

Hessam Noghrehchi

Université Paris-Diderot Paris 7

LA LITTÉRATURE D'EXIL EST-ELLE UNE LITTÉRATURE MINEURE ?

“Is exile literature a minor literature?”

SUMMARY – Can the exile literature, as a literary production of a social minority, become a minor literature? Analyzing the example of the Persian speaker authors who write in French, this article tries to depict the various aspects of the minor literature and the exile literature, for instance: political context which determines the act of writing, collective character of the literatures in question, difficulties related to the choice of language, importance of writer's and readers' *doxa*, image that the society imposes on the author. These reflections show a seeming resemblance between the two types of literature just to contrast one with the other and examine the reasons, as well as the consequences, of the differences that can be observed.

KEYWORDS – exile literature, minor literature, *doxa*, language

„Czy literatura emigracyjna jest literaturą mniejszościową?”

STRESZCZENIE – Czy literatura emigracyjna jako literacka twórczość mniejszości społecznej może stać się literaturą mniejszościową? Posługując się przykładem perskojęzycznych autorów piszących po francusku, niniejszy artykuł stara się przedstawić różne aspekty literatury emigracyjnej oraz mniejszościowej, jak chociażby: kontekst polityczny warunkujący jej powstanie, jej wydźwięk kolektywny, trudności związane z wyborem języka utworu, znaczenie *doxa* pisarza oraz czytelników, wizerunek, jaki narzuca autorowi społeczeństwo. Rozważania te ukazują pozorne podobieństwa omawianych typów literatur, aby wnet uwypuklić kontrasty pomiędzy nimi, badać przyczyny i konsekwencje tych różnic.

SŁOWA KLUCZOWE – literatura emigracyjna, literatura mniejszości, *doxa*, język

Les exilés forment une minorité dans le pays d'accueil, mais est-ce que cela veut dire que leur littérature aussi peut devenir une littérature mineure ? Ce que nous appelons ici la « littérature d'exil » désigne la production littéraire créée par un auteur ayant quitté son pays à cause d'une difficulté politique ou sociale et qui aborde une problématique concernant son pays d'origine. Cette littérature se subdivise en deux groupes majeurs : les textes écrits dans la langue maternelle de l'auteur et ceux écrits dans la langue du pays d'accueil ; c'est une différence capitale car le choix de la langue intervient dans la détermination de ce que nous pouvons appeler avec Umberto Eco le « lecteur modèle ». Nous nous limiterons dans cette étude au deuxième groupe, et plus précisément aux auteurs persanophones de ce groupe.

Ce geste, écrire dans la langue du pays d'accueil en parlant de son pays d'origine implique une idée sous-jacente : la littérature peut témoigner de la réalité sociale et la faire connaître à travers ce témoignage. Ce n'est pas un hasard si cette littérature est quasiment toujours réaliste, ou garde au moins les éléments de la représentation du réel. Ainsi l'écrivain en exil se trouve-t-il dans une position antithétique où sa parole trahit sa prétendue volonté : quoi qu'il écrive afin de dévoiler le système tyrannique de son pays, la misère et la violence qu'il a vécues, *etc.*, sa parole fonctionnera à cause d'un changement discursif, c'est-à-dire par le fait d'être créée et donc lue dans un autre discours, non pas comme un acte libérateur dont il se revendique mais comme un moyen de renforcer les opinions à partir desquelles sa société d'accueil peut se permettre de façonner un *autre*.

Cette fatalité discursive est due à un phénomène que nous pouvons, en modifiant l'expression de Deleuze, appeler *la déterritorialisation du récit*. Les personnages de ce genre de récit ne parlent jamais dans leur langue maternelle, ainsi son narrateur ne s'adresse pas à un lecteur qui connaît le milieu social évoqué et use d'une langue qui évoque d'autres idées que celles que sa langue fait entendre à propos de son origine nationale. En absence de la réalité sociale, la fictionnalité aussi reste dissimulée, et le déficit contextuel donne lieu à une généralisation. Nous pouvons emprunter une comparaison entre la science et la littérature, faite par Roland Barthes, pour mieux expliquer cette situation : « La science est grossière, dit-il, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe »¹. Or, une littérature déterritorisée ne peut pas remplir cette tâche ; le récit ainsi détaché de son contexte ne pourra pas empêcher une lecture généralisante, une lecture qui le prend pour un exemple, pour un témoignage.

La littérature d'exil est donc, par sa propre nature, contrainte de ne pas pouvoir passer du côté de la minorité, de devenir mineure. Au contraire de la littérature d'immigration qui joue sur l'immédiat politique de la société d'accueil et dont l'existence même implique une prise de position politique vis-à-vis de la majorité, la littérature d'exil est obligée de demeurer dans le discours majoritaire, voire de le soutenir. Elle est obligée, car il ne s'agit pas d'un choix de la part de l'auteur mais d'une nécessité qui vient de la condition d'émergence même de la littérature d'exil. Devenir mineur implique d'abord une revendication de reconnaissance d'un désir minoritaire par la majorité. C'est pour cette raison qu'une littérature mineure est une écriture directement politique, car elle fait surgir l'hétérogénéité à l'intérieur d'un discours qui se veut homogène.

Alors que la littérature d'exil n'est pas reconnue dans sa société d'origine, y étant souvent méprisée et interdite, elle est souvent à l'inverse bien acceptée,

¹ R. Barthes, *Leçon*, 1978, repris in : R. Barthes, *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. V, p. 434.

voire encouragée, du moins officiellement, dans la société d'accueil de l'auteur. Ainsi ce récit ne joue-t-il sur aucun immédiat politique qu'en faveur de la majorité et de son discours. La déterritorialisation du langage dont parlent Deleuze et Guattari à propos de la littérature mineure est remplacée par la déterritorialisation du récit qui devient un mode de généralisation.

Le premier caractère de la littérature mineure évoqué par Deleuze et Guattari qui empruntent une formule de Kafka, surgit également dans la littérature d'exil : « Impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement »². Impossibilité de ne pas écrire, car il s'agit de témoigner contre une tyrannie à laquelle le peuple de l'écrivain est soumis et car la liberté de parole est parfois la propre raison de l'exil. Impossibilité d'écrire dans sa langue, car il est détaché des lecteurs de sa langue à cause de la censure et, en écrivant dans sa langue, il sera également détaché de la société où il vit. Impossibilité d'écrire dans une autre langue, car, comme on essaie de l'expliquer, dès que l'auteur commence à écrire dans une autre langue, la littérature d'exil perd son sens.

Le deuxième caractère de la littérature mineure selon Deleuze et Guattari, « c'est que tout y est politique [...] son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle »³. À cet égard, il y a une opposition entre la littérature mineure et celle d'exil : dans cette dernière également tout est immédiatement branché sur la politique, sauf que cet immédiat politique n'est pas en faveur d'un désir minoritaire. La raison pour laquelle chaque affaire individuelle devient dans la littérature mineure un acte politique, c'est que l'existence même des minorités implique une confrontation inépuisable entre leur désir d'un côté et, de l'autre, la revendication d'homogénéité et la dénégaration de la pluralité du désir de la part du discours dominant. Mais entre la littérature d'exil et le discours dominant il n'y a aucune confrontation. En l'occurrence, encore une fois, la déterritorialisation du récit joue un rôle majeur. Suite à un déplacement radical dans la hiérarchie idéologique, la littérature dans cette nouvelle situation ne se heurte à aucune résistance et ne peut donc rien ébranler. Mais cela ne veut pas dire qu'elle n'ait pas de conséquence dans ce champ discursif ; si elle devient stérile comme écriture révolutionnaire, elle sert en revanche comme un moyen de prolifération des dogmes majoritaires.

« Le troisième caractère, écrit Deleuze, c'est que tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation

² G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

individuée, qui serait celle de tel ou tel 'maître' et pourrait être séparée de l'énonciation collective »⁴. La collectivité de l'énonciation est également le cas de la littérature d'exil, non pas seulement faute d'abondance des talents, mais aussi, et surtout, parce que toute attention qu'elle attire en tant que témoignage est liée au fait qu'on la considère comme la parole d'un peuple : l'écrivain en exil ne peut parler ni de son enfance ni d'enfance en général, il ne peut parler que de l'enfance de son peuple. Cependant, et derechef à propos de ce troisième caractère, une opposition est perceptible dans la littérature d'exil par rapport à ce que Deleuze définit comme collectivité de la parole dans la littérature mineure : cette littérature n'est plus un acte révolutionnaire ou l'affaire du peuple, elle ne réagit pas là où les gens se taisent, ou plutôt elle le feint.

Que la littérature d'exil ne puisse devenir mineure, qu'elle ne réussisse pas à être révolutionnaire comme elle le prétend, on peut l'expliquer en évoquant trois aspects de la littérature dont les changements bouleversent et transforment l'écriture : la formation discursive et son rapport à l'idéologie, la question de l'identité auctoriale et le rapport du texte avec le lecteur modèle.

L'avantage d'être exilé, pour un auteur qui vient d'un pays soumis à un dictateur, c'est qu'il peut, dans cette nouvelle société, exprimer ce qui lui était impossible de dire sous la pression de la censure. Ce qu'il peut faire de plus naturel lorsqu'il s'installe ailleurs c'est donc de développer à loisir ses idées interdites, qu'elles soient politiques ou sociales. Cependant, dès qu'il commence à écrire, l'impossibilité de cette tâche s'impose à lui ; si violemment qu'il peut renier son œuvre ou bien, comme le fait Jean-Roger Essomba, un écrivain exilé africain, s'auto-qualifier, lui et ses collègues, de tricheur ou de traître :

Cette situation n'est pas sans risque de perversion car on se retrouve finalement dans une situation où l'éditeur, les critiques, les pourvoyeurs de prix, les médias et le premier cercle de lecteurs, toutes ces personnes qui sont déterminantes dans le décollage d'une œuvre, se trouvent être des étrangers. Dans un tel contexte, l'écrivain africain ne sera-t-il pas, d'une certaine manière, contraint à adapter son discours, à arrondir les angles, évitant d'effaroucher ceux qui vont le publier et qui ont peur des miroirs, rassurant ceux qui veulent lire mais tremblant de rencontrer leur mauvaise conscience au détour d'une page ? Même si dans cet exercice l'écrivain arrive parfois, du point de vue littéraire, à des résultats très satisfaisants, la substance n'est pas d'origine ; on a triché, on s'est quelque peu prostitué⁵.

Mais, en effet, les agents sociaux, les éditeurs, les critiques, *etc.*, n'ont qu'une influence secondaire sur la littérature d'exil. Ils peuvent encourager l'auteur à parler de tel ou tel sujet, de mettre l'accent sur ceci au lieu de cela. Néanmoins, cette tricherie est le résultat d'une fatalité formelle : si la littérature a pu prétendre représenter la réalité durant des années, cela vient du fait que le

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ J.-R. Essomba, « De la Reconnaissance », *L'Écrivain face à l'exil, Africultures* n° 15, 1999, p. 14-15.

manque d'adéquation entre le signifiant linguistique et le signifié réel se rattrape toujours grâce à l'intervention d'un troisième agent extérieur du signifiant et du signifié. Or, évidemment, ce rattrapage n'est pas gratuit. Si la langue nous permet de transmettre ce que nous croyons être une représentation du réel, elle revendique en revanche sa part que la littérature a toujours payée : la distance entre le signifiant et le signifié ne sera remplie que par des idées parasites, basées soit sur ce qu'Umberto Eco appelle le savoir encyclopédique, soit sur ce qu'on peut appeler le savoir *doxique*. Mais ce qui est important pour la littérature d'exil, c'est que les différents domaines de la langue ne sont pas influencés et connotés de la même façon par ce pouvoir doxique et discursif, et aussi cette connotation change-t-elle par rapport au temps, au milieu social et aux expériences personnelles du lecteur.

Un récit qui parle des habitants du boulevard Saint-Germain évoque dans l'esprit d'un parisien un mélange de vécu et d'idées reçues, mélange qui lui permet de juger de la *réalité* de ce récit, de le critiquer et de prendre une position personnelle par rapport à ce qu'il lit et d'oublier aussi à quel point il est influencé par la *doxa*. Mais, lorsque le récit parle de pirates, d'animaux exotiques ou de gens qui habitent à l'autre bout du monde, l'absence de vécu étant plus évidente, il ne peut que s'appuyer sur son imagination, sur le savoir encyclopédique ou *doxique* pour remplir le trou de signification. Cependant la langue n'a pas une attitude égalitaire vis-à-vis de tous ces inconnus, la *doxa* y intervient et l'écrivain d'exil se trouve piégé dans la partie de la langue la plus surchargée par le pouvoir doxique. En parlant du lecteur modèle et en évoquant ce même problème sémiologique, Umberto Eco donne l'exemple d'un récit qui parle du Lac de Côme, pour montrer comment le texte peut prévoir le savoir encyclopédique auquel son lecteur a accès, comment et dans quelle condition il peut compenser le manque de ce savoir chez ce premier, et comment le choix des bases de savoir encyclopédique nécessaire à la compréhension du texte intervient dans la détermination de son lecteur modèle⁶. Ce que néglige le texte d'Eco, c'est l'importance du savoir *doxique*. Si, au lieu du lac de Côme, le récit parle de Téhéran ou de Kaboul, on peut plus facilement apercevoir que ce n'est pas toujours un savoir encyclopédique neutre, mais souvent un savoir *doxique* orienté qui s'offre pour rattraper la distance entre signifiant et signifié.

Quoi qu'il écrive, l'écrivain en exil ne peut pas échapper à cette transformation gigantesque de la signification qui se réalise entre le moment de l'écriture et le moment de la lecture. Les mots et les phrases les plus simples évoquent d'autres images que celles qu'un lecteur de sa langue aurait pu avoir. La maison, la rue, la nourriture renvoient à d'autres signifiés, les noms des quartiers, les noms propres et les gestes décrits se voient dépourvus de leurs connotations habituelles, et la *doxa* remplit alors tout espace vacant. Et l'écrivain

⁶ U. Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 67.

exilé, qui reste malgré tout, toujours, étranger dans la langue qu'il a choisie, ne peut jamais deviner précisément la connotation qu'ont les mots qu'il utilise, pour son lecteur, d'autant plus qu'aucun écrivain ne peut le faire, même dans sa propre langue. Il peut savoir que les mots qui renvoient pour lui à du vécu évoquent d'autres idées dans l'esprit de son lecteur, mais cette expérience ne peut pas être sue ou imitée d'une façon artificielle : le mot Téhéran ne veut pas dire la même chose pour un Iranien et pour un Français ; le ressenti ne peut jamais parfaitement coïncider. Jean-Paul Sartre remarque bien ce problème lorsqu'il écrit :

Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions ; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugés, des légendes ; après il faudra que j'assure mes positions à chaque pas, que je cherche dans l'histoire des États-Unis des images et des symboles qui permettent de comprendre la nôtre, que je garde tout le temps présente à mon esprit la différence entre notre pessimisme de vieux et leur optimisme d'enfants. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous...⁷

Cependant, avec toutes ces précautions, le public américain ne comprendra pas de la même façon ce que le public français de cette époque pouvait comprendre de ce récit ; la partie la plus grande de ce qui existe dans un instant de cette réalité échappe à la description, même dans un millier de pages, et le rapport historique qui rend possible la compréhension du présent reste entièrement extérieur au texte.

L'écriture littéraire dans cette condition devient comme la narration par les cartes dans *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino. Le sens extrêmement vague que la disposition des cartes par le narrateur de chaque récit veut transmettre ne devient compréhensible que par l'intermédiaire du narrateur principal du roman, qui, par une certitude bouleversante dont la légitimation est tirée d'un savoir qui nous est inconnu, interprète tous les gestes des narrateurs. Dans le cas de la littérature d'exil, la *doxa* prend d'emblée cette interprétation sous sa charge, et l'écrivain condamné au mutisme ne peut que laisser sa parole être expliquée par des connotations qui le dépassent.

Au contraire de la langue mineure et déterritorialisée des juifs germanophones tchèques dont parlent Deleuze et Guattari par exemple, il n'y a aucun langage particulier dont la littérature d'exil puisse se servir. Il existe un anglais des Noirs Américains ou un français des Français d'origine arabe, mais il n'y a pas d'anglais ou de français des exilés. La seule langue à laquelle ils aient accès c'est la langue majeure. C'est aussi pour cette raison que la littérature qu'ils produisent ne peut devenir que redondance des valeurs majoritaires.

Mais cela ne veut pas nier la responsabilité de l'écrivain en exil : personne ne l'oblige à briser son silence. C'est également lui qui choisit sa façon de se

⁷ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 76-77.

rapporter à son pays et à celui qui l'a accueilli, et pour faire cela il se heurte à une question identitaire difficile à aborder.

Le rapport complexe qu'il y a entre l'acte d'écrire, en tant qu'il est le moyen de façonner l'identité auctoriale, et la réception sociale de cette identité qui s'impose à la fois à l'écriture et à la lecture du texte littéraire, autrement dit, le conflit inépuisable entre la volonté de l'auteur comme individu pour désigner son *identité-ipséité*, et la tendance sociale pour lui imposer une *identité-mêmeté* – si l'on emprunte les termes de Paul Ricœur⁸ –, pour la rendre catégorisable et compréhensible et s'offrir donc la possibilité de lire le texte dans l'optique de cette image de l'auteur, surgit encore plus gravement dans le cas de l'écrivain en exil. Sa *mêmeté* n'a pas la même base que le reste de la société. Aussi hypocrite qu'il soit, l'écrivain en exil ne peut pas traiter son lecteur comme « son semblable, son frère ». À cet égard, l'écrivain en exil ne peut avoir que deux réactions : soit il essaie de se détacher de son origine et d'adopter une identité occidentale (même s'il profite de son origine pour attirer l'attention de son lecteur et justifier ce qu'il dit par rapport à son pays), soit il insiste sur son identité nationale comme source de son originalité et désigne fortement la différence qu'il y a entre lui et les gens de la société qui l'a accueilli. Comme exemple du premier groupe nous pouvons citer des écrivains comme Sara Yalda et Chadort Djavann, baptisés par Laetitia Nanquette qui s'appuie sur une thèse de Fatemeh Keshavarz, comme *les néo-orientalistes français d'origine iranienne*. Le propre de ce groupe c'est, comme le montre Nanquette dans son article, de donner une vision simplifiée de l'Iran et de l'Islam, d'avoir une écriture autobiographique et d'insister sur leur différence d'avec les autres ressortissants de ce pays⁹. L'image que ce groupe produit de l'Iran est totalement déformée, à cause d'une mécompréhension remarquable de l'actualité iranienne, renforcée par une idéologie occidentophile orientophobe. L'image produite par l'autre groupe d'auteurs, qui essaient de rester fidèles à leur origine, n'en sera pas l'antidote. Ce genre de littérature se justifie en général – sauf peut-être si nous nous limitons aux écrivains iraniens lorsqu'il s'agit de ceux qui supportent des idées monarchistes –, par une façade libératrice. L'écrivain se veut un partisan de la liberté et oublie qu'un même geste n'a pas la même conséquence donc le même sens dans n'importe quel milieu. Un bon exemple de ce genre d'écriture est celle d'Atiq Rahimi, écrivain afghan qui a gagné le prix Goncourt pour son roman *Syngué Sabour*, et paraît être un exemple d'acceptation de ce genre de littérature par le discours dominant.

Le roman raconte l'histoire d'une femme afghane qui veille auprès de la couche où gît son mari sans conscience. Elle décide donc de le prendre comme

⁸ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, *passim*.

⁹ L. Nanquette, "French New Orientalist Narratives from the 'Natives': Reading more than Chadort Djavann in Paris", *Comparative studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 29, N° 2, 2009, p. 269-280.

sa pierre de patience et de lui raconter tout ce qu'elle n'a jamais pu lui dire dans la vie réelle. En apparence, tout est admirablement humaniste, un homme écrivain qui prend la défense des femmes de son pays, victimes du patriarcat traditionnel. Ce qui change tout, c'est que le livre est écrit en français et non pas en persan et il a été publié en France et non pas en Afghanistan. Il ne peut donc avoir la moindre influence sur la vie des femmes afghanes, sa fonction sera au contraire, de se mettre au service d'un discours orientophobe qui veut que tous les hommes orientaux soient des êtres brutaux, machistes et non éclairés.

Dans son livre sur *L'Image du tiers monde dans le roman contemporain français*, Jean-Marc Moura montre comment une partie de la littérature française prend sous sa charge la construction de ce genre d'image : « L'Orient est, dans ce cadre, un espace du magma, de la contingence, que la France se doit d'influencer et de façonner. Lieu privilégié de la métaphore – celle de l'enfance, toute de naïveté, de violence brusque et de jeu, ou celle du sommeil, qui empêche tout progrès »¹⁰.

Ainsi une grande partie de la littérature d'exil produit-t-elle le même genre d'image, encore plus fiable pour le lecteur occidental, car celui qui le raconte, vient lui-même de l'Orient. Quelques lignes des dernières pages de *Syngué Sabour* à titre d'exemple peuvent décrire, ce qu'aucun roman orientophobe français ne peut mieux faire, cette violence brusque. Lorsque la femme finit son histoire en disant qu'elle a trompé son mari, nous comprenons que l'homme entendait tout, mais faisait semblant d'être inconscient pour découvrir la vérité. On lit alors : « Lui, toujours raide et froid, agrippe la femme par les cheveux, la traîne à terre jusqu'au milieu de la pièce. Il frappe encore sa tête contre le sol puis, d'un mouvement sec, il lui tord le cou. [...]. L'homme, le kandjar fiché dans le cœur, va s'allonger sur son matelas au pied du mur, face à sa photo »¹¹.

Le seul acte de cet homme dans le roman est celui-là. Brutal, illogique, il correspond exactement à l'image du tiers-monde dont Jean-Marc Moura a analysé la construction dans certains romans français.

Dans le même article que nous avons déjà cité Laetitia Nanquette affirme qu'au contraire des auteurs d'origine iranienne qui écrivent en français et qui sont en partie les agents du discours d'orientophobie, toute la littérature créée par les auteurs français sur l'Iran depuis la révolution de 1979 reproduit exactement l'image qu'on avait de la Perse au XIX^e siècle. Dans beaucoup de cas de littérature d'exil iranienne aussi, comme par exemple les récits d'Ali Erfan, le même cliché surgit en conflit avec l'autre cliché de la brutalité. En fait ce qu'il démontre dans son écriture, c'est la nostalgie de cette Perse disparue avec la révolution islamique. Dans ses nouvelles, Erfan rassemble un symbolisme

¹⁰ J.-M. Moura, *L'Image du tiers monde dans le roman contemporain français*, Paris, PUF, 1992, p. 18.

¹¹ A. Rahimi, *Syngué Sabour. Pierre de patience*, Paris, P.O.L éditeur, 2008, p. 154.

fortement visible avec un réalisme qui transparaît dans la description des détails. Les histoires se passent presque toutes au moment de la révolution. Il dit au reste lui-même que comprendre la révolution islamique est toujours une de ses questions principales. Par ailleurs, il ne peut pas avoir d'autre souvenir de l'Iran car il a quitté le pays peu de temps après. Son écriture représente en ce sens la violence de la révolution, et la haine de l'auteur contre ce qui en est la cause.

Cette haine de l'islam, incarné en Iran par un État totalitaire, conduit l'auteur iranien en exil à produire une écriture facilement utilisable pour l'islamophobie occidentale. Même si un auteur, comme Ali Erfan, n'a pas lui-même une perspective orientophobe, son œuvre sera lue dans cette optique. Devenir mineur dans la littérature d'exil ne dépend pas donc de la volonté de l'auteur. La littérature d'exil iranienne en France, par exemple, suit toujours le même destin : c'est une littérature produite par une minorité, qui sera utilisée par la majorité contre les autres minorités.