

**L'Épistémologie destructive chez Mostafa Mastour :  
Relecture du recueil de Nouvelles  
*L'Histoire d'un amour sans «r», ni «m», ni «a»*\***

Recherche originale

**Sharareh CHAVOSHIAN\***

Professeur assistant, Université Alzahra

(Date de réception : 14/09/2019; Date d'approbation : 17/01/2020)

**Résumé**

Dans le recueil de nouvelles *L'histoire d'un amour sans "r", ni "m", ni "a"*, de l'auteur iranien contemporain Mostafa Mastour, le lecteur rencontre des personnages qui, au seuil de la compréhension d'une vérité, de la prise de conscience de leur sentiment, ou de la réception des réponses à leurs questions au sujet du monde, ne pouvant la/les subir, mettent fin à leur vie, se sentent marqués par une sorte d' "autisme" qui les empêchent de continuer leur relation avec leur entourage, ou tout simplement disparaissent. A partir de leur conscience, les personnages de Mastour construisent une image du monde, basée sur leur perception, sur les acquis qui leur semblent réels, puis réagissent. Ce comportement pourrait trouver son appui théorique dans la phénoménologie merleau-pontienne, qui attribue la primauté à l' "être au monde. L'épistémologie qui résulte des propos de Merleau-Ponty, est donc le produit de la conscience -en tant qu'un élément qui vit-, plutôt que celui des simples réactions physiques. Nous allons étudier dans ce présent article, la perception de l'environnement par les personnages du recueil de nouvelles mentionné dans le titre, et vérifier la réaction qu'entraîne cette épistémologie chez eux, en nous appuyant essentiellement sur les propos de Merleau-Ponty dans ses deux livres *Phénoménologie de la perception* et *La Structure du comportement*.

**Mots-clés** : Epistémologie, Merleau-Ponty, Conscience, Disparition, Autisme.

---

\* La traduction en français du titre est insuffisante, mais il ne serait pas évident de trouver un équivalent pour: حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه

\*\* E-mail: sh.chavoshian@alzahra.ac.ir

## Introduction

Brian McHale, académicien américain et théoricien de littérature, a écrit un livre intitulé *Fiction postmoderne* dans lequel il établit un rapport entre les deux courants moderne et postmoderne ; il y explique comment le modernisme donne naissance au postmodernisme. L'épistémologie ou la théorie de la connaissance, s'associe selon McHale, au modernisme et contribue à construire une image reflétant la réalité du monde. La reproduction fidèle de cette image du monde réel exige une perception qui, d'après McHale, serait au-delà de celle de l'homme; cette épistémologie dominera la production artistique et littéraire modernes (voir Brian McHale, 2004). Cependant la définition du terme « épistémologie » ne revêt pas une forme unique : de la théorie de la connaissance à l'étude des théories scientifiques, le sens varie et reste à la fois justifiable : le « mot grec épistèmê (qui s'oppose au mot doxa signifiant «opinion») peut être tantôt traduit par le mot « science », tantôt par le mot «savoir» » (Jacob : 9).

L'auteur qui est au centre de l'intérêt de cet article, ne pourrait être facilement étiqueté : il est dans un va et vient entre le modernisme et le postmodernisme – l'épistémologie sera remplacée par l'ontologie pour s'associer au postmodernisme. Or, ce sur quoi se concentre cet article n'est pas d'étudier cette oscillation, mais de vérifier si l'on pourrait dans un premier mouvement, associer le terme épistémologie à ce qui mène paradoxalement les personnages du recueil de nouvelles *L'Histoire d'un amour sans «r», ni «m», ni «a»*, depuis la connaissance de leur environnement vers l'autodestruction. Pour ce faire, nous allons avoir recours aux théories de Merleau-Ponty et en extraire une définition du terme "épistémologie", puis nous allons analyser les nouvelles du recueil *L'Histoire d'un amour sans «r», ni «m», ni «a»* en suivant les personnages dans leur démarche vis-à-vis de cette connaissance. Pour réaliser cette

recherche, nous allons opter pour une méthodologie descriptive-analytique.

Quant aux recherches déjà effectuées sur Mostafa Mastour, il faut préciser que quelques mémoires de Master ont été déjà élaborés sur les œuvres de cet auteur ; deux articles en persan ont été aussi écrits dont le premier qui s'est totalement consacré à l'auteur et à une de ses nouvelles est intitulé *Ontologie postmoderne dans le recueil de nouvelles «Je suis un auteur omniscient»* (Hassanzadeh Nayyeri & Eslami : 25-42) et le deuxième, *Transgression de la frontière narrative dans les récits iraniens* (Ghassemipour : 127-145), qui traite de la narration dans la littérature contemporaine, a cité des exemples parmi lesquels on rencontre des passages extraits des œuvres de Mastour. Dans le dernier volume de l'œuvre réalisée par Hossein Payandeh, *Nouvelles en Iran* (voir Payandeh, vol. III), l'auteur a introduit parmi les exemples, ceux cherchés chez Mastour. De même dans les actes de colloque, on peut repérer un article intitulé *Pourquoi associe-t-on la mort de la réalité au postmodernisme* (Chavoshian : 46-53), dans lequel Mastour a été étudié parmi d'autres auteurs.

## 1. Définition de l'épistémologie

L'entreprise épistémologique n'est pas le produit du 20<sup>ième</sup> siècle. Descartes pour sa part qui avait présenté sa propre définition basée sur le «donné», a été vivement critiqué par nos contemporains : on lui a reproché ce côté rationaliste qui élimine l'empirisme dans la pensée cartésienne à laquelle on a associé le «fondationalisme» :

Le foundationalisme cherche à découvrir un socle imperméable à toute forme de doute, un **donné (Given)** d'une certitude absolue, à partir duquel nous pourrions

reconstruire l'ensemble de notre savoir de manière rigoureuse, claire et distincte<sup>1</sup> (Taylor, 2002 : 109).

Mais notre conscience, cette entreprise qui pense, ce *cogito*, peut aussi bien former le «donné». A partir de notre conscience nous sommes capables de construire une image mentale du monde, basée sur les données qui nous semblent réels, dépendant de notre position réaliste- ce que Merleau-Ponty appelle «l'intellectualisme» (voir Merleau-Ponty, 1967)<sup>2</sup>.

Toutefois la connaissance du monde ne peut passer que par l'intermédiaire de nos représentations mentales (Dreyfus & Taylor : 2). La difficulté de cette nouvelle définition de l'épistémologie est de pouvoir justifier la correspondance entre le monde réel et la conscience englobant nos représentations du monde. Comment pourraient correspondre la réalité objective et notre image subjective de cette réalité? Depuis le rationalisme de Descartes, l'épistémologie essaie d'établir un rapport de causalité entre ces deux mondes.

Cette problématique est enracinée dans ce dilemme qui empêche l'appréhension de la réalité du monde extérieur, par une entreprise interne, c'est-à-dire la conscience. En effet, c'est l'idée même de vouloir travailler *de l'intérieur* l'image du monde extérieur qui pose problème : deux images qui semblent

---

<sup>1</sup> The aim of foundationalism is to peel back all the layers of inference and interpretation, and get back to something genuinely prior to them all, a brute "Given": then to build back up, checking all the links in the interpretative chain. Foundationalism involves the double move, stripping down to the unchallengeable and building back up. (Les citations en anglais sont transmises en français par l'auteure de l'article, faute d'accès à leur traduction publiée en français. Nous allons nous en tenir de répéter cette remarque à chaque traduction de l'anglais).

<sup>2</sup> Ce rejet du fondationalisme est aussi élaboré dans l'ouvrage célèbre de Sellars (Cf. W. Sellars, *Empirisme et philosophie de l'esprit*, Paris, L'Éclat, 1992: 36).

irréconciliables sauf si la conscience est neutre et objective - comme le souhaitait Descartes- (*Ibid.* : 3). Mais est-ce que cette tentative est vouée à l'échec? Est-ce qu'il faudrait nécessairement rapporter l'un des deux termes, le monde ou la conscience, à l'autre? La réponse de Merleau-Ponty à ces deux questions n'est pas positive.

Selon Merleau-Ponty, la conscience vit; elle n'est pas un corps inanimé que l'on empaille pour lui donner une apparence vivante. Les premiers chapitres de *La Structure du comportement* (Merleau-Ponty, 2013) le montrent bien. Merleau-Ponty critique dans ce livre les sciences du comportement de son époque :

En opposition avec le trait principal des sciences cognitives qui assument que le comportement de la conscience doit être basé sur les représentations du monde extérieur dans l'esprit, Merleau Ponty défend cette idée que le type de comportement le plus fondamental, habile à s'adapter, peut et doit être compris sans aucun recours à n'importe quel type de représentation<sup>1</sup> (Dreyfus : 129).

En d'autres termes, Merleau Ponty est contre ce modèle réduisant qui rabat le fonctionnement de la conscience aux simples réactions physiques –modèle qui suit les formes radicales du naturalisme cognitif. Comme nous l'avons vu, pour Merleau-Ponty, la conscience est vivante et peut réagir activement à son environnement et au monde extérieur, alors que ces approches simplistes en présentent un organisme passif.

Cela dit, le rapport entre la conscience et le monde n'est pas celui d'un spectateur et le spectacle, et ne doit pas être considéré

---

<sup>1</sup> «In opposition to mainline cognitive science, which assumes that intelligent behavior must be based on representations in the mind or brain, Merleau-Ponty holds that the most basic sort of intelligent behavior, skillful coping, can and must be understood without recourse to any type of representation».

unilatéral rapportant l'un à l'autre. Le rôle de la conscience est celui d'un actant ou d'un participant. Selon Merleau Ponty, il y a une dimension dialectique du rapport entre l'esprit et l'environnement qui est essentielle et quel que soit le niveau du rapport, physique, social, humain, etc. cette dialectique constitue toujours, pour Merleau-Ponty, «une structure indécomposable» (Merleau-Ponty, 2013 : 65). Il voit la conscience :

[...] jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste [...] à faire **voir** le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'**expliquer**, comme le faisaient les classiques (Merleau-Ponty, 1965 : 104-105).

L'épistémologie merleau-pontienne ne conçoit pas cependant la conscience naïve comme l'ultime savoir : la compréhension scientifique du monde ne se résumerait pas en un jugement simpliste qui prend l'illusion de la réalité pour la réalité-même. Comme l'écrit Geraets : «Il faut [...] maintenir les deux perspectives dans ce qu'elles ont de légitime, et tenter de comprendre l'homme en cherchant à comprendre leur rapport» (Geraets : 35). L'établissement d'un rapport entre ces deux ordres n'empêche pas Merleau-Ponty de concevoir la priorité de notre appartenance au monde par rapport à la conception objective face au monde : «Chacune des équations de la physique présuppose **notre** expérience préscientifique du monde et cette référence au monde **vécu** contribue à en constituer la signification valable» (Merleau-Ponty Maurice, 1967 : 494). Il s'agit de la primauté de notre être au monde par rapport à un spectateur objectif.

Le savoir scientifique est un complément important à la compréhension du monde; cela n'épuise pas pour autant tous les sens du monde. Comme l'affirment Dreyfus et Taylor, il est certain que le savoir scientifique, dans la mesure où il est avéré, fournit une propriété essentielle et universellement valide de son

objet, mais cela ne veut pas pour autant dire que cette propriété essentielle épuise l'essence, voire les essences possibles d'une chose :

Notre compréhension scientifique, si celle-ci est vraie, serait conçue vraie dans le monde ancien des Egyptiens même s'ils n'en comprenaient rien ; mais cela n'exclut pas pour autant que ce qu'ils prenaient pour l'or, soit défini par nos sciences [...] Reconnaître essentiellement l'or en tant qu'un élément qui a un numéro atomique de 79, explique ou au moins pourrait expliquer les propriétés causales de l'or [...], son numéro atomique correspondrait à la structure *en soi* de l'or. Mais le fait d'avoir un numéro atomique de 79 n'est pas toujours la condition sine qua non pour considérer un métal, de l'or. Peut-être que les Egyptiens avaient révélé les propriétés de l'or qui n'étaient accessibles que par l'intermédiaire de leurs pratiques religieuses (H. Dreyfus & Ch. Taylor : 150-51)<sup>1</sup>.

Comme l'a rappelé aussi Th. Geraets : «Il faut [...] maintenir les deux perspectives dans ce qu'elles ont de légitime, et tenter de comprendre l'homme en cherchant à comprendre leur rapport» (1971 : 35). Merleau-Ponty essaie d'établir une réconciliation possible entre les images manifeste et scientifique en attribuant la priorité à l'image manifeste de l'être dans le monde; la représentation scientifique ou l'image objective verrait

---

<sup>1</sup> Of course, our scientific understanding, if true, would be true in the world of the Egyptians even though they couldn't understand it; but it doesn't follow that what they meant by gold is determined by our science [...] Understanding gold as essentially having an atomic number of 79 does explain, or at least promises to explain, the causal properties of gold [...] its atomic number may well correspond to the structure of gold **as it is in itself**. Still, having an atomic number of 79 need not be considered to be **the** essential property of gold [...] The Egyptians might well have revealed properties of gold only accessible through their religious practices.

jour à partir de l'image subjective mais selon Merleau Ponty, ne pourrait pas complètement la voiler. C'est ainsi que Merleau-Ponty écrit, dans **Phénoménologie de la perception** :

C'est à partir du lié que j'ai secondairement conscience d'une activité de liaison, lorsque, prenant l'attitude analytique, je décompose la perception en qualités et en sensations et que, pour rejoindre à partir d'elles l'objet où je m'étais d'abord jeté, je suis obligé de supposer un acte de synthèse qui n'est que la contrepartie de mon analyse. Mon acte de perception, pris dans sa naïveté, n'effectue pas lui-même cette synthèse, il profite d'un travail déjà fait, d'une synthèse générale constituée une fois pour toutes... (Merleau-Ponty, 1967 : 275).

Avant de passer aux nouvelles du recueil *L'Histoire d'un amour sans «r», ni «m», ni «a»*, rappelons encore une fois que pour Merleau-Ponty, l'épistémologie est une entreprise qui a un lien étroit avec notre perception et notre conscience et dépend surtout de notre être au monde.

## **2. Analyse des nouvelles de Mastour**

### ***2-1. L'Homme qui s'enfonça jusqu'au front dans le chagrin<sup>1</sup>***

La nouvelle *L'Homme qui s'enfonça jusqu'au front dans le chagrin*, revêt la forme du monologue intérieur du narrateur/auteur qui, affolé de traduire son sentiment en amour, au seuil de l'aveu de sa passion, étouffe son sentiment au prix de se voir noyé dans le chagrin. S'identifiant à son personnage, il ne laisse ni lui-même ni l'autre avouer son amour et prononcer «Je t'aime» :

Il allait naître quand je l'ai étouffé. C'était juste au milieu de la phrase que j'ai mis le point final. Je ne voulais pas que l'énoncé s'achève. Je ne voulais pas que la phrase ait un sens. C'était minuit il me semble. Il me vint soudain.

---

<sup>1</sup> . مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت.

Mieux vaut dire qu'il allait me venir que j'ai reculé d'un pas. J'ai mis le point final [...] tellement j'avais peur. Mes mains tremblaient d'inquiétude, comme si elles avaient commis un crime. Comme si j'avais tué quelqu'un avant son arrivée (Mastour : 11)<sup>1</sup>.

Comme dans d'autres nouvelles de l'auteur, l'imaginaire et le réel ne se distinguent pas : le narrateur/auteur est en fait celui qui est affolé de ce sentiment d'amour. Il avoue qu'il se vantait devant ceux qui étaient incapables de comprendre, mais son amour était tellement compréhensif qu'il se sentait misérable devant la magnificence et la clairvoyance de celui-ci. Le narrateur/auteur était totalement transparent et facile à lire aux yeux de son amour; il se trouvait tel un enfant naïf face à la grandeur de cette âme. Ceci lui faisait tellement peur qu'il a décidé de s'en éloigner, bien qu'il sache qu'en prenant distance de son amour, il le laisse à tous ceux qui ne sauraient le comprendre. Il se laisse emporter par une énorme vague de chagrin dont il reconnaît la source :

Et maintenant je vais m'éloigner. Jusqu'à ce que, de l'horizon de son discours pénétrant, je puisse chercher refuge quelque part [...]. Et ça, cette mise soudaine d'un point au cœur du mot, cet abattage, ce carnage du mot, est la plus significative, la plus grande, la plus triste, la plus étrange, la plus amère et la plus profonde des tragédies de l'âme humaine. (*Ibid* : 13-14).

Nous avons vu que selon Merleau-Ponty, notre perception du monde nous aide à réaliser une image qui nous semble la plus réelle. La perception de l'auteur/narrateur de son amour et ses

---

<sup>1</sup> Les œuvres de Mastour ne sont pas encore traduites en français. Tous les passages extraits des nouvelles de cet écrivain sont transmis en français par l'auteure de l'article, qui a essayé de rester fidèle au niveau langagier dans la transmission des dialogues. Nous allons nous en tenir de répéter cette note à chaque passage.

dimensions l'affole tellement qu'il préfère l'étouffer au prix de se rabattre lui-même. L'image subjective qu'il a de son sentiment prend le pas à toute autre image qu'il se serait faite de cet amour ; il n'est pas capable de le subir et c'est son savoir de ce sentiment qui le fait réagir. Il fait confiance à sa peur et se comporte en sorte que le sentiment ne s'exprime même pas dans son roman et chez son personnage. Il opte pour une castration de l'amour chez le personnage qu'il incarne.

## 2-2. *Quelques récits valides sur le chagrin*<sup>1</sup>

Dans cette nouvelle, tout se passe sous forme d'un rendez-vous dans un café-restaurant. Le contenu du dialogue montre que les actants forment un couple au seuil de la rupture. L'homme, qui a trahi la femme, joue à l'innocent d'abord, mais sous l'insistance de la femme qui lui rappelle la promesse qu'ils s'étaient donnée dès le début de leur relation – de se retirer de la relation quand l'amour avait disparu -, finit par avouer d'une manière indirecte sa trahison et par comprendre la profondeur des paroles de la femme. La confusion entre «dénotation» et «connotation», et l'allusion faite à la pièce de théâtre *Le Roi Lear* de Shakespeare -dont les thèmes de la confiance et la trahison sont au centre- dans la réponse de la femme à la question que lui pose l'homme, dévoile le jeu auquel se livre la femme; elle veut lui faire comprendre qu'elle sait la vérité et ce savoir la fait vraiment souffrir :

-Comment s'est passé ton examen d'hier?

[...]

- Catastrophique! J'ai confondu «connotation» et «dénotation». J' suis pas arrivée à traduire l'extrait du

---

<sup>1</sup>. چند روایت معتبر درباره اندوه

*Roi Lear*. J'ai fait d'autres fautes dont j'aime pas parler.  
J' veux pas y penser (Mastour : 18).

C'est de même le cas des mots «pente» et «descente» entre lesquels l'homme ne voit aucune différence alors que la femme y voit une nuance qui souligne l'importance des mots. Ce qui justifie son insistance sur l'emploi correct des mots :

Alors pourquoi quand j' t'ai dit que parfois les mots devenaient importants, tu m'as répondu «peut-être». Tu sais bien qu' là les «peut-être» sont hors de question. Par exemple «ma chérie». «Ma chérie» ne revient qu'à une seule personne. «Ta chérie» pour l'instant c'est «moi», et «mon chéri» à moi c'est «toi». Sauf si on négocie pour changer la condition (*Ibid.* : 24).

C'est en sorte qu'elle arrive à faire parler l'homme qui prétendait au début être entré pour la première fois dans ce lieu. Il y était déjà passé avec une autre, probablement Nazi, l'amie de la femme, dont elle prononce plusieurs fois le nom. Là encore les frontières entre le réel et l'imaginaire s'effacent : dès que la femme commence à raconter le fait divers qu'elle avait lu, ou inventé par allégorie, au sujet d'une femme qui avait assassiné son mari à coup de couteau, l'homme a l'impression d'apercevoir dans un coin sombre du café, les silhouettes d'un homme et d'une femme à une table ; l'homme semblant caresser le visage de la femme. Était-ce une vraie image ou le rappel d'un rendez-vous galant avec l'autre? Serait-ce l'esquisse de sa trahison? Au fur et à mesure que sa femme raconte comment la meurtrière qui avait découvert l'affaire de son mari, lui avait pardonné en lui imposant la condition de ne plus la toucher, et qu'au premier toucher comment elle l'avait tué, l'homme commence à s'énerver, à se rappeler quelque chose de vague, de revoir le couple dans l'obscurité d'un coin.

L'aveu de l'homme, le «non» qui sortit de sa bouche, quand sa femme l'interrogeait obstinément si c'était la première fois

qu'il venait dans ce lieu, devint comme une sorte de prise de conscience de la vérité : comme si avant de le prononcer il ne se rendait pas compte de sa trahison. Aussitôt qu'il le prononce, il se voit face à la vérité et se laisse emporter par une vague de tristesse : «L'homme essaye à nouveau, mais cette fois un mot tout court, comme un dernier tir qui, d'une courte distance, vise sa tempe, se précipite de sa bouche «non»» (*Ibid.* : 25); au moment où l'homme se rend compte qu'il a commis une faute irréparable, il a le sentiment de «descendre», de s'enfoncer dans quelque chose comme dans «le ciment du sol» (*Ibid.*). Dès qu'il confesse, dès que la femme est certaine de la trahison de l'homme, elle quitte le café- restaurant et disparaît sur la rue en «pente».

La correspondance entre le monde réel et la conscience englobant la représentation du monde ou le lien de causalité recherchée par les classiques, comme l'a soutenu Merleau-Ponty et comme on l'a vu dans cette nouvelle, n'impose pas obligatoirement de rapporter la perception à la raison. La conscience comme l'a affirmé le philosophe réagit activement au monde extérieur. Le lecteur est témoin de la manière dont la réalité objective chez les partenaires de la nouvelle correspond à leur image subjective de cette réalité. La conscience des deux est capable d'établir des liens et de se faire finalement l'image réelle bien que sans appui rationnel de leur environnement. Nous avons vu que chez Merleau-Ponty l'image subjective ne serait jamais voilée par l'image objective : la femme personnage fait confiance à son sentiment et la vérité vient par la suite soutenir ce sentiment.

### **2-3. Quelques récits valides sur le meurtre<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup>. چند روایت معتبر درباره کشتن.

Quatre tragédies se succèdent dans ces nouvelles : celle de deux petits garçons noyés par leur propre père; celle d'un père qui à force de pauvreté se voit obligé de tuer ses propres enfants ; celle du caméraman qui cadre l'interview du père ; celle du journaliste qui interviewe ce dernier.

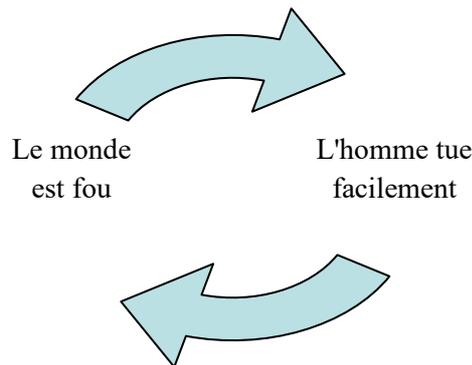
Le récit est un flash-back narré par le journaliste interviewer qui, ne pouvant supporter les trois autres tragédies qui précèdent la sienne, sera hospitalisé dans un asile de fou. Pourtant son discours n'a rien d'insensé ; même son interprétation des événements est celle d'un esprit capable de faire une synthèse des événements et de prendre position. Il s'est depuis longtemps persuadé que le monde est fou aussi bien que tout ce qui le régleme, bien qu'il affirme que l'homme est responsable des crimes qu'il commet :

J'disais... Dans ce monde il n'y a qu' l'homme qui déconne. J'y ai toujours cru, mais ça n'enlève rien à la folie du monde. Cela dit, si l' monde est fou c'est parce qu' l'homme a fait toutes les conneries, mais vraiment «toutes les conneries» qu'il a eu envie d' faire. J'parie qu' s'il a raté une bêtise, c'était pas par pitié ou éthique ou j' sais pas quoi d' la sorte. Il n'a pas pu l' faire, tout simplement (Mastour : 30-31).

En rencontrant l'assassin, le narrateur se dit qu'il serait très difficile de répondre à la question concernant la raison du crime, que l'on ne pourrait pas traditionnellement classer les causes d'un assassinat en trois groupes d'argent/faim/amour. Il est sûr qu'il y a d'autres raisons parce que «tous les jours des millions de personnes dans ce monde de chien meurent de faim, n'ont même pas un seul sou dans la poche ou souffrent d'échec d'amour, mais aucun ne se met à tuer les autres» (*Ibid.* : 31).

Le narrateur se rend compte qu'on ne pourrait pas trouver la vraie raison pour laquelle on tue les autres chez les hommes. Il

est convaincu que « dans un monde fou c'est évident que l'homme se délire, et puisque tuer pour l'homme n'est pas comme boire la mer, le monde devient fou» (*Ibid.* : 32). C'est le schéma du cercle vicieux :



Par conséquent, chaque homme est un meurtrier potentiel. Ceci justifierait la raison pour laquelle quand le narrateur regarde Elias visant les mains de l'assassin de l'œil de sa caméra, il s'étonne : pour lui il n'y a aucune différence entre les mains de tous ceux qui assistent à l'interrogatoire (le meurtrier, Elias, le détective et lui-même). La réponse du meurtrier à la question du détective, posée selon le narrateur d'une manière neutre :

«Pourquoi tu l'as fait? Pourquoi tu les as tués?» [...] «Parce que j'étais fatigué». Tu le saisis? Il a dit : «J'étais fatigué». C'était effectivement une réponse excellente. On peut la rajouter aux autres raisons et motivations de l'homme pour assassiner les autres : la fatigue. Le détective l'interroge : « Tu étais fatigué de quoi? » Le mec fixa la caméra. Attendit une minute, puis il dit : «De ma femme, mes enfants, moi-même. D' la vie. J'avais pas un sou. Rien à manger» (*Ibid.* : 32-33).

Quand il reconstruisait la scène du meurtre, Elias fut pris d'un malaise : le père avait noyé ses deux fils en leur bandant les pieds et leur remplissant toutes les poches de petits cailloux. Les petits

qui avaient pris ceci comme jeu, avaient contribué à leur propre meurtre en cherchant des cailloux. En voyant cette scène le père avait hésité un instant, puis il a achevé ce qu'il avait l'intention de faire. Elias n'a pas pu subir le reste et avait quitté la salle d'interrogatoire. On l'a trouvé mort dans les toilettes : il s'était taillé les veines. Le narrateur interprète ce geste : « J'imagine qu'il n' l'a pas digéré. J pense qu'il suffit de manquer un minimum de connerie pour faire le même» (*Ibid.* : 34).

Le narrateur se trouvera dans un asile de fous et un autre journaliste s'occupera du rapport qu'il publiera à la dix-huitième page d'un journal; ce contre quoi le narrateur proteste vivement car il voit dans cet assassinat une importance beaucoup plus grande que celle des informations à la Une des journaux. Il essaie de faire comprendre à ce deuxième journaliste que le fait de publier ce fait divers à côté des informations sans importance, fait preuve du conformisme des journalistes. Ce qui le déçoit le plus c'est que non seulement les journaux mais nous tous, nous avons cette habitude de tenir plutôt aux généralités qu'aux détails, alors que pour lui les détails sont beaucoup plus importants.

La perception, cette entreprise qui devrait être selon Merleau-Ponty, une spectatrice actant, entraîne une réaction bien loin de ce que l'on appelle la « passivité » : Elias réagit en se suicidant et le journaliste/narrateur sera hospitalisé sous l'effet du choc. Ce dernier a la conviction que dans ce monde fou, rien n'est inattendu et que tout peut se passer. Il réagit devant l'indifférence du journaliste qui publiera à sa place le récit de l'assassinat. Il se sent tel un autiste exilé dans un monde fou et ceci le fait succomber.

#### **2-4. Sofia<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup>. سوفيا

*Sofia* est une plaisanterie enfantine, une imagination qui se confond avec la réalité et qui finit mal. Le récit est sous forme du monologue d'un adolescent qui semble être en train de justifier ce qu'il a fait en complicité avec ses amis, devant un policier ou un juge. Encore un flash-back qui nous évoque lui et ses amis en train de traîner dans les rues de leur quartier modeste, sous le soleil brûlant des après-midi de l'été. Tout comme plusieurs autres nouvelles de Mastour, on peut reconnaître les personnages (Essi, Rassoul, Gholam Sagui, etc.) qui réapparaissent dans un autre recueil de nouvelles de Mastour, intitulé *Je suis l'auteur omniscient*<sup>1</sup>.

Il supplie son interlocuteur qu'il appelle « Monsieur/M'sieur) », de croire que ce qu'ils ont provoqué, c'est-à-dire le suicide du menuisier surnommé « Poire », n'était pas exprès :

Je m'en mords les doigts M'sieur. Je jure par Dieu que c'était pas exprès. Dès l' début j'avais peur M'sieur. Je jure sur la vie d' ma mère que j'avais peur. J' voulais pas que ça s'termine comme ça. J' veux dire que personne ne l' voulait. Ni moi, ni Essi, ni Rassoul (*Sofia*, p.39).

Dès que «Poire» déchira leur ballon de sa scie, ils décidèrent de se venger de lui. Ils avaient compris que « Poire" n'avait personne et que s'il comprenait qu'une femme s'intéressait à lui, ils pourraient le ridiculiser et s'en amuser. La femme imaginaire, Sofia, était l'idée d'Essi qui téléphona à «Poire» et d'une voix féminine essaya de le séduire. Sofia transgressa très vite les frontières de l'imaginaire et devint un amour réel pour «Poire». Il s'attache tellement à Sofia qu'il ne se rend pas compte de la différence des voix de Rassoul et d'Essi qui lui téléphonent à tour de rôle. Sofia devient si réelle qu'un autre personnage, Gholam Sagui, croit l'avoir vue au terminus des autocars et tombe amoureux d'elle. De peur des menaces de Gholam Sagui, le

---

<sup>1</sup> من دانای کل هستم.

narrateur et ses amis décident de payer Shahine, une prostituée, pour jouer le rôle de Sofia; ils lui demandent de venir chez «Poire» et de lui dire ses adieux.

C'est après cette seule rencontre que «Poire» s'enfonce un clou dans la paume de sa main gauche, geste symbolique qui rappelle Jésus Christ, «trahi» et crucifié; il se taille les veines des deux mains tout de suite après, avec la scie qui lui servait d'outils de menuiserie. S'est-il rendu compte que toute l'histoire n'était qu'un grand mensonge et qu'il était trahi? Le récit comme le précédant a la forme d'un cercle et finit en retournant au point de départ :

Quand Shahine s'en alla, «Poire» se mit sur le trottoir. Comme s'il avait appris la nouvelle de la mort de sa mère [...]. Puis se leva et entra dans son atelier, pris un grand clou [...]. Ensuite de sa main droite prit le marteau et frappa de toute force sur le clou. Le sang se répandit sur son visage, sur sa chemise, sur le mur [...]. Puis «Poire» prit sa scie et disparut dans l'obscurité du fond de son atelier. Quand il sortit, ses deux poignées saignaient. Il resta sur le trottoir devant son magasin jusqu'à ce qu'il perde complètement connaissance et tomba par terre. Je m'en mordis les doigts M'sieur. Je jure par Dieu que c'était pas exprès. (*Ibid.* : 48).

Dès le début du récit, le comportement du menuisier est celui d'un exilé dans son propre pays, identique à celui d'un artiste dans le monde ou d'un homme dans un monde artiste. Sa compréhension de la réalité du monde c'est qu'il est condamné à la solitude, à être trahi. C'est l'image subjective que son être au monde a contribué à produire de la réalité du monde; il y met toute sa confiance. Ne pouvant la tolérer, il met fin à sa vie.

## ***2-5. L'Histoire d'un amour sans «r», ni «m», ni «a»***

Cette nouvelle se passe dans le monde virtuel, dans un «chat room». On y reconnaît les personnages que l'on avait déjà rencontrés : le journaliste et Elias de la nouvelle *Quelques récits valides sur le meurtre*, Nazi, Shadi et Soudabeh qui sont les habituées des soirées dansantes dans les récits de Mastour, et Sofia qui devient réelle et se marie dans cette nouvelle. Ne lire que cette nouvelle du recueil conduit le lecteur vers des questions qui sont d'ordre ontologique : est-ce que les deux personnes qui se parlent sont vraiment ceux qu'ils prétendent être? Pourquoi Elia se jette sous le métro? Pourquoi cette solitude chez Mehraveh? Bien que Mehraveh ait des amis et qu'elle s'amuse tout le temps, elle s'attache très vite à son interlocuteur du «chat room».

En fait, dans son aller-retour du modernisme au postmodernisme, cette nouvelle se place sur la frontière entre les deux. Si nous jetons un coup d'œil sur les définitions que nous avons déjà présentées des deux mouvements, on classerait cette nouvelle plutôt parmi les œuvres postmodernes de Mastour. Cependant il y a d'autres questions à se poser dans cette nouvelle qui vise surtout la prise de conscience des personnages de la vérité de ce qui se passe autour d'eux et du monde dans un sens plus général. Mais comme la première nouvelle de Mastour, il y a cette résistance à faire face à son sentiment et à l'exprimer.

Pourtant si on lit toutes les nouvelles dès le début du recueil, on pourrait reconnaître les personnages qui passent d'une nouvelle à une autre, avec les mêmes prénoms et les mêmes destinés, peut-être quelques petites nuances pour qu'ils glissent d'un monde à un autre. On comprend qu'Amir Mahan devrait être le journaliste de la nouvelle *Quelques récits valides sur le meurtre*, celui qui fut hospitalisé dans un asile de fou. Son ami, Elias, s'est suicidé, mais on ne sait pas exactement comment ; la scène sur le quai du métro nous fait imaginer qu'il se serait jeté sous le train, mais ceci n'est pas mentionné. Tous les deux, Amir

Mahan et Elias, souffrent des mêmes traumatismes, ont les mêmes questions et pleurent pour les mêmes raisons. Une fois quand Amir Mahan, surnommé «Hasti», raconte qu'il avait un ami qui s'était suicidé, il explique :

Hasti : Ce qu'il (son ami Elias) a dit était plus intéressant que la raison pour laquelle il s'est suicidé.

Mehraveh : C'est vrai ? Qu'est-ce qu'il a dit ?

Hasti : On était allés prendre le métro qu'il me l'a dit soudain. A l'improviste.

Mehraveh : Quoi? Il a dit quoi ?

Hasti : Le train passait vite dans le vacarme devant nous quand il l'a dit.

Hasti : En fait il criait pour que je puisse l'entendre.

Hasti : il a dit « Celui qui ne pleure pas au moins une fois la journée, a des problèmes avec la vie» (*Ibid.* : 66).

Elias de la nouvelle *Quelques récits valides sur le meurtre*, avait la même opinion sur les gens. Le narrateur/personnage de cette nouvelle se la rappelle :

Elias avait un point de vue intéressant sur les hommes qui faisaient peur. Une fois il m'a dit que celui qui pleurait le moins, avait peur le plus, que les hommes les plus terrifiants et les plus dangereux dans ce monde fou, étaient ceux qui n'avaient même pas une seule fois pleuré (*Ibid.* : 36).

Nous avons déjà vu dans la nouvelle *L'Homme qui s'enfonça jusqu'au front dans le chagrin* la peur des hommes personnages dans leur rencontre avec l'amour et la prononciation de la phrase «je t'aime». Dans la nouvelle *L'Histoire d'un amour sans « r », ni « m », ni « a »* aussi, Amir Mahan (Hasti) écrit un poème pour son interlocutrice du Chat room, qui fait preuve d'une intertextualité entre cette nouvelle et *L'Homme qui s'enfonça jusqu'au front dans le chagrin*; la reprise du même groupe de mots qui forment le titre et la répétition du verbe "s'enfoncer",

dès que l'amour s'éloigne : «[...] Hier soir ma mère m'a dit "depuis hier tu t'es enfoncé/on dirait dans un mot/dans «a»/dans «m»/dans «r»/dans les points» » (*Ibid.* : 67).

Dans une autre partie pour exprimer son sentiment Hasti écrit:

Hasti : J.T.A

Mehraveh : Comment?

Hasti : C'est l'abréviation d'une phrase qui m'est très difficile à prononcer. Parfois elle me tombe sur la tête et je dois la cracher pour m'en débarrasser. Telle une charge qu'on te mettrait soudain sur les épaules. Telle une boule brûlant qu'on poserait au creux de ta paume. Il faut tout de suite la lâcher. Il faut vite la cracher (*Ibid.* : 69).

Mehraveh, après avoir vu la photo de Amir Mahan (Hasti) et reçu un coup de fil de la part de ce dernier, ressent qu'il est différent, qu'il y a quelque chose de bizarre chez lui. C'est par la suite, au mariage de Sofia, que Mehraje, sous l'influence des paroles de son correspondant, a l'impression qu'elle n'appartient plus à ces réunions et ces soirées. A un moment donné, elle se retire dans la salle de bains et se regardant dans le miroir, elle se rappelle la photo, la voix et les paroles d'Amir Mahan et elle semble comprendre pourquoi elle le trouvait étrange. Elle sent qu'ils se ressemblent et elle se met à pleurer. Sortant, elle entend son amie qui l'interpelle en criant : «T'es folle ou quoi? Essuie ton visage; t'es comme un chien coiffé» (*Ibid.* : 72). Mehraje a l'impression de s'enfoncer dans quelque chose : sentiment commun entre tous ceux qui tombent amoureux dans les récits de Mastour.

Amir Mahan qui ressent fondre dans cet amour, décide de s'en retirer; il ne peut subir ce sentiment, il en a peur :

Au début c'était petit. C'est ce que je pensais. Mais après c'est devenu de plus en plus grand. Tellement grand

qu'il était impossible de l'enfermer dans un *ghazal*, une histoire ou même un cœur. Son volume devenait plus grand que le cœur et j'ai eu toujours peur de tout ce qui serait plus grand que le cœur. [...] Depuis le moment où j'ai compris que les mots ne suffisaient pas pour définir ses dimensions, que je ne pouvais pas le résumer dans un «je t'aime», j'ai une peur bleue. (*Ibid.* : 78)

L'épistémologie dans cette histoire reprend celle que nous avons déjà vue chez le journaliste/narrateur dans *Quelques récits valides sur le meurtre*, chez le menuisier du *Sofia*, chez l'auteur/narrateur/personnage dans *L'Homme qui s'enfonça jusqu'au front dans le chagrin* : l'épistémologie destructive de ceux qui ne sauraient rester passifs devant le monde extérieur, qui ne pourraient faire face à la grandeur de l'amour, qui, déçus de ce qui se passe dans leur entourage, souffrent d'un autisme isolateur et intellectuel. Leur épistémologie est de la même nature que celle des personnages pour qui l'image objective ne pourrait cacher l'image subjective, qui sont convaincus de leur sentiment envers le monde extérieur et qui réagissent suivant l'image qu'ils se sont faite du monde.

## Conclusion

Selon Merleau-Ponty, la perception est une entreprise qui a la fonction «de fonder ou d'inaugurer la connaissance» (H. Dreyfus & Ch. Taylor, 2015 : 51) ; elle fournit l'intermédiaire entre la conscience et la réalité du monde. L'approche merleau-pontienne –selon ses textes – tente de proposer une épistémologie qui transgresse le cadre du «donné» sellarsien, pour revêtir la forme d'une critique des perspectives naturalistes et réalistes, qui se renouvelle en mettant en cause ses présupposés. Les consciences au monde qui sauraient adopter la position d'un spectateur qui fait remarquer le lien entre le sujet

et le monde, devraient relever d'une perception qui ne serait pas secondaire par rapport à la raison.

Dans **Titres et Travaux**, un texte inédit que Merleau-Ponty a envoyé en 1952 aux professeurs du Collège de France avant la visite qu'il devait leur faire en vue de son élection (Voir Geraets : 32), ce dernier écrit :

Même pour construire un savoir positif, il faut que je m'assure d'avoir accès à mes propres pensées, et d'en pouvoir apprécier la validité intrinsèque. Si je ne suis qu'un produit du milieu et de l'histoire, j'assiste au déroulement de mes événements, sans être capable d'en discerner le sens ni de distinguer en moi le vrai du faux. (Cité par Geraets : 34).

Il s'agit donc d'un point de départ à toute justification d'ordre scientifique chez Merleau Ponty : son être au monde. Il tente d'explicitier (phénoménologiquement) comment une telle prise de distance face au monde (permettant l'attitude scientifique) s'appuie en premier lieu sur un changement de l'attention au sein du sujet percevant (sans pour autant que cela signifie une sortie du champ perceptif).

Chez Mastour, cette fine perception revient aux personnages qui exercent des métiers relatifs à l'individu et la collectivité - comme celui des écrivains, des journalistes ou des professeurs en sciences humaines -, qui souffrent de la condition humaine et qui, à partir de leur philosophie de vie basée sur leurs perceptions mentales comprenant la souffrance, l'engagement et la solitude absolue, arrivent à des conclusions terrifiantes : castration du sentiment d'amour, assassinat des êtres les plus chers, isolement, suicide, disparition. Les points de convergence du «savoir» (terme emprunté à Jacob) de ces personnages sont leur perception, leur manière d'être au monde et leur épistémologie destructive.

### Bibliographie

- DREYFUS, Hubert (2006), « Merleau-Ponty and Recent Cognitive Science », in Taylor Carman and Mark B. N. Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 129-150.
- DREYFUS, Hubert & TAYLOR (2015), Charles, *Retriving Realism*, Cambridge, Harvard University Press.
- GHASSEMIPOUR, Ghodrat. (Spring 2016). "Narrative transgression in Iranian stories". *Literary text reaserch*. 67(20). Pp. 127-145. [In Persian].
- GERAETS, Theodore F.(1971), *Vers une nouvelle philosophie transcendantale – La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la Perception*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- HASSANZADEH NAYYERI, Mohammad Hassan; ESLAMI, Âzâdeh. (Winter 2016). "Postmodern existentialism in *I am an omniscient author*". *Contemporary Persian literature*. Institute of human sciences & cultural studies. 4(5). Pp. 25-42. [In Persian].
- JACOB, Pierre (1989), *L'Epistémologie : L'âge de la science*, Paris, Odile Jacob.
- MASTOUR, Mostafâ. (2005). *The Story of a love with no "e", nor "v", nor "o"*. Tehran. Cheshmeh. [In Persian].
- MCHALE, Brian (2004), *Postmodern fiction*, Taylor & Francis e-Library.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1965), « Le Cinéma et la nouvelle psychologie », dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, p. 85-106.
- (1967), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- (2013), *La Structure du comportement*, Paris, PUF.
- PAYANDEH, Hosssein. (2011), *Short Stories in Iran*. V. III. Tehran. Niloufar. [In Persian].
- SELLARS, Wilfrid (1992), *Empirisme et philosophie de l'esprit*, Paris, L'Éclat.

----- (2002), « La Philosophie et l'image scientifique de l'homme », dans D. Fisette et P. Poirier (éds.), *Philosophie de l'esprit – Psychologie du sens commun et sciences de l'esprit*, Paris, Vrin, p. 55-115.

TAYLOR, Charles (2002), « Foundationalism and the Inner-Outer Distinction », in Nicholas H. Smith (ed.), *Reading McDowell on Mind and World*, London, Routledge, p. 106-119.

----- (2006), « Merleau-Ponty and the Epistemological Picture », in Taylor Carman and Mark B. N. Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26-49.