*). Compte non tenu de cette distinction majeure qui constitue la base de la présente recherche, *La théorie littéraire des mondes possibles* présente une variété conceptuelle très riche dont on va profiter dans les trois étapes de cette étude.

La géocritique peut être considérée en tant que perspective dérivée des théories de la fiction concentrée sur les représentations du temps et de l'espace et de leur interaction avec la réalité. Celle-ci qui se développe parallèlement aux théories de mondes possibles, a été premièrement élaborée en 2000 par Bertrand Westphal dans l'ouvrage collectif intitulé *La Géocritique Mode d'Emploi*. Selon lui, la vocation principale de la géocritique est « de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains » (Westphal, 20). Par la suite, il conclut en considérant le monde fictionnel comme l'« autre » du monde réel : « Le monde vit dans et de l'altérité qui lui est

inhérente » (Westphal, 39). Plus tard, dans *La Géocritique Réel, Fiction, Espace* (2007), où il développe cette perspective, il part de l'idée que le postmoderne a bouleversé la relation de l'être humain avec l'espace et le temps : ceux-ci n'existent plus de façon autonome ; ils se perçoivent et s'interprètent l'un par rapport à l'autre. Plus précisément, le temps ne progresse plus avec l'espace mais dans l'espace et la temporalité a laissé sa place à la spatio-temporalité. En effet, « la destruction de la ligne temporelle conduit à une spatialisation de la temporalité » (Westphal, 34), le temps se transforme en quatrième dimension de l'espace et s'y dilue. Le monde réel, qui impose d'habitude une spatio-temporalité monochrome, se situe à l'intersection de plusieurs mondes fictionnels qui repensent et reconstruisent la spatio-temporalité de façons différentes. Ceci donne lieu à une forme d'hétérogénéité représentationnelle qui interagit avec le référent réel, le déconstruit et reconstruit et transgresse ses frontières. La « spatio-temporalité » (Westphal, 19), la « transgressivité » (Westphal, 65) et la « référentialité » (Westphal, 126) constituent donc trois axes majeurs de la géocritique : le premier étudie différentes tournures de rapport entre l'espace et le temps ; le second aborde l'interaction entre l'espace-temps réel et fictionnel et dresse les conditions où l'univers fictionnel dépasse le référent réel ; et le troisième se propose de montrer comment l'espace-temps fictionnel redéfinit le référent réel ou bien comment il se transforme lui-même en univers de référence légitimé. Dans la présente étude, nous analyserons ces trois concepts par le biais de quelques dichotomies à savoir « idéologique-utopique », « homogène-hétérogène », « monochrome-polychrone » et « synchrone-diachrone ».

Il est à préciser que *Réchauffe-moi tout l'hiver* a déjà fait l'objet d'une étude des éléments postmodernes intitulée « Ontologie postmoderne à travers la nouvelle d'un écrivain iranien » (Pâyandeh 1389/2010). Dans l'article intitulé « Critique et analyse du rapport de forme et de thème dans le recueil *Réchauffe-moi tout l'hiver* », (Mâlmir et Soltânšahi 1397/2018), les auteurs ont tenté d'étudier le recueil en adoptant une perspective narratologique. Or, la présente recherche poursuit le premier article intitulé « Une ville à la croisée des mondes possibles ; Étude comparative de deux représentations littéraires d'Ispahan » (1400/2021) que les auteurs ont effectué sur les représentations fictionnelles d'Ispahan en ayant recours à la géocritique ainsi qu'à la théorie des mondes possibles.

II. « DEVENIR » MODAL DES MONDES POSSIBLES

VIVRE LA DESEMENTISATION— Dans *Réchauffe-moi tout l'hiver*, le problème de devenir des mondes possibles doit premièrement être étudié à travers ses manifestations formelles et énonciatives. La nouvelle débute dans l'univers quotidien du « je » narratif-énonciatif :

« *Le réveil a sonné. Je me suis réveillé. Hier soir j'ai saupoudré du poison à cafard dans la cuisine, la salle de bain, les toilettes et sous les escaliers. Dans la salle de bain, sur le sol, les cafards sont empoisonnés. [...] Mardjân et les enfants ont peur du cafard. [...] Les enfants se sont réveillés. [...] L'Aîné vient s'asseoir en face de la télévision afin de regarder l'émission pour la jeunesse à six heures et quart. Le Cadet pleure. [...]. Je me lave le visage. Mes yeux s'ouvrent. A côté de la table du petit-déjeuner, j'allume la radio¹* » (Khodâi, 3).

Comme on le voit, l'indicatif est le mode verbal propre à cet univers qui se charge de transmettre le poids du quotidien. En représentant l'univers quotidien, l'indicatif dépasse en effet le sens d'une simple expression de vérité générale : dès lors il indique un mode de vie marqué par l'ennui, la routine et le factuel. Selon Grevisse, « l'indicatif est le mode de l'action considérée dans sa réalité » (Grevisse, 189) dont l'une des valeurs modales consiste à exprimer « un fait permanent ou habituel » (Grevisse, 189). Cette définition grammaticale apparemment simple prend sa valeur modale dans la mesure où le terme « réalité » montre bien que l'univers du quotidien est l'univers réel ou bien factuel du « je ». En plus, l'usage de l'indicatif présent communique au lecteur le positionnement de l'instance narrative-énonciative dans « ici » et « maintenant » : « [...] le présent linguistique ne se définit pas autrement que

comme le moment où le locuteur parle : de cette façon, tout énoncé au présent renvoie nécessairement à son instance d'énonciation » (Mainguneau, 58). En fait, la présence du « je », en tant qu'instance narrative-énonciative, est ancrée dans son propre « ici-maintenant » ; dans un univers factuel pour cette dernière et pourtant fictionnel pour le lecteur.

Le récit a également recours à d'autres ressources stylistiques renvoyant l'idée du quotidien : « Le Cadet éteint et rallume la radio. Depuis la fenêtre de la cuisine, je regarde le ciel au-dessus de la ruelle. Pas de nuage. Il fait jour. Mardjân met son foulard et prend une bouchée. Je prends mes pilules de l'estomac. L'Aîné dit : « J'ai enfin mis [mes chaussures] » (Khodâi, 4). Le premier élément à retenir c'est l'anonymat : on ne connaît le nom du narrateur, ni celui de ses deux enfants appelés « l'Aîné » et « le Cadet ». Le narrateur a juste l'habitude d'appeler son épouse par son nom propre « Mardjân » qui ne lui accorde point une identité. Selon Vincent Jouve, l'être du personnage dépend de son nom propre qui lui suggère une individualité. Il conclut ensuite que « l'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage » (Jouve, 69). Faute du nom propre, on est face à une forme de désémentation qui veut dire « la réduction du sens à la fonction » (Landowski, 80). Ainsi, dans l'univers du quotidien, les personnages, les membres de famille, sont réduits à leur fonction de père, de mère et d'enfant.

Le style analytique ou la « parataxe asyndétique » (Fromilhague et Sancier-Château, 175) est l'autre élément qui renforce considérablement l'effet de routine. C'est un mode de relation entre syntagmes et phrases où on ne voit aucune liaison matérialisée entre les éléments (Fromilhague et Sancier-Château). Concernant notre cas d'étude, les phrases sont également assez courtes et la syntaxe est coupée ou bien pointillée ; en plus, il n'existe aucun rapport logique entre les phrases : « [L'Aîné] montre la boîte à sauce tomate. Mardjân dit : « Ferme la porte de frigo. Le taxi arrive bientôt. » Le cadet dit à sa mère : « Je me suis brossé les dents. » Je prends mes pilules de l'estomac » (Khodâi, 4). La particularité de la parataxe asyndétique est de caractériser « une approche pseudo-objective, sans hiérarchisation ni relation entre les éléments de la réalité évoquée par des notations successives et fragmentaires [...] » (Fromilhague et Sancier-Château, 176). Or, la grande importance de la parataxe asyndétique réside en ce qu'elle accélère le tempo romanesque qui se sent dès l'incipit. Plus précisément, la représentation de l'univers quotidien est basée sur cette accélération temporelle ; tout s'y déroule très rapidement et les personnages stressés se dépêchent. Autrement dit, le passage du temps est si rapide qu'il ne laisse aucune marge de liberté aux personnages et ces derniers sont obligés de s'y adapter. La désémentation provoquée par cette accélération temporelle troublante laisse également son impact sur le lecteur.

Il est à dire que dans cet univers l'espace urbain, où le « je » habite, subit autant le poids de désémentation :

« *Le chauffeur dit : « L'hôpital ? Si on prend Tchâhâr Bâg², vous achetez votre journal du kiosque situé au carrefour. [...]. En face de nous, sur le grand panneau publicitaire est écrit : « Réchauffe-moi tout l'hiver. La chaleur dans un petit paquet. Pressez-le juste et sentez la chaleur sur votre poitrine, votre corps, entre vos orteils [...] » (Khodâi, 7).*

Comme on le voit, « *Réchauffe-moi tout l'hiver* », le titre couronnant la nouvelle, est un slogan publicitaire et montre à quel point l'idéologie capitaliste et consummatrice a envahi l'espace urbain : « Vous voyez monsieur ! Chaque jour un nouveau truc pour piller les gens. [...] Avec un petit paquet, Réchauffe-moi tout l'hiver » (Khodâi, 7). Dans le paragraphe cité ci-dessus, l'évocation de « Tchâhâr Bâg » peut être étudiée selon le concept de monde possible. Selon Saul Kripke, un nom propre peut

être un « désignateur rigide » (Kripke, 36) si dans tous les mondes possibles ce nom désigne le même objet. Il conclut ensuite que le rapport de propriété entre un désignateur rigide et l'entité fictionnelle qu'il désigne est un rapport de nécessité qui n'est pas à prouver : « Quand nous concevons une propriété essentielle à un objet, nous voulons dire qu'elle est vraie de cet objet en toute circonstance où celui-ci existe. [...] De la même façon, un désignateur désigne un certain objet rigidement s'il désigne cet objet partout où celui-ci existe » (Kripke, 36). Effectivement, « Tchâhâr Bâg » se transforme en premier désignateur rigide apparaissant dans le récit. Il montre bien que l'univers représenté est une alternative d'Ispahan géographique car on ne peut pas imaginer « Tchâhâr Bâg » dans une autre ville. Cependant, l'usage de ce désignateur rigide n'empêche pas que cet Ispahan alternatif ait ses propres propriétés, différentes avec celles d'Ispahan réel : « [...] les propriétés qu'un objet a dans tout monde contrefactuel n'ont rien à voir avec les propriétés dont on se sert pour l'identifier dans le monde réel » (Kripke, 37). Par la suite, Kripke ajoute que « les propriétés essentielles d'un objet n'ont pas non plus à être les propriétés dont on se sert pour l'identifier dans le monde réel, à supposer qu'on utilise vraiment des propriétés pour l'identifier dans le monde réel » (Kripke, 41). A son tour, Westphal confirme l'idée de Kripke concernant le « désignateur rigide » qui, selon lui, peut révéler une ou plusieurs virtualités d'un « réalème » (Westphal, 169). En effet, le désignateur rigide fournit à l'univers fictionnel l'attachement minimum et pourtant nécessaire à partir duquel cet univers peut se transformer en monde possible car la fiction part du réel pour pouvoir ensuite interagir avec lui : « [...] la fiction ne reproduit pas le réel, mais qu'elle actualise des virtualités nouvelles inexprimées jusque-là, qui ensuite interagissent avec le réel selon la logique hypertextuelle des interfaces » (Westphal, 171). Bien que l'univers du quotidien soit situé à Ispahan, il a le droit à représenter autrement ses propriétés et à avoir même d'autres propriétés absentes dans Ispahan réel ; c'est ce qu'on appelle la « distanciation référentielle » (Bahrami, Esfandi, Farhadnejad, 174) : Ispahan fictionnel peut vider ses propriétés comme « Tchâhâr Bâg » de leurs premières caractéristiques réelles pour qu'elles puissent en intégrer d'autres. Ce premier constat s'avère être le premier pas afin d'élaborer une étude géocritique.

LE QUOTIDIEN, UN UNIVERS FECOND ? — La présence du « je » ne reste pas ancrée dans l'univers du quotidien. Après avoir accompagné Mardjân, l'Aîné et le Cadet à leur destination finale, lui, le dernier à descendre du taxi, reste tout seul et commence à réfléchir à son propre récit : « Depuis le pont jusqu'à mon travail, ça fait quatre minutes. Je peux réfléchir à mon récit ou regarder cette rue » (Khodâî, 7). Dès lors, on est face à une forme de mise en abyme dans la mesure où le « je » narratif-énonciatif est un double de l'auteur et producteur d'un nouvel Ispahan fictionnel : « J'ouvre mes yeux. Tout au long de la rue, il y a la rivière. J'enlève maintenant cette publicité et je l'implante à l'autre bord de la rue. J'enlève les banquettes et je les situe au bord de la rivière. Maintenant on voit Si-o-sé pol³ » (Khodâî, 7). Ici, « ou » dépasse sa fonction basique de coordination et se transforme en premier signe d'apparition de ce nouvel univers. En effet, si l'univers quotidien, qu'on appelle dès lors l'univers « enchâssant » (Saint-Gelais, 119), est déséminentisé, il s'avère être aussi fécond dans la mesure où il donne naissance à son propre opposé ; c'est-à-dire l'Ispahan où se situe le récit « enchâssé » (Saint-Gelais, 119) :

« Si j'emmenais les pêcheurs ici, au bord de la rivière, si on pouvait naviguer un peu plus loin, si j'enlevais cette foire au bord de la rivière et j'y cultivais juste des plantes, et si je laissais ces kiosques ici-même, beaucoup d'évènements se produiraient. Ce serait magnifique. J'achète un journal. J'achète également ces magazines. Le chauffeur dit : « Qu'est-ce qu'il y est écrit ? Les paroles d'hier ? ». Si les kiosques étaient au bord de la rivière, je m'y promènerais tous les soirs avec les enfants. [...] Dès que je rentre chez moi le midi, je dois de nouveau vérifier partout. [...] Le chauffeur prend son argent et je valide ma carte d'entrée » (Khodâî, 7).

L'univers fictionnel enchâssé va à l'encontre de l'univers enchâssant dans la mesure où son développement énonciatif est à l'origine d'un paradoxe modal : l'indicatif n'est plus le mode verbal dominant et laisse lentement la place au conditionnel présent ; ainsi, l'espace narratif-énonciatif commence à osciller entre ces deux. L'opposition entre ces deux univers renvoie d'ailleurs à ce que l'univers enchâssant constitue la réalité du « je » tandis que l'univers enchâssé ne lui est qu'une virtualité, une possibilité. C'est pourquoi tout acte se déroulant dans cet univers est énonciatisé par le conditionnel qui peut asserter un fait indépendant de toute réalisation (Maingueneau, 1999) ; autrement dit, un fait qui n'est pas ancré dans l'espace-temps réel. Westphal assimile ces virtualités aux plis engendrés dans le réel juste avec cette différence que ces plis « ne sont pas temporalisés » (Westphal, 171). Selon Maingueneau, le conditionnel résulte d'« une projection imaginaire indépendante de toute validation dans le réel ; plus exactement, l'énonciateur fait comme si le procès en question était actualisé dans un univers de visées fictives construit à partir de la situation d'énonciation présente » (Westphal, 108). Pourtant, si on l'appelle le conditionnel « présent », c'est parce que malgré son actualisation feinte, il reste potentiellement réalisable au moment présent (Grevisse, 1995) : « [...] le conditionnel actualise au même degré que les autres « temps » de l'indicatif, il lie directement l'énoncé à la situation d'énonciation [...] » (Maingueneau, 108). Compte tenu de l'emploi du conditionnel, l'univers fictionnel enchâssé se démarque de l'enchâssant par le ralentissement du tempo romanesque résultant du style synthétique ou bien de l'« hypotaxe » (Fromilhague et Sancier-Château, 2016). Contrairement à la parataxe, cette dernière est constituée à partir de la juxtaposition des phrases par « si » et par « , » qui traduisent une certaine continuité temporelle ; d'où le ralentissement du tempo romanesque. L'intrusion de l'univers enchâssant empêche l'enchâssé de se développer au niveau d'un monde possible autonome et la narration se replonge de nouveau dans la routine. Et c'est parce que le nouvel univers reste ontologiquement assez faible afin de transgresser les frontières et les écarts qui le séparent de l'univers réel du « je » (Macé, 2010). Cet univers émergent n'est donc pour le moment qu'un deuxième niveau de représentation virtuelle par rapport à l'univers quotidien qui est plus solide en tant que monde.

Bien que l'univers enchâssant tente de pousser son opposé en marge, celui-ci continue à résister et à se glisser lentement dans les replis de l'univers réel afin de saturer ses espaces blancs dits « texture zéro » (Macé, 217). Ainsi, on voit progressivement apparaître les personnages de l'univers enchâssé : « Je sors de mon sac les notes que j'ai prises hier. Fénià dit : « Nous pêchions à ce bord de la rivière [...]. Nous nous rencontrions. [...] C'était là où je fis connaissance de Kâti ». [...] La météo dit : « Aujourd'hui il neige à Téhéran [...] ». Le Cadet risque d'attraper la grippe. » (Khodâi, 8). Ici, la nouvelle met pour la première fois en scène le devenir de l'univers fictionnel enchâssé : jusqu'ici il s'est énonciativement exprimé en conditionnel. Pourtant, il est dès lors énonciatisé en indicatif, mode plus ancré dans l'espace-temps d'énonciation et donc plus actuel par rapport au conditionnel. Cette métamorphose modale montre bien que l'univers enchâssé est en train de parcourir son devenir d'une simple possibilité en factualité. Contrairement aux personnages de l'autre univers, ceux de l'univers enchâssé portent des noms propres et ne sont point en proie à la désémentisation du premier univers ; ce qui leur accorde une certaine épaisseur identitaire. Dès lors, les deux univers commencent à se développer parallèlement ; c'est-à-dire que l'univers enchâssant n'empiète plus sur l'enchâssé et le tempo romanesque oscille entre accélération et ralentissement.

La relation de ces deux univers devient encore plus problématique ; car ils commencent bientôt à interagir et à échanger leurs entités. Le premier signe d'interaction apparaît le moment où le « je » est en train de passer la dernière nuit avec sa vieille mère, malade cardiaque, qui va bientôt mourir : « Je regarde Maman. [...] Elle dit : « Tu prends du café ? » et elle va et revient avec un plateau sur lequel il y a deux tasses de café concentré et deux verres d'eau et dit : « Je m'en fous du cœur. J'ai de

nouveau répété les paroles de cette Fénia ». » (Khodâi, 15-16). L'évocation de Fénia, personnage du récit enchâssé, par la mère, habitante de l'univers quotidien, perturbe le répertoire cognitif du lecteur : Comment se peut-il que la mère connaisse le personnage du récit du narrateur et s'identifie à elle ? En fait, on ne sait pas si elle connaît le récit rédigé par « je » ou pas ; au moins la nouvelle ne nous livre aucune information à ce propos. Cependant, que la mère connaisse Fénia ou qu'elle ne la connaisse pas, sa présence est actualisée grâce à l'assimilation faite par la mère car cette assimilation l'attache à l'espace-temps de l'énonciation. De la même manière, les membres de famille du narrateur, les personnages de l'univers quotidien, se pénètrent dans l'univers enchâssé :

« Je m'assois au bord de cette rivière. Avec Mardjân et les enfants. Un vendredi après-midi les enfants courent au bord de la rivière. J'ai fabriqué un hameçon pour l'Aîné et le Cadet lance de petits cailloux dans l'eau. Sur la table en bois située au bord de la rivière, Mardjân verse du thé à partir du ballon. On est dans l'intervalle de deux ponts à Ispahan. En face de moi, il y a une grande publicité sur laquelle est écrit : « Tout l'hiver je serai réchauffé ». [...] Mardjân dit que ce verre de thé te réchauffe énormément » (Khodâi, 15).

En effet, l'intrusion et la circulation des personnages d'un monde à l'autre, appelées l'« immersion » (Lavocat, 46) dans la terminologie des mondes possibles, montrent bien que les univers sont devenus perméables l'un envers l'autre; plus précisément, l'univers enchâssé est devenu plus autonome par rapport à l'univers qui l'a engendré et n'est plus une simple échappatoire à ce dernier. Car en fait, les frontières entre le réel et le fictionnel du « je » commencent à faiblir et il peut vivre autant dans le premier que dans le deuxième.

Plus on s'approche de la fin, plus le « je » sympathise avec son univers fictionnel et ses personnages et donc plus ils prennent consistance : « Je dois entreprendre à rédiger le récit de Fénia et Kâti. Je dois à tout prix les emmener ici. Je n'aime point que Kâti souffre du mal aux doigts et que Fénia travaille toutes ces années sans que personne ne l'aime » (Khodâi, 18). Pour le « je », Fénia et Kâti sont maintenant si actualisées qu'il souhaite les empêcher de souffrir et les faire connaître aux habitants de son univers factuel en les y conduisant. En effet, on est face à la transformation d'une simple virtualité en actualité : si l'univers enchâssé est plus fictionnel, il lui est maintenant plus actuel que son univers réel. Ainsi, cette interaction où les deux univers disposaient d'une part égale, va se renverser au profit du récit enchâssé. La mort fortuite de la mère met carrément fin au récit enchâssant : « Ecoute, Maman est partie » (Khodâi, 18). La clause, qui apparaît juste après cette nouvelle de décès, est marquée par un renversement qui bouleverse la cognition lectoriale : l'univers enchâssé s'installe et recouvre complètement l'univers enchâssant et s'impose comme le seul univers qui existe :

« Fénia et Kâti viennent à Ispahan. Moi, Mardjân, Fénia et Kâti, nous nous asseyons à côté de Maman. [...]. On est tous sur un bateau. L'Aîné dit : « Papa ! Grand-mère sera-t-elle avec nous ? » Nous naviguons tous sur un bateau. Où nous amènera-t-il ? [...] L'Aîné pilote. [...] On s'approche de Si-o-sé pol. Il me demande quel tunnel traverse-t-on ? » (Khodâi, 19).

Comme on le voit, dans ce nouvel univers, qu'on peut dès lors appeler un monde possible, le « je », sa famille et ses personnages se réunissent et se communiquent comme s'ils se connaissaient depuis longtemps. Autrement dit, toute distinction entre auteur, narrateur-énonciateur et personnage ainsi que celle entre le réel, le fictionnel et l'actuel s'efface. Ce monde est également marqué par le renversement des rôles qui dysfonctionnalisait le statut des personnages de l'univers réel. C'est ainsi qu'on peut interpréter la métamorphose de l'« Aîné », le petit écolier, en pilote et conducteur du bateau. Celui-ci métaphorise la nouvelle condition de vie des habitants dans ce monde possible.

Effectivement, le devenir modal de la fiction enchâssée consiste en sa métamorphose d'une simple représentation virtuelle en monde possible qui, sur le plan énonciatif, se manifeste par la

métamorphose du conditionnel présent en indicatif présent : « Ce n'est pas par hasard que les mondes fictionnels sont présentés à l'indicatif, le mode du factuel, et non pas au conditionnel comme les énoncés contrefactuels. L'indicatif nous dit que notre monde est réel [...] » (Ryan, 58). En fait, à partir du moment où la fiction enchâssée commence à s'expliquer en indicatif, il devient aussi actuel pour le « je » que la fiction enchâssante. Finalement, l'univers enchâssé parvient à accéder à l'extrême actualité qui dépasse celle de l'univers réel du « je ». Ainsi il remplace ce dernier et se présente comme le seul univers existant.

III. « DEVENIR » EXISTENTIEL DES MONDES POSSIBLES

DECEPTION CARTOGRAPHIQUE— Le devenir formel ne prend valeur qu'à l'échelle ontologique ; c'est-à-dire par rapport au devenir existentiel de ces deux mondes fictionnels dont on se propose dès lors d'étudier l'origine et les conséquences. L'une des caractéristiques de l'univers quotidien est que la représentation de son espace-temps est fortement idéologisée. Dans cet univers, on est face à trois catégories spatiales à savoir l'espace intime, l'espace du travail et l'espace urbain : chaque jour le « je » se déplace entre des lieux identiques et son parcours spatial est réduit à la maison, l'endroit où travaille sa femme, chez sa mère, l'école de l'Aîné, Tchâhâr Bâg, l'hôpital où il travaille et de nouveau la maison. Le déplacement incessant entre ces espaces communique déjà au lecteur une première impression de linéarité ou bien de l'univocité spatio-temporelle dont la parataxe était la manifestation formelle. Le temps et l'espace se développent parallèlement et le temps se perçoit avec l'espace et pas dans l'espace. Autrement dit, compte non tenu des indicatifs temporels, c'est le déplacement incessant entre ces lieux désémentés qui permet de percevoir le passage linéaire et rapide du temps sans que les espaces cités puissent agir sur la linéarité temporelle.

Or, l'univocité temporelle s'enracine principalement dans l'idéologie qui s'est emparée des trois catégories spatiales citées ci-dessus. Prenons d'abord l'exemple de l'espace intime marqué par la présence de médias tels que la télévision, la radio, les journaux, les magazines, etc. Ceux-ci individualisent les membres de famille et les transforment en êtres habitant juste les uns à côté des autres : dès le matin, le narrateur-énonciateur écoute sa radio, Mardjân lit son magazine de cuisine et l'Aîné regarde son émission de télévision et leurs échanges sont réduits à ce qu'ils doivent faire pendant la journée. De même, l'idéologie consommatrice s'impose dans l'espace du travail : la représentation du laboratoire est toujours marquée par la présence des médias ne cessant d'émettre les mêmes slogans publicitaires. Dès que le « je » se replonge dans son univers fictionnel, l'idéologie le déconcentre et empêche l'univers enchâssé de se développer : « J'allume la radio. J'ai encore une trentaine de minutes. J'ouvre le journal : « Que faut-il faire afin d'empêcher les dents de carier ? Qu'est que Hâfež dit ?... Réchauffe-moi tout l'hiver... Pour empêcher les tuyaux de pourrir ... Que faut-il dire ? » (Khodâi, 12). On peut dire que la médiatisation de l'espace présuppose déjà sa monochronisation car suivre le média demande une conscience linéaire et progressive du temps : le « je » sait que l'émission à jeunesse est diffusée à six heures et quart, que les journaux se trouvent au kiosque avant huit heures du matin et que l'émission de cuisine est diffusée quelques minutes avant le midi. En plus, l'espace de travail subit autant le poids de l'idéologie consommatrice que l'espace intime : le personnel, les malades et la clientèle sont apparemment les uns à côté des autres mais en fait chacun est plongé dans son propre rythme quotidien et le « je » ne se soucie point de ses malades ; leurs échanges sont réduits voire insignifiants. Même dans cet espace, tout le monde se laisse tenter par les émissions publicitaires de la télévision (*Ibid.*). Prenons maintenant l'exemple de la troisième catégorie, c'est-à-dire l'espace urbain dont la représentation porte les traces du grand panneau publicitaire « Réchauffe-moi tout l'hiver ». Celui-ci est le représentant le plus parlant de l'idéologie consommatrice. Il semble que l'espace urbain représenté est organisé en fonction de la domination de ce slogan publicitaire qui pousse d'autres éléments urbains en marge et

attire toute attention des citoyens, les trompe et les transforme en consommateurs : « Aujourd'hui, on a versé à nos comptes bancaires le salaire supplémentaire d'il y a trois ans. Les collègues sont allés faire du shopping. Ils ont acheté de ces petites boîtes qui réchauffent. Il paraît qu'elles réchauffent tout membre du corps qui souffre du mal » (Khodâi, 16). Ainsi, l'idéologie consommatrice s'oppose nettement à l'esthétique urbaine et le capitalisme transforme l'espace urbain en ring du pouvoir (Popovic, 1988). Ce phénomène résulte de la dégradation de l'art au profit de la valeur marchande : « Sans la sphère esthétique, la perte d'aura désigne plus particulièrement une modification du rapport de l'individu à l'objet d'art, rapport dégradé par le règne de la valeur marchande » (Popovic, 116). Tout citoyen est donc engagé dans ce conflit entre l'esthétique urbaine, considérant la ville en tant qu'objet d'art, et l'idéologie urbaine, fonctionnalisant la ville en vue de ses intérêts marchands.

Dans l'univers quotidien, la linéarité spatio-temporelle tient à l'envahissement idéologique. L'idéologie tente toujours d'homogénéiser, elle ne supporte pas l'hétérogénéité ni la pluralité car celles-ci menacent ses intérêts : « nous sommes condamnés à vivre dans un espace dont la représentation s'efforce d'être unique et statique [...] alors qu'elle devrait être inéluctablement changeante, plurielle [...] » (Westphal, 236). L'idéologie consommatrice engage les citoyens dans une relation synchronique avec l'espace-temps urbain ; ainsi ils seront incapables de percevoir l'espace-temps urbain dans sa diachronie et de le vivre dans sa verticalité : « Notre société n'aspire pas à la transcendance. L'agencement de son espace-temps n'a pas réintégré la verticale » (Westphal, 11). En d'autres termes, la monochronie spatio-temporelle met en question la diachronie et donc l'historicité de l'espace-temps. Selon Westphal, l'Histoire ne s'inscrit pas dans l'horizontale mais dans la verticale ; c'est-à-dire dans « la superposition des strates temporelles » (Westphal, 379). Un citoyen en proie à l'idéologie est de moins en moins capable de vivre les différentes strates temporelles que lui présente l'espace urbain : il ne peut plus embrasser la ville dans sa compossibilité spatiotemporelle. Selon Westphal, un espace compossible est un espace intertextuel ; c'est-à-dire constitué à partir de la superposition des strates temporelles. Un tel espace peut embrasser l'instant et la durée et nous permet ainsi de vivre à la fois le moment présent et le passé : « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment » (Westphal, 223). Le refus de l'historicité et de compossibilité conduit en effet à la mise en question du rapport identitaire que la ville et les citoyens peuvent entretenir : « A la perte d'aura succède dès lors la perte de la nostalgie » (Popovic, 116). Un espace-temps idéologisé perd progressivement sa valeur identitaire et ses habitants ne peuvent plus s'identifier à lui non plus s'y chercher ; ils l'habitent juste parce qu'ils ont besoin de l'habiter. Faute de ce rapport identitaire, les habitants perdent conscience de ce que leur histoire collective et personnelle et toute nostalgie du passé se construit dans un rapport interactionnel entre les citoyens et la ville : « [...] si la ville s'inscrit dans l'histoire, elle donne corps à l'Histoire par le biais du récit, des histoires qu'elle suscite. La dimension du souvenir, qui est le propre de chaque ville [...] est véhiculée par le récit » (Westphal, 383). Concernant l'univers quotidien, on est effectivement face à la métamorphose de l'espace-temps identitaire en espace-temps fonctionnalisé, de la ville vécue en ville non-vécue. Cette ville ne peut abriter qu'une masse urbaine indifférente (Popovic, 1988), déshumanisée et dépourvue de conscience collective qui se laisse facilement aliéner par l'idéologie consommatrice sans pouvoir prendre position par rapport à elle. Dans ce contexte, le « je » narrateur-énonciateur est le représentant d'un individu qui se veut conscient mais ses tentatives pour fuir la monochronie sont souvent confrontées à l'échec jusqu'à ce point qu'elle devienne extrêmement aliénante et stressante : « J'ai encore trente minutes. [...]. Il a encore un quart d'heure. [...]. Il y a encore trois minutes. [...] Trois, quatre, cinq minutes se sont passées sans que la voiture soit venue. Que ferait-il l'Aîné maintenant ? Comment dois-je aller le chercher [...] dans cet embouteillage ? » (Khodâi, 12). Le « je » se trouve ainsi face à une crise spatio-temporelle, à ce que la géocritique appelle la déception cartographique.

EXPERIENCE TRANSCENDANTALE DE L'ESPACE-TEMPS— Dans son univers quotidien, le « je » éprouve une expérience monochrome, rapide et donc extrêmement troublante du passage du temps. Car cette expérience lui rappelle incessamment le passage incontestable et ravageur du temps qui conduit à la vieillesse et à la mort et ainsi, elle provoque une angoisse existentielle. Celle-ci s'oppose nettement au désir existentiel de devenir éternel : l'être humain est par nature en quête de l'éternité et cherche à empêcher le passage linéaire et funeste du temps et à fuir la mort. Effectivement, c'est en réponse à ce besoin ontologique que l'univers fictionnel enchâssé émerge au sein de l'univers quotidien. Dans l'optique géocriticienne, ce sont la cartographie réelle et fictionnelle qui s'opposent. La première est carrément conforme à la réalité géographique du monde et est fondée sur une vision synchronique du rapport entre l'espace et le temps ; c'est-à-dire qu'elle insiste sur une spatio-temporalité univoque. La réalité cartographique du monde est à l'origine d'une déception et « participe d'une esthétique de la crise » (Westphal, 105) car il impose des limites strictes et infranchissables qui ne laissent aucune marge de liberté à la subjectivité, à l'imagination et à la coopération : « [...] un monde réduit à une dénomination [...] ne laisse aucune place à la transgression. [...], les territoires acquièrent une « sémantique » univoque dès lors qu'ils sont inclus dans une carte » (Westphal, 101). L'univers du quotidien est articulé autour d'une telle conception cartographique.

Or, l'univers enchâssé participe de la cartographie fictionnelle. Le « je » ne parvient pas à assouvir le besoin d'éternité dans l'univers réel car celui-ci est condamné à l'anéantissement et à la mort. Il se met en effet en quête d'un univers où il peut manipuler le temps et installer sa propre spatio-temporalité. C'est pourquoi, il se transforme en « demiurge » (Lavocat, 6) d'un autre univers. La spatio-temporalité n'y est plus univoque et n'existe que par rapport au « je » ; autrement dit, c'est son besoin existentiel qui manipule l'espace-temps. Dès sa première apparition, et bien qu'il ne soit au début qu'une représentation, l'univers enchâssé emblématise l'éternité et le refus de la linéarité. Le premier signe de son nouvel enjeu spatiotemporel est l'hypotaxe qui se manifeste sur le plan de la forme. Puisqu'il tente d'embrasser le mouvement dans sa totalité, le style synthétique ralentit le tempo romanesque qui s'accélère dans l'univers quotidien. L'autre enjeu formel se forme autour du statut du slogan publicitaire « *Réchauffe-moi tout l'hiver* » qui est également attribué au récit en tant que titre. Dans l'Ispahan reconstruit par le « je », ce slogan connaît un changement syntaxique : « Sur la table en bois située au bord de la rivière, Mardjân verse du thé à partir du ballon. [...] En face de moi, il y a une grande publicité sur laquelle est écrit : « Tout l'hiver je serai réchauffé ». [...] Mardjân dit que ce verre de thé va te réchauffer énormément » (Khodâi, 15). Comme on le remarque, ce changement implique une ambiguïté narrative-énonciative car le complément d'agent s'éclipse. Il semble que ce sont l'univers enchâssé et ses personnages qui réchaufferont dès lors le « je ».

Si dans l'univers quotidien le « je » et son épouse vivent une relation conjugale indifférente et froide, c'est que celle-ci a adopté le rythme monochrome de leur espace-temps. C'est pourquoi la plupart de leurs échanges sont marqués par l'usage excessif des indications temporelles :

« *Tu vas chercher les enfants ce midi [...] ?* » (Khodâi, 4) ; « *La voiture arrive tout de suite* » (Ibid.) ; « *Ce midi tu vas rentrer plus tôt que moi [...]* » (Khodâi, 8) ; « *Je vais t'appeler plus tard* » (Khodâi, 9) ; « *Utilise du poison du cafard cette nuit aussi !* » (Khodâi, 15) ; « *Que dois-je faire avec le Cadet demain* » (Khodâi, 17) ; « *Tu ne veux pas te lever ? La voiture arrive tout de suite. [...] Lève-toi, j'ai préparé du thé. [...] Lève-toi. Le téléphone sonne ; va répondre. Le taxi vient de nouveau en retard ?* » (Khodâi, 18).

En fait, il semble que le « je » et Mardjân ne vivent que selon les limites temporelles et que leur vie conjugale ne prend sens que par rapport à elles. Cependant, l'immersion à l'univers enchâssé, leur permet de vivre une relation intime qui échappe largement à toute conscience du passage linéaire du

temps : « Mardjân dit que ce verre de thé va te réchauffer énormément » (Khodâi, 15). Le thé et la chaleur qui en découle se transforment ici en métaphore de la non-conscience de l'univocité spatio-temporelle. Cette idée est encouragée dans la clausule où Fénia, l'habitante de l'univers enchâssé, offre au « je » de la boisson chaude : « Mais combien tu es frigorifié jeune homme ! J'ai une liqueur qui va te réchauffer énormément » (Khodâi, 19). En mettant en opposition la froideur et la chaleur, cette phrase oppose la conception linéaire et non linéaire du temps, la vieillesse et la jeunesse et donc l'éternité et la mort. La monochronie de l'univers réel a vieilli le « je » tandis que son univers fictionnel reste à l'abri du ravage temporel et peut le rajeunir. Donc, l'univers enchâssé est organisé selon une logique spatiotemporelle circulaire et le « je » peut y remonter le passage du temps à travers l'espace. Effectivement, l'univers enchâssé transcende l'univers enchâssant dans la mesure où il réintègre la boisson chaude, élément insignifiant de l'univers quotidien, en lui accordant une signification métaphorique : la boisson chaude lui fait oublier la monochronie angoissante car elle métaphorise la conscience circulaire du temps.

Or, c'est dans la clausule que cette expérience transcendantale atteint son apogée. Vu la logique circulaire de l'univers enchâssé, le temps ne s'y perçoit plus parallèlement à l'espace mais dans l'espace : « L'expression du temps qui passe prend souvent un tour spatial » (Westphal, 19). C'est-à-dire que le temps s'intègre dans l'espace et s'y dilue et ainsi il n'en reste qu'une métaphore spatiale : « On est tous sur un bateau. [...]. Nous naviguons tous sur un bateau. Où nous amènera-t-il ? Fénia dit : « Chacun nous accompagnera jusqu'à un certain endroit et chacun d'entre nous descendra à son tour, à l'arrêt suivant » » (Khodâi, 19). Comme on le voit, le passage du temps est assimilé à un bateau naviguant sur la rivière : le bateau configure l'univers enchâssé dont le mouvement lent sur l'écoulement tranquille du fleuve peut communiquer un sentiment bienfaisant et plus agréable du passage du temps. En effet, cette métaphorisation réduit déjà l'angoisse existentielle provoquée par la monochronie de l'univers enchâssant. Or, le point le plus frappant est que la mort laisse également la place à une métaphore spatiale ; c'est-à-dire la descente : si le bateau incarne l'univers où les personnages habitent, la descente du bateau peut configurer la mort. Cependant, contrairement au concept de la mort, la descente ne traduit point l'anéantissement car descendre est un déplacement d'un lieu à l'autre, d'un univers à l'autre.

Maintenant, on comprend pourquoi la mort de la mère du « je » coïncide avec l'installation de l'univers enchâssé comme le seul univers existant. Plus précisément, cette installation fortuite nous fait mieux voir que l'univers enchâssé présente l'exemple par excellence d'un univers transcendantal dans la mesure où il renie la monochronie spatiotemporelle et l'angoisse de la mort : « — Écoute, Maman est partie. [...]. Fénia et Kâti viennent à Ispahan. [...]. Moi, Mardjân, Fénia et Kâti, nous nous asseyons à côté de Maman. [...] Papa ! Grand-mère sera-t-elle avec nous ? » (Khodâi, 18-19). Comme on le voit, « mourir » est remplacé par « partir » : la métaphorisation de la mort en tant que départ se transforme désormais en ouverture de l'univers enchâssé, en son « sésame ». Tout comme descendre, partir est une métaphore de déplacement. Donc, grâce à ces deux verbes, la mort se métamorphose en immersion, mot clé de la terminologie des mondes possibles. Le « je » narratif-énonciatif refuse la mort de sa mère ; c'est pourquoi celle-ci est passée sous silence ou pour mieux dire, sous une forme d'ellipse énonciative qui interrompt le dialogue entre « je » et Mardjân et met définitivement fin à l'univers enchâssant. Participant de l'enjeu narratif-énonciatif, l'ellipse révèle subtilement le destin de l'univers réel du « je » où tout prendra fin par la mort. Pourtant, à la suite de cette ellipse, la mort n'existera plus. Car en fait, la mort de la mère est transcendée par sa présence dans l'univers enchâssé à côté d'autres personnages. Comme la linéarité spatiotemporelle et la mort ne peuvent se pénétrer dans cet univers, la mère, ainsi que le « je », sa famille et ses personnages continuent à y survivre à l'abri de la mort sans en avoir plus la moindre conscience.

IV. BROUILLAGE DES MONDES

ENTRECROISEMENT DES UNIVERS— Vu sa démarche géocentrée, la perspective géocritique présuppose l'étude de plusieurs mondes et représentations hétérogènes d'un espace unique (Westphal, 2007). En effet, l'intérêt principal de la lecture géocriticienne de *Réchauffe-moi tout l'hiver* consiste en ce que cette nouvelle ne se contente pas de représenter deux univers enchâssant et enchâssé ; car en fait, elle élargit le concept du monde à l'échelle auctoriale et lectoriale. Ainsi, au lieu d'avoir plusieurs textes, on en a un qui réunit plusieurs Ispahans hétérogènes comme un agglomérat de mondes. Comme le devenir des mondes, qui se comprend d'abord à travers sa manifestation formelle, l'invocation de l'univers auctorial et lectorial s'étudie premièrement sur le plan énonciatif : « On est tous sur le bateau. —Papa ! Grand-mère sera-t-elle avec nous ? Nous naviguons tous sur le bateau. Où nous amènera-t-il ? » (Khodâi, 19). « Moi », forme réfléchie du « je », montre bien que dans l'avant-dernier paragraphe c'est le « je » narratif-énonciatif qui prend la parole. Ce qui nous permet de dire que le « On » renvoie aux personnages de l'univers enchâssé ainsi qu'aux « je » et sa famille qui ont immergé dans le même univers. C'est toujours cette indexation du statut du narrateur-énonciateur qui nous permet d'interpréter le bateau comme une métaphore de l'univers enchâssé.

Or, la deuxième phrase renvoie-t-elle nécessairement au même univers ? Le « Nous » a-t-il nécessairement le même antécédant ? Cette question s'enracine dans une ambiguïté énonciative : faute de marque typographique, la phrase répétée ne se réfère pas nécessairement au même lieu d'énonciation et celui-ci reste assez ambigu. C'est pourquoi il est possible de l'interpréter en tant que discours indirect libre : « Les passages au DIL⁴ ne sont attribuables ni au narrateur ni au personnage, on ne peut déterminer exactement ce qui revient à chacun d'eux dans l'énoncé, mais on perçoit leurs « accents », la discordance entre leurs deux énonciations mêlées » (Maingueneau, 136). L'absence de marque typographique nous permet d'attribuer le pronom « Nous » autant à l'instance narrative-énonciative et aux personnages qu'à l'instance auctoriale. L'importance du discours indirect libre consiste en ce qu'il fournit un espace énonciatif où résonne la pluralité des voix car la voix de l'auteur est diluée à celle du narrateur et des personnages. L'instance auctoriale parvient ainsi à se cacher derrière la posture énonciative du « je » : sa subjectivité intervient tout en se déguisant. Attribué au lieu d'énonciation auctorial, « Nous » élargit le nombre des instances impliquées sur le plan énonciatif car l'invocation de l'instance auctoriale présuppose la présence de l'instance lectoriale ; celles-ci ne prennent sens que l'une par rapport à l'autre. Plus précisément, par ce « Nous », l'auteur invite le lecteur à prendre une part active dans l'énonciation ; il demande la coopération lectoriale et fait appel à son répertoire cognitif. L'énonciation se transforme ainsi en espace de communication entre l'auteur et le lecteur ; un espace où ceux-ci détiennent à la fois le statut d'énonciateur et de co-énonciateur. Ce qui renforce cette idée, c'est l'apparition de la question « Où nous amènera-t-il ? » qui semble renvoyer au lieu d'énonciation auctorial et ainsi, il se transforme en modalité « interrogative ». Celle-ci fait partie des quatre catégories des modalités d'énonciation à savoir « *assertive* (le sujet constate) / *interrogative* (le sujet demande une information) / *jussive* (le sujet ordonne) / *exclamative* (le sujet manifeste son affectivité) » (Fromilhague et Sancier-Château, 79) qui constituent le modèle communicationnel entre un énonciateur et un énonciataire étant également un co-énonciateur : « [Les modalités d'énonciation] constituent un acte de langage spécifique, ayant une réalisation linguistique elle aussi spécifique, par lequel le sujet de l'énonciation met en place un certain mode de communication » (Fromilhague et Sancier-Château, 79). Donc, compte non tenu de la communication établie entre le « je » narrateur-énonciateur et d'autres personnages sous forme de dialogue, l'intégration de cette modalité interrogative dans un discours

indirect libre suffit à conclure qu'en dehors du récit, un pacte de communication est signé entre un autre énonciateur et son co-énonciateur ; c'est-à-dire l'auteur et le lecteur.

Ce pacte de communication laisse évidemment son impact sur le concept du monde. Pour ce faire, il change premièrement le statut des univers du récit : jusqu'ici nous n'avons parlé que de deux univers enchâssant et enchâssé, considérant le premier comme l'univers réel du « je » et le deuxième en tant que son univers fictionnel. Pourtant, l'implication des instances auctoriale et lectoriale déplace la frontière de ces deux univers car la conscience des instances ne sont pas identiques : pour le « je », il n'existe qu'un univers réel où il habite (enchâssant) et un univers fictionnel où il désire habiter (enchâssé). Tandis que les instances auctoriale et lectoriale en ont une perception complètement différente : ils ont gardé conscience du fait que l'un et l'autres univers sont fictionnels. En adoptant la terminologie des mondes possibles, on peut dire que leur seule distinction réside alors en ce que l'univers enchâssant est « réellement fictionnel » tandis que l'univers enchâssé est « ostensiblement fictionnel » : « [...] la « réalité fictive » et les « fictions ostensibles » se distinguent par la conscience que leurs habitants ont, ou non, de faire partie d'un monde possible [...] » (Saint-Gelais, 119). En effet, le « je » narratif-énonciatif n'a pas de conscience des univers hors du texte ; il n'habite que son propre univers réel et fictionnel. Pourtant, en ayant recours à la co-opération lectoriale, l'auteur élargit le concept du monde : l'auteur et le lecteur ont conscience de la fictionnalité des univers représentés dans le récit mais ils habitent également leurs propres Ispahan réels et fictionnels. Participant de la réalité cartographique, l'Ispahan réel est évidemment identique pour les instances auctoriale et lectoriale. Comme les instances auctoriale et narrative-énonciative se recouvrent, on peut dire qu'elles partagent plus ou moins les mêmes univers. Ainsi, l'Ispahan réel du « je » est marqué par la conception auctoriale de la réalité et l'Ispahan fictionnel du « je » subit l'impact de l'imaginaire auctorial. Or, l'invocation de l'instance lectoriale a pour le résultat la présentification d'autres Ispahans fictionnels : chaque lecteur a son Ispahan fictionnel propre à lui : « Ispahan » en tant que désignateur rigide, actualise à la fois, chez chaque lecteur, l'Ispahan réel et l'image que ce dernier en a lui-même ; c'est-à-dire son propre Ispahan imaginaire. Effectivement, la nouvelle donne naissance à un nouvel Ispahan qui se situe à l'intersection de plusieurs Ispahans réels et possibles. Englobant le référent, la subjectivité auctoriale et lectoriale, cet Ispahan se transforme en univers intersubjectif et interculturel qui est ontologiquement plus consolide et plus complexe que chacun des mondes qui le construisent (Akbari, Esfandi, Sadr Zadeh, 43).

DECENTREMENT REFERENTIEL— La multitude des univers réels et fictionnels donne lieu à une forme d'hétérogénéité représentationnelle assez riche articulée autour d'Ispahan. Il faudrait alors se demander si cette hétérogénéité peut mettre en doute la réalité cartographique et sa conception lectoriale. Afin de répondre à cette question, étudions d'abord le procédé d'actualisation. Stylistiquement parlant, un énoncé est actualisé si son locuteur se positionne directement dans « ici » et « maintenant » de l'acte d'énonciation ; ainsi le locuteur se transforme en (co)énonciateur. Donc, un énoncé est actuel quand « on est en prise directe sur le réel, [et] que la situation du locuteur est marquée dans son énoncé » (Fromilhague et Sancier-Château, 43). L'actualisation se fait par les déictiques qui se divisent en catégories temporel et spatial et ont différentes formes à savoir les noms propres de lieu, la mention des périodes historiques, des dates du temps, les articles et les pronoms (Fromilhague et Sancier-Château, 2016). Les déictiques temporels indiquent « le moment où l'énonciateur parle, le « moment d'énonciation », qui définit le présent linguistique » (Mainguneau, 36) et les déictiques spatiaux sont ceux indiquant « la position qu'occupe le corps de l'énonciateur lors de son acte d'énonciation » (Mainguneau, 34). En effet, les déictiques sont organisés en fonction de la présentification de l'espace-temps de l'énonciation et font osciller la narration entre le récit et le discours. Revenons maintenant à notre cas d'étude. Le discours est le mode dominant dans la mesure où la nouvelle a largement recours aux déictiques spatiotemporels : ce sont d'abord les noms propres tels que « Ispahan », « Tchâhâr Bâg » et « Si-o-sé pol » qui, comme déictiques spatiaux, assument la charge d'actualisation. On les a déjà étudiés en tant que désignateurs rigides et on a vu comment ces désignateurs peuvent présentifier

l'espace focalisant d'énonciation. Quant aux déictiques temporels, ce sont surtout « l'indicatif présent », « le passé composé » et le « conditionnel présent » qui assument l'actualité et présentifient le moment d'énonciation. Le premier est le temps de base de discours : « [...] l'indicatif peut situer l'énoncé par rapport au moment d'énonciation ; de ce point de vue il est le mode de l'actualisation maximale » (Mainguneau, 57). Le deuxième lie le passé et l'acte réalisé au passé au présent de discours ; il joue « le rôle de « temps » perfectif du passé du discours » (Mainguneau, 70). Le conditionnel procède également à une valeur actualisatrice spécifique car il résulte de l'intervention subjective d'un énonciateur, « d'une projection imaginaire indépendante de toute validation dans le réel ; plus exactement, l'énonciateur fait comme si le procès en question était actualisé dans un univers de visées fictives construit à partir de la situation d'énonciation présente » (Mainguneau, 108). Concernant les univers enchâssant et enchâssé, la narration prend donc une forme discursive et leurs représentations profitent largement des ressources d'actualisation.

Or, ces deux univers ne procèdent pas au même degré d'actualité. Plus précisément, c'est par leur degré d'actualité qu'ils se différencient et qu'ils parviennent à agir sur la réalité cartographique. Cette différence tient au nombre ainsi qu'à la posture des (co)énonciateurs. Bien que les personnages tiennent de temps en temps la parole, c'est le « je » narratif-énonciatif qui reste l'énonciateur principal de l'univers fictionnel réel car c'est lui qui agit sur les énoncés d'autres personnages. Donc, discursivement parlant, l'actualité de cet univers ne tient qu'à un seul énonciateur. Cependant, l'univers fictionnel ostensible se démarque par sa pluralité énonciative : ce n'est plus le « je » seul situé au cœur du procès d'actualisation car les instances auctoriale et lectoriale participent autant de l'enjeu énonciatif. Pour chaque lecteur, il y a trois (co)énonciateurs à savoir le « je », l'auteur et lui-même qui prennent part dans l'actualisation ; ainsi, il y aurait au moins quatre univers actualisés : l'Ispahan fictionnel réel (enchâssant) qui représente la réalité cartographique du « je » ; l'Ispahan fictionnel ostensible (enchâssé) qui représente sa cartographie imaginaire et qui recouvre plus ou moins l'univers imaginaire de l'auteur ; l'Ispahan réel de l'auteur qui est également celui du lecteur et finalement, l'Ispahan imaginaire de chaque lecteur qui est évidemment différent d'un lecteur à l'autre. Ainsi, l'univers fictionnel réel s'oppose nettement à l'univers fictionnel enchâssé qui ne peut actualiser aucun autre monde sauf lui-même. En effet, le degré d'actualité de l'univers fictionnel ostensible est trois ou quatre fois plus que celui de l'univers fictionnel réel.

La disparition de l'univers fictionnel réel et sa substitution par l'univers fictionnel ostensible est un phénomène qui se justifie par l'ontologie de la fiction. En effet, le degré d'actualité d'un univers fictionnel n'est pas simplement une question discursive, elle doit être étudiée à l'échelle ontologique. Si la pluralité énonciative renforce le degré d'actualité, c'est parce qu'elle renforce la subjectivité : le « je » narratif-énonciatif, l'auteur et le lecteur prennent part avec leur propre subjectivité et leur propre vision du monde. Le grand avantage de l'univers fictionnel ostensible consiste en ce qu'elle accorde la priorité au sujet d'énonciation et à sa perception et les valorise au détriment de la réalité telle quelle. L'univers fictionnel réel manque de solidité ontologique : articulé autour de la présence d'un seul sujet d'énonciation, cet univers se veut extrêmement homogène et monophone et prive l'instance lectoriale de toute liberté de co-opération et d'interprétation. Son caractère monophone et autoritaire correspond à sa nature fort idéologique qui, on l'a déjà évoqué, tente incessamment de s'imposer à ses habitants en tant qu'unique réalité légitime. Contrairement à celui-ci, l'univers fictionnel ostensible est ontologiquement assez consistante car il est polyphonique : il accueille plusieurs (co)énonciateurs en leur attribuant toute liberté de participation, d'interprétation, d'imagination et donc d'interaction. Il procède en plus à la liberté de réactivation spatiotemporelle dans la mesure où il est à la fois synchronique et diachronique et réactive le passé dans le présent : « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la

durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique » (Westphal, 223). Ainsi, l'univers fictionnel ostensible peut réagir à l'univers fictionnel réel car il parvient à résister contre « l'hégémonie des versions officielles (idéologiques) de l'histoire/l'espace » (Rahmatjou et Esfandi, 138) dont l'univers fictionnel réel est le représentant le plus parlant. Plus on avance dans la nouvelle, plus l'univers fictionnel réel perd en actualité et la perte d'actualité entraîne la perte de consistance ontologique. Puisqu'il perd complètement sa valeur ontologique, il disparaît à la fin. Par contre, à mesure qu'on avance dans la lecture, l'univers fictionnel ostensible gagne en actualité et ceci renforce sa consistance ontologique ; c'est pourquoi il se transforme en seul univers réel et actuel du « je » et remplace l'univers disparu.

L'installation de l'univers fictionnel ostensible comme univers réel du « je » est un phénomène appelé le « recentrement » ; c'est-à-dire un processus « par lequel le monde possible est placé au centre de l'univers conceptuel et devient le monde de référence [...] » (Cité par Lavocat, 18). Ce phénomène ne manque pas de lancer un défi à l'horizon d'attente lectorial pour qui les frontières entre l'Ispahan réel et l'Ispahan imaginaire sont nettes jusqu'à ce qu'il se trouve face à la substitution réalisée dans la clause. Celle-ci peut déplacer les frontières citées ci-dessus par l'interférence. Plus précisément, puisque le lecteur vit parallèlement les Ispahans proposés par la nouvelle et ses propres Ispahans réel et imaginaire, il est capable de réactualiser le phénomène de substitution ; c'est-à-dire d'interférer à sa propre condition en tant que « je » face à ce que la réalité lui impose et à ce que son imaginaire lui propose. En invoquant la présence et la coopération du lecteur, l'instance auctoriale cherche à lui suggérer que ce qui arrive au « je » narratif-énonciatif peut également lui arriver si l'univers imaginaire de ce dernier lui est plus actuel. De cette manière, le lecteur aura également la possibilité d'immerger dans son propre Ispahan imaginaire et de commencer à le vivre comme son Ispahan réel. En plus, considéré comme discours indirect libre, l'énoncé « Nous naviguons tous sur le bateau. Où nous amènera-t-il ? » peut étendre à l'échelle lectoriale l'idée d'assimilation du passage du temps au bateau. La perception lectoriale du passage du temps peut ainsi interférer à la métaphore du bateau naviguant sur la rivière : dès lors, rien n'empêche le lecteur à vivre la même expérience polychronique, circulaire et bienfaisante du temps en vivant son Ispahan imaginaire. Effectivement, la lecture de cette nouvelle permet au lecteur de transcender sa réalité afin de rejoindre son univers imaginaire. Cette expérience transcendantale peut faire de l'univers fictionnel ostensible un nouveau monde de référence :

« Si, dans la plus classique des hypothèses, le référent est enraciné dans le vrai monde, il arrive également que le référent se situe hors du monde réel, quelque part dans un texte, voire dans une série de textes. En d'autres termes, il devient loisible d'identifier un référent dans une chaîne intertextuelle qui se sera consolidée au fil du temps et des livres » (Cité par Lavocat, 193).

Puisqu'il est ontologiquement consolidé, l'univers fictionnel ostensible présente au sujet percevant une version aussi crédible, voire plus crédible que l'Ispahan réel. Dès lors, ce monde possible est apte à devenir un référent fictionnel valide et légitime et à constituer le point de départ d'autres Ispahans possibles. Ceci confirme que tout référent fictionnel est par excellence intertextuel et donc pluriel car c'est à l'intersection des univers textuels qu'il émerge et se développe.

Cette expérience transcendantale nous permet de voir en *Réchauffe-moi tout l'hiver* un récit postmoderne. Dans la terminologie du postmoderne, ce qu'on appelle la transcendance est une « transgression » spatiotemporelle qui est le trait principal du récit postmoderne : « Le réalisme postmoderne est tout entier dans la représentation d'un monde qui se caractérise par une déterritorialisation accélérée, un monde éminemment « transgressive » » (Westphal, 264). Suite à cette transgression, les frontières entre le réel et le fictionnel sont largement mises en doute et leur statut se renversent : la réalité cartographique, située jusqu'ici au centre, se dilue dans ses alternatives marginalisées et leur laisse sa place. Le réel et le fictionnel se trouvent ainsi réunis au centre et commencent à interférer et à interagir. Dès lors, on est face au « brouillage des mondes », caractéristique

la plus parlante de l'ère postmoderne où l'homogénéité et l'univocité de la réalité cartographique sont absolument mises en question ; car le postmoderne tient à ce que chaque sujet est libre de choisir son monde et de vivre parallèlement plusieurs mondes réels et possibles.

V. CONCLUSION

En guise de conclusion, il faut d'abord répondre aux questions majeures que nous nous sommes posées dans l'introduction. *Réchauffe-moi tout l'hiver* présente un exemple parlant de la littérature postmoderne ; car le devenir formel et existentiel des mondes est une nécessité de la condition postmoderne. De nos jours, encore plus que n'importe quelle époque, nous éprouvons le besoin d'éternité et de transgresser l'espace-temps monochrome, synchronique et angoissant de notre ville, agencée selon les intérêts idéologiques. C'est en réaction à cet enfer idéologique, représenté par le monde fictionnel réel, que le monde fictionnel ostensible émerge. Son émergence est en effet une exigence de l'époque postmoderne mettant largement en question l'unité et l'homogénéité du monde réel. Considérée comme le centre de toute référence fictionnelle, la réalité référentielle commence alors à perdre sa centralité, éclate et ses bribes se diluent dans ses alternatives fictionnelles. Actualisé par la présence et la perception subjective, le fictionnel remplace le réel non-actualisé : ces mondes fictionnels deviennent ontologiquement assez solides et donc aptes à repousser la réalité référentielle en marge. Dès lors que les mondes possibles fictionnels occupent le centre, rien ne les empêche plus de se transformer en référents car ils présentent des versions de monde aussi crédibles que la réalité référentielle. Devenu référent, chacun de ces mondes peut constituer le point de départ d'autres mondes fictionnels. En effet, la ville postmoderne devient un espace-temps parcellé, partagé, pluriel et multidimensionnel où le présent, le passé et le futur se trouvent réunis. De cette manière, le citoyen et la ville se lisent, se comprennent l'un par rapport à l'autre et s'identifient l'un à l'autre. Voilà comment la ville fictionnelle parvient à agir sur la ville référentielle, à la manipuler et à transgresser ses frontières.

Pour finir, il convient d'ajouter que *Réchauffe-moi tout l'hiver* peut être considéré comme une tentative de réconciliation de la tradition et du postmoderne. On sait que pour beaucoup de religions, y compris l'Islam, la mort n'est point l'anéantissement ; elle incarne un départ d'un monde à l'autre. Cette assimilation est une croyance religieuse qui s'enracine dans le mythe d'éternité et du paradis perdu : dès le début, l'être humain était en quête de son paradis où, libéré de l'angoisse existentielle de la mort, il pouvait s'éterniser. Cette assimilation, on l'a vu, est également une exigence de la condition postmoderne. L'idée d'assimilation se transforme ainsi en point de convergence entre la tradition et le postmoderne. De la tradition à l'ère postmoderne, en passant par le modernisme, c'est toujours l'éternité, le besoin inaltérable de l'être humain, qui a simplement changé de visage : le mythe se réfugie dans la fiction et continue à y survivre ainsi que la tradition dans le postmoderne. Effectivement, à partir du moment où l'être humain commence à imaginer et à recréer le monde en sa faveur, il a retrouvé son paradis perdu.

NOTES

- [1] Les traductions en persan sont faites par les auteurs.
- [2] Les Quatre Jardins. Avenue historique située à Ispahan qui date de l'époque Safavide et qui symbolise la ville.
- [3] Trente-trois ponts. Pont historique situé à Ispahan qui date de l'époque Safavide et qui symbolise la ville.
- [4] L'abréviation de « discours indirect libre » choisi par Maingueneau.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Akbari, Nadjmeh, Esfandi, Esfandiar, Sadre Zadeh, Mandana. « Une ville à la croisée des mondes possibles ; Étude comparative de deux représentations littéraires d'Ispahan ». *Plume*, vol. 16, no. 33, 2021, 7-49.

- [2] Bahrami, Mohammad, Esfandi, Esfandiar, Farhadnejad, Abbas. « Représentation de la Technoscience dans deux Œuvres de Science-Fiction persane (Rostam au 22e Siècle et S.G.L.L) ». *Revue des Études de la Langue Française*, vol. 12, no. 22, 2020, pp. 172-184.
- [3] Duchet, Claude. « La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre ». *Revue d'études francophones*. vol. 5, no. 5, 1995, pp. 31-54.
- [4] Eco, Umberto. *Lector in fabula ; Le role du lecteur*. Bouzaher, Myriem. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985.
- [5] Fromilhague, Catherine., Sancier-Château, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Armand Colin, 2016.
- [6] Grevisse, Maurice. *Précis de grammaire française*. Belgique : Duculot, 1995.
- [7] Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2020.
- [8] Kripke, Saul. *La logique des noms propres*. Jacob, Pierre., Recanati François. Paris : Minuit, 1982.
- [9] Landowski, Eric. *Passions sans nom*. Paris : PUF, 2004.
- [10] Lavocat, Françoise. « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions ». *La Théorie Littéraire Des Mondes Possibles*, Édité par Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 15-51.
- [11] Maingueneau, Dominique. *Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1999.
- [12] Macé, Marielle. « « Le Total fabuleux » : les mondes possibles au profit du lecteur ». *La Théorie Littéraire Des Mondes Possibles*, Édité par Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 205-222.
- [13] Popovic, Pierre. « De la ville à sa littérature ». *Études françaises*, vol. 24, no. 3, 1988, pp. 109-121.
- [14] Ryan, Marie-Laure. « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles ». *La Théorie Littéraire Des Mondes Possibles*, Édité par Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 53-81.
- [15] Rahmatjou, Hamid Reza. Esfandi, Esfandiar. « La fiction de l'espace dans le roman iranien extrême-contemporain : La schizophrénie de Téhéran ». *Recherches en Langue Et Littérature françaises*, vol. 14, no. 25, 2020, pp. 129-144.
- [16] Saint-Gelais, Richard. « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction ». *La Théorie Littéraire Des Mondes Possibles*, Édité par Françoise Lavocat, CNRS, 2010, pp. 101-124.
- [17] Westphal, Bertrand. « Pour une approche géocritique des textes *Esquisse* ». *La géocritique Mode d'emploi*, Édité par Bertrand Westphal, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- [18] Westphal, Bertrand. *La géocritique Réel, Fiction, Espace*. Paris : Minuit, 2007.
- [19] Westphal, Bertrand. « Les villes verticales ; Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain ». *La Mémoire des villes ; The Memory of Cities*, Édité par Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, pp. 379-387.

منابع فارسی

[1] خدایی، علی. تمام زمستان مرا گرم کن. مرکز، تهران، 1397.