



**AIX-MARSEILLE UNIVERSITE**

**FACULTE DES ARTS, LETTRES, LANGUES ET SCIENCES  
HUMAINES**

**Ecole Doctorale Langage, lettres et arts - ED 354**

**Discipline : Littérature comparée**

**T H E S E**

**Pour obtenir le grade de docteur en Littérature française et Comparée**

**Présentée et soutenue le 20 octobre 2017**

**par :**

**Nahid GOHARI**

---

**De la littérature au cinéma,  
transformation d'une écriture : le Nouveau Roman  
français et iranien**

**Et**

**Le cas de Bahman Farmânâra**

---

**Directeur de thèse :**

**Mme. Aude LOCATELLI**

**Jury :**

**Mme. Odile GANNIER      Professeur      Université de Nice**

**M. Yves LANDEROUIN      Professeur      Université de Pau**

**Mme. Caroline RENARD      Professeur      Université d'Aix-Marseille**



*Ce travail est dédié à mon père regretté, Ali GOHARI, Lieutenant, décédé depuis peu. Ce projet, qui lui était cher, puisque c'était lui-même qui m'avait encouragée pour m'y lancer. J'espère que, du monde qui est désormais le sien, il apprécie cet humble geste comme preuve de reconnaissance de la part d'une fille qui regrette profondément de ne pas avoir été auprès de lui durant ses dernières années. Puisse Dieu, le Tout-Puissant, l'avoir en sa sainte miséricorde !*

*À ma chère mère qui, malgré toutes ses difficultés, la maladie et la solitude, n'a cessé de m'encourager à finir cette thèse. Aucune dédicace ne saurait être assez éloquente pour exprimer ce que tu mérites pour tous les sacrifices que tu n'as pas cessé de me donner depuis ma naissance. Malgré la distance, tu es toujours dans mon cœur. Que Dieu, le Tout-Puissant, t'accorde santé, longue vie et bonheur.*

*A mon cher Ichem, pour son amour, sa patience et son soutien durant ces années difficiles, sans l'aide de qui ce projet n'aurait jamais vu le jour. Ce travail soit témoignage de ma reconnaissance et de mon amour sincère et fidèle.*



## REMERCIEMENTS

Je fais partie des personnes qui croient mordicus qu'il n'y a de force ou de puissance que par Dieu. Cela étant, je commence par Le remercier d'avoir eu la bonté de m'entourer de personnes formidables qui ont, chacune à leur façon, et ce, à différentes étapes de mon cheminement, contribué, d'une manière ou d'une autre, à la réalisation de cette thèse de doctorat.

Je remercie très chaleureusement ma directrice de thèse, Madame le professeur Aude LOCATELLI qui, malgré ses nombreuses occupations, a accepté de prendre la direction de cette thèse, transformant ainsi les nombreuses difficultés rencontrées en une expérience enrichissante. Je lui suis également reconnaissante de m'avoir assuré un encadrement rigoureux tout au long de ces années, tout en me donnant toutefois la possibilité de trouver par moi-même mon cheminement personnel et pour m'avoir appris à être moins « bonne élève » et plus autonome tout au long de ce travail de recherche. Nonobstant, sa relecture finale méticuleuse de chacun des chapitres m'a sans aucun doute permis de préciser mon propos. Madame LOCATELLI a su diriger mes travaux avec beaucoup de disponibilité, de tact et d'intérêt. Elle m'a toujours accordé généreusement le temps nécessaire pour partager avec moi ses idées et sa grande expérience. De même, tout au long de cette thèse, elle n'a ménagé ni ses commentaires, toujours judicieux et rigoureux, ni ses encouragements. J'ai particulièrement apprécié sa très grande ouverture face à ma condition délicate étant dans une phase brutale de ma vie et la confiance qu'elle a su garder en ma capacité à rendre ce projet à terme. Qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je suis grandement reconnaissante à Madame Caroline RENARD, professeur à Aix-Marseille Université dans le Département de cinéma et spécialiste du cinéma iranien (celui de Kiârostami), aussi bien pour son soutien permanent que pour ses enseignements et ses orientations, qui ont été pour moi, n'étant alors pas initiée dans ce domaine, extrêmement instructifs et efficaces.

Je tiens aussi à remercier :

Monsieur Yves LANDEROUIN, professeur à l'Université de Pau, pour l'honneur qu'il m'a fait en acceptant de participer au présent jury de thèse en qualité de rapporteur de mon travail, pour

le temps consacré à la lecture de cette thèse, et pour les suggestions et les remarques judicieuses qui me seront indiquées.

Madame Odile GANNIER, professeur à l'Université Nice Sophia Antipolis, d'avoir gentiment accepté de faire partie du jury de cette thèse en qualité de rapporteur de mon travail. Je la remercie pour les conseils scientifiques et pour le temps consacré à la lecture de ce travail ainsi que pour les commentaires qui m'auront permis de l'améliorer.

Certains ont dû se déplacer de leur endroit de travail ; qu'ils en soient particulièrement remerciés.

Cette étude n'aurait pas été possible sans la collaboration des participantes qui ont accepté avec beaucoup d'ouverture, au travers de leurs engagements multiples, de consacrer plusieurs de leurs précieuses heures à s'entretenir avec moi sur leur processus d'insertion professionnelle. Je leur en suis extrêmement reconnaissante.

Ces remerciements ne peuvent s'achever, sans une pensée pour Stéphane ROUME qui a relu et corrigé cette thèse dans la forme. Bien entendu, s'il devait rester certaines erreurs, il n'en sera tenu nullement pour responsable. Son aide, sa présence et ses encouragements auront été pour moi des piliers fondateurs.

Je ne saurais terminer ces remerciements sans souligner le soutien amical et chaleureux de mes copines et copains de tous les jours, ainsi que le cercle d'amis cinéphiles qui m'ont soutenue durant ce parcours doctoral. La liste étant assez longue, je me contenterai de nommer mon cher frère Vahid GOHARI, mon ami Javad ABBASZADE que je remercie spécialement pour leurs conseils et appuis, et aussi pour m'avoir initiée au logiciel SUBTITLE-EDIT.

---

## RESUME en français

Dès son apparition, l'écriture romanesque a subi de nombreux changements aussi bien au niveau de la forme que du fond, mais l'écriture romanesque s'est trouvée face à une nouvelle dimension au vingtième siècle du fait du progrès des sciences et des technologies qui ont apporté notamment le cinéma. L'influence des techniques cinématographiques sur l'écriture et la collaboration des Nouveaux Romanciers – nous pensons notamment à Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras, Houshang Golshiri ou encore à des cinéastes français et iraniens comme Alain Resnais et Bahman Farmânâra – ont mené à la naissance d'une écriture transmodale et à celle de textes hybrides qui représentent des caractéristiques des récits à la fois littéraires et cinématographiques. Ainsi, nous pourrions confirmer la théorie avançant que *le cinéma est l'écriture de demain*<sup>1</sup>, adaptée aux besoins de l'homme moderne entré dans *l'Ere de soupçon*. Ainsi, cette écriture partant du point de vue du personnage et rendant de ce fait toute structure spatio-temporelle brouillée – en particulier dans l'œuvre de Farmânâra – permet un rapprochement structural entre les scénarios et le Nouveau Roman, permettant alors de peindre une nouvelle image de l'homme égaré dans une société problématique, celle de notre époque.

---

## MOTS-CLES

Adaptation, Cinéma « de Nouveau Roman », Cinéma iranien, Ecriture cinématographique, Frontière, Hybride, Moderne, Nouveau Roman, Société problématique, Transformation.

---

<sup>1</sup> R. Bresson cité in : P. Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996. p. 1.





---

**From literature to cinema,  
Transformation of a writing: The French and Iranian “New Roman”  
And  
The case of Bahman Farmânâra**

---

**Abstract**

Since its birth, novel writing has gone through many changes, not only in its shape but also in its content. In the twentieth century, novel writing and especially cinema evolved impressively due to the technological and scientific progress.

The influence of cinematographic techniques on the writing and the collaboration with the New Novelists - such as Alain Robbe-Grillet and Marguerite Duras, Houshang Golshiri, and French and Iranian filmmakers such as Alain Resnais and Bahman Farmânâra - led to the creation of a trans modal writing and to the appearance of hybrid texts that both include characteristics of literary and cinematographic narratives.

We must accept the theory that *cinema is the writing of tomorrow*<sup>1</sup> and that the modern man is facing the Era of suspicion. Nevertheless, this kind of writing illustrates a structural similarity particularly between the work of Farmânâra and the New Roman scenarios, especially from the point of view of the character. As a result, we have a scrambled structure in the space and in the time dimension. This context allows us to create a new image of a man who is lost in the modern problematic society.

---

**KEYWORDS :**

Adaptation, Border, Cinematographic Writing, Iranian Cinema, Mixed, Modern, New Roman, New Roman’s Cinema, Problematic Society, Transformation.

---

<sup>1</sup> R. Bresson, cit in : P. Maillot, *L’écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996. p. 1.



---

## از رمان تا فیلم

### تحولات ساختار نوشتاری در "رمان نو" فارسی و فرانسوی

#### بررسی موضوعی آثار سینمایی بهمن فرمان آرا

---

#### چکیده

رمان از آغار پیدایش هموره شاهد تغییراتی در فرم و محتوا بوده است، مع ذلک به مدد گسترش علوم متفاوت و تکنیک های سینمایی، این تغییرات در قرن بیستم ابعاد تازه ای گرفته است. تاثیر تکنیک های سینمایی بر روی نوشتار و مشارکت رمان نو نویسندگانی چون آلن رب گریه و مارگاریت دوراس در فرانسه و هوشنگ گلشیری در ایران با سینماگرانی چون آلن رنه فرانسوی و بهمن فرمان آرای ایرانی، منجر به تولد نوعی نوشتار چند وجهی و متون مختلط گردید که معرف خصوصیات هر دو ژانر سینمایی و ادبی می باشد. بدین ترتیب این تئوری که سینما نوشتار فرداست مطرح میگردد. نوشتاری که خود را با نیازهای انسان مدرن که در عصر شک وارد شده است، تطبیق داده است. بررسی این نوشتار از نقطه نظر پرسوناژ، ساختار زمان و مکان و ... در آثار بهمن رمان آرا و مقایسه آن با برترین رمان نوهای رب گریه، بوتور، دوراس و همچنین برخی از کتابهای گلشیری که بعضا توسط شخص فرمان آرا اقتباس گردیده اند، علاوه بر نشان دادن نزدیکی سناریوهای وی با رمان نو، مبین تصویر دیگری است از این انسان سرگشته در جامعه پر از دشواری عصر حاضر.

---

#### کلمات کلیدی

انطباق سینمایی، سینمای رمان نو، سینمای ایران، ادبیات سینمایی، مرز، دوگانه، مدرن، رمان نو، جامعه متزلزل، تحول.



## Sommaire

INTRODUCTION .....	17
<b>1. PREMIÈRE PARTIE : DU ROMAN AUX TEXTES HYBRIDES .....</b>	<b>31</b>
1.1. CHAPITRE 1 : EVOLUTION HISTORIQUE DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE .....	34
1.1.1. <i>Le Nouveau Roman</i> .....	40
1.1.2. <i>Théorisation du Nouveau Roman</i> .....	46
1.1.3. <i>Roman et cinéma : Le croisement des deux arts</i> .....	50
1.1.4. <i>L'arrivée du cinéma en Iran</i> .....	52
1.2. CHAPITRE 2 : LE NOUVEAU ROMAN ET LE CINÉMA .....	60
1.2.1. <i>Introduction des deux arts dans la culture iranienne</i> .....	69
1.2.2. <i>Golshiri et Golestân</i> .....	79
1.2.3. <i>Vers une collaboration interdisciplinaire</i> .....	82
1.2.4. <i>La collaboration de Golshiri et Farmânâra</i> .....	91
<b>2. DEUXIÈME PARTIE : LES AFFINITÉS STRUCTURALES DU ROMAN ET DE L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE.....</b>	<b>101</b>
2.1. CHAPITRE 1 : LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE .....	105
2.1.1. <i>La logique de l'espace</i> .....	105
2.1.2. <i>L'espace mental</i> .....	112
2.1.3. <i>La dialectique du dedans et du dehors</i> .....	118
2.2. CHAPITRE 2 : LA CONSTRUCTION DU TEMPS .....	135
2.2.1. <i>La disposition des éléments temporels</i> .....	135
2.2.2. <i>Les temps parallèles issus des techniques cinématographiques</i> .....	145
2.3. CHAPITRE 3 : LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE .....	153
2.3.1. <i>Le statut du personnage</i> .....	153
2.3.2. <i>Le personnage sans étiquette</i> .....	156
2.3.3. <i>L'« agir » des personnages au sein de la société problématique</i> .....	171
<b>3. TROISIÈME PARTIE : LES DIFFICULTÉS SOULEVÉES PAR LA TRANSFORMATION DES MOTS EN IMAGES .....</b>	<b>179</b>
LA PERCEPTION DE LA RÉALITÉ DANS L'ART DE LA REPRÉSENTATION .....	183
Les systèmes de conventions .....	189
3.1. CHAPITRE 1 : LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE , DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS LE SYSTÈME CONVENTIONNEL DU CINÉMA .....	203
3.1.1. <i>Acteur- personnage</i> .....	205
3.1.2. <i>Le type-casting dans les œuvres de Farmânâra</i> .....	210
3.1.3. <i>La spatialité</i> .....	223
3.1.4. <i>Mouvements de caméra</i> .....	229
3.1.5. <i>La temporalité</i> .....	232
3.1.6. <i>Le cinéma et la littérature : art du réel ou de l'irréel ?</i> .....	239
3.2. CHAPITRE 2 : LA NARRATIVITÉ .....	244
3.2.1. <i>La focalisation</i> .....	247
3.2.2. <i>Les signes de la focalisation dans l'œuvre de Farmânâra</i> .....	253
3.2.3. <i>Narration et monstration chez Farmânâra</i> .....	261
3.3. CHAPITRE 3 : LES MODALITÉS DE L'ADAPTATION .....	277
3.3.1. <i>Evolution historique de l'adaptation cinématographique en France et en Iran</i> .....	277
3.3.2. <i>La prise de conscience de la différence entre le mot et l'image</i> .....	289
3.3.3. <i>L'aspect de la postmodernité</i> .....	296
CONCLUSION.....	305
BIBLIOGRAPHIE.....	319
INDEX.....	339

TABLE DES ILLUSTRATIONS .....	345
ANNEXES ET FILMS (Sur le support clé USB témoignant du travail de traduction réalisé) .....	349
TABLE DES ANNEXES .....	413

*La vie d'une œuvre littéraire dans l'histoire est  
inconcevable sans la participation active de ceux  
auxquels elle est destinée.*

*Hans-Robert JAUSS<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> H-R. JAUSS, *Pour un esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 48.





# **INTRODUCTION**



Nombreux sont les passionnés du septième art, qui passent une majeure partie de leur vie à regarder, apprécier et même analyser un film dans lequel ils se reconnaissent parfois et auquel il leur arrive même de s'identifier et pourtant, ils n'ont jamais pensé que nombre de ces films sont issus d'un roman qui a pris forme grâce au procédé quasi-magique de l'adaptation : il est désormais vivant, visible et touchable.

Tout au long de son évolution, le cinéma a entretenu des relations complexes avec la littérature, en s'écartant de temps à autre de son modèle narratif, sans pour autant que le lien de parenté entre ces deux modes de narration soit rompu. Désormais, ce rapport d'affinité narrative avec le roman impose la comparaison de deux types de récits. La caméra devient comparable au stylo, une autre forme d'écriture apparaît.

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire est une technique qui permet aussi à un large public, notamment à celui n'ayant pas la passion de la lecture de découvrir le contenu de plusieurs œuvres littéraires ayant fasciné certains lecteurs.

En effet, le domaine artistique subit au XIX<sup>e</sup> siècle diverses révolutions caractérisées par des interactions nouvelles. Le roman, élément central de ce domaine artistique devient alors une matière prolifique<sup>1</sup> pour toutes sortes d'adaptation.

Evoluant avec l'homme, à la veille du vingtième siècle, grâce au développement de la science et de la technologie, la littérature aussi revendique de nouvelles formes narratives aussi bien que des sujets originaux pour plaire à l'homme moderne. Les écrivains se mettent ainsi à modifier leurs acquis et à renouveler la structure du récit. Cet effort conduit à la naissance du mouvement qu'est le Nouveau Roman et dont les partisans tentent d'adopter de nouvelles structures textuelles et de les adapter aux réflexions de l'homme contemporain en recherche d'identité, dans une société problématique où toutes les conventions du réel semblent être bouleversées. Ainsi, tout en essayant d'échapper aux conventions qui n'ont plus aucune raison d'être puisque les référents y sont perdus, ces partisans se mettent à établir de nouveaux liens logiques avec les manifestations de la réalité ou l'illusion du réel les plus vraisemblables.

---

<sup>1</sup> Tout ce qui peut être filmé.

Or, tous les Nouveaux Romanciers partagent un certain refus idéologique et littéraire issu de leurs nouvelles visions du monde. Cet intérêt pour le changement esthétique des formes littéraires se met au service de la compréhension de l'évolution rapide du monde que les théories classiques de la narration se trouvaient incapables de traiter.

Une sommaire comparaison des faits historiques, sociaux et politiques entre la France et l'Iran à la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle est révélatrice de l'impact toujours grandissant de la littérature française sur la littérature persane de l'époque. Nous pouvons même aller jusqu'à évoquer une imitation explicite des œuvres françaises. Nous devons aussi nous rappeler que le français est la langue pratiquée par les élites iraniennes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il a longtemps conservé son statut de langue civilisée et de langue non-colonisatrice, à l'opposé par l'exemple de l'anglais. Les années soixante et soixante-dix marquent une période d'expérimentation globale littéraire en Iran.

Représenté par les travaux d'Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras et Nathalie Sarraute, le Nouveau Roman est importé en Iran vers les années soixante (1960/1340<sup>1</sup>) grâce aux traductions des romanciers iraniens revenus d'Europe où ils ont fait leurs études.<sup>2</sup> Contrairement aux romanciers socialistes de la période qui précède le coup d'Etat iranien, menacée par la censure, la nouvelle génération des écrivains décide de se tourner vers l'aventure d'une écriture au lieu de se lancer dans la situation sociopolitique de l'époque. Elle s'intéresse donc au remaniement des éléments de base du récit écrit concernant le traitement de l'espace, celui du temps, aussi bien que le statut du personnage. Parmi ces romanciers, nous pourrions mentionner Houshang Golshiri, le représentant le plus éminent du mouvement du Nouveau Roman en Iran qui, tout en traitant les contradictions sociales du pays où il vivait, a essayé d'expérimenter les innovations artistiques importées de l'époque. Tout comme N. Sarraute, M. Duras et A. Robbe-Grillet, il a montré les problèmes de l'homme égaré à peine entré dans l'ère du soupçon, dans un labyrinthe d'illusions du réel.

---

<sup>1</sup> Le calendrier persan ou le calendrier solaire descend du calendrier zoroastrien de la Perse antique. Après l'Islam, les chiïtes comptent les années à partir de la Révélation de Gabriel à Mahomet, c'est-à-dire en 621 apr. J. -C.

<sup>2</sup> « Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la France était une destination populaire pour les iraniens qui voulaient étudier à l'étranger. Un premier groupe d'étudiants iraniens, fut envoyé en France en 1926, sous la protection du gouvernement. En 1934 les étudiants iraniens constituent près de la moitié des 1,165 étudiants étrangers en France qui étaient financés de manière privée. » *Réf* : A. Falakpour, « Premiers étudiants iraniens en France », *La Revue de Téhéran*, n°49, décembre 2009. URL: <http://www.teheran.ir/spip.php?article1082>. Consulté le 5 mars 2014.

## Houshang Golshiri (1938-2000)



Né à Ispahan dans une famille d'origine modeste en 1938 (1317) et élevé à Abadan, Houshang Golshiri vit à Ispahan de 1955 à 1974 (1339 à 1353), où il obtient une licence de persan à l'Université d'Ispahan. Écrivain, professeur et homme politique, Houshang Golshiri occupe une place marquante dans l'histoire et l'enrichissement de la littérature moderne persane.

En collaborant à la création de Kânoun-e Névisandegân-e-Iran<sup>1</sup>(Cercle des écrivains iraniens), en 1968 (1347), il essaie de rassembler les jeunes écrivains iraniens et organiser pour eux des cours de littérature suivants des séances de débats littéraires qui influencent fortement la littérature iranienne contemporaine.

En 1965 (1344), il fonde le groupe Djong-e-Ispahân<sup>2</sup> qui a permis à la nouvelle génération des écrivains de développer sa réflexion sur la littérature moderne persane. Les membres de ce groupe participent à la création de nouvelles formes linguistico-stylistiques.

Grâce à Abolhassan Nadjafi<sup>3</sup>, Golshiri a l'occasion de connaître la littérature française et les nouveaux mouvements littéraires français ainsi que les nouveaux mouvements littéraires de l'époque ; il déclare ainsi : « *C'est grâce à Nadjafi que nous connûmes le Nouveau Roman.*

---

<sup>1</sup> کانون نویسندگان ایران

<sup>2</sup> جنگ اصفهان

<sup>3</sup> Abolhassan Nadjafi (en persan ابوالحسن نجفی), né à Ispahan en 1929, est un écrivain et traducteur iranien. Il a commencé à écrire dans les années 1960 en traduisant plusieurs ouvrages français.

»<sup>1</sup>. Il faut signaler aussi qu'il avait lu de nombreuses œuvres françaises traduites en persan, notamment celles de Stendhal, Proust, Sartre, Duras et surtout Alain Robbe-Grillet dont l'influence est perceptible dans ses ouvrages.

Intéressés par les nouvelles formes narratives, les Nouveaux Romanciers se mettent à expérimenter les facteurs comme la dislocation, la déchronologie, les personnages non-qualifiés, l'impuissance du narrateur, qui constituent des éléments communs aux Nouveaux Romans, qu'ils soient aussi bien français que persans. Parmi ces innovations, la dislocation et la déchronologie sont des éléments qui ont contribué le plus à l'évolution du Nouveau Roman. C'est grâce à ces deux techniques que le romancier peut s'occuper d'histoires parallèles, point commun entre le roman et les arts de représentation notamment le cinéma et le théâtre. Les Nouveaux Romanciers s'essayaient aussi à cette technique plutôt propice au cinéma. La prédominance du monologue intérieur et les récits de parole ont également mené à la création des récits plus imagés qui permettent de pénétrer la pensée des personnages. *Shâzdeh Ehtedjâb* (1969) de Houshang Golshiri est peut-être le meilleur exemple de ce genre de récit dont l'écriture cinématographique a intéressé des cinéastes comme Bahman Farmânâra.

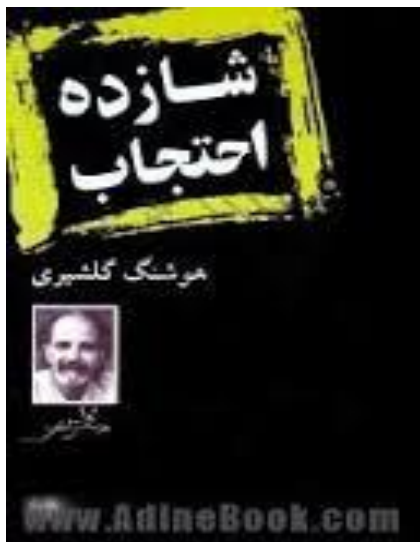


Figure 1. *Shâzdeh Ehtedjâb* (1969) Livres en persan et en français

<sup>1</sup> H. Golshiri., *Nimeh-ye tarik-e mâh*, Téhéran, Niloufâr, 2001(1380), p.19.

شناخت ما از رمان نو به لطف زحمات آقای نجفی است.

## Bahman Farmânâra (1941)



Né en 1941 (1320) à Téhéran, Bahman Farmânâra fait ses études cinématographiques en Angleterre et aux Etats-Unis, où il découvre aussi bien le cinéma américain que le cinéma français surtout la Nouvelle Vague. Grâce à sa solide connaissance du cinéma français qui a un lien incontestable avec la littérature, il découvre ainsi le Nouveau Roman qu'il apprécie :

*Je suis passionné par le Nouveau Roman et l'écriture romanesque de Nathalie Sarraute et d'autres : sans aucun jugement personnel, le romancier vous donne à voir des tranches de vie des individus. Je crois que la même chose est à voir dans Shâzdeh Ehtedjâb (Prince Ehtedjâb), ou Bou-ye kâfour, Atr-e yâs (L'odeur du camphre, le parfum du jasmin) ou Khâneh-i rou-ye âb (Une maison sur l'eau) .<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> R. Dorostkâr, et S. Aghighi, *Bahman Farmânârâ*, Téhéran, Qatreh, 2002 (1381), p.137.

[...] من شیفته «رمان نو» و بنیان تازه ای هستم که ناتالی ساروت و دیگران در قصه نویسی گذاشته اند. این که قضاوت نمیکنند و شما را قضیه و ادار میکنند که برش هایی از زندگی آدمها را ببینید و خودتان قضاوت کنید به نظرم به نوعی در شازده /حتجاب هم اتفاق افتاده است. این تا بوی کافور عطر یاس و خانه ای روی آب هم ادامه پیدا کرده است.

Après ses études, Farmânâra rentre en Iran pour faire son service militaire. Il en profite pour rédiger des articles et des critiques de films en anglais pour *Téhéran Journal*, et animer une émission sur le cinéma, *Fânous-e khiyâl* (La lanterne de l'imaginaire) en collaboration avec la télévision nationale iranienne. Il enseigne le septième art à l'École professionnelle du cinéma et de la télévision, et dirige la compagnie *Gostaresh-e Sanâyeh cinemâ-ye iran* dont l'objet est la production et la diffusion de films européens comme par exemple le dernier film de Truffaut *Vivement dimanche* (1983), *Prénom : Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard ou encore *La vie est un roman* (1983) d'Alain Resnais.

Farmânâra a rédigé au total vingt-neuf scénarios, sans compter les films qu'il réalise lui-même ce qui fait de lui une figure mondiale du cinéma iranien.

Il est un cinéaste qui a débuté par le cinéma avant d'arriver à la littérature tout comme Alain Resnais, l'un des grands représentants du Nouveau cinéma en France selon qui, « *avant les livres, il n'y a rien, mais avant les films, il y a les livres.* »<sup>1</sup>

Sa carrière cinématographique a traversé tous les défis du passage de la littérature au cinéma. Que ce soient des documentaires, des adaptations ou des films de cinéma d'auteur, Farmânâra s'est essayé à tous ces genres avec réussite. Il s'impose ainsi comme un cinéaste de talent, siégeant aux côtés de Golshiri au jury du Cercle des cinéastes et des hommes de lettres iraniens.

*Shâzdeh Ehtedjâb*<sup>2</sup> (Le Prince Ehtedjâb), la première nouvelle de Houshang Golshiri, publiée en 1968 (1347), est adapté par Farmânâra au cinéma en 1974 (1353). Ce livre raconte l'histoire de la décadence de l'aristocratie, exprimant entre ses lignes les raisons pour lesquelles la monarchie est inappropriée pour l'Iran.

Après l'insuccès de son premier film, *Khâneh-e Qamar Khânoum*<sup>3</sup> (La maison de Madame Ghamar, 1972) réalisé d'après une série télévisée homonyme, Farmânâra tourne son chef-d'œuvre *Shâzdeh Ehtedjâb*. Pour la rédaction de son scénario, Golshiri a étroitement collaboré avec le metteur en scène :

---

<sup>1</sup> C. Murcia, *Nouveau Roman nouveau cinéma* [1998], Paris, Nathan, coll. «128 », 2005, p. 102.

<sup>2</sup> شازده احتجاب

<sup>3</sup> خانه قمر خانوم



*Golshiri n'avait jamais écrit de scénario. C'est moi qui ai écrit le scénario. En écrivant, j'ai déclaré à Golshiri que dans Shâzdeh Ehtedjâb, il y avait une foule de personnages secondaires dont le rôle ne pouvait être rendu à l'écran. Je lui ai donc proposé d'en supprimer quelques-uns. Ainsi fut fait, et par exemple, le grand-père et l'arrière-grand-père se sont transformés en une seule et unique personne, le grand-père.*<sup>1</sup>

Peu après la production d'un film tiré de cette nouvelle par Bahman Farmânâra, les autorités du régime le font arrêter et incarcérer pendant près de six mois. La collaboration de ces deux personnes dure jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain en 2000 et conduit à la rédaction de scénarios issus des ouvrages de Golshiri comme *Masum-e aval*<sup>2</sup> (Le premier innocent) à partir duquel Farmânâra réalise le film *Sayé-hâ-ye boland-e bâd*<sup>3</sup> (Les longues ombres du vent). Golshiri a étroitement collaboré avec le metteur en scène à la rédaction du scénario.

En effet, l'adaptation par Farmânâra de Shâzdeh Ehtedjâb, un véritable Nouveau Roman iranien, suivie d'autres adaptations de la littérature moderne persane, notamment celles qu'il a faites d'après les ouvrages de Golshiri, lui permettent de s'intégrer au monde du cinéma d'auteur et à la rédaction des textes hybrides, tout en gagnant une certaine renommée en tant que scénariste.

Sa collaboration avec Golshiri lui inspire un goût particulier pour la littérature de sorte que ses scénarios sont l'expression privilégiée de l'application des théories littéraires aux textes.

Selon Golshiri, le cinéma et la littérature suivent des voies différentes et l'adaptation cinématographique d'un récit nécessite des changements. Cependant, Farmânâra affirme que *l'écriture de Golshiri est très cinématographique bien que ce dernier ne le reconnaisse pas pour autant*<sup>4</sup>. Pour confirmer cela, Golshiri demande à Farmânâra de porter à l'écran sa nouvelle, *Barreh-ye Gomshodeh-ye Râei*<sup>5</sup> (L'agneau perdu de Râ'i), parce qu'il croit que cette transformation est impossible du fait de certaines différences radicales entre le cinéma et la littérature. Pourtant, il en résulte un très bon film *puisque'il a été apprécié notamment par Alain*

<sup>1</sup> R. Dorostkâr, *et al.*, *op. cit.*, p.134.

[...] گلشیری فیلمنامه ننوشته بود و به فرم نگارش فیلمنامه آشنا نبود. موقع نوشتن به گلشیری گفتم داستان شازده احتجاب شخصیت های گزری زیادی دارد که اینها در سینما گم میشوند. بنابر این بهتر است که تعدادی را در هم اغام و تعدادی را حذف کنیم. به همین دلیل جد و جد کبیر در هم ادغام و تبیل شدند به پدر بزرگ. عمه ها را هم منهی یکی دو نما تقریباً حذف کردیم.

<sup>2</sup> معصوم اول

<sup>3</sup> سایه های بلند باد

<sup>4</sup> A. Asghari, « Bahman Farmânâra, au carrefour du cinéma et de la littérature » cité in *Revue de Téhéran*, n°63, février 2011, pp. 5-11. URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1336#gsc.tab=0>. Consulté le 12 mars 2015.

<sup>5</sup> بره گمشده ی راعی

*Robbe-Grillet en personne lors du Festival de Téhéran en 1974 (1353), estimant ce film comme un bon exemple de film antifasciste.*<sup>1</sup> Robbe-Grillet a été surpris d'un point particulier, à savoir qu'un personnage apprend de son vivant son décès proche et subit.

*Sayé-hâ-ye Boland-e bâd*<sup>2</sup> (Les longues ombres du vent) est le deuxième film de Farmânâra tourné d'après une nouvelle de Golshiri intitulée *Masum-e Aval* (Le premier innocent). C'est une nouvelle de quatre pages dont Golshiri et Farmânâra tirent un scénario complet. Ce film, tout comme *Shâzdeh Ehtedjâb*, participe au Festival de Cannes et attire l'attention des critiques du fait de sa structure solide et de son langage symbolique, même s'il est vrai que ce second film n'a pas suscité le même succès que le premier.

L'abondance des images dans les ouvrages néo-romanesques, au même titre que les caractéristiques communes entre le Nouveau Roman et un scénario, ont mené à la collaboration de Nouveaux Romanciers tels que Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet avec des cinéastes comme Alain Resnais afin de créer les ouvrages plus homogènes. Attirés par le cinéma, ils se sont laissés emporter par la magie du septième art de sorte que les textes qu'ils ont produits chevauchent à la fois le cinéma et la littérature : cette écriture interphase se constitue en effet des caractéristiques de ces deux domaines. Sur ce point, Duras préfère même refuser le titre de roman pour ses textes hybrides. Signalons tout de même que ces grands romanciers n'ont pas hésité parfois à faire la mise en forme scénique voire à participer à la réalisation du tournage de leurs propres œuvres et cela les a conduits à prendre conscience de la véritable opération de réécriture que leur imposait la mise en image.

Ainsi, à travers l'analyse des relations entre Alain Resnais et ses scénaristes-écrivains, nous pourrions montrer comment cette collaboration tend à l'indifférenciation de ces deux champs, en l'occurrence le champ littéraire et le champ cinématographique. Cette indifférenciation aboutit aujourd'hui, dans la littérature, à des écritures que nous pourrions qualifier de genre hybride.

En effet, en Iran comme en France, cette collaboration existe entre plusieurs écrivains et cinéastes comme Mahmoud Dolatâbâdi et Massoud Kimiaei, Qolâm Hossein Sâédi et

---

<sup>1</sup> A. Asghari, *op.cit.* pp. 5-11.

<sup>2</sup> سایه های بلند باد

Dâryoush Mehrdjouei et plus particulièrement celle entre Bahman Farmânâra et Houshang Golshiri, ce dernier étant connu comme le premier Nouveau Romancier iranien, et à qui le mouvement moderne de la littérature persane doit beaucoup.

Si *Golshiri a connu l'art et le style des écrivains français tels que Flaubert, Proust, Sartre et Gide grâce à Ahmad Nadjafi et ses traductions*<sup>1</sup>, la formation solide de Farmânâra aussi lui a permis de connaître de grands auteurs tels que N. Sarraute, M. Duras ou A. Robbe-Grillet. Il a même eu l'occasion de faire évaluer et apprécier son film *Shâzdeh Ehtedjâb* par Robbe-Grillet qui faisait partie des membres du jury du festival de Téhéran qui a eu lieu en 1974 (1353).<sup>2</sup>

Hormis les ressemblances de certains éléments de ses récits partagés avec ceux des Nouveaux Romanciers français tels que M. Butor, A. Robbe-Grillet et M. Duras, nous pouvons aussi parler des théories de la critique littéraire comme celle de la mort d'auteur, qui se font remarquer dans la plupart des ouvrages de H. Golshiri, et en particulier dans *Ye Bous-e kouchoulou* (Un petit baiser)<sup>3</sup>, qui a été également porté à l'écran par B. Farmânâra.

Dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* (L'Odeur du camphre, le parfum du jasmin)<sup>4</sup>, comme dans tous ses ouvrages, la présence de Golshiri se ressent implicitement sans que l'auteur y fasse explicitement allusion. La présence de personnages souvent non identifiés, certains jeux de mots pour le choix des noms, le recours à des espaces intérieurs ou encore la mise en représentation d'une narratologie moderne rappellent les procédés narratifs du Nouveau Roman. Voilà pourquoi, dans la perspective d'une approche comparatiste entre le mouvement du Nouveau Roman et ses équivalents dans la production littéraire de Golshiri et Farmânâra, nous allons étudier les liens et les influences existant entre les Nouveaux Romanciers français et iraniens au travers des œuvres littéraires qui ont fait l'objet d'une adaptation cinématographique.

Pour réaliser cette étude, nous avons donc choisi d'appliquer une approche structurale aux textes dont il est question dans ce travail de recherche, ce qui permettra d'éclaircir certaines convergences des deux arts – cinématographique et romanesque – à différents niveaux du texte.

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Bâq dar bâq*, Téhéran, Niloufar, 2ème vol, 2001 (1380), p.707.

<sup>2</sup> R. Dorostkâr, *et al. op. cit.*, p.124.

<sup>3</sup> یک بوس کوچولو

<sup>4</sup> بوی کافور عطر یاس

Concernant le corpus du travail, nous avons choisi *Shâzdeh Ehtedjâb, Masum-e aval* (Le premier innocent)<sup>1</sup> et quelques autres ouvrages de Golshiri qui ont influencé Farmânâra dans l'intention de les comparer à *La Jalousie* de Robbe-Grillet, à *Hiroshima mon amour* et *l'Amant* de Duras – ouvrages considérés comme représentatifs de la littérature moderne française. Nous étudierons aussi *Bou-ye kâfour atr-e yâs* (L'Odeur de Camphre, le parfum de Jasmin), à *Khâneh-i rou-ye âb* (Une maison sur l'eau) et *Ye Bous-e kouchoulou* (Un petit baiser) de Farmânâra. Cette étude consiste en partie à vérifier les modifications faites sur la structure du récit – écrit ou filmique – dans sa phase évolutive.

Cela dit, dans la première partie de ce travail, une approche explicite nous permettra d'étudier l'évolution de l'écriture romanesque depuis la naissance jusqu'à l'apparition des textes hybrides. Nous nous intéresserons ensuite au point de rencontre de la littérature et avec le cinéma et plus particulièrement le cinéma du Nouveau Roman en Iran, en élaborant l'historique de ce rapprochement à travers les collaborations des romanciers et des cinéastes. Cette approche se fera dans le but d'éclaircir les modalités de l'évolution esthétique de l'écriture dans un contexte social et culturel.

Nous passerons ensuite, dans la deuxième partie, à une étude d'éléments fondamentaux du roman se concentrant sur l'analyse des modalités de l'espace, concernant aussi bien le temps que le traitement du personnage enfermé dans des cadres spatio-temporels contradictoires, caractéristique de l'homme du vingtième siècle, ne pouvant se fier à aucune des valeurs qui forment son environnement.

Ensuite, nous orienterons notre travail vers une étude de type comparative pour traiter des difficultés de transformation des mots en images. L'analyse des divergences des conventions du cinéma et de la littérature concernant le personnage, l'espace et le temps sera l'objectif de la troisième partie. Enfin une étude narratologique de l'œuvre de Farmânâra nous permettra d'orienter notre travail vers une remise en question de la frontière entre la narration et la monstration au cinéma.

A travers ces démarches, nous envisageons d'entrer dans la dimension des vastes changements que l'écriture romanesque du Nouveau Roman subit aussi bien au niveau du fond que de la forme, en vue d'une expression plus adaptée aux besoins de l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>1</sup> اولین بیگناه

dans le monde de l'image et du son, en un mot le Cinéma. La problématique de notre projet de recherche portera sur ce processus de changement du Nouveau Roman dont le résultat est la naissance d'une forme d'écriture interphase qui représente à la fois les caractéristiques des récits littéraires et cinématographiques.

L'étude de l'évolution historique de cette adaptation en France et en Iran, au regard de la différence des deux cultures, des ressemblances et des divergences des genres cinématographique et romanesque, nous permettra de voir comment, en dépit des différences culturelles, l'écriture s'impose comme une nouveauté en évolution perpétuelle, indépendante des genres ou des cultures.



## **1. Première partie : Du roman aux textes hybrides**





Depuis sa naissance, l'écriture ne cesse d'être en mouvement et s'efforce de se perfectionner en adoptant des formes et des contenus offerts par les courants socioculturels propres à chaque époque. Mais ce qui est également vrai, c'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle la littérature prend conscience de son inachèvement et doit s'ouvrir davantage pour pouvoir plaire à ses lecteurs. Non seulement la littérature a besoin de lecteurs pour se légitimer, mais se retournant sur elle-même, elle se prend pour son propre objet d'étude. Afin de s'enrichir de plus en plus, la littérature s'intègre dans tous les arts pour satisfaire les goûts les plus divers.

Ses lecteurs ne sont pas forcément des amateurs de la littérature dans sa représentation classique, puisque à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature comme produit de l'OULIPO<sup>1</sup> est imprégnée des tâches artistiques de tous les genres. Passant par la peinture, la photographie et la sculpture, la littérature se montre de plus en plus en contact avec le cinéma ; l'étude de l'évolution de l'écriture du romanesque au cinématographique et les modalités de l'intégration des deux arts, l'un dans l'autre, feront l'objet d'étude de la première partie de ce travail de recherche : voir comment le film a remplacé le roman et en un mot comment *le cinéma est devenu l'écriture de demain*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « OuLiPo (abréviation de l'Ouvroir littérature potentiel) est un groupe international de littéraires et de mathématiciens, fondé en France en 1960, par Raymond Queneau et François Le Lionnais. L'objectif de recherche de ce groupe est d'inventer de nouvelles règles de composition poétique qui permettent d'une part de créer des œuvres nouvelles, d'autre part de dégager les potentialités d'œuvres existantes. » *Réf*: BNF, URL : [classes.bnf.fr/queneau/reperes/courants/13quen.htm](http://classes.bnf.fr/queneau/reperes/courants/13quen.htm).

<sup>2</sup> Robert Bresson, Cité in P. Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Colin, 1996. p. 3.

## 1.1. Chapitre 1 : Evolution historique de l'écriture romanesque

Le roman désignait au départ des récits qui s'intéressaient à la vie privée des personnages historiques, tout en ayant l'amour pour thème principal. Ce mot « roman » apparaît pour la première fois au XII<sup>e</sup> siècle dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes (v. 1135 - v. 1191). Il s'agit d'une œuvre écrite non pas en latin, langue savante d'alors, mais en langue romane, c'est-à-dire la langue populaire de l'époque. Ainsi le mot « roman » s'applique non seulement à un texte, mais aussi à un rapport avec la langue populaire.

D'abord en vers, les textes du XII<sup>e</sup> siècle ont cédé leur place au début du XIII<sup>e</sup> siècle au roman en prose. Le texte romanesque a en effet toujours connu de nombreuses métamorphoses, encore aujourd'hui, rendant ainsi impossible de déterminer une définition précise et définitive ; cependant, au XII<sup>e</sup> siècle, le roman se différencie d'autres genres tels que le théâtre ou l'épopée, même s'il ne connaît encore aucune codification.

Ce genre est alors qualifié de « *libre et dominateur, bourgeois par excellence, toujours tenté par l'ordre est voué à un perpétuel mouvement.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p.18.



Figure 2. Yvain ou Chevalier de lion, 1117.

Ses formes se sont multipliées et n'ont jamais cessé d'être redéfinies au cours de l'histoire littéraire ; plusieurs changements ont ainsi été opérés. Néanmoins, pour traiter un roman traditionnel, nous retrouvons des éléments incontestables comme les concepts d'action, de personnage ou de cadre spatiotemporel. Ils permettent de donner un portrait comparable à celui du monde réel. Il est à signaler que, quel que soit le degré d'imagination de l'œuvre, la fiction, dans ce genre, présente un rôle irréfutable tout en visant son caractère esthétique. Malgré cela, en analysant ce parcours littéraire, nous arrivons aux ruptures des descriptions référentielles au commencement de *l'ère du Soupçon*<sup>1</sup>.

Au XII<sup>e</sup> siècle, comme nous venons de le dire, Chrétien de Troyes définit le roman comme une *association d'éléments épars et incompatibles, souvent issue de la tradition orale, conduisant l'œuvre à la limite de ses possibilités de faire sens*. Cette définition est tout aussi valable pour les nouvelles théories romanesques, surtout celles qui se focalisent sur le rôle de l'auteur dans une composition textuelle.

Pendant la Renaissance, ces théories se modifient en mettant au jour les bases des romans modernes. Les chevaliers et l'analyse de leur comportement, aussi bien que les sentiments qui s'établissent entre eux et les jeunes filles, laissent place aux héros nationaux. Cependant, à la suite de Madame de Lafayette (1634-1693) qui, avec sa *Princesse de Clèves*,

<sup>1</sup> N. Sarraute, *L'Ere de Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

crée un roman au sens balzacien du terme, la parution de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot (1713-1784) est la première tentative de destruction du roman traditionnel – bien que considéré encore comme moderne à cette époque – ce qui provoque alors un scandale : Diderot a été accusé d’avoir dénoncé les conventions de la narration romanesque. Scarron (1610-1660) et Voltaire (1694-1778), eux aussi, avaient déjà considéré avant lui le roman comme un genre inférieur. Diderot toutefois se moque des procédés romanesques habituels, tout en insistant sur son pouvoir et sa liberté de création en tant que créateur qui donne tout, sans accepter d’avoir fait un roman :

*Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu’un romancier ne manquerait pas d’employer. Celui qui prendrait ce que j’écris pour la vérité est moins dans l’erreur que celui qui le prendrait pour une fable.<sup>1</sup>*

Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les écrivains préromantiques se montraient désireux d’exprimer une nouvelle sensibilité littéraire. C’est le cas notamment et surtout Rousseau (1712-1778) qui avait « *déchaîné des instincts profonds et assuré le triomphe de la passion.* »<sup>2</sup> Dans cette époque les œuvres étrangères placées se faisaient remarquer et exerçaient une grande influence sur le roman et le genre romanesque. Cependant, le roman était méprisé puisqu’y était décrit un imaginaire remplaçant le réel.

N’oublions pas que c’est au XIX<sup>e</sup> siècle que le roman commence à s’imposer et à atteindre son apogée :

*Le siècle d’or du roman, c’est le XIXe siècle, avec ses géants : Balzac, Tolstoï, Dickens, auteurs d’œuvres qui sont autant de mondes, édifiés avec conscience et bonne conscience. Et donnant au genre ses lettres de noblesse, de nouvelles règles et conventions, Balzac, Tolstoï ou Dickens se préoccupent d’exprimer une réalité sociale et humanitaire dont ils entendent révéler les dessous, les secrets, les ressorts cachés [...]*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2000, p.47.

<sup>2</sup> A. Lagarde et L. Michard, *Collection littéraire Lagarde et Michard, XVIII siècle*, Paris, Bordas, 1985, p.261.

<sup>3</sup> M. Nadeau, « *le roman français depuis la guerre* », NRF, Paris, Gallimard, 1970, p.15.

Pendant ce siècle, c'est la société dans son intégralité qui devient le sujet des romans et il ne s'agit plus de raconter la vie des personnages : le romancier tâche de connaître le réel et de le faire connaître à son lecteur. Ainsi, faisant partie du réel, l'histoire commence à être traitée comme une science et les images scientifiques de Zola (1840-1902) cèdent la place au roman historique, sous des formes bien différentes.

A partir de là, le roman devient l'endroit propice des représentations idéologiques aussi bien que celui des analyses historico-sociologiques. Les personnages incarnent alors l'esprit d'une époque, d'une classe sociale, où les rapports des individus entre eux occupent une place de choix. Ainsi, le roman historique raconte la rencontre d'individus pouvant être considérés comme symboliques. Le scientisme démontre donc les contradictions de ce genre romanesque : s'il tend vers la fiction l'in vraisemblance l'emporte tandis que s'il se concentre trop sur la description et l'explication des faits, il n'est alors plus un roman. Enfin, c'est Walter Scott (1771-1832) qui marque l'apparition de ce genre. Son influence et son exigence à restituer les croyances du passé finissent par donner l'image exacte de la société et des sujets les plus banals de la vie quotidienne. C'est cette vocation vive et vraie de l'histoire qui rapproche les écrivains réalistes d'après Scott des précurseurs du naturalisme de Zola qui « *choisissent le parti-pris des sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et les mauvais lieux.* »<sup>1</sup>

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le passage du réalisme flaubertien au naturalisme, au moment où triomphent les romans de Zola, après la protestation de *Huysmans*<sup>2</sup> dans la préface de *A rebours*<sup>3</sup> contre le roman traditionnel, s'opère alors une volonté d'absence de la part du narrateur. Certaines tournures impersonnelles remplacent aussi la narration du narrateur omniprésent des *machines romanesques* de Balzac. *Le roman recherche ainsi ses origines*

---

<sup>1</sup> E. Zola, « *Le roman Expérimental* », cité par George Bataro, cité in : *Le roman réaliste et naturaliste*, Paris, Ellipse, 1995, p.58.

<sup>2</sup> Joris-Karl Huysmans (1848-1907) est un écrivain et critique d'art français. Défenseur du naturalisme, il rompt avec cette école pour explorer les possibilités nouvelles offerts par le symbolisme, il devient le principal représentant de l'esthétique à la fin de son siècle.

<sup>3</sup> « *A rebours* est un roman de Joris- Karl Huysmans paru en 1884 alors que son auteur était un intime d'Emile Zola et un défenseur du naturalisme. La particularité de ce roman est qu'il ne s'y passe presque rien : la narration se focalise principalement sur le personnage principal, le duc Jean des Esseintes, un antihéros excentrique. Il est par la suite considéré comme le manifeste du décadentisme. » Réf : L. Clermont, « *Zone Critique* », publié en 27 janvier 2013, URL : <http://zone-critique.com/2013/01/27/a-rebours-lagonie-dun-phenix>. Consulté le 12 mars 2013.

*fabuleuses perdues, celles de l'imaginaire et, annonçant explicitement sa nature de fiction, il retrouve sa vérité dans la fausseté de ses descriptions.*<sup>1</sup>



Figure 3. *A rebours*, 1884.

*Ce livre a été considéré comme le manifeste du décadentisme*

Or le XX<sup>e</sup> siècle ne prépare pas un accueil chaleureux au roman et ne se montre pas fidèle aux caractéristiques du roman traditionnel. Les guerres mondiales et les crises dans tous les domaines renforcent le sentiment d'incapacité de pouvoir répondre à tous et de tout savoir. C'est pour cela que, selon le niveau de cette impuissance, l'auteur demande plus de participation de la part du lecteur pour la compréhension de son puzzle textuel :

*« Quelles que soient les modalités de présentation de ce puzzle, quel que soit son degré de difficulté, il est le reflet d'un univers de l'incertitude, du doute, de l'interrogation. »*<sup>2</sup>

De Zola à Proust, le changement qu'a subi le roman est incontestable. Ni l'intrigue, ni les personnages, ni le cadre spatio-temporel ne suivent les traces du roman traditionnel. L'alliance de l'auteur et du lecteur, jusqu'alors scellée par un personnage bien décrit et une

---

<sup>1</sup> M. Raimond, *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23

intrigue claire respectant l'ordre chronologique de l'histoire, est devenue fragile. Désormais, il est impossible de rester fidèle aux conventions réalistes du passé, puisque :

« *Nous sommes entrés dans l'Ere du soupçon.* »<sup>1</sup>

Ainsi, comme A. Breton l'avait déclaré dans son manifeste surréaliste où il critiquait les caractéristiques du roman réaliste, l'auteur perd son temps et celui du lecteur en essayant de suggérer sa propre réflexion par le biais de la description détaillée de la psychologie des personnages. Marcel Proust fut le premier à engager une réflexion sur l'écriture-même et sur l'avenir de la littérature. Après 1953, le Nouveau Roman cherche à détruire les données traditionnelles. Il est à signaler que le Nouveau Roman est juste une appellation qui permet de regrouper un certain nombre d'écrivains ayant refusé certains stéréotypes romanesques ainsi que le roman traditionnel balzacien. Ils appliquaient cette nomination pour ce « nouveau réalisme »<sup>2</sup>, et cela à partir de *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

---

<sup>1</sup> N. Sarraute, *L'Ere de Soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1956, p.59

*L'Ere du soupçon* est un ensemble d'essais contre le roman traditionnel de Nathalie Sarraute publié en 1956 par l'édition Gallimard. Ce livre est considéré comme la première manifestation théorique de l'école du « Nouveau Roman ».

« Elle [L'évolution actuelle du personnage du roman] témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il [le personnage] était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : "le génie du soupçon est venu au monde". Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon. »

<sup>2</sup> J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Folio/Essais », 1990, p. 149.

### 1.1.1. Le Nouveau Roman

L'homme du XX<sup>e</sup> siècle n'a pas pour même horizon les progrès techniques et industriels, ni même les découvertes scientifiques du siècle précédent. Le Nouveau Roman s'est en effet manifesté plutôt comme une nécessité de son époque.

Malgré l'influence du Nouveau Roman sur la production littéraire et sa réussite dans la littérature mondiale, nous pourrions avoir du mal à le cerner et à le définir comme un mouvement ou une école :

*Le Nouveau Roman ne montre aucun caractère d'une école : nul manifeste qui en ait prescrit les formules canoniques, nul chef qui, pour les faire admettre, ait sévi d'une autorité souveraine.<sup>1</sup>*

Le Nouveau Roman est donc conçu comme un regroupement négatif. Ses tenants, bien qu'ils soient un groupe d'écrivains disparates, ont en commun le refus d'une certaine littérature passée.

Les Nouveaux Romanciers admettaient que Balzac (1799-1850) était le *Nouveau Romancier*<sup>2</sup> de son siècle, et admiraient sa « *volonté de décrire exhaustivement et méthodiquement les champs du réel.* »<sup>3</sup> En effet, ce qui apporte au genre romanesque, c'est cette description naturelle de la société dans laquelle l'homme moderne cherche des enjeux modernes pour dominer la solitude qui lui pèse :

---

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> R. M. Allemand, *Le Nouveau Romancier*, Paris, Ellipses, 1996, p. 5.

<sup>3</sup> P. Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1998, p. 30.



*Le Nouveau Roman a été d'abord une appellation venue de l'extérieur pour des gens qui n'avaient guère pris l'initiative de clairement se mettre ensemble.<sup>1</sup>*

Alors que le roman traditionnel semble retenir et s'attacher à une certaine vérité, le roman moderne quant à lui ouvre les portes d'un univers où règne la discontinuité. La pensée moderne, informée par les nouveaux acquis scientifiques – comme la structure discontinue de la matière, la transmutation de l'atome, la physique de quantum, etc. – dans lesquels elle trouve une réflexion de la division qui affecte la conscience de l'homme, est désormais remplacée par la philosophie triomphante du discontinu, fondée sur une connaissance éparse du monde. Autrement dit, nous sommes face aux nouvelles significations du monde qui sont partielles, provisoires et contradictoires.

Cette discontinuité touche la conception de l'espace chez les Nouveaux Romanciers. Ils renoncent donc à toute forme d'homogénéité ou de rassemblement. Représentants de l'homme de leur temps, les Nouveaux Romanciers ne se donnent plus la peine de se libérer des règles de la condition humaine ; en revanche, ils entreprennent de jouer avec la forme en changeant leurs moyens d'expression et en prenant des positions esthétiques bien différentes regroupant ces points de la littérature moderne :

*Ce qui nous lie, c'est une attitude commune à l'égard de la littérature traditionnelle. C'est la conviction de la nécessité de cette transformation constante des formes et de la liberté totale de leur choix, c'est la conscience qu'une véritable révolution s'est produite dans la littérature dans ce premier quart de ce siècle et que ces grands révolutionnaires qu'ont été Proust, Joyce, et Kafka ont ouvert la voie du roman moderne et que ce mouvement est irréversible.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 227.

<sup>2</sup> N. Sarraute, « *Les Deux Réalité* », n°329, Paris, 1964, p.72.

Partant de cette idée, pour situer le Nouveau Roman, il ne suffit pas d'en localiser ses composants : il faudrait aussi observer leur position par rapport aux médiateurs culturels les plus puissants, à savoir les journaux, les maisons d'édition et les prix littéraires.

Décrire l'accueil du Nouveau Roman par les journaux paraît également une entreprise difficile. Cependant, il est possible d'entrevoir une sorte de partage politique dans l'accueil contradictoire fait au Nouveau Roman. *Le Figaro littéraire*, *L'Express*, *France Observateur*, et *Le Monde* lui ont apporté leur soutien. C'est par ailleurs dans *L'Express* et *France Observateur* qu'Alain Robbe-Grillet a fait publier maintes et maintes critiques à l'égard des conceptions traditionnelles du roman. En effet, c'est en 1958, au moment de la parution du numéro de juillet de la revue *Esprit*, que l'expression « Nouveau Roman » est finalement consacrée à ce courant littéraire. Cette revue avait constitué un premier groupe avec les noms de Beckett, Butor, Robbe-Grillet, Duras, Pinget et Simon. La même année, Barthes nie toute filiation entre Butor et Robbe-Grillet dans *Arguments*, aussi bien que l'existence de toute école. Signalons tout de même que les filiations ne sont pas toujours faciles à discerner.

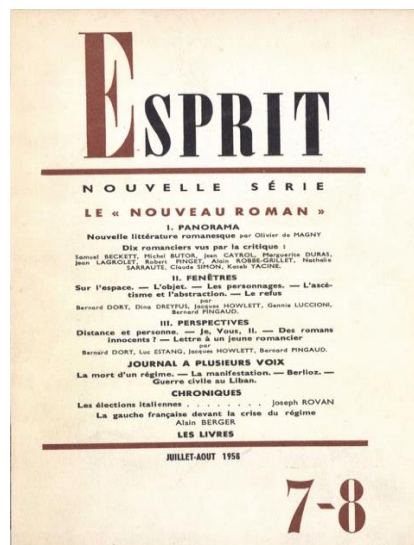


Figure 3. Couverture de la revue *Esprit* où est apparue l'expression  
Le « Nouveau Roman »

En ce qui concerne les éditions, il faudrait signaler que le Nouveau Roman ne s'est pas fait connaître en passant par les grandes portes de l'édition puisque la plupart des premiers ouvrages ont paru dans des maisons peu connues, comme *La Tour de feu*, *Robert Marin*, *le Sagittaire*, ou encore *les Editions de Minuit*.

En réalité, *les Editions de Minuit* ont joué un rôle important dans l'histoire du Nouveau Roman ; elles ont tout d'abord sauvé ces textes dont la publication était problématique. Ensuite, elles ont publié les recherches nouvelles sur ce courant littéraire qui était désormais respecté des lecteurs et des critiques. L'attribution de prix littéraires, tels que le Prix des Critiques<sup>1</sup> pour *Le Voyeur* et le Prix Fénéon<sup>2</sup>, laisse voir l'intégration de ces textes parmi les romans contemporains. En examinant la situation du monde littéraire au tournant des années 1950-1960, nous remarquons que cette décennie offre un panorama étendu et un contexte complexe qui préoccupent la critique littéraire. Celle-ci semblerait « *comme un frein mis aux forces vives de renouvellement, comme une forme de répression du sacrilège que pourrait représenter toute innovation vis-à-vis des ancêtres.* »<sup>3</sup>

Un parcours rapide de la réception faite par les critiques de l'époque prouve l'hostilité et même la violence manifestée à l'égard de ce mouvement. Dans *La Nouvelle Revue française* de juin 1953, Manuel Rainoird déclare que dans *Les Gommages*, ce que la technique romanesque de Robbe-Grillet donne, c'est « *une image extrêmement indécise et flottante parce qu'à dessein on emplit pour mieux retrouver la vérité des reproductions d'une même scène sous des angles divers* »<sup>4</sup>. Cette même technique a été sévèrement critiquée en novembre 1956 par François Mauriac, dans un célèbre article du *Figaro*, intitulé « La technique du cageot d'Alain Robbe-Grillet ». Mauriac lui reproche d'avoir tiré du texte de Francis Ponge, *Le cageot*, son idée de supprimer le cœur romantique des choses.

L'article rédigé par Emile Henriot<sup>5</sup>, paru le 22 mai 1957 dans *Le Monde* consacré à *La Jalousie* de Robbe-Grillet et à *Tropismes* de Sarraute, affirme le manque d'intérêt de ces deux

---

<sup>1</sup> Le prix des Critiques est un ancien prix littéraire français, créée en 1945, qui récompense des auteurs de langue française. Le jury est généralement composé de professionnels de l'édition, des critiques littéraires, mais aussi de directeurs de revues et de magazines littéraires. Réf : Académie française, URL : <http://www.academie-francaise.fr>, consulté le 17 juin 2014

<sup>2</sup> Le prix Fénéon est un prix littéraire et artistique créé en 1949. Il récompense tous les ans « un jeune écrivain et un jeune peintre ou sculpteur âgés de 35 ans au plus et dans une situation modeste », afin de les aider à poursuivre leur formation littéraire ou artistique. Réf : Académie française, URL : <http://www.academie-francaise.fr>, consulté le 18 juin 2014

<sup>3</sup> C. Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, Université Stendhal Grenoble III, Ellug, 1990, p.12.

<sup>4</sup> M. Rainoird, cité in : N. Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 17.

<sup>5</sup> Emile Henriot (1889-1961), poète, écrivain et critique littéraire français, il était journaliste de *Temps* entre les deux grandes guerres. C'est lui qui à populariser le terme « Nouveau Roman » dans un article du journal *Le Monde* en 1957.

œuvres. C'est dans cet article que la formule « *Nouveau Roman* » et l'expression « *Ecole du regard* » apparaissent pour la première fois dans la presse. Les diverses interprétations de cette expression aboutissent à l'apparition et l'enrichissement du cinéma littéraire et aux théories de base telles que l'œil-caméra ou caméra-stylo – nous étudierons ces sujets dans la troisième partie de notre recherche.

Cette prise de position négative avait également été employée par Pierre de Boisdeffre<sup>1</sup> qui a déclaré ouvertement n'avoir rencontré aucune originalité, que ce soit aussi bien au niveau formel qu'au niveau thématique, dans les œuvres de ce mouvement, œuvres qui finiraient par « paralyser »<sup>2</sup> la littérature. Des termes comme « paralittérature » ou encore « alittérature » sont issus de ce regard vers la littérature qui la vide de son esthétique littéraire classique, ou alors qui s'ouvre vers de nouvelles conceptions : « *L'alittérature (c'est-à-dire la littérature délivrée des facilités qui ont donné à ce mot un sens péjoratif) est un pôle jamais atteint [...].* »<sup>3</sup>

Ainsi, l'étude parallèle de l'histoire de la littérature et de celle de l'alittérature démontre leur positionnement vers l'écrivain, tout en considérant leur démarche et leur acte littéraire, qui transforment même les habitudes des lecteurs. L'importance accordée aux objets (littérature objective), à la narration blanchie (vide de profondeur) ou à des jeux de mots ainsi que l'intégration de techniques cinématographiques s'imposent progressivement au sein de cette rapide invention de Robbe-Grillet et ses amis qui, à l'image de l'homme du vingtième siècle, rendent le roman de plus en plus terrestre. Ce type de roman est le récit « *d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux* »<sup>4</sup>. Ce nouveau type de roman demande une nouvelle conception de lecture, ce dont Barthes parle par ailleurs dans *Littérature littérale*<sup>5</sup>, tout comme Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>6</sup> L'enracinement paradoxal dans l'histoire ainsi que le lien avec l'évolution de l'ensemble des autres arts sont des aspects supplémentaires dégagés de ce type de roman : « *Marcel Proust est un romancier d'avant, Claude Simon d'après Picasso.* »<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Pierre de Boisdeffre (1926- 2002), diplomate, homme de lettres et critique français.

<sup>2</sup> P. de Boisdeffre, *La Cafetière est sur la table...ou contre Le Nouveau Roman*, Paris, La Table ronde, 1967, p. 146.

<sup>3</sup> C. Mauriac, « L'Alittérature », *Le Figaro*, le 14 novembre, 1956.

<sup>4</sup> R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.59.

<sup>5</sup> Article rédigé par Roland Barthes à propos du *Voyeur* de Robbe-Grillet et paru en 1955.

<sup>6</sup> *Qu'est-ce que la littérature ?* c'est un essai de Jean Paul Sartre, publié en 1948 et paru dans la revue *Les temps modernes*.

<sup>7</sup> F. Dugast-Portes, « Le Nouveau Roman », *Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Armand Colin, 2005, p.12.

Or, cette coexistence des arts – en particulier les arts plastiques, la musique et le cinéma – avec la littérature remet totalement en cause certains modes de représentation et donne sens à de nouvelles approches critiques, telle la littérature comparée.

*Refus de la perspective traditionnelle, [...], fragmentation, collage [...] introduit dans le genre romanesque ou encore des ciné-romans, sont issus de cette évolution des arts qui se font l'objet d'étude de nouvelles formes de littérature comme la littérature comparée. Celle-ci prend pour l'objet d'étude les rapports entre les arts verbaux et ceux qui comme l'opéra unissent texte, musique, décor, et encore davantage, les relations entre les arts verbaux et les arts visuels [...].<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll., « Que sais-je ? », 2006, p. 19.

## 1.1.2. Théorisation du Nouveau Roman

A contre-courant de toute école littéraire ou de tout mouvement officiel, le Nouveau Roman est *une réunion de singularités opérée* avec une volonté de produire quelque chose de différent à partir des années 1950. Ce sont donc les nouveaux romanciers qui ont formulé ses théories dans *L'ère de soupçon* de Nathalie Sarraute, dans *Pour un Nouveau Roman* de Robbe-Grillet ou encore dans *Répertoires* de Butor. Ainsi, ces articles, qui ont éclairé l'opinion publique, deviennent des textes de référence dans l'identification des enjeux du renouvellement des structures et des formes narratives.

Les articles de Nathalie Sarraute, parus entre 1947 et 1956 dans *Les Temps Modernes* et *La Nouvelle Revue Française*, regroupés en 1956 par les Editions Gallimard sous le titre de *L'ère du soupçon*, décrivent l'aspect général du Nouveau Roman. Ces textes se concentrent sur « la transformation constante des formes littéraires ». Sarraute refuse également la notion de *littérature de laboratoire*, tout en expliquant qu'il n'y a aucun décalage entre la production de cette création littéraire et sa théorisation.

A partir de là, le roman ainsi que l'homme sont entrés dans *l'ère de soupçon*. Le Nouveau Roman fonde la base de sa théorie sur la complexité psychologique de l'homme, ce qui n'existait pas dans le monde du roman balzacien où l'homme était le maître, omniscient et présent partout à la fois. Stendhal ou Balzac sont, sans nul doute, de grands écrivains de leur temps, mais cela n'empêche en rien que leur modernité ne soit pas conforme à celle de l'homme de 1950.

Chez les Nouveaux Romanciers, le narrateur apparaît comme incompetent, dans un monde lui-même souvent incohérent. Nous sommes déjà très éloignés du confort balzacien et nous pouvons ressentir la position inconfortable du romancier, position comparable à celle d'un

aveugle devant un monde inconnu. Le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même : s'il était présenté comme il l'aurait été dans le roman classique, nous perdriions alors tout doute lié à l'aspect psychologique qui intéresse l'homme actuel. Par leur effacement et leur recherche, le personnage et le narrateur rendent cet aspect psychologique plus opaque et plus présent à la fois.

En 1955, *le Voyeur* de Robbe-Grillet obtient le *prix des critiques*, ce qui provoque une querelle et des débats dans les journaux. La revue de *l'Express* consacre plusieurs colonnes aux écrits de Robbe-Grillet pour qu'il puisse y défendre ses points de vue.

A partir de cette querelle, Robbe-Grillet est considéré comme le principal théoricien du Nouveau Roman. Ses articles joints à ceux des autres de son groupe se regroupent sous le titre de *Pour un Nouveau Roman* où il tente de dégager l'évolution de la littérature moderne et contemporaine. Il attribue le terme de « Nouveau Roman », l'étiquette méprisante d'Henriot<sup>1</sup> – comme nous l'avons dit précédemment –, à toute forme romanesque qui peut exprimer de nouvelles relations entre l'homme et le monde :

*Il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer ce roman, c'est-à-dire à inventer l'homme.<sup>2</sup>*

Comme Nathalie Sarraute, il prend parti contre le personnage du récit traditionnel et son étude psychologique au profit d'un monde solide où celui-ci n'est plus en conflit avec la complicité de la nature :

*[...] je voudrais bâtir un monde solide, évident, inaltérable un monde dont le poids et la dureté ne doivent rien à la clarté de l'anecdote (et c'est vrai que l'anecdote du voyeur est obscur) ne doivent rien non plus à la rigueur*

---

<sup>1</sup> Voir p. 14.

<sup>2</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 55, [livre numérique], : <https://books.google.fr>.

*géométrique du décor [...], ne doivent rien enfin aux arrière-mondes métaphysiques de nos modernes allégories ; mais un monde dont le poids et la dureté seraient cependant irréfutables, comme une espèce de présence géante dont on ne pourrait rien dire d'autre que « c'est là. »<sup>1</sup>*

Robbe-Grillet met au jour la même démonstration en ce qui concerne l'univers constitué par *La Nausée* de Sartre : « *Fascination du dédoublement, solidarité avec les choses parce qu'elles portent en elles leurs propres négations [...]* ».<sup>2</sup>

Quant à la position du Nouveau Roman par rapport au roman engagé, il refuse toute sorte d'engagement. A l'opposé d'un Sartre par exemple, il n'est pas question d'écrire pour devenir un instrument au service de la défense d'une cause sociale ou politique. Toutefois, cela ne signifie pas que les Nouveaux Romanciers vivent en dehors du monde : eux aussi peuvent s'engager pour une cause en tant que citoyen, en témoigne la signature d'Alain Robbe-Grillet sur la manifeste des 121 en septembre 1960, sur le « droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » :

- *Chaque individu doit lutter et faire la révolution avec les outils qui lui sont propres.*
- *Le citoyen s'inscrit dans un parti politique et fait la révolution sociale.*
- *Le romancier, s'il lui est loisible, en tant que citoyen, d'adhérer à un parti, ne peut comme romancier, que tenter une révolution littéraire.*
- *C'est ce que le monde peut attendre de lui en tant qu'artiste.*

MANIFESTE DES 121. A.R. GRILLET Septembre 1960<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, « Lettre à Emile Henriot », *Obliques*, n° 16-17, 1978, p.88.

<sup>2</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.60.

<sup>3</sup> Cité in : C. Murcia, *Nouveau Roman nouveau cinéma*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998, p.29.



Il est donc à noter que les Nouveaux Romanciers ne confondent pas leur rôle de citoyen et celle d'artiste même si certains d'entre eux comme Robbe-Grillet, Claude Simon, Duras ou Mauriac sont tout à fait engagés politiquement, d'une manière ou d'une autre :

*Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement, c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose-peut-être même la révolution.<sup>1</sup>*

Ainsi, refusant de se prêter à des fins morales ou idéologiques, le roman n'aspire plus à éveiller la conscience des lecteurs sur l'absurdité de la condition humaine ou des problèmes politiques, mais prétend plutôt chercher de nouvelles formes littéraires appropriées pour exprimer ces rapports complexes en évolution. C'est cette évolution et la vitesse des transformations dans le monde qui justifient les différentes pratiques textuelles. Nous pouvons donc distinguer deux périodes du Nouveau Roman dont nous venons de parler. Pendant les années cinquante, le Nouveau Roman tente de rompre avec les structures narratives traditionnelles. La seconde période s'étend dans les années soixante et était dominée par la construction d'un nouveau rapport de l'homme et du monde.

Robbe-Grillet distingue une troisième période qui commence à la fin des années soixante-dix et qui est témoin de la naissance d'une nouvelle forme romanesque, définie par Jean Ricardou comme le *Nouveau Nouveau Roman*. C'est surtout pendant cette période que les Nouveaux Romanciers brouillaient les frontières génériques et avaient recours à d'autres modes d'expression tels que les procédés cinématographiques dont nous verrons les points de rencontre dans le chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.39.

### 1.1.3. Roman et cinéma : Le croisement des deux arts

Le cinéma et le roman sont des arts qui ont des liens plus souples que ceux du théâtre – au moins le théâtre dramatique français – avec le cinéma ou le roman. Il apparaissait que le roman pouvait trouver des équivalences narratives convenables au cinéma, des équivalences jamais rencontrées au théâtre et c'est ce caractère narratif, dramatique et descriptif qui a attiré l'attention des cinéastes vers la possibilité d'adaptation des romans.

Dans un premier temps, ce ne sont pas des romanciers mais plutôt des poètes qui se sont laissés fasciner par le cinéma muet, mais l'évolution du 7<sup>e</sup> art dans l'entre-deux-guerres a rapproché le cinéma du roman classique. Malgré cela, le surréaliste Robert Desnos<sup>1</sup> déclare :

*Nous refusons à croire qu'aucune règle, aucune contrainte, aucun réalisme puissent ravalier le cinéma au rang où l'écriture est tombée depuis que les romanciers, bons commerçants, ont jeté le discrédit public sur les poètes.*<sup>2</sup>

Les Surréalistes regrettent donc la dérive réaliste du cinéma qui imite celle du roman ; en effet, les recherches formelles donnent la place à l'analyse psychologique et sociologique dans leurs ouvrages. Après le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'écran qui devient le miroir de la société et le cinéma fabrique de plus en plus de fables romanesques que nous pourrions définir

---

<sup>1</sup> Robert Pierre Desnos (1900-1945), est un poète français et le rédacteur de *La Révolution Surréaliste* (1922).

<sup>2</sup> R. Desnos, *Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 411.

comme réalistes, psychologique et sociales ; les Nouveaux Romanciers et les promoteurs du nouveau Cinéma rejettent ces fables quelques années plus tard.

Les années soixante et soixante-dix manifestent l'épanouissement des fabrications audiovisuelles et la pratique cinématographique de manière à ce que les écrivains s'y intéressent davantage. Toujours fidèle au roman traditionnel, Simone de Beauvoir avait raison : l'image ne tue pas l'écrit. En effet, le roman français de l'époque, qui continue la tradition réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, annonce l'esthétique du cinéma français et la majorité des films français, ce qui est tout aussi vrai pour les productions américaines, sont redevables au roman traditionnel, que ce soit par le sujet ou par la forme.

Anne-Marie Baron<sup>1</sup>, dans son livre intitulé *Balzac cinéaste*<sup>2</sup>, a même émis l'hypothèse d'un Balzac cinéaste, comme si la technique balzacienne voyait le cinéma avec la lettre. A vrai dire, il faut admettre que le roman du XIX<sup>e</sup> siècle a une apparente proximité avec le cinéma, dans le sens où les personnages agissent et dialoguent comme au présent et représentent un art de mouvement dans l'espace et le temps. Les points de rencontre entre le roman et le cinéma sont donc nombreux et si nous considérons le roman comme une façon de raconter des histoires, de mettre en scène des personnages, avec une liberté spatio-temporelle infinie (multiplication des lieux et des temps), cette définition est tout à fait valable pour la majorité des œuvres cinématographiques du XX<sup>e</sup> siècle.

Les différences entre roman et cinéma ne sont donc pas aussi radicales que nous pourrions le penser. Elles ne touchent pas les sujets, ni les formes narratives des deux arts, mais au contraire sont d'ordre technique et déterminées par les lieux où entre la notion d'un récit commun : le livre pour le roman et l'écran pour le cinéma. Autrement dit, nous pourrions attendre d'un film des mêmes qualités que celles d'un roman à savoir une cohérence de la construction, une originalité ou une beauté de style, etc. Par ailleurs, même cette notion de style, employée pour l'analyse du roman de Flaubert, Proust ou d'autres, est utilisée pour le cinéma.

---

<sup>1</sup> Docteur ès lettres, présidente de la Société des Amis d'Honoré de Balzac et de la Maison de Balzac, et critique contemporaine de cinéma, Anne-Marie Baron a publié de nombreux articles et essais sur le roman du XIX<sup>e</sup> siècle et son adaptation cinématographique. Elle travaille sur l'aspect sociologie des personnages de Balzac.

<sup>2</sup> Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridien Klincksieck, 1990.

## 1.1.4. L'arrivée du cinéma en Iran

En 1900 le monarque iranien, Mozaffaredin-Shah Qadjar<sup>1</sup>, malade, fait un voyage en France pour y soigner ses reins. Il en profite pour visiter l'Exposition universelle du Trocadéro qui se déroule à Paris. Là, le roi s'intéresse au « cinématographe » et il ordonne au photographe de la cour appelé « Brahim Khan photographe » (Akkas Bashi) – qui avait comme activité d'immortaliser les moments forts du règne – d'acheter tous les matériaux nécessaires du fonctionnement du cinématographe pour les ramener en Iran.<sup>2</sup>

La première salle de cinéma est ouverte au public en 1904 à Téhéran pendant une période d'agitation intellectuelle, politique, sociale et religieuse appelée « la révolution constitutionnaliste »<sup>3</sup>. Ce mouvement complexe et profond provoque une curiosité pour tout ce qui vient d'Europe. Parallèlement, dans ces années, l'Iran connaît un épanouissement économique et s'ouvre aux marchés étrangers ; le cinéma iranien suit donc aussi cette évolution technique et commence au départ par copier le modèle européen.

C'est en 1933 que Abdolhossein Sépantâ<sup>4</sup>, tourne le premier film parlant iranien. *Dokhtar Lor*<sup>5</sup> ( La Fille de la tribu de Lor) est un film qui s'initie aux techniques

---

<sup>1</sup> Mozafaroddin Shah (en persan مظفرالدین شاه) était le Shah d'Iran (Perse) entre 1896 et 1907.

<sup>2</sup> Voilà ce qu'écrivit le roi dans son journal de voyage / daté du 25 juillet 1900 :

« Ce matin quelques photographes sont venus nous photographier, ainsi que celui à la barbe blanche avec un appareil « cinématographe » qui nous photographia alors que nous étions en train de marcher ! [...] Nous avons ordonné à Akkas Bashi d'acheter tout cela afin de l'emporter à Téhéran et qu'il puisse l'utiliser là-bas et le montrer à nos serviteurs. Le journal de voyage du Roi, p. 144. Cité in : M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p.13.

<sup>3</sup> Ce mouvement commence en Iran en 1906 et aura des prolongements jusqu'au coup d'Etat de 1921 au cours duquel la dynastie Pahlavi (celle dont est issu le Shah d'Iran) va prendre le pouvoir. Il a duré quinze ans et revendiquait la création d'une cour de Justice et un parlement.

<sup>4</sup> Abdolhossein Sépantâ (en persan عبدالحسین سپنتا)(1907-1969) le réalisateur iranien. Avec son film *Dokhtar Lor* (1933), qui est le premier film parlant, il est connu comme le père du cinéma parlant iranien.

<sup>5</sup> دختر لور

cinématographiques de l'époque mais qui est confronté au départ à certaines difficultés culturelles.

Avant tout, il faudrait trouver une femme susceptible de jouer le rôle principal et d'accepter de le faire malgré les interdits religieux, dans une société où les salles de cinéma étaient réservées uniquement aux hommes pendant près de treize ans après leur ouverture.<sup>1</sup> Cependant le film a connu un succès public. Il est aussi important dans l'histoire du cinéma iranien parce qu'il est le premier film parlant iranien et parce que sa mise en scène est de grande qualité ; pour la première fois en Iran en effet sont utilisés des procédés narratifs tels que le flash-back et le montage parallèle.



Figure 4. Photo extraite du film *Dokhtar-e Lor* (1933)

Le mouvement de « film farsi »<sup>2</sup> apparaît dans les années de cinquante comme le cinéma du grand public, qui ne rivalise pas pour autant avec les productions des autres pays. Le

---

<sup>1</sup> Depuis 1904 jusqu'à 1928 les salles de cinéma étaient interdites aux femmes.

« Il faut attendre l'année 1917, pour voir apparaître les premières séances de cinéma réservés aux femmes. Ce n'est qu'en 1928, sous l'impulsion de Khan Baba- un ancien employé de Gaumont, revenu de la France- que la première salle de cinéma réservée à une clientèle exclusivement féminine, ouvre à Téhéran. » voir M. Haghghat. *Histoire du cinéma iranien. op.cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> A la suite d'une coopération entre Etats-Unis et le bureau des Beaux-arts iraniens, une équipe de réalisateurs américains est venue tourner des images de propagande au service du Shah d'Iran. Ils ont produit 400 films entre

cinéma devient la forme de divertissement la plus populaire. Le « film farsi » se caractérise par des mélodrames familiaux, aux sujets assez médiocres et *marqués par influence des films indiens ou égyptiens, que nous pourrions qualifier en France de « boulevardiers »*<sup>1</sup>.

Plus de 400 films ont été produits entre 1954 et 1963, sous contrôle de l'Etat et faisant la propagande du régime Pahlavi<sup>2</sup>. Le premier film en couleur, en 1953, *Gerdabad*<sup>3</sup> (Tourbillon), réalisé par Hassan Kheradmand, appartient aussi à ce genre assez médiocre.

La censure a pris officiellement le jour dans le cinéma iranien en 1950 à la suite de la création d'un comité spécial dirigé par le service secret du Shah, la Sâvâk. C'est à la suite de la sanction sévère encore plus stricte dans les années soixante-dix, après la révolution de la République Islamique, qu'une nouvelle ère commence dans l'histoire du cinéma iranien. Le *cinéma Motafâvet* – c'est-à-dire différent – est le résultat brillant des années de censures politiques rigoureuses.<sup>4</sup> Les réalisateurs incitent à se tourner vers un langage tout à fait métaphorique et symbolique pour contourner les interdits et éviter de s'attirer les foudres de l'Etat. C'est à partir de là que le film iranien a réussi à traverser les frontières du pays, se présenter dans les grands festivals et à attirer l'attention du monde occidental vers l'importance de son cinéma.

Le *cinéma Motafâvet*, nous propose une étude sociologique et psychologique approfondie nous invitant à la réflexion par son expression plus ou moins simple et réaliste.

---

1954 et 1963, tous au service et sous contrôle de l'Etat. A part les propagandes du régime, les sujets sont des mélodrames familiaux, très marqué par l'influence des film égyptiens ou indiens. On appelle ces films souvent très médiocre les « films farsi ». Cette expression a ici une connotation péjorative, attribué par les critiques pour désigner une production commerciale, banale de films populaires qu'on qualifierait en France de « boulevardier ». Réf : M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, Centre Georges Pompidou, 1999, Paris.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>2</sup> État impérial d'Iran (en persan دولت شاهنشاهی ایران) de 1925 jusqu'à 1979. Ce régime chut le 11 février 1979 à la suite de la révolution et la république islamique.

<sup>3</sup> گردباد

<sup>4</sup> « L'année 1969, marque le début du *cinéma motafâvet*, c'est-à-dire « différent ». Cette « Nouvelle Vague iranienne » regroupe les réalisateurs spécifiquement littéraires de l'époque qui se lassent ou ignorent les films farsi. Le représentant le plus connu de ce cinéma est *La Vache* (1969) (en persan گاو) de Dariush Mehrjui » Réf : M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p.25.

Cette « Nouvelle Vague iranienne » regroupe les réalisateurs spécifiquement littéraires de l'époque comme Dariush Mehrjoui<sup>1</sup>, Abbas Kiarostami<sup>2</sup>, Majid Majidi<sup>3</sup>.

Le représentant le plus connu de ce cinéma est *La Vache* (1969) (en persan گاو) de Dariush Mehrjui qui a obtenu plusieurs prix notamment le *Grand Prix International des critiques* lors de festival de Venise en 1971.



Figure 5. L'affiche du film *Gav* (*La vache*) 1969.

Avec l'apparition de notions comme celle de « *cinéma d'auteur* »<sup>4</sup> dans les années 1940 et 1950 en France, et même un peu plus tard en Iran, les cinéastes se sentent de plus en plus proches des romanciers. Ils s'imaginent manier la caméra comme les auteurs pourraient le faire avec une plume pour construire un univers personnel ou des formes nouvelles. A vrai dire, les sons et les images sont les matières de base ou les mots des cinéastes.

L'auteur de films, comme Robbe-Grillet – ou encore Farmânâra en Iran –, prétend être styliste et artiste à part entière et refuse d'être un simple faiseur des films. Il compose un film de A à Z, écrit son propre scénario tout en profitant des procédés esthétiques littéraires, choisit ses acteurs et imprime sa marque. Ainsi, le film devient l'œuvre d'un seul homme, dont le

---

<sup>1</sup> Dariush Mehrjui (en persan داریوش مهرجویی) (translittération française: Dariouch Mehrdjoui), né 1939 à Téhéran, est un réalisateur, scénariste et producteur iranien. Il est considéré comme un créateur exigeant et l'un des grands intellectuels du cinéma iranien contemporain.

<sup>2</sup> Abbas Kiarostami (en persan عباس کیارستمی) est un réalisateur, scénariste et producteur de cinéma iranien (1940Téhéran - 2016 à Paris). Il est l'un des réalisateurs de la Nouvelle Vague iranienne (Cinéma motafâvet).

<sup>3</sup> Majid Majidi (en persan مجید مجیدی), né en 1959 à Téhéran, est un réalisateur, scénariste et producteur iranien.

<sup>4</sup> Le cinéma d'auteur est une expression utilisée pour qualifier l'ensemble des films d'un réalisateur reflétant sa personnalité artistique. Cette notion sera l'objet d'une étude plus détaillée dans la partie 3 de notre travail.

spectateur apprécie le don et le style. Par le mot style chez un cinéaste, nous saisissons son écart par rapport à la norme et la tradition, son innovation et sa créativité dont nous pourrions alors suivre l'évolution, comme nous pouvons le faire pour un écrivain. Nous retrouverons alors différentes constantes cinématographiques équivalentes dans l'écriture cinématographique : nous pouvons penser notamment au vocabulaire de Duras et de Jamalzâdeh<sup>1</sup>, à la ponctuation de Céline<sup>2</sup> et d'Al-Ahmad<sup>3</sup>, à la longueur des phrases de Proust, aux ellipses de Malraux et de Tchoubak<sup>4</sup>, ou encore à la syntaxe de Gide.

De nombreux théoriciens ont parlé de divergences et de convergences de ces deux arts, à savoir le cinéma et la littérature – et plus particulièrement le roman. Pour Alexandre Astruc, cinéaste né en 1923, réalisateur d'un film inspiré de *l'Education sentimentale* de Flaubert et auteur de la théorie de la camera-stylo<sup>5</sup>, « le cinéma est indéniablement, comme le roman, un art narratif, en revanche, il n'est pas figuratif, il construit un monde mais ne représente pas le monde. »<sup>6</sup> Autrement dit, le cinéma ne représente pas une réalité, il en construit une à sa façon.

L'idée de *caméra stylo* permet à la jeune génération des cinéastes des années d'après-guerre de se lancer dans des adaptations cinématographiques avec une approche complètement différente : ils se donnent la liberté de construire une œuvre cinématographique à partir d'un roman déjà créé.

En effet le cinéaste du monde moderne a les mêmes droits que l'auteur du roman ; tous les deux sont tenus d'avoir leur propre écriture. La construction d'un film est comparable à l'élaboration d'un roman. Nous examinerons ce rapprochement dans la deuxième partie de notre travail puis ensuite, dans la troisième partie, la divergence entre les deux arts, qui ne

---

<sup>1</sup> Mohammad-Ali Djamâlzadeh (en persan : محمد علی جمالزاده) (1892-1997) est le fondateur du genre de la nouvelle dans la littérature de langue persane en Iran. Il est né à Ispahan et mort en Suisse. Il a été le citoyen d'honneur de Genève.

<sup>2</sup> Louis Ferdinand Céline (1894-1961), est considéré comme l'un des plus grands novateurs de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Jalal Al-e-Ahmad (en persan : جلال آل احمد) (1923- 1969) est un grand écrivain et critique iranien. Il a été délégué scientifique et membre des intellectuels iranien à l'Université Harvard.

<sup>4</sup> Sadegh Tchoubak (en persan صادق چوبک) (1916- 1998), est un écrivain, auteur de romans, nouvelles et pièces de théâtre. Il a également traduit Balzac et Shakespeare en persan. Ses nouvelles et ses critiques ont particulièrement marqué la littérature persane du XX<sup>e</sup> siècle en Iran.

<sup>5</sup> Cette notion sera élaborée dans la troisième partie de notre travail.

<sup>6</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, Cinéma, au XX<sup>e</sup> siècle*, Clamecy, Breal, 2004, p.102, [livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.



concerne pas simplement le récit (le point commun avec le roman) mais plutôt le caractère mimétique, illusionniste et spectaculaire du cinéma.

Du *Journal d'un curé de campagne*<sup>1</sup> tourné par Robert Bresson à *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras (pour le scénario) et d'Alain Resnais (pour la réalisation) en passant par *Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri, roman et cinéma se rapprochent peu à peu jusqu'à se confondre, non pas seulement dans un rapport d'image-miroir où le cinéma serait la copie du roman, mais aussi dans un effet d'analogies et d'affinités où le cinéma et le roman se ressemblent alors : cela concerne la construction d'un récit, d'une forme, d'un style et d'une écriture. Ainsi, dans le cas particulier de l'adaptation, que nous allons aborder dans la troisième partie, nous choisirons de transposer la forme d'un roman plutôt que son contenu.

S'il n'est pas étrange pour un homme de cinéma de s'inscrire dans une relation privilégiée avec le roman – surtout dans le cadre d'une adaptation –, c'est parce que le cinéma est un art autonome mais aussi parce que, comme nous venons de le voir, le roman lui aussi a évolué tout au long du siècle : sans attendre le cinéma, le Nouveau Roman a mis en crise ce récit classique qui a de son côté largement inspiré le cinéma. Si aujourd'hui nous ne pouvons pas beaucoup parler de l'influence directe du cinéma sur le roman traditionnel, nous ne pouvons pas non plus nier qu'ils évoluent, aussi bien le roman que le cinéma, à des rythmes comparables et qu'ils sont confrontés aux mêmes problématiques : crise du sujet, crise du personnage, crise de la composition littéraire notamment dans le cadre spatio-temporel. Les apports et échanges mutuels entre ces deux arts sont considérables aussi bien qu'indispensables ; nous pouvons penser notamment à l'apport du Nouveau Roman. L'étude des textes du XX<sup>e</sup> siècle montre bien l'impact important qu'a eu le cinéma sur les enjeux de focalisation ou de vision dans la pratique textuelle.<sup>2</sup>

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les adaptations cinématographiques deviennent innombrables, témoignant ainsi d'une relation privilégiée entre roman et cinéma. En 1934 (1313), la première adaptation cinématographique du cinéma iranien, intitulée *Ferdowsi*<sup>3</sup>, est

---

<sup>1</sup> Film français de Robert Bresson sorti en 1951, inspiré du roman de Georges Bernanos publié en 1936. Ce roman a reçu le Grand prix du roman de l'Académie française.

<sup>2</sup> Ces sujets seront plus détaillés dans la deuxième partie.

<sup>3</sup> Ferdowsi (en persan فردوسی) est le grand poète persan de X<sup>e</sup> siècle. Il est surnommé « le Créateur de la langue persane ». Il a écrit « Shâh-Nâme » (Le livre des rois), la grande épopée nationale persane.

réalisée par Abdolhossein Sépantâ, chercheur et critique littéraire iranien. En Italie, les emprunts à la littérature se sont généralisés dans le cinéma dès 1906 avec *Les Derniers Jours de Pompéi*, aux Etats-Unis avec des films basés sur les pièces de Shakespeare et en France avec l'apparition de la *Société Cinématographique des auteurs*<sup>1</sup>. Il faut souligner que ces transfigurations n'ont pas toujours été réalisées sans difficultés. En effet, l'adaptation cinématographique exige une prise en considération de nombreux éléments, ce que nous allons vérifier dans la troisième partie.

Dans l'évolution du roman lui-même, le cinéma a une importance assez considérable. Fascinés par les notions cinématographiques comme le montage et attirés par la pratique du scénario ou de la réalisation, des romanciers comme Jean Giono (1859-1970), André Malraux (1901-1976), Marguerite Duras (1914-1996), Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Raymond Queneau (1938-2000), Claude Simon (1913-2005) en France ou encore Houshang Golshiri (1938-2000), Ebrahim Golestân (né en 1922), Qolâm-Hossein Sâédi (1936-1985) et Abbas Maroufi (né en 1957) en Iran, ont pu susciter dans le roman aussi bien des expériences novatrices qu'en rupture avec la tradition romanesque : nous pensons notamment à une remise en question de la linéarité narrative, à une écriture qui se fait scénique ou encore à un imaginaire cinématographique travaillant sur le point de vue.

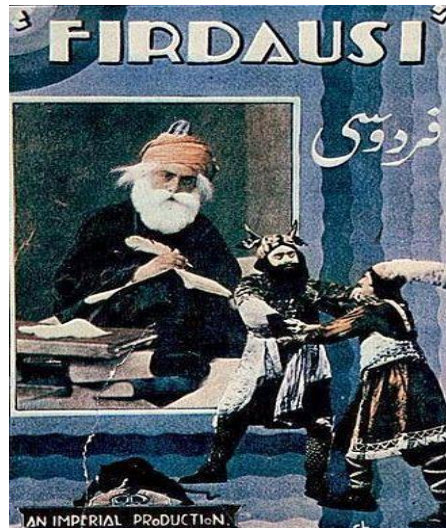


Figure 4. Affiche du film, *Ferdowsi* (1934)

<sup>1</sup> SCAGL est une société de production cinématographique, spécialisée dans les adaptations littéraires et les scénarios d'écrivain, fondé en 1908, en France par les Fils de Bernard Merzbach et distribuée par Pathé frères.

En ce sens, nous pourrions admettre que les romans sont des quasi-scénarios, aspirant à la forme filmique. Le scénario, directement lié au film, devient beaucoup plus technique et pose des problèmes de lisibilité. C'est dans cette perspective que le scénario peut se confondre avec quelques formes nouvelles du Nouveau Roman. Certains Nouveaux Romanciers essaient l'écriture scénaristique, voire la réalisation du film : par exemple, Samuel Beckett a été tenté par l'écriture cinématographique dès le début de sa carrière littéraire ; il a même imité les cinéastes de son époque avec qui il correspondait. Le cinéma, les procédés cinématographiques et les cinéastes sont partout présents dans son œuvre. Dans *Le Kid, parodie du Cid* (1931), il fait allusion à Charlie Chaplin et dans *Murphy* (1938)<sup>1</sup>, c'est le metteur en scène Griffith qu'il évoque :

*Quand, sans savoir comment ni pourquoi, il revint à lui, ou plutôt de lui, il vit d'abord l'air, puis sa cuisse moite de sueur, puis, comme projeté par Griffith sur l'écran muet en demi-longueur à travers un voile de larmes, Ticklepenny, cause peut-être de son réveil.*<sup>2</sup>

Plus tard, il écrit le scénario d'un court métrage, intitulé *Film* qu'Alain Schneider réalisera. Présenté au festival de Venise de 1965 et plus tard à celui de Tours en 1966, *Film* connaît une renommée considérable pour sa « *richesse philosophique, media discursive et intertextuelle (le lien avec le cinéma d'avant-garde des années vingt et celui des formalistes russes)* »<sup>3</sup>. Néanmoins, il n'est pas le dernier à se donner une expérience artistique novatrice. Nous verrons plus tard comment les romanciers et - ou par souci d'exactitude – les Nouveaux Romanciers tels que Robbe-Grillet et Duras se laissent emporter par le cinéma et facilitent l'apparition des textes comme le roman cinéoptique, le picto-roman, le roman-cinéma, le cinéroman et tout ce qui mène aux aspects de la postmodernité ; notons que le trans-générique, théorie sur laquelle cette recherche sera basée, trouve sa source dans le Nouveau Roman, bien que de façon différente.

---

<sup>1</sup> Premier roman de S. Beckett.

<sup>2</sup> S. Beckett, *Murphy*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p.139, [livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

<sup>3</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p.43.

## 1.2. Chapitre 2 : Le Nouveau Roman et le cinéma

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine<sup>1</sup> invente le terme *romanisation* qui implique à la fois l'influence du roman sur les autres genres, ses ambitions réalistes, mais aussi « *l'intériorisation par le roman des formes ou modes propres à d'autres genres, pas seulement dans le but de les parodier.* »<sup>2</sup> La romanisation<sup>3</sup> ne s'apparente pas *a priori* au cinéma et pourtant, le cinéma a lui aussi tendance à se libérer de normes figées et à devenir hybride et polyphonique :

*On observe des phénomènes particulièrement intéressants aux époques où le roman devient le genre dominant. Toute la littérature est donc affectée par ce processus d'évolution, par une sorte de « criticisme des genres ». Quand le roman est maître, tous les autres genres, ou presque, « se romanisent » plus ou moins.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, (1895-1975) est un historien et théoricien russe de la littérature.

<sup>2</sup> M. Plana, *op. cit.*, p.28.

<sup>3</sup> « Les autres genres littéraires, sous l'influence du roman en des périodes où il domine la scène littéraire, empruntent à celui-ci certaines de ses caractéristiques, selon un mode de contamination que l'on pourrait appeler « vertical », M. Boudri, *D'une esthétique du roman (si celui-ci est vraiment une œuvre d'art) à une esthétique générale chez Mikhaïl Bakhtine*, article publié par S. Lojkine, le 14/04/2012, URL : <http://cielam.univ-amu.fr>, consulté le 23 juillet 2015.

<sup>4</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman* (Vaprosi literatouri i estetiki, Moscou : 1975), traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p.443.

Le cinéma a pris ses références dans le roman et celui-ci a remis en question ses normes à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le cinéma aussi, tout en adaptant un autre réalisme, a suivi cette nouvelle conception et le nouveau cinéma se manifeste comme étant lié aux expériences du Nouveau Roman ; nous pouvons penser notamment au *cinéma littéraire* qui est basé sur un lien plus direct et subjectif entre littérature et cinéma. Cette révolution porte aussi bien sur les techniques du cinéma que sur la façon à travers laquelle une histoire est racontée. « *Le cinéma se « romanise » lorsqu'il se préoccupe, en lui, de ce qui le rapproche du roman : le récit, les personnages, la description, le point de vue.* »<sup>1</sup> Evidemment, ce seront ces notions qui seront analysées dans la deuxième partie de ce travail.

Comme nous l'avons vu, à l'origine du mouvement du Nouveau Roman, ceux qui sont réunis sous cette étiquette, comme Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor, reconnaissent un précurseur, à savoir un romancier en marge du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'est autre que Gustave Flaubert. Ils revendiquent l'influence des écrivains du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme Proust ou Céline, et prétendent achever la destruction du genre romanesque par leur travail sur la langue, le point de vue, le temps et l'espace du roman.

Si l'existence et l'unité du Nouveau Roman en tant que mouvement sont problématiques, celles du nouveau cinéma le sont bien davantage, dans la mesure où un tel mouvement n'a jamais existé. Il semble que cette appellation remonte aux années soixante. Le terme est utilisé par Bernard Pingaud<sup>2</sup> dans un texte publié en 1966 par *Les Cahiers du cinéma* sous le titre de « *Nouveau Roman et nouveau cinéma* », dans lequel il analyse *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais/ Robbe-Grillet) et *L'Immortelle* (Robbe-Grillet). Huit ans plus tard, l'expression est de nouveau utilisée lors du Colloque de Cerisy sur « Le Nouveau Roman », dans l'intervention d'André Gardies<sup>3</sup> intitulée *Nouveau Roman et cinéma* au cours de laquelle il utilise le terme de « nouveau cinéma » pour désigner un type d'écriture cinématographique comparable à celle des Nouveaux Romanciers, privilégiant l'œuvre de Robbe-Grillet. Dominique Château<sup>4</sup> et François Jost, dans leur ouvrage commun intitulé *Nouveau Cinéma*,

---

<sup>1</sup> M. Plana, *op. cit.*, p.123.

<sup>2</sup> Bernard Pingaud (né en 1923) est un écrivain français. Il est actuellement le président de la Maison des écrivains et de la littérature à Paris.

<sup>3</sup> André Gardies (né en 1935) est un écrivain et professeur à l'université de Nîmes. Il travaille sur la littérature et le cinéma.

<sup>4</sup> Dominique Château (né en 1948) est un philosophe et critique français qui a publié de nombreux ouvrages sur les études cinématographiques.

*nouvelle sémiologie*, Claude Murcia dans *Nouveau Roman, nouveau cinéma* et encore d'autres reprennent la même expression tout en choisissant l'œuvre de Robbe-Grillet comme exemple. Il faudrait ajouter que, comme dans le cas du Nouveau Roman, le concept de *Nouveau Cinéma* n'a jamais été précisément défini dans le domaine du cinéma : « *Forgé non plus par la critique et la presse mais par la pensée universitaire, il est demeuré confidentiel, méconnu du grand public, flou pour la plupart des cinéphiles.* »<sup>1</sup>

Bien que l'apparition du Nouveau Roman et la Nouvelle Vague du cinéma coïncident approximativement (dans les années 50), il ne faudrait toutefois pas confondre le nouveau cinéma (le cinéma du Nouveau Roman) et la Nouvelle Vague. Pour le nouveau cinéma, il s'agit plutôt d'un terme appliqué au cinéma des Nouveaux Romanciers et aux réalisateurs qui leur ont été proches dans les années 1960 et 1970, comme Alain Robbe-Grillet, pour qui *l'idéal de la rive droite est de reproduire le roman balzacien*.

A la fin des années cinquante, le monde du jeune cinéma se divise en deux groupes, division qui se retrouve même géographiquement entre la rive gauche et la rive droite de la Seine<sup>2</sup> : ce qui est reconnu comme étant de La Nouvelle Vague appartient à la rive droite et les cinéastes de la rive gauche se sont plutôt intéressés au court métrage et ensuite au Nouveau Roman :

*À l'intérieur de cette ruche [La Nouvelle Vague], on repère trois groupes. Le premier, souvent appelé groupe Rive gauche, est constitué de cinéastes venus du court-métrage, politisés et proches des auteurs du Nouveau Roman : Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Henri Colpi... Le second groupe est constitué de cinéastes venus de la critique et particulièrement des Cahiers du cinéma et de l'hebdomadaire Arts. Ce sont Maurice Schérer (qui prend le pseudonyme d'Éric Rohmer), Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jean Douchet, Luc Moullet, et leurs proches, Jean-*

---

<sup>1</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p.32

<sup>2</sup> Le fleuve français qui coule dans le Bassin parisien.

*Daniel Pollet, Jacques Demy, Jacques Rozier, le cinéaste-ethnologue Jean Rouch. [...].<sup>1</sup>*

N'oublions cependant pas que tous ces mouvements artistiques, que ce soit le Nouveau Roman et son cinéma, ou encore la Nouvelle Vague du cinéma, sont tous les deux des conséquences socioculturelles des années suivant la Seconde guerre mondiale. Nous sommes alors dans une époque où la société a subi certaines influences quant à la vision du monde. L'incertitude, la remise en question de certaines valeurs, une atmosphère teintée d'une sorte de révolte et d'instabilité, sont les résultats de ce nouveau regard. Le Nouveau Roman remet en question la littérature et l'écriture et parallèlement, dans le cinéma, la Nouvelle Vague commence à faire des réflexions sur des sujets essentiels. Le cinéma qui était un moyen pour montrer le monde comme un objet à découvrir (vision classique) s'oppose désormais au cinéma qui se prend pour un objet et un moyen de se révéler par et pour lui-même (vision moderne).

Selon François Truffaut, la Nouvelle Vague n'est ni une école ni un groupe ; c'est une appellation *inventée par la presse*<sup>2</sup>, un mouvement en vue de changer l'indépendance des années 1920 où *le cinéma muet vivait ses derniers jours*<sup>3</sup>. C'est au sein de ce groupe de la rive gauche qu'Alain Resnais se fait connaître. Intéressé tout jeune au théâtre, il s'est tourné vers le cinéma après une expérience d'acteur. Contrairement aux Nouveaux Romanciers qui deviendront cinéastes, Alain Resnais est avant tout un homme de cinéma. Mais attiré par le merveilleux et la fiction, il découvre la littérature surréaliste qu'il apprécie grandement : « *J'espère toujours demeurer fidèle à André Breton qui se refusait à considérer que la vie imaginaire ne fait pas partie de la vie réelle.* »<sup>4</sup>

A vrai dire, c'est dans l'opposition aux structures narratives traditionnelles que ces nouveaux cinéastes se reconnaissent. L'expression de nouveau cinéma recouvre essentiellement les œuvres cinématographiques de Marguerite Duras (*Détruire, dit-elle, Navire*

---

<sup>1</sup> J.MAGNY, « NOUVELLE VAGUE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nouvelle-vague-cinema/>. Consulté le 17 juin 2014.

<sup>2</sup> Cf., *France Observatoire*, octobre, 1961.

<sup>3</sup> J. Douin, *La Nouvelle Vague*, traduit par Q. Roubin, Téhéran, Niloufar, 2003, p.14.

<sup>4</sup> *Entretien avec Jacques Belmans* Cité in : R. Benayoun, Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire *op. cit.*, p.34.

*Night et le Camion*), d'Alain Robbe-Grillet (*L'Immortelle*, *La Jalousie*, *Glissement progressif du plaisir*) et d'Alain Resnais, lorsqu'il collabore avec Duras et Robbe-Grillet pour le scénario d'*Hiroshima, mon amour* et *l'Année dernière à Marienbad*. Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras sont, quant à eux, devenus cinéastes. Robbe-Grillet, après une première expérience de scénariste grâce à Resnais, tourne neuf longs métrages et Duras en a réalisé quinze. Dans tous les cas, nous pouvons constater que le nouveau cinéma, ou le cinéma littéraire, s'efforce à transformer en profondeur les structures filmiques classiques de la même façon qu'ont été bouleversées les structures du roman traditionnel.

Compte tenu de ces circonstances, il est surprenant que les autres tenants du Nouveau Roman, n'aient pas été plus tentés par l'expérience cinématographique. Ils l'ont tout de même été presque tous, à des degrés différents et de diverses manières.

Michel Butor interprète le rôle du conférencier dans *Les voyages de « Votre Faust »*, téléfilm de Jean Antoine, créé par la télévision belge. Claude Mauriac s'intéresse au cinéma de façon cinéphilique et critique dans *L'amour du cinéma* (1954) ; cependant, accepter de s'intéresser au cinéma, *c'est aussi inscrire cette approche dans la pratique littéraire, comme peut l'être par exemple l'élément thématique* ; ainsi, nous retrouvons un bon nombre de Nouveaux Romanciers qui entrent dans la lignée des cinéphiles. Dans *Les choses*, George Perec décrit fort bien une nouvelle génération qui voit, dans l'acte d'aller au cinéma, un mode de vie :

*Il y avait, surtout, le cinéma, et c'était sans doute le seul domaine où leur sensibilité avait tout appris. Ils n'y devraient rien à des modèles, ils appartenaient, de par leur âge, de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence.*<sup>1</sup>

C'est aussi une manière de se défouler et de se libérer des fantasmes et du mal du siècle qui les envahit :

---

<sup>1</sup> G. Perec, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965, p.50, URL : <https://books.google.fr/books?isbn=2260020941>, consulté le 2 février 2107.



*Ce film total que chacun parmi eux portait en lui, ce film parfait qu'ils n'auraient su épuiser. Ce film qu'ils auraient voulu faire. Où, plus secrètement sans doute, qu'ils auraient voulu vivre.*<sup>1</sup>

Paradoxalement, certains ont eu malgré tout du mal à accepter le nouveau cinéma, où la fiction et les jeux littéraires et cinématographiques dans la construction spatio-temporelle perturbent le processus d'identification. En effet, ce nouveau mode de cinéma demande une participation plus riche de la part des spectateurs comme cela était le cas pour la nouvelle littérature. C'est d'ailleurs ainsi que la science de la littérature s'est imposée. Comme l'affirmait Roland Barthes, la lecture n'est pas un acte passif et elle reste inachevée sans participation du lecteur. Le même constat se fait pour les spectateurs sans participation, auquel cas le message de l'œuvre n'est pas transmis.

Claude Simon est un autre Nouveau Romancier tenté par le thème du Cinéma ; *Son Triptyque* (1973) est construit selon des points de vue que nous pouvons considérer comme cinématographiques. Dans ce roman, il n'hésite pas à parler ouvertement de ce travail de la forme cinématographique en y insérant des phrases telles que : « *le plan suivant a dû faire l'objet de tous les soins du metteur en scène.* »<sup>2</sup>

*La Route des Flandres* (1960) apparaît comme son œuvre la plus complète dans laquelle l'emploi régulier d'analepses perturbe le lecteur. L'analepse, les brusques changements de séquence ou les propos du romancier lui-même qui évoquent les trucages du cinéma, sont des procédés cinématographiques auxquels il a recours. C'est ainsi que le romancier décrit cette nouvelle façon de voir influencée par le cinéma.

*Le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de prises de vue, panoramique, plans fixes, travelling, gros plan) [...]. Et naturellement cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Idem.*

<sup>2</sup> C. Simon, *Triptyque*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p.140.

<sup>3</sup> C. Simon, Cité par J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993. P.143.

Or, le caractère photographique de l'écriture de Claude Simon interrompt la narration et brouille les repères temporels : la juxtaposition d'espaces et d'images, la perception simultanée d'un même événement à partir de points de vue différents nous font assister à une expérience semblable à un tournage réalisé aux moyens de plusieurs caméras. Le cinéma a donc permis à Claude Simon d'approfondir la rupture entre le roman moderne et le roman classique en imposant un espace et une image de type photographique ou filmique dans le roman. Reprenant les termes de Genette, C. Simon a décidé de montrer plus qu'il ne raconte. Ainsi, la langue romanesque s'efforce de visualiser au lieu de verbaliser. Grâce aux leçons du cinéma la conception du mot se modifie et l'image se fait remarquer sa capacité particulièrement puissante.

Malgré tout, la curiosité éternelle de nouvelles formes conduit certains Nouveaux Romanciers à s'intéresser également aux autres genres tels que le théâtre. Après Samuel Beckett, dont l'œuvre est dominée par la production théâtrale, Robert Pinget<sup>1</sup>, l'un de ses admirateurs, écrit une dizaine de pièces de théâtre dont *Architruc* (1961), *L'Hypothèse* (1961) ou *Nuit* (1973). Marguerite Duras s'initie elle aussi au théâtre ; parmi ses pièces, nous pouvons nommer *Le Square* (1965), *L'Amante anglaise* (1968) ou encore *L'Eden cinéma* (1977).

Il est à signaler que Marguerite Duras s'intéresse particulièrement aux variations génériques et c'est ainsi que *L'Amante anglaise* apparaît successivement sous forme de récit puis sous forme de texte théâtral. *Détruire, dit-elle* (1969), *Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1978) sont des textes mais aussi des films ; *India Song* (1975) est par ailleurs publié avec le sous-titre, « texte-théâtre-film ».

De la même façon, Nathalie Sarraute a aussi composé quelques pièces de théâtre parmi lesquelles nous pouvons citer *Pour un oui, pour un non* (1982) ou encore *Elle est là* (1978).

Après les pièces de théâtre, c'est au tour des pièces radiophoniques puis celui des pièces pour la télévision d'être explorées par les Nouveaux Romanciers :

---

<sup>1</sup> Robert Pinget (1919-1997) est un Nouveau Romancier et dramaturge d'origine suisse.

*Pinget s'essaie d'abord à la télévision (Le Bifteck, 1981), puis au théâtre radiophonique (De rien, 1995). Nathalie Sarraute compose deux pièces pour la radio (Le Silence, 1964 ; Le mensonge, 1966). Butor écrit un texte radiophonique (Réseau aérien, 1962), une étude stéréophonique (6810000 litres d'eau par seconde, 1966) et un texte enregistré sur cassette (Le Rêve d'Irénée, 1979), comme le fera Duras deux ans plus tard (La Jeune Fille et l'Enfant).<sup>1</sup>*

A vrai dire, toutes ces variétés et ces traversées précédemment citées ont rendu toute catégorisation du roman, du théâtre ou du cinéma difficile voire impossible. Ceci explique pourquoi les critiques se sont permis d'analyser tous ces textes hybrides par les outils de la critique littéraire. Il est intéressant de mentionner que vers la fin du vingtième siècle, ces interactions se sont portées également vers des domaines moins familiers, comme ceux de la peinture et de la photo : le texte de Robert Pinget *Gibelotte* (1994) est accompagné de dessins de Matias<sup>2</sup> et son *Cette chose* (1990) par ceux des *Eaux fortes* de Deyrolle<sup>3</sup>. Des photos d'Hélène Bamberger<sup>4</sup> illustrent *La mer écrite* (1996) de Duras et Robbe-Grillet lui-même écrit des picto-romans. Toutefois, c'est surtout dans l'œuvre de Michel Butor que nous sommes témoins de véritables dialogues entre la littérature, les arts plastiques (*Les Mots dans la peinture* (1989) et *Le Sismographe Aventureux* (1999) : *Improvisation sur Henri Michaux*) et la musique (*Dialogue avec 33 variations du Ludwig van Beethoven* (1971) sur une valse de Diabelli)<sup>5</sup>.

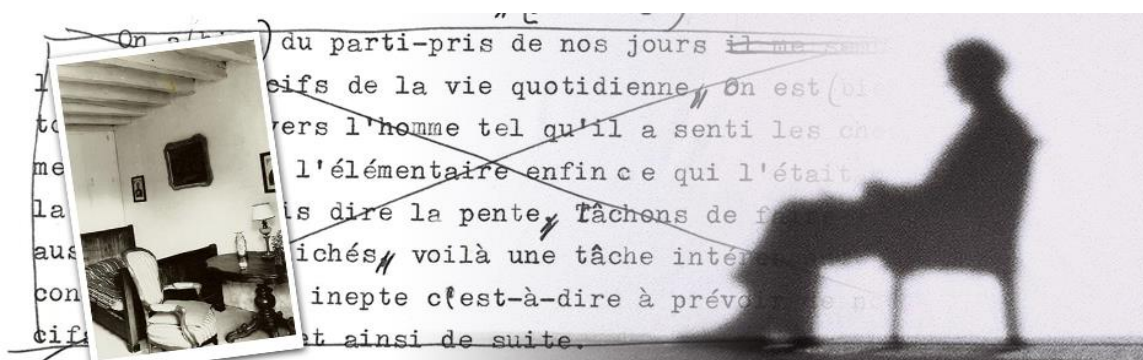


Figure 5. *Mr Songe. Lu par Robert Pinget* (1992)

<sup>1</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p.40

<sup>2</sup> Matias (1926-2006) est un dessinateur français.

<sup>3</sup> Jean Deyrolle (1911-1967) est un peintre français.

<sup>4</sup> Hélène Bamberger, (né en 1956) est une photographe française.

<sup>5</sup> F. Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma Français », *Cahier du cinéma*, n°31, janvier 1954 Cité in : D. Farent-Altier, *Approche du Scénario*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 7.

Considérant tous ces rapprochements et l'abondance de ces productions originales et approfondir le roman et le cinéma en tant que deux modes d'expression issus du récit donne davantage de reliefs à la définition donnée par Duras des genres *hybrides*.

## 1.2.1. Introduction des deux arts dans la culture iranienne

### Le Roman persan en voie de développement

Dans la littérature classique persane, la poésie détient un rôle important. C'est grâce à elle que la littérature persane possède une riche culture épique et mystique d'une renommée mondiale ; les traductions des vers du Khayyâm<sup>1</sup>, surtout celles de Fitzgerald, l'admiration de Goethe pour Hâfez, ou encore les travaux des comparatistes sur la forme et le fond des œuvres de Ferdowsi<sup>2</sup>, de Saadi<sup>3</sup>, de Hafez<sup>4</sup> peuvent illustrer nos propos.

En ce qui concerne la littérature persane en prose, il est à signaler que les contes et les récits racontaient des histoires morales et appartenaient à la littérature orale. Ces derniers furent plus tard transcrits pour être lus à la Cour ou pour le peuple. *Samak-e-Ayyâr*<sup>5</sup>, *Dârâbnâmeh*<sup>6</sup>, *Rostamnâmeh*<sup>7</sup>, *Hosseyn-e-Kord*<sup>8</sup> et *Chehel Touti*<sup>9</sup> en sont les plus célèbres. Parallèlement au discours humain qui se modifie avec les transformations sociales, la littérature aussi s'est transformée pour aboutir au roman tel que *Amir-Arsalân*<sup>10</sup>, *Ketâb-e-Ahmad*<sup>11</sup> et *Siyâhatnâmeh-ye Ebrâhim beyg*<sup>12</sup> qui « [...] sont assurément trois des textes les plus représentatifs de la fin du dix-neuvième en littérature persane. Il s'agit de trois textes au caractère résolument

---

<sup>1</sup> Omar Khayyâm (en persan عمر خیام) est un grand savant et écrivain persan de XI<sup>e</sup> siècle de renommée mondiale.

<sup>2</sup> Voir p. 40.

<sup>3</sup> Saadi (en persan سعدی), fut l'un des plus grands poètes et conteurs persans de la période médiévale (XIII<sup>e</sup> siècle).

<sup>4</sup> Hafez (en persan حافظ), est le grand philosophe, poète et soufi persan de XIV<sup>e</sup> siècle. Il est connu surtout pour ses poèmes lyriques qui évoquent les thèmes mystiques de soufisme.

<sup>5</sup> سمک عیار

<sup>6</sup> داراب نامه

<sup>7</sup> رستم نامه

<sup>8</sup> حسین کرد

<sup>9</sup> چهل طوطی

<sup>10</sup> امیر ارسلان

<sup>11</sup> کتاب احمد

<sup>12</sup> سیاحت نامه ابراهیم بیگ

*narratif, qui sont produits dans cette période particulièrement troublée de la révolution constitutionnaliste. Trois figures d'un système en pleine mutation, affecté de changements politiques, sociaux et culturels. »<sup>1</sup>*

Ces mutations dont Balay fait part ont eu lieu en Iran vers la fin du dix-neuvième siècle, l'ère qui porte en soi les germes d'une nouvelle problématique pour la littérature persane. L'arrivée de l'imprimerie, la publication des récits de voyages, la parution de journaux et la révolution constitutionnaliste motivent les esprits intellectuels à se tourner vers la culture occidentale. La traduction des textes occidentaux, surtout ceux qui sont écrits en français, en est un résultat.

*A l'époque, le français, c'était la langue de la science et de la littérature. Les Iraniens ne se méfiaient pas des Français autant que les Anglais et les Russes et pour beaucoup, le France était le pays de la Révolution du 14 juillet et un exemple de liberté et d'Etat national. <sup>2</sup>*

Alexandre Dumas, Jules Verne et Victor Hugo sont des auteurs massivement traduits. A l'exemple des romans tels que *Les Misérables* et *Les Trois mousquetaires*, les écrivains iraniens se mettent à écrire des romans historiques, qui correspondent mieux au goût du public. Cette littérature ancienne issue des récits classiques, est une réponse à ce que la nation réclame. Avec le passage de la société rurale à une société moderne et industrielle, les romans historiques ont été remplacés par les romans sociaux où des descriptions abondantes et des leçons morales sur les comportements sociaux sont présentées. Ce genre de roman, étant le résultat de l'ouverture sur la culture occidentale, s'écarte et s'efforce de ne pas se réduire à la production d'une littérature de la consommation dont le sujet tourne autour d'un thème toujours semblablement le même : celui d'une jeune fille innocente et sans défense, réduite à l'image de victime qui lui était désignée. Parallèlement à ce phénomène, l'intégration des formes et des structures nouvelles a une influence remarquable sur la littérature persane et permet aux formes

---

<sup>1</sup> C. Balay, *La Genèse du roman persan moderne*, Téhéran, Institut Français de recherche en Iran, 1998, p.183.

<sup>2</sup> M.-A. Sepânloû, *Nevisandegân-e pishro-e Iran*, Téhéran, Négâh, 2002/1382. p.25.

anciennes d'évoluer. Une possibilité s'est donc offerte à elle de repousser les codes préétablis et de commencer une nouvelle ère de son histoire.

L'année 1921 sera féconde pour la littérature persane. C'est l'année où apparaissent *Téhéran-e makhouf*<sup>1</sup>, écrit par Moshfeq-e- Kazemi, considéré comme le premier roman social iranien, *Jafar Khân az Farang âmadeh*<sup>2</sup>, une pièce de théâtre d'un nouveau genre et enfin *Afsaneh* de Nima Youshidj, qui est un poème où sont moquées les règles établies pour la poésie elles-mêmes. C'est cette année-là également que Mohammad-Ali Jamalzâdeh fait paraître *Yeki boud, Yeki naboud*<sup>3</sup>, le premier recueil de nouvelles persanes dans lequel il emploie un langage populaire.

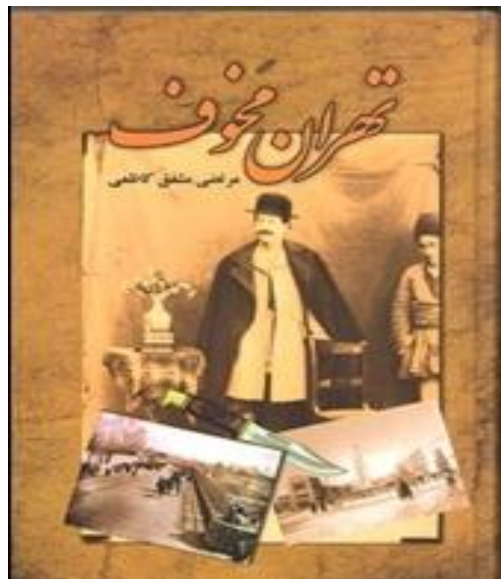


Figure 6. Téhéran Makouf (1921)

C'est dans ce contexte que la littérature persane se débarrasse des règles pour s'orienter vers une nouvelle voie. Les écrivains iraniens se sont donc lancés dans une aventure de la forme et ont tenté d'intégrer la nouvelle conception de la littérature européenne dans la littérature persane, ce qui *a priori* paraît difficile du fait des diverses idéologies et des cultures différentes. Le roman et la nouvelle ne produisent pas les mêmes effets en Iran du fait que ceux-ci n'ont

---

<sup>1</sup> تهران مخوف

<sup>2</sup> جعفرخان از فرنگ آمده

<sup>3</sup> یکی بود یکی نبود

pas suivi une évolution historique et sont apparus hâtivement à la différence de leurs analogues européens. Les écritures se sont multipliées mais nous pouvons nous demander où elles aboutiront. Ces mélanges de formes et de cultures seront-ils utilisés pour une fin heureuse ?

La génération des écrivains précurseurs de l'esprit novateur dessine bien le début d'une voie, tout en imitant les Européens. Ce dernier détail, qui n'en est pas un, semble incontestable pour fabriquer l'esprit artistique de cette génération et de celle à venir puisque ces auteurs sont en majorité de jeunes intellectuels qui ont fait leurs études en Occident et qui ont eu le souci d'innover.

Par exemple, Jamalzâdeh, de retour de France, ses études finies, compare les deux pays. Constatant le décalage des conditions de vie, il attaque la société iranienne par sa critique de mœurs basée sur le réalisme.

Nous pouvons aussi penser à Sâdeq Hédâyât<sup>1</sup> qui, lui aussi revenu de France et après avoir laissé ses études inachevées, souffre des conditions de vie de ses compatriotes qu'il voit paralysés dans leur développement. Traducteur des ouvrages de Kafka, il lui emprunte son regard noir et son pessimisme sur le monde et efface toute frontière entre la réalité et le rêve dans ses fantasmes littéraires. « *Il exprime ainsi sa propre interprétation du monde et par l'aller-retour permanent de ces scènes de l'esprit à la réalité insinue l'unité du rêve et de la réalité.* »<sup>2</sup>

Ce qui a paralysé l'œuvre de Hédâyât, c'est l'absence d'interlocuteur générée par une incompréhension générale de ses textes, ce qu'il avoue par ailleurs lui-même au début de son roman *Bouf-e-Kour*<sup>3</sup> : « [...] *Peu importe si les auteurs me croient ou non [...], J'écris seulement pour ma propre ombre [...].* »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Sadegh Hedayat (en persan صادق هدایت), (1903-1951 Paris), écrivain et traducteur iranien, il est considéré comme l'un des plus grands écrivains de l'Iran moderne.

<sup>2</sup> H. Golshiri, *Bâq dar Bâq*, Téhéran, Niloufâr, 1<sup>er</sup> vol, 2001 (1380), p.461.

<sup>3</sup> En persan (بوف کور), *La Chouette aveugle* est un roman célèbre de Sâdeq Hédâyât, écrivain iranien, publié de façon confidentielle en 1941 et traduit en français en 1953 par Roger Lescot. Ce roman a été salué par André Breton comme étant un *des classiques du surréalisme*.

<sup>4</sup> S. Hédâyât, *Bouf-e kour* (بوف کور), Téhéran, Parastou, 12<sup>ème</sup> éd., 1384/1969, pp.10-12.

...مهم نیست دیگران باور کنند یا نه...من دارم برای سایه خودم مینویسم....



Bozorg Alavi<sup>1</sup> (1904-1997) est un autre écrivain qui a connu la littérature occidentale grâce à ses études faites en Allemagne. Engagé dans le parti socialiste (Hezb-e Toudeh)<sup>2</sup>, ses œuvres sont le tableau d'événements sociaux et historiques. Son œuvre *Guileh Mar*<sup>3</sup>(1947/1326) montre la maîtrise de l'écrivain sur le style et la technique de la nouvelle.

Sâdeq Choubak, connu pour ses nouvelles courtes et modernes, est lui aussi un écrivain qui avait le souci de montrer et de mettre en relief les laideurs de la société, en décrivant les moindres détails de la condition et de la misère des hommes, dans ses ouvrages comme *Chera darya Toufani shode boud* ?<sup>4</sup>(1950/1329).

De la même façon, Jalal Al-Ahmad, écrivain engagé, s'est servi de la littérature pour exprimer ses opinions politiques et son idéologie. Partisan lui aussi du parti socialiste iranien (Hezb-e Toudeh), il écrit lui aussi les malheurs des iraniens de l'époque. *Modir-e Madresseh*<sup>5</sup> (1958/1337) est un roman court, inspiré comme il l'a dit lui-même de *Voyage au bout de la nuit* de Céline<sup>6</sup>.

Ebrâhim Golestân, quant à lui est l'un des grands écrivains qui a nourri le plus la littérature imagée et cinématographique de l'Iran. C'est un écrivain qui attachait autant d'importance à la structure qu'au contenu. Romancier, critique, cinéaste et intellectuel, il est né en 1922 (1301) à Chiraz et a fait des études en Droit à Téhéran. Attiré lui aussi par les activités du parti socialiste d'Iran (Hezb-e Toudeh), il se lance dans la politique avec ce parti mais il le quittera très tôt à la suite des conflits avec les partisans du groupe. Il a certes connu Hedâyat à la faculté de Droit de l'Université de Téhéran mais il déclare ne l'avoir jamais imité dans son métier d'écrivain. Il s'est initié à la littérature occidentale vers la fin des années vingt, « *Stendhal, Flaubert et parmi les contemporains j'ai lu Sartre à cette époque-là.* »<sup>7</sup>. S'intéressant à la littérature américaine, il a été le premier à traduire Hemingway en Iran. Il a aussi fait des traductions de Faulkner et de Dostoïevski. Menant en parallèle une carrière de

---

<sup>1</sup> Bozorg Alavi (en persan بزرگ علوی), (1904-1997 Berlin).

<sup>2</sup> En persan حزب توده traduit par « Partie des Masses d'Iran » est un parti communiste iranien qui a des relations étroites avec le Parti communiste de l'Union soviétique.

<sup>3</sup> گیلہ مرد

<sup>4</sup> چرا دریا طوفانی شده بود؟

<sup>5</sup> مدیر مدرسه

<sup>6</sup> M. Qâsem Zadeh, *Dâstân nevissân-e moâsser-e Iran*, Téhéran, Hirmande, 1383/2004, p.149.

<sup>7</sup> P. Djâhed, *Neveshtan bâ dourbin, Rou dar rou bâ Ebrâhim Golestân*, Téhéran, Akhtarân, 1387/2008, p.20.

[...]چندین سال من عجیب کتاب میخواندم. استاندال را فلوربر را و سینکر لوءیس را و داستایوفسکی [...].

cinéaste et d'écrivain, la structure de certaines scènes qu'il décrit rappelle étonnamment celles de séquences de film. « *Dans ses ouvrages, il apprit du cinéma de voir – selon l'expression de Marx – à l'aide de l'image* » a dit E. Abedini<sup>1</sup>.

Dans *Mad va meh*<sup>2</sup>, recueil de nouvelles paru en 1969/1348, il introduit une nouvelle vision de la littérature. Le dialogue entre les deux arts auxquels il est attaché enrichit sa création artistique. Dans ses nouvelles, il rompt avec le temps chronologique du récit et par des rappels au souvenir et à l'aide d'analepses, il remet en question le temps présent du récit. Comme chez Golshiri, dans *Shâzdeh Ehtedjâb* – que nous étudierons plus tard –, tout se passe dans l'esprit du personnage. Ce modernisme de la nouvelle persane est donc relatif aux structures empruntées aux Nouveaux Romans français. A vrai dire, Golestân est le premier qui ait quitté littérature pour le cinéma en Iran et ses films, surtout *Kheshto va Ayeneh*<sup>3</sup> (1965/ 1343) (La brique et le miroir), ont marqué un point crucial dans le cinéma moderne d'Iran (notamment contre le mouvement de « film farsi » qui n'expose que les aventures amoureuses des jeunes gens avec des dénouements toujours heureux). Sachant parfaitement le rôle et l'importance de la langue dans la littérature, ainsi que dans le cinéma moderne, maîtrisant le dialogue, « *il se sert d'un langage moderne dans ce film* »<sup>4</sup>.

Il n'attache aucune importance au mouvement cinématographique courant de l'époque, et considère le cinéma comme un moyen d'expression. Dans toutes ses créations, il se montre soucieux de la beauté et de la pureté du langage cinématographique.

Dans un entretien réalisé en décembre 2002 avec Golshiri, Parviz Djâhed accorde le titre de « *langage politique à la manière de Hemingway, Duras et Robbe-Grillet* »<sup>5</sup> à celui de Golestân qu'il considère comme l'un des éléments de base de son réalisme poétique. Ce dernier a pourtant été rejeté par Golestân qui s'insurge contre toute catégorisation littéraire, en particulier celle qui attache tous les membres du parti socialiste iranien (Hezb-e Toudeh) aux Russes et à leur formalisme littéraire. Malgré tout, nous ne pouvons nier que son style rythmé

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.21.

[...] در این آثار از سینما آموخته است که « به تعبیر مارکس » با تصویر ببیند. برش ماهرانه این تصاویر و زوایای غیر معمول دید ترکیبی زیبا شناختی فراهم می آورد که نشانگر وسواس و حوصله در کار نگارش است.

<sup>2</sup> مد و مه

<sup>3</sup> خشت و آینه

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.32.

در واقع گلستان در این فیلم -خشت و آینه- به تجربه ای کامل مدرن در حوضه زبان و سینمای آن روز ایران دست میزند.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.117.

دیدار سوم/ دسامبر ۲۰۰۲ / فاکتر همپنگوی و سعدی

qui le rapproche de la poésie l'emporte et lui fait oublier l'unité des éléments du récit. Il déclare qu'il écrit en s'inspirant de Saadi, poète iranien de l'époque médiévale. Cet intérêt pour la poésie et ce souci de la forme qu'il rejette lui-même, malgré l'étiquette donnée par Forougu Farokhzad<sup>1</sup> et par Hedayat à son œuvre (*littéraire et cinématographique*), ont fait de lui l'une des icônes du talent cinématographique iranien. Pour apprécier le style de Golestân, nous pourrions reprendre directement l'interrogation de Montesquieu citée dans *La lettre française*<sup>2</sup> :

« Comment peut-on être Persan ? »

Un nouveau regard, une nouvelle idéologie, un nouvel itinéraire et ce que nous pourrions nommer en peu de mots comme une « nouveauté en Iran », sont des nouveaux ingrédients pour établir une réponse à cette fameuse question.

Golestân est considéré comme doté d'un regard artistique qui est parvenu à poser avec réussite son empreinte et à fabriquer une nouvelle conception de la littérature et du cinéma. Au lieu de se contenter de traduire la littérature occidentale pour en profiter directement dans ses ouvrages, il s'est donné la peine de naturaliser ces éléments importés, créant ainsi son propre univers culturel, même si les contraintes socio-politiques ainsi que l'absence de récepteurs menaçaient toujours sa création artistique, le menant à une sorte d'impuissance.

L'impuissance, causée par le contexte politique, a effectivement marqué profondément la littérature moderne persane. Après la révolution constitutionnelle de 1905 et avec un peu de liberté d'expression insufflée dans la société, les écrivains ont profité de cette ouverture pour essayer de s'exprimer. En abordant la littérature selon une approche socio-politique, ils tentaient de traiter les problèmes de la société pour s'y intégrer : « *L'écrivain donne à la société un art déclaré, visible à tous dans ses normes et en échange, la société peut accepter l'écrivain.* »<sup>3</sup>

Ainsi, chacun de ces artistes – romanciers ou cinéastes – annonce son engagement en employant un langage propre à son art. Littéraire ou cinématographique, la diversité des langages fonctionne comme une nécessité : c'est cette nécessité qui justifie la prise en compte

---

<sup>1</sup> Forough Farrokhzad (1935-1967) (en persan : فروغ فرخزاد) est une poétesse contemporaine iranienne.

<sup>2</sup> Une revue littéraire des années 60.

<sup>3</sup> R. Barthes, « Le degré zéro de l'écriture », suivie de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p.52.

de tous les moyens d'expression permettant d'exprimer la pensée de l'écrivain. Cette diversité de langage a vu le jour à travers l'évolution de la littérature et le cinéma qui s'effectue grâce aux éléments importés par les jeunes écrivains revenus d'Occident.

Le Nouveau Roman, l'un de ces éléments importés les plus puissants, s'est imposé en 1962 (1341), à la suite de la parution des premiers articles sur ce mouvement dans la revue littéraire *Ketab-e hafteh*<sup>1</sup> (Le livre de la semaine). L'esprit iranien n'a connu le Nouveau Roman que dix ans après la publication des *Gommes* (1953), à cause des préoccupations sociales qui prenaient alors le pas sur toute tâche en vue d'embellir et d'esthétiser la littérature. Ce n'est qu'en 1968 (1347) que le magazine *Djong-e Esfahân*<sup>2</sup> fait paraître la traduction de l'un des chapitres des *Gommes*.

Houshang Golshiri, son frère Ahmad Golshiri et quelques autres jeunes poètes et écrivains vivant à Ispahan avaient organisé un cercle littéraire ayant retenu l'attention de certains hommes de lettres tels qu'Abdolhassan Nadjafi<sup>3</sup>. Ils étaient tous à la recherche de nouvelles voies afin d'améliorer la situation de la nouvelle et de celle du roman en Iran. Selon eux, pour être accepté par son public, l'écrivain doit être capable de manier les techniques les plus nouvelles de l'écriture et les composer de façon à créer un nouveau style qui plaise au goût de son public. Pour les écrivains de *Djong-e Esfahân*, il n'existe tout simplement pas de limites dans le récit. Ils essaient d'explorer le domaine de la linguistique car elle apporte une connaissance riche du langage social qui aboutit à une profonde connaissance de l'homme. Malgré tout, cette maîtrise du langage social ne peut empêcher l'écrivain de se laisser emporter par sa passion et son enthousiasme : « [...] [C]e langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais la totalité de celui qui le parlait ; les passions continuaient de fonctionner au-dessus de la parole. »<sup>4</sup>

Motivé par cette passion et intéressé par la linguistique, Abolhassan Nadjafi, dès son retour de France où il a fait ses études, apporte un nouveau regard aux activités du groupe de *Djong-e Esfahân* et, surtout, enrichit la pensée des écrivains tels que Golshiri :

---

<sup>1</sup> کتاب هفته

<sup>2</sup> Jong-e Esfahan (en persan جنگ اصفهان) (1965), principale journal littéraire publié à Téhéran qui a été fondé par Houshang Golshiri.

<sup>3</sup> Abolhassan Nadjafi (en persan ابوالحسن نجفی), (1929-2016 Téhéran), est un écrivain et traducteur iranien qui a traduit plusieurs d'ouvrages françaises, y compris c'eux de Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Lévi-Strauss et Roger Martin du Gard.

<sup>4</sup> *Ibid.* p.62.

*Il nous parlait de la France, de la linguistique, de Saussure, de son professeur Martinet, de la littérature de Sartre et de Beauvoir, des réformes qu'avait mis en marche Robbe-Grillet, des nouvelles théories artistiques et littéraires dont on ne parlait que depuis peu de temps chez nous. C'est lui qui m'a parlé de Roland Barthes pour la première fois.*<sup>1</sup>

S'intéressant aux courants littéraires modernes, il essaie de faire connaître aux autres membres du groupe le Nouveau Roman en analysant les ouvrages de Robbe-Grillet. Il fait également la première traduction des *Gommes* en précisant que la traduction de la première partie du roman a été difficile, non pas parce que la langue de Robbe-Grillet est complexe, mais parce que l'écrivain est exigeant dans le choix des mots.

Grâce à la connaissance de la littérature anglaise par les autres membres du cercle comme Ahmad Miralāi, Ahmad Golshiri, Mohamad Hoquqi et Djalil Doustkhah<sup>2</sup>, outre les articles de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, *Djong-e Esfahân* publie également les articles de Edward Morgan Forster et de George Orwell, de William Faulkner, de Bertolt Brecht, etc.

La publication de *Djong-Esfahân* devient également une opportunité pour tous les jeunes écrivains, à la recherche de subvention dans l'écriture, pour faire paraître leurs ouvrages. Les nouvelles de Shahrnoush Parsipour, d'Ismail Fassih, de Houshang Golshiri parmi de nombreuses autres, sont publiées avec celles d'écrivains connus tels que Ebrahim Golestân et Bahrâm Sâdeqi<sup>3</sup>. Comme c'était le cas pour les Nouveaux Romanciers qui se sont rassemblés parce qu'ils avaient un certain nombre de refus en commun, les œuvres des écrivains mentionnés se retrouvent dans *Djong-e Esfahân*, non pas parce qu'elles suivent la même direction, mais justement parce qu'elles s'envolent chacune vers un nouvel horizon. Pourtant, la différence des points de vue et les difficultés financières ne seront pas les raisons principales

---

<sup>1</sup> Cf. M. Tâheri, *Houshang Golshiri*, Téhéran, Rouznegâr, 1383/2004, p.97.

<sup>2</sup> احمد مير علي احمد گلشیری محمد حقوقی و جلیل دوست خواه

<sup>3</sup> Bahram Sadeghi (en persan), (1937-1985), l'un des écrivains modernes d'Iran qui a beaucoup écrit pour la revue *Djong-e Esfahân*.

de l'arrêt de la parution de la revue qui, pendant une durée de seize ans (de 1965/1344 à 1981/1360) n'a eu que onze numéros et ce à des intervalles très irréguliers. Vivre dans une société qui n'encourage pas les artistes et qui n'attache aucune importance aux œuvres artistiques sont les principales causes de cet arrêt de parution. Néanmoins, c'est grâce à cette revue que de nombreux écrivains sont connus et reconnus aujourd'hui, y compris Houshang Golshiri – auquel est consacrée l'analyse des pages à venir –, et s'imposent dans la littérature moderne.

## 1.2.2. Golshiri et Golestân

Ecrivain et chercheur, Golshiri étudie la littérature persane à l'Université d'Ispahan. Passionné de littérature, il participe au cercle littéraire Sâeb où il connaît beaucoup d'écrivains de l'époque pour joindre plus tard les membres des *Djong-e Esfahân*. Son grand talent en écriture et ses recherches en stylistique font de lui, très jeune, l'une des références majeures en matière de littérature moderne. Connaissant bien les techniques littéraires des écrivains français dont il a lu les œuvres traduites en persan, Golshiri se met très tôt à rédiger des romans qui sont considérés comme les premiers Nouveaux Romans d'Iran. « *C'est grâce à Nadjafi que nous avons connu le Nouveau Roman* »<sup>1</sup> dit-il en soulignant le rôle de ce dernier dans la découverte d'Alain Robbe-Grillet dont il apprécie le point de vue et la façon de voir la représentation de la réalité.

Son premier roman, *Shâzdeh Ehtedjâb* (1969/1348) est sans doute représentatif d'une variété de techniques d'écriture dont il sait faire preuve ; cependant, c'est son deuxième roman, *Christine va kid* (1971/1350), qui tend à marquer cette diversité puisqu'il le considère comme son cahier d'exercices en vue d'un apprentissage et d'un approfondissement des techniques du Nouveau Roman. Le recueil de nouvelles, *Namaz khaneh-e kouchake-e man*<sup>2</sup>, paraît en 1975 (1354), et le premier volume du roman *Barre-ye-gom shodeh-ye Rai*<sup>3</sup> en 1977(1356).

Bien que le Nouveau Roman se fasse connaître en Iran par Golshiri, il ne faut en rien oublier les travaux de Golestân sur la forme, inspirés de sa vocation pour le cinéma, et sur les techniques cinématographiques qui, comme celles de Duras et Robbe-Grillet, ont lancé un nouveau mode d'expression romanesque.

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Nimeh-ye- târik-e mâh*, Téhéran, Niloufar, 1380/2001, p.19.

به لطف زحمات آقای نجفی ما توانستیم با رمان نو آشنا شویم.

<sup>2</sup> نماز خانه کوچک من / Ma petite salle de prière

<sup>3</sup> بره گمشده راعی / L'agneau perdu de Raei

L'intérêt de Golestân pour la forme se porte autant sur la technique que sur le contenu du récit ; au cours d'un entretien, il exprime son regret d'être étiqueté comme un simple formaliste et rien d'autre par certains écrivains et critiques tels que Tabari, Mirramezani ou Bahazin. Il en dit : « *Sans forme, rien ne peut être construit. [...]. Tout se construit avec la forme. La forme doit sortir du fond même.* » <sup>1</sup>

Il est intéressant de souligner que ce conflit de primauté entre la forme et le fond a préoccupé de nombreux écrivains et théoriciens comme Robbe-Grillet, à qui nous devons par ailleurs certaines innovations dans le domaine de la forme, ce qui a abouti aux écritures transmodales.

Comme nous venons de le dire, en Iran, Golshiri est le premier à avoir mené une carrière cinématographique influençant la vision des images dans l'écriture. Les images qu'il offre au lecteur dans ses nouvelles ressemblent à celles que peut capter le mouvement d'une caméra qui tourne dans l'espace pour créer une fantaisie vraisemblable, caractéristique commune de toute écriture cinématographique :

*Comme tous les autres arts, le cinéma s'intéresse à l'intériorité, aux passions humaines, à leur bassesse, c'est-à-dire à leur sens. Mais pour parler de l'intérieur, cet art n'a de recours que dans l'extérieur, car l'intérieur ne se montre pas ni ne s'entend (à l'exception de cette « voix intérieure » artifice de la bande-annonce usé jusqu'à la corde et pas du tout cinématographique). Pour parler des sentiments humains invisibles et inaudibles, le cinéma doit nécessairement utiliser le visible et audible, c'est-à-dire les objets de la perception sensible. C'est en ce sens que J. Mitry disait que le cinéma est un langage d'objet. L'écriture cinématographique va toujours du concret à l'abstrait, de l'image à l'idée, du réel au symbole et non l'inverse. (J. Mitry, Histoire du cinéma).<sup>2</sup>*

Dans ses nouvelles, l'écriture cinématographique et le recours aux images sont au service de l'œuvre pour lui conférer une structure solide. L'innovation de Golestân, constituée

---

<sup>1</sup> P. Djâhed, *ibid*, p.118.

<sup>2</sup> P. Maillot, *L'écriture cinématographique, op. cit.*, p. 29



par l'introduction de l'image dans l'écriture, se rapproche des efforts des Nouveaux Romanciers qui allaient dans le même sens. Nous pensons notamment à ceux de Robbe-Grillet, bien que Golestân nie lui-même toute inspiration venant du Nouveau Romancier : « *Je n'ai rien lu de Robbe-Grillet qui soit intéressant. Et je n'accepte pas de considérer ce qui devient à la mode à force de scandales comme un exemple remarquable de progrès.* »<sup>1</sup>

Après Golestân, et à partir des années 1961/1340, les écrivains se tournent vers une autre façon de s'exprimer et prennent un certain recul par rapport à la littérature engagée de l'époque, ce qui est comparable aux écrivains français qui eux aussi ont essayé de libérer leur âme dans le domaine de l'art. Pour s'exprimer, chacun des auteurs suit une voie inconnue et ainsi l'écriture devient un domaine d'exploration où la modernité et la nouveauté enrichissent l'esthétique littéraire, et ce surtout dans le domaine de la forme.

L'influence du cinéma sur le roman et sur l'écriture a abouti à la création de l'écriture cinématographique dont nous avons déjà parlé. Au fur au mesure, grâce au cinéma et en raison de l'abondance des techniques cinématographique, le récit se situe entre deux genres où le réel et le fictif se mêlent, comme le prouvent par ailleurs les textes hybrides de Duras, que nous aborderons par la suite.

Nous pouvons aussi noter que la première nouvelle de Duras a été traduite en persan un an après la parution du manifeste du Nouveau Roman dans la revue *Sokhan*, en 1962/1341, ce qui a marqué le goût des jeunes écrivains de *Djong-e Esfahan*, tremplin pour plusieurs talents tels que Golshiri comme nous l'avons vu ; si nous abordons ici une première introduction à cet auteur, nous consacrerons par la suite une grande partie de notre travail de recherche et d'analyse sur son œuvre. Néanmoins, avant d'aborder ces analyses, nous allons voir quel genre de collaboration rapproche les Nouveaux Romanciers et les cinéastes français et comment cette collaboration laisse son empreinte sur le roman et sur le cinéma iranien.

---

<sup>1</sup> E. Golestân, *Goftéhâ*, Téhéran, Bâztabnegâr, 1385/2006, p.272.

### 1.2.3. Vers une collaboration interdisciplinaire

Réalisateur d'*Hiroshima mon amour* (1959) et de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), deux dates dans l'histoire du cinéma, Alain Resnais est rapidement considéré comme l'un des grands représentants du nouveau cinéma. Cinéaste expérimental, en perpétuelle remise en question avant chaque nouvelle réalisation, Alain Resnais est reconnu pour sa capacité à créer des formes inédites et à enrichir les codes de la représentation cinématographique par les rapprochements qu'il opère avec de nombreux autres arts comme littérature, le théâtre, la musique, la peinture ou même encore la bande dessinée.

Sa plus grande originalité se trouve dans le fait d'inventer des idées de films qui ne sont pas seulement de simples adaptations d'œuvres préexistantes, mais qui sont aussi le résultat d'un travail de scénariste, à la fois ambitieux et révolutionnaire dans son genre.

*Quand je ne faisais pas encore de films, je me suis promis de ne jamais faire un film écrit par un romancier, ou tiré d'un roman. Les adaptations littéraires, D'Artagnan, Madame Bovary, me décevaient invariablement. J'étais trop rigoriste [...]. Mon rêve, c'était de travailler sur un scénario original écrit pour le cinéma, à la condition que l'auteur ait écrit pour le théâtre avant. J'ai connu Marguerite Duras en voyant Le Square au théâtre. Alain Robbe-Grillet n'avait pas fait de théâtre, mais il allait à toutes les générales, et son style d'écriture était extrêmement musical, extrêmement théâtral.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> A. Resnais, « Le cinéma est un cimetière vivant », Isabelle Regnier (propos recueillis), *Le Monde*, article publié en 25.09.2012, disponible sur : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/25/alain-resnais-le-cinema-est-un-cimetiere-vivant\\_1765396\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/25/alain-resnais-le-cinema-est-un-cimetiere-vivant_1765396_3246.html). Consulté le 7 mars 2014.

Son intérêt pour la littérature surréaliste, comme par exemple les œuvres de Julien Gracq<sup>1</sup> et d'Edgar Alain Poe<sup>2</sup>, ainsi que son goût pour la belle langue le conduisent à travailler avec des écrivains dans l'élaboration des scénarios et des dialogues de ses films.

« *J'espère toujours demeurer fidèle à André Breton qui se refusait à considérer que la vie imaginaire ne fait pas partie de la vie réelle.* »<sup>3</sup>

Séduit par la collaboration avec Giraudoux, Queneau et Eluard, Resnais demande à Duras d'écrire le scénario et les dialogues de son premier long métrage, *Hiroshima mon amour* (1959). Admiré par la Nouvelle Vague, le film a connu un grand succès pour sa nouveauté et sa poétique esthétique :

*Analyser d'un point de vue mytho-critique, Hiroshima mon amour (1959), fruit de la collaboration entre le cinéaste Alain Resnais et l'écrivaine Marguerite Duras, permet de rendre compte de la qualité particulière poétique de l'œuvre abordée. La polyvalence du concept de mythe, son caractère ondoyant et plurivoque s'adaptent parfaitement à sa complexité.*<sup>4</sup>

Etant perçu comme le premier long métrage d'Alain Resnais, le film symbolise, encore plus de nos jours, la modernité cinématographique aux yeux de la majorité des cinéphiles et de la presse : « *Marguerite Duras et Alain Resnais nous donnent le premier témoignage cinématographique d'une femme de notre époque sur l'amour.* »<sup>5</sup>

Marguerite Duras a collaboré avec Gérard Jarlot<sup>6</sup> au scénario de *Moderato Cantabile* (1960) tourné d'après son livre. En effet, c'est avec ce dernier qu'elle s'initie en 1961 à

---

<sup>1</sup> Julien Gracq (1910-2007), est un écrivain surréaliste français, son refus de recevoir le prix Goncourt en 1951, pour Rivage des Syrtes lui a fait connaître du public.

<sup>2</sup> Edgar Alain Poe (1809 -1849) est un poète, romancier, nouvelliste, critique littéraire et l'un des principale figure du romantisme américain.

<sup>3</sup> Entretien avec Jacques Belmans, in « Alain Resnais », *Etudes cinématographiques*, n 64 -68, 1986, cité par C. Murcia, *op. cit.*, p.34.

<sup>4</sup> J. Cauville et J. Deleas, « *Fragments orphiques dans Hiroshima, mon amour de Marguerite Duras et d'Alain Resnais* », cinéma, vol. 9, n° 2-3, 1999, p.161.

<sup>5</sup> *Le Figaros littéraire*, Cité in C. Carlier, Marguerite Duras, Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, Paris, PUF, 1998, p.30.

<sup>6</sup> Gérard Jarlot (1923-1966), journaliste, scénariste et écrivain français.

l'écriture scénique avec le scénario du film d'Henri Colpi<sup>1</sup>, *Une aussi longue absence*. Pourtant, c'est bien avec Alain Resnais qu'elle déclare avoir appris à écrire des scénarios.

La collaboration de Duras avec les écrivains se situe directement après la guerre, dans le même courant inauguré par Malraux et exploré par Cocteau et couramment appelé le cinéma littéraire. Le réalisateur Cocteau signale qu'il a toujours été obsédé par l'idée de créer une bande sonore aussi belle et magique que le langage de Shakespeare et de Resnais. Ainsi, bien qu'il ne soit pas écrivain lui-même, cela l'a poussé vers l'utilisation d'un langage similaire à une écriture poétique. A ses yeux, les paroles d'un film jouent un rôle complémentaire et indispensable. Il dit même à propos d'*Hiroshima, mon amour* qu'il voulait faire de l'opéra tout en partant de l'idée que l'image est la base de tout film :

*L'apport d'Alain Resnais est toutefois d'avoir suscité des textes littéraires pour le cinéma, qui ne s'inspiraient d'aucun écrit préalable, et dont la rédaction était conditionnée par les exigences particulières de l'image.*<sup>2</sup>

Qui plus est, nous pouvons noter que ce sont ses premiers textes qui ont contribué à le faire connaître, et que ceux-ci portaient sur les années de l'après-guerre et la misère récente. Ainsi, grâce à la collaboration de Resnais avec les Nouveaux Romanciers, il a pu échapper à cette monotonie et à une répétition obsédant de certains thèmes comme celui de la mémoire. C'est ainsi qu'ont vu le jour *Nuit et Brouillard* (1955) et *Muriel, ou le Temps d'un retour* (1963) réalisés par Jean Cayrol :

*Il n'y a guère que sept ou huit scénaristes à travailler régulièrement pour le cinéma français. Chacun de ces scénaristes n'a qu'une histoire à raconter, et comme chacun n'aspire qu'au succès des deux grands [Aurenche et Bost], il n'est pas exagéré de dire que les cent et quelques films français réalisés chaque année racontent la même histoire.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Colpi (1926-2000), monteur, scénariste et réalisateur français.

<sup>2</sup> J.-M. Clerc, M. Carcaud- Macaire, *op. cit.*, p.165.

<sup>3</sup> F. Truffaut, « *Une certaine tendance du cinéma français* », Cahier du cinéma, n 31, janvier 1954, cité in : D. Parent – Atelier, *Approche du Scénario*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p.7.

Ainsi, il raconte comment il a demandé à Duras un récit « où le passé ne serait pas exprimé par de véritables flash-back mais se trouverait présent tout au long de l'histoire »<sup>1</sup>. En ayant l'idée d'exposer des photos superposées, il permet au spectateur de se les approprier, partant alors du souvenir vécu de celui qui parle, et ce pour s'adresser directement à la mémoire collective et ainsi la recréer à l'aide de l'expérience personnelle. Toutefois, il refuse d'avoir voulu faire de la mémoire le thème privilégié de son œuvre comme a pu le faire Proust. Il discerne dans ce caractère cinématographique un moyen de jongler avec le temps et de déconstruire une chronologie très rationnelle qui ne permet pas de comprendre les déchirures causées par le souvenir involontaire : il s'agit alors de conférer aux surgissements imprévus la même valeur de présence que celle de la réalité pure, concrète et compréhensible par le public. C'est ce que nous pouvons voir de plus en plus chez les Nouveaux Romanciers qui ont tendance à brouiller la frontière entre le réel et le fictif, l'image et l'imaginé. Justifiant la raison de sa collaboration avec les Nouveaux Romanciers, tels que Duras et Robbe-Grillet, Alain Resnais insiste encore une fois sur l'importance de l'image :

*Je choisis les écrivains qui me paraissent doués de qualités dramatiques, qui ont le sens du spectacle. Je leur demande de ne pas penser à la technique cinématographique et de rester fidèle à leur propre langage. S'ils possèdent vraiment ce sens dramatique, je crois que leur travail produira automatiquement des images cinématographiques. L'écrivain deviendra scénariste.*<sup>2</sup>

Il demande donc à ses scénaristes d'inventer un enracinement romanesque réaliste pour ses projets de films ; il conçoit ses films d'abord de manière abstraite, pour ensuite donner une épaisseur romanesque au schéma de conduite des personnages tout en leur fournissant un dialogue littéraire qui a une fonction que nous pourrions presque qualifier de magique. André Labathe<sup>3</sup> a d'ailleurs déclaré, *Au cinéma, on peut fermer les yeux mais on ne peut pas se boucher les oreilles*<sup>4</sup>:

---

<sup>1</sup> J.-M. Clerc, M. Carcaud- Macaire, *op. cit.*, p.165.

<sup>2</sup> N. Bernheim, « numéro spécial : Alain Resnais », *Cahier de l'Arc*, n °31, 1967, p.93.

<sup>3</sup> André S. Labarthe, (né en 1931) est un critique, producteur, réalisateur et scénariste français attaché à la Nouvelle Vague.

<sup>4</sup> B. Pingaud, *Alain Resnais*, Lyon, Sedoc, 1961, p.40.

*J'ai fourni à Marguerite Duras la conception algébrique de l'œuvre. Par la suite, je lui ai demandé d'écrire toute l'histoire des événements et des personnages, comme si nous devions les filmer intégralement. Nous voulions tout savoir d'eux. Avoir un soubassement sur lequel édifier.<sup>1</sup>*

Il est à remarquer que Duras a décidé de passer derrière la caméra du fait de son dégoût des films qui étaient faits à partir de ses livres ; les concernant, elle cesse très tôt de prononcer le mot « roman ». De son propre aveu, c'est à partir de *Détruire*, dit-elle qu'il faut dater l'origine de ses textes hybrides. Bien que le sous-titre mentionne la notion de théâtre-film, elle parle ouvertement d'une écriture complexe :

*Le livre Détruire est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrase [...] il n'y avait pas l'idée du film mais il y avait l'idée d'un livre, comment dire ça d'un livre qui pouvait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé [...] il y a dix façons de lire Détruire, c'est ce que je voulais.<sup>2</sup>*

Cette volonté d'une multiplicité des lectures, partagée par Barthes, s'appuie de deux manières sur l'écriture : d'une part l'écriture naît d'un manque à voir et d'un manque à dire révélés au public, d'autre part au sein de ces manques naît un ensemble d'échanges entre différentes conceptions, comme celui du *je* avec le *tu*, celui des images avec la voix, du *ici* avec le *là-bas*...

*Ainsi, les mots exposent non pas la réalité mais les traces révélées par et révélant une subjectivité.*

L'image est une vue qui montre et qui pourtant s'adresse à un regard qui ne voit pas. Elle se vide de réalité et ne donne à voir plus que ses reflets partiels, incomplets et déformés par un intérieur :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>2</sup> M. Duras, « La destruction de la parole », *Cahier du cinéma*, n°217, Nov. 1969, p.45.

*Qu'on ne s'étonne [...] pas que l'image d'Alain Resnais ne soit pratiquement jamais décrite dans son travail. Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film.*<sup>1</sup>

Contrairement à Robbe-Grillet et à son scénario de *l'Année dernière à Marienbad* dans lequel Resnais avoue lui-même avoir limité son rôle à celui d'un robot chargé de la mise en œuvre automatique d'images déjà préparées, l'écriture de Duras est basée sur la description non seulement du plan filmique mais aussi et bien souvent des variations des regards – que ce soient ceux du spectateur, ceux des personnages vus en train de regarder ou ne regardant rien, ou encore celui de la caméra qui n'est pas à proprement parler un regard mais plutôt une autre façon de voir ou d'exposer ce manque à voir. Ainsi, l'abondance des notions à propos du regard dans l'œuvre de Duras est en relation avec l'incapacité de voir des personnages. Elle déclare tout de même qu'elle se sentait beaucoup plus libre en travaillant pour Resnais qu'en écrivant un livre :

*Pour moi rien n'est plus difficile qu'un livre à faire, à cause de la solitude ; mais il y a une image à garder et cette marge je l'ai découverte avec Hiroshima. Je n'avais jamais connu ça : soumettre ce qu'on écrit à quelqu'un et se dire : « je peux y aller et si j'en mets trop il m'arrêtera... »*<sup>2</sup>

La parole appelle l'image et trace sa place dans le texte. Le caractère hybride des textes de Marguerite Duras réside donc dans l'emploi combiné de l'image et de la parole. Le rapport établi entre le discours et le vide du montré est le lieu où nous sommes témoins de l'échange de l'image et de la voix, entre le lu et le vu, entre l'ici et l'ailleurs.

Il semble que l'indifférenciation des genres par laquelle ces textes sont offerts au public, soit pour être lus, soit pour être vus, tende à prouver une chose : que les images et les mots dévoilent un monde dans lequel l'imaginaire se cache. Pourtant, il n'est pas toujours possible de traduire les images avec des mots et *vice-versa*.

---

<sup>1</sup> *Hiroshima, mon amour*, op. cit., p.3.

<sup>2</sup> C.-M, Tremois, Entretien avec Marguerite Duras, *Radio Cinéma TV*, 3 avril 1960 cité in : J-M. Clerc, M. Carcaud – Macaire, op. cit., p.180.

Cette impossibilité donne à voir une forme particulière d'écriture où le romanesque et le filmique se brouillent. Il ne s'agit ni d'un roman-photo<sup>1</sup>, ni d'un ciné-roman<sup>2</sup> puisque l'écriture est transférée à quelqu'un d'autre que le cinéaste, ni d'un texte hybride comparable à celui de Marguerite Duras puisque le sous-titre *d'India Song*, en l'occurrence « textes, théâtres, films », porte un accord entre l'auteur et le lecteur et ne permet pas de choix entre différentes options possibles. Nous pouvons en revanche parler d'écriture *transmodale*, pour reprendre le terme inventé par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, et y voir une sorte d'établissement postmoderne des relations complexes que les problèmes d'adaptation ont offert aussi bien à la littérature qu'au cinéma. A vrai dire, la collaboration d'Alain Resnais avec les Nouveaux Romanciers tend à cette indifférenciation des genres. Il faut tout de même indiquer que la qualité de ces collaborations ne s'avère, fort heureusement, pas toujours identique. Pour le projet de *l'Année dernière à Marienbad* (1961), Resnais et Robbe-Grillet s'étaient entendus sur une forme cinématographique non narrative.



Figure 7. *L'Année dernière à Marienbad* (1961)

*L'image et les mots dévoilent un monde dans lequel l'imaginaire se cache.*

---

<sup>1</sup> « Récit romanesque présenté sous forme d'une série de photos reliées entre elles par un texte ou des dialogues intégrés aux images. » Réf : A. ROY, *Dictionnaire générale du cinéma*, Québec, Editions Fides, 2007, p. 391. [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

<sup>2</sup> « Feuilleton cinématographique présenté hebdomadairement dans les salles de cinéma, parallèlement à la publication de ces textes dans les quotidiens. » Réf : A. ROY, *Dictionnaire générale du cinéma*, Québec, Editions Fides, 2007, p. 95. [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.





Figure 8. *Hiroshima, mon amour* (1962)

*Hiroshima, Mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad*, font d'Alain Resnais la figure de proue du lien entre le Nouveau Roman et le monde du cinéma. Non seulement ces deux films précédant l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet et de Duras portent en eux une nouveauté, mais cet impact en fait des œuvres essentielles dans l'histoire du cinéma. Le rôle de Resnais s'avère donc fondamental, même si son œuvre n'est précédée d'aucun manifeste ou écrit théorique.

Chez Robbe-Grillet, la pratique cinématographique et la pratique littéraire ne se confondent pas : « *Plus je fais de films et plus je sens les problèmes différemment pour l'écriture et pour le cinéma.* »<sup>1</sup>

Après *L'Année dernière à Marienbad*, il tourne *L'Immortelle*, *Trans-Europe-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1971) entre autres ; c'est à lui qu'appartient le genre du *ciné-roman* : « *Le ciné-roman, poussant jusqu'à leurs conséquences extrêmes les implications du scénario, est donc devenu un texte spécifique reposant sur un travail d'opacification des signes linguistiques.* »<sup>2</sup>

Dans ces *ciné-romans*, il va à l'encontre de certaines règles d'écriture établies pour créer une écriture fragmentée. Par exemple, les caractères en italique sont utilisés différemment, en

---

<sup>1</sup> Cite in : C. Murcia, *op. cit.*, p.43.

<sup>2</sup> J. -M. Clerc, M. Carcaud- Macaire, *op. cit.*, p.146.

l'occurrence soit pour signaler des dialogues, soit pour montrer les descriptions. Le système hybride du *ciné-roman* expose à la fois la présence de l'imaginaire cinématographique et l'absence romanesque. Cette présence cinématographique nécessite des descriptions définies qui permettent l'identification du personnage puisqu'il est censé être monté à l'écran. L'absence romanesque quant à elle, par certaines lacunes voulues du récit, permet au lecteur de prendre part à la réalisation du projet d'écriture, selon les nouvelles théories du roman basées justement sur la participation du lecteur : il se réalise alors un échec référentiel qui est caractéristique des Nouveaux Romains ; le lecteur se retrouve incapable de croire à l'illusion référentielle.

Alain Robbe-Grillet s'est intéressé dès le début de sa carrière au roman en tant qu'invention de l'homme et de son univers : « *L'œuvre d'art comme le monde, est une forme vivante ; elle est, elle n'a pas besoin de justification.* »<sup>1</sup>

Bien qu'il refuse l'étiquette de théoricien, par ses essais critiques regroupés sous le titre *Pour un Nouveau Roman* (1963) et ses ouvrages tels que *Les Gommages*, *Le Voyeur* (1957), *La Jalousie* (1957), et *Dans le Labyrinthe* (1959), il contribue tout de même à faire évoluer le roman futur<sup>2</sup>. Très marqué par la technique du cinéma d'auteur des ciné-romans comme *l'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, Robbe-Grillet cherche dans le septième art son principal mode d'expression : c'est la raison pour laquelle l'analyse de certains de ses ouvrages est traitée dans ce présent travail de recherche.

Ainsi, la collaboration d'Alain Resnais avec les Nouveaux Romanciers tels que Duras et Robbe-Grillet a contribué à une écriture transmodale dont nous venons de parler. Il est intéressant de voir qu'une collaboration similaire existe en Iran entre Houshang Golshiri, connu comme le père du Nouveau Roman iranien et le metteur en scène Bahman Farmânâra.

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p.46.

<sup>2</sup> Pour reprendre le terme d'*Une voix pour le roman futur*, un essai d'Alain Robbe-Grillet, publié dans *La Nouvelle Revue Française* en 1956.

## 1.2.4. La collaboration de Golshiri et Farmânâra

Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, avant Golshiri, la littérature en Iran était au service des problèmes sociaux. Les écrivains prêtaient leur plume au peuple et relataient les péripéties d'une société sous contrôle, en faisant le choix d'une écriture simple et adaptée comme cela se retrouve dans toute œuvre populiste.

Néanmoins, pour Golshiri, le contenu et la forme ne font qu'un, et une grande part de l'histoire d'un récit est l'histoire de sa forme. *Shâzdeh Ehtedjâb*, mais aussi ses autres ouvrages, montrent que la littérature peut très bien être engagée politiquement, tout en restant indépendante de tout courant ou mouvement politique. Il cherche à ranimer le goût des lecteurs par l'exploitation nouvelle des dimensions esthétiques du texte. Il impose au lecteur la responsabilité de rechercher le sens du récit et de le découvrir par soi-même. Son langage littéraire est bien différent de celui de ses contemporains : son écriture est à la recherche du plaisir du texte. Pour lui, l'univers du roman est une réalité particulière.

Il réussit ainsi à créer de nouvelles structures et un nouveau langage notamment au service d'une description détaillée, minutieuse et audacieuse de l'histoire de son époque.

Il partagerait les propos de Robbe-Grillet lorsqu'il avance que, « *que l'on veuille ou non, nous écrivons dans un espace mondial et nous sommes évalués selon les critères mondiaux* »<sup>1</sup>. Il essaie donc de dépasser les frontières du pays. En combinant le résultat de ses recherches portant sur les techniques narratives, l'identification des personnages, la création d'un cadre spatio-temporel dans la littérature iranienne avec les techniques à la mode dans la littérature

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, « Le Nouveau Roman », *La Revue de Paris*, n°9, Septembre 1961, p.10.

occidentale, il crée des ouvrages uniques qui se rapprochent du Nouveau Roman. Les Nouveaux Romanciers défendent leur droit d'être eux aussi des chercheurs et d'inventer des formes nouvelles pour décrire le monde réel. Ils décrivent les lieux, les états et les phénomènes tels qu'ils leur apparaissent sans en donner la moindre explication causale parce que « *les catégories rationnelles sont inefficaces face à la résistance invincible ou la mollesse insondable de la matière.* »<sup>1</sup> Le monde de la fiction qui représente le monde réel dans les récits romanesques et cinématographiques est gouverné par les lois inventées de ces artistes, romanciers ou cinéastes.

Représentant de la littérature moderne persane, Golshiri, qui refuse de se limiter aux cadres de la littérature iranienne, est à la recherche d'une certaine mondialisation de la littérature persane :

*À mon avis, il était l'un des plus grands écrivains de notre époque et il a été influent. Si nous en revenons à la mondialisation de la littérature persane de cette époque, je crois que Golshiri a servi cette cause parce qu'il écrit d'une façon qui n'est pas locale mais mondiale.* <sup>2</sup>



Figure 9. Houshang Golshiri.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>2</sup> C- Balay in: Sh. Tondro Saleh, *Neqâb-e nâqd*, Téhéran, Cheshmeh, 1383/2004, p.48.

La tendance à l'utilisation des techniques cinématographiques, à la manière des Nouveaux Romanciers, est la conséquence de ce regard porté sur la littérature occidentale dans laquelle, comme nous venons de le voir, les repères génériques classiques commencent à se brouiller. Ainsi, contrairement à Golestân pour qui le cinéma a pris le pas sur la littérature et qui a fini par devenir cinéaste ou encore à Duras qui a privilégié le cinéma dans un premier temps pour finir par devenir créatrice de l'écriture transmodale, Golshiri n'a jamais été soumis à la tentation de se mettre derrière la caméra, bien qu'il ait collaboré avec Farmânâra pour la rédaction de ses ouvrages.

Né en 1941(1320) à Téhéran, Farmânâra fait ses études de cinéma en Angleterre et ensuite aux Etats-Unis où il connaît le cinéma américain comme le cinéma français et plus particulièrement la Nouvelle Vague. Grâce à une formation solide sur le cinéma français qui, comme nous l'avons vu, avait établi un lien incontestable entre la littérature et le Nouveau Roman, Farmânâra connaît le Nouveau Roman pour lequel il s'est passionné :

*Certes, je suis passionné de Nouveau Roman et de la nouvelle méthode que m'ont appris Nathalie Sarraute et les autres dans le domaine de l'écriture romanesque ; sans aucun jugement personnel, les romanciers vous donnent à voir les tranches de la vie des individus. Je crois que c'est également le cas de Shâzdeh Ehtedjâb, un procédé qui a duré jusqu'à Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs et Khâneh-i rou-ye âb.<sup>1</sup>*

Il déclare ne s'être jamais intéressé aux récits de la narration classique, même s'il a écrit le scénario de *Zemestan-e 62*(1987) d'après le roman d'Esmail Fasih<sup>2</sup> : il s'agit d'un récit d'aventure de la guerre d'Iran-Irak, vécu à travers l'inconscient des personnages, ce qui a dû l'intéresser pour se lancer dans ce projet. A ses yeux, « *Fasih s'est servi de la réalité historique et des particularités sociales dans un récit narré de façon labyrinthique et subjective* »<sup>3</sup> et cette

<sup>1</sup> Entretien de Bahman Farmânâra in: R. Dorostkâr, S. Aqiqi, *Bahman Farmânâra, op. cit.*, p.137.

« من شیفته ی «رمان نو» و بنیاد تازه ای هستم که ناتالی ساروت و دیگران در قصه نویسی گذاشته اند. این که قضاوت نمیکنند و شما را وادار میکنند که برش هایی از زندگی آدمها را ببینید و خودتان قضاوت کنید به نظرم به نوعی در «شازده احتجاب» هم اتفاق افتاده است. این قضیه تا بوی کافور عطر یاس و خانه ای روی آب هم اتفاق افتاده است. »

<sup>2</sup> Esmail Fasih (en persan), (1313-1388), est le nouvelliste et le traducteur iranien.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.136.

innovation trouve ses racines dans le Nouveau Roman et, pour emprunter le terme de Duras, dans l'écriture transmodale.

Au XX<sup>e</sup> siècle, nous entrons dans *L'ère du Soupçon*. Il n'y a plus lieu d'avoir confiance en aucun système et toute réalité ainsi que sa représentation sont remises en doute car le lecteur ou le spectateur ne croient plus en un récit qui transcrit une réalité possible. Les personnages fictifs opérant (évoluant) dans le réel s'imposent donc au lecteur/spectateur.

Ainsi, il nous reste maintenant à découvrir les points où les personnages de Farmânâra se rapprochent de ceux des Nouveaux Romanciers tels que Sarraute et Robbe-Grillet qui ont inspiré son œuvre cinématographique. Il est à noter qu'en plus de sa fine connaissance de la littérature française et persane, surtout celle concernant Golshiri, il a rédigé le scénario de *Del-e Divaneh*<sup>1</sup> d'après *Badeh kohan*<sup>2</sup> de Fasih et de *Dastan-e Djavid*<sup>3</sup> de Fasih aussi.

Après ses études, Farmânâra rentre en Iran pour y faire son service militaire pendant lequel il rédige des articles et des critiques de films en anglais pour le *Téhéran Journal*. Par la suite, il prendra en charge successivement ou simultanément l'animation d'une émission sur le cinéma, *Fanous-e khial*<sup>4</sup> en collaboration avec la télévision nationale d'Iran, ainsi que l'enseignement du cinéma à l'Ecole Professionnelle du cinéma et de la télévision, mais encore la direction de la compagnie « Gostaresh-e Sanaye cinéma-ye Iran » (Développement industriel du cinéma d'Iran), ainsi que la production de films, la direction du *cinéma circle de Vancouver*, l'organisation de diffusion de films européens notamment le dernier film de Truffaut *Vivement dimanche* (1983), *Prénom : Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard et *La vie est un roman* (1983) d'Alain Resnais et enfin pour finir, la rédaction de pas moins de vingt-neuf scénarios, outre les films qu'il a réalisés, qui font de Farmânâra une figure mondiale du cinéma iranien.

Comme Alain Resnais, Farmânâra est un cinéaste qui a commencé par le cinéma lui-même pour en arriver finalement à la littérature qu'est finalement le socle de tout film :

« Avant les livres, il n'y a rien mais avant les films, il y a les livres. »<sup>5</sup>

---

« گلشیری تمام حقایق تاریخی و ویژگی های اجتماعی را در داستانی به کار گرفته که به شیوه ای تودرتو و سیال روایت می شود. »

<sup>1</sup> دل دیوانه

<sup>2</sup> باده کوهان

<sup>3</sup> داستان جاوید

<sup>4</sup> فانوس خیال

<sup>5</sup> M. Duras, Cite in: C. Murcia, *op. cit.*, p.46.

Sa carrière cinématographique représente tous les enjeux du passage de la littérature au cinéma. Documentaire, adaptation et cinéma d'auteur se manifestent dans toute leur fécondité dans l'œuvre de Farmânâra qu'appréciait Robbe-Grillet lui-même, comme cela a été rendu public lors du festival de Téhéran en 1974/1353, à l'occasion de la représentation du film *Shâzdeh Ehtedjâb*, adapté du livre éponyme de Golshiri. Comme nous venons de le voir, il a également eu l'occasion d'assister à la diffusion d'un film de Resnais. Là, il a été considéré comme le meilleur cinéaste, ce qui par la suite lui a permis au même titre que Golshiri de devenir membre du jury du cercle des cinéastes et des hommes de lettres en Iran. Un cercle lui étant équivalent en France compte parmi ses membres Resnais, Robbe-Grillet et Duras.

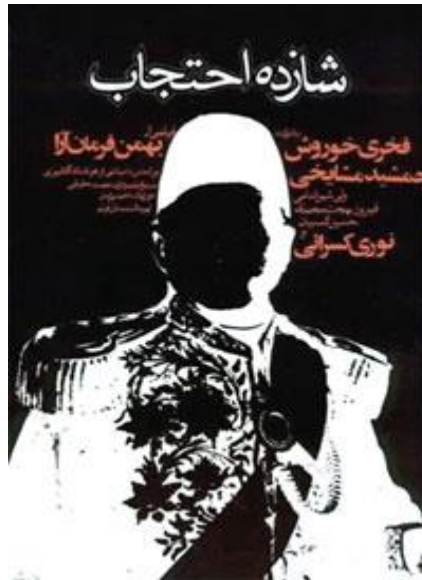


Figure 6. Affiche du film *Shâzdeh Ehtedjâb*

(*Prince Ehtedjâb*) 1974.

Après la mauvaise expérience de *Khan yé- Qamar Khânoum*<sup>1</sup>(1972)(La maison de Madame Qamar) que Farmânâra a réalisé d'après une série télévisée du même nom, il tourne *Shâzdeh Ehtedjâb*, son chef d'œuvre, dont la rédaction du scénario a été réalisée avec la collaboration étroite de Golshiri en tant que metteur en scène :

---

<sup>1</sup> خانه قمر خانم<sup>1</sup>

*Golshiri n'avait pas écrit de scénario et ne connaissait pas la rédaction du scénario. En écrivant, j'ai déclaré à Golshiri que dans Shâzdeh Ehtedjâb, il y a un nombre remarquable de personnages secondaires qui se perdraient au cinéma. Il était donc recommandé de supprimer certains d'entre eux. Ainsi, le grand-père et l'arrière-grand-père se sont transformés en une seule personne qui n'est plus que le grand-père.*<sup>1</sup>



Figure 7. Photo extraite du film *Shâzdeh Ehtedjâb*

(1974)

Au même titre que l'affirme Farmânâra, Golshiri admet ouvertement que « *le cinéma et la littérature sont des pistes différentes et que pour la transformation d'un récit en film, les changements sont indispensables.* »<sup>2</sup> Cependant, Farmânâra affirme aussi que l'écriture de Golshiri est très cinématographique, propos que ce dernier désapprouve. Pour confirmer son jugement, Golshiri propose ainsi à Farmânâra de porter à l'écran sa nouvelle, *Barre-ye Gomshodeh -ye Râei*, afin de démontrer que cette transformation est impossible du fait des différences radicales entre le cinéma et la littérature.

<sup>1</sup> R. Dorostkâr, S. Aqiqi, *op. cit.*, p. 134.

« گلشیری فیلمنامه ننوشته بود و به فرم نگارش فیلمنامه آشنا نبود. موقع نوشتن به گلشیری گفتم داستان *شازده / احتجاب* شخصیت های گنری زیادی دارد که اینها در سینما گم میشوند. بنابراین بهتر است که تعدادی از آنها را در هم دغام و تعدادی را حذف کنیم. به همین دلیل جد و جد کبیر در هم ادغام و تبدیل شدند به پدر بزرگ. »

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.139.

« {...} او - گلشیری - بسیار راحت پذیرفت که اصلا سینما و ادبیات دو مقوله متفاوتند و برای تبدیل داستان به فیلم خیلی تغییرات باید صورت بگیرد. »



*Sayé-hâ-ye Boland-e bâd*, est le deuxième film de Farmânâra tourné d'après une nouvelle de Golshiri intitulé *Masum-e Aval* et faisant seulement quatre pages. Golshiri et Farmânâra en tirent pourtant un scénario complet. Ce film, au même titre que *Shâzdeh Ehtedjâb*, participe au Festival de Cannes et attire l'attention des critiques pour la structure solide de son langage symbolique sans pour autant connaître le succès du premier film. Alain Robbe-Grillet l'apprécie au cours du Festival de Téhéran comme un très bon exemple d'un *film antifasciste*.<sup>1</sup> Il a également déclaré qu'*il lui paraissait étrange qu'un écrivain écrive un roman dans lequel la mort d'un personnage est annoncée à lui-même*.



Figure 8. Affiche du film *Sayé-hâ-ye Boland-e bâd*

(*Les longues ombres du vent*) 1979

Après le succès de *Shâzdeh Ehtedjâb*, qui lui aussi a été finalement censuré, et après une attente de plusieurs années au cours desquelles le titre du film avait été modifié à plusieurs reprises (*Gouri bârây-e do zan*<sup>2</sup> ensuite *Aqâ*<sup>3</sup> pour revenir au premier titre *Shâzdeh Ehtedjâb*),

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> قبری برای دو زن - Un tombeau pour deux femmes

<sup>3</sup> آقای - Monsieur

le « Woody Allen<sup>1</sup> d'Iran »<sup>2</sup> collabore également avec Golshiri pour la rédaction de *Djabbeh Khâneh*<sup>3</sup>(Une maison en boîte) qui, comme pour les autres films, subit la pression du gouvernement qui refuse de délivrer une autorisation de tournage.

En plus de la collaboration professionnelle des deux artistes qui aura duré jusqu'à la fin de la vie de Golshiri en 2000/1379, leurs liens d'amitié se manifestent et laissent des traces même dans les scénarios rédigés par Farmânâra :

*« - Avant la mort de Houshang Golshiri, les vendredis matin, à 8 heures, je frappais à la porte de son appartement et lui, ayant déjà préparé le thé, m'attendait en fumant sa cigarette. »<sup>4</sup>*

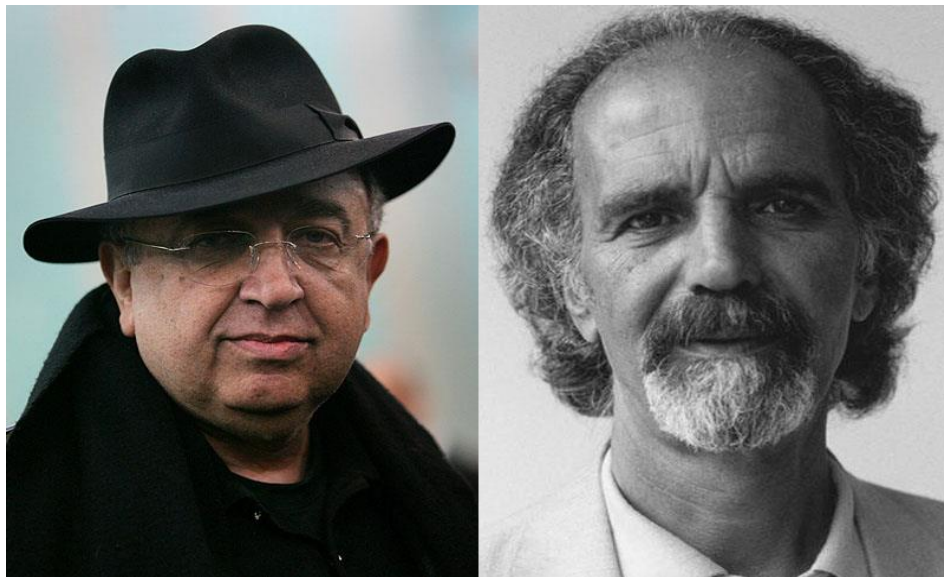


Figure 9. Bahman Farmânâra et Houshang Golshiri

---

<sup>1</sup> « Allan Stewart Konigsberg dit Woody Allen est un réalisateur, scénariste, acteur et humoriste américain, né en 1935 à New York. Woody Allen est l'un des cinéastes américains les plus connus et les plus prolifiques de ces quarante dernières années. » Réf : Florence Colombani, *Woody Allen*, Cahiers du cinéma, coll. « Grands Cinéastes », 2008, 96 p.

<sup>2</sup> Entretien de Golshiri avec Nafisi, Nadjafi, Azimi, Zerati ET Bozorgniâ en 1366/1987 in : Z. Qukasiân, Bouye Kafour, atr-e Yâs, *Morouri bat âsâr-e Bahman Farmânâra va chand Goftogou*, Téhéran, Agâh, 1380/2001, p. 14  
- « Ce titre attribué à Farmânâra par Eluis Michel, dans un article paru le 30 septembre 2000 à New York Times. »

<sup>3</sup> جعبه خانه

<sup>4</sup> R. Dorostkâr, S. Aqiqi, *op. cit.*, p. 214

Nous verrons plus tard comment cette rencontre matinale avec Golshiri et sa famille se verra transformée en une séquence de son meilleur film, *Bou-ye Kâfour Atr-e yâs*. Les modalités de cette rencontre et ce souvenir se présenteront sous forme d'un récit au sein du scénario, en parlant d'un ami disparu dont le protagoniste ne découvre la mort que vers la fin du film. Bien que l'ami du protagoniste Bahman Fardjâmi, lui aussi metteur en scène, ne passe jamais devant la caméra, sa présence se fait sentir tout au long de l'histoire. Cette présence, issue de l'absence totale d'Amir Esfahâni, l'ami du propagandiste, originaire d'Ispahan comme Golshiri, fait penser au même enjeu que celui que Perec a introduit dans sa *Disparition*<sup>1</sup>. A travers la disparition de la lettre E tout au long du roman, Georges Perec aussi avait l'intention de renforcer l'importance de certains E. Cela prouve à quel point les procédés du Nouveau Roman ont pénétré dans l'œuvre et l'idéologie de Farmânâra. De même, les ouvrages de Golshiri sont remarquables du point de vue de la fréquence des techniques cinématographiques.

Par ces continuels échanges entre la littérature au cinéma, il nous reste maintenant à découvrir les points sur lesquels Farmânâra s'est rapproché du Nouveau Roman, rapprochement qui a offert aussi bien à la littérature qu'au cinéma persans de très beaux exemples d'innovations esthétiques.

---

<sup>1</sup> *La Disparition* est un roman en lipogramme écrit par Georges Perec (1936-1982) publié en 1969. Il fait 300 pages et ne comporte pas une seule fois la lettre E.



## **2. Deuxième partie : Les affinités structurales du roman et de l'écriture cinématographique**



*Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou récit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste ou par le mélange ordonné de toutes ces substances.*

*Roland BARTHES*<sup>1</sup>

Nous avons entrevu l'histoire de la naissance de l'écriture transmodale, issue de l'évolution de la littérature occidentale et persane. Nous avons traité cette transmission, où s'est infiltrée la modernité que ce soit dans la littérature et ou dans le cinéma. Cette modernité brouille non seulement la frontière des genres littéraires mais aussi celle des arts : les arts de la « successivité », comme le cinéma et la littérature et les arts de la « simultanéité » tels que la sculpture et la musique :

*[C'est] dans de tels domaines que la littérature comparée est susceptible de remplir un rôle de substitution que justifie, pour le moment, le cloisonnement des disciplines dans les universités françaises ; le jour où une section « art et littérature comparées » verrait officiellement le jour, il sera toujours possible de se demander quelle sera sa place dans les structures universitaires. »<sup>2</sup>*

Il a fallu des années avant que les hommes de Lettres puissent se soucier des enjeux de l'écriture cinématographique pour trouver leur propre espace littéraire. Nous pouvons donc dire que Golshiri, faisant partie du courant moderne de la littérature persane, a enrichi son écriture

---

<sup>1</sup> Cité in : « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Essais/points », 1977, p.7.

<sup>2</sup> Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°499, 2009, p.19, [livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

et a contribué à l'introduction du Nouveau Roman dans le cinéma iranien en inspirant Farmânâra.

La modernité cherchée par les Nouveaux Romanciers est une notion difficile à cerner. Donner une définition immuable de ce concept universel paraît impossible car cette modernité est une traduction du monde, toujours en transformation. L'idée de modernité évoque donc de profonds bouleversements sociaux, économiques et technologiques. C'est en ce sens que R. Bresson dit encore que « *le cinéma est l'écriture de demain.* »<sup>1</sup> Ce que nous analyserons dans la deuxième partie de ce travail, c'est cette recherche de la modernité dans l'écriture cinématographique des Nouveaux Romanciers et son impact dans l'œuvre de Bahman Farmânâra, à travers l'étude approfondie de l'espace, du temps et du personnage. Autrement dit, nous verrons comment la littérature a fait entrer le Nouveau Roman dans le cinéma iranien.

Nous nous appuyerons sur les théories de G. Genette, de R. Barthes et surtout de P. Hamon afin de découvrir les modalités qui s'imposent dans ce passage de la littérature au cinéma. Nous verrons ainsi les procédés qui se font jour dans la collaboration des deux arts, dans deux cultures différentes.

---

<sup>1</sup> Cité in : Pierre Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1998, p.14.



## 2.1. Chapitre 1 : La construction de l'espace

### 2.1.1. La logique de l'espace

Notre intérêt est ici de donner la priorité à l'organisation de l'espace dans les œuvres étudiées. L'espace est un élément indispensable dans la concrétisation du récit et son intégration dans le roman nécessite une harmonie avec les autres composants. Toute œuvre de fiction a besoin d'un système de lieux et de niveaux pour se construire. De Gustave Flaubert à Alain Robbe-Grillet le traitement de l'espace subit une évolution intense ; ces transformations nous intéressent dans cette partie de travail pour arriver ensuite à l'analyse de l'insertion de ces changements dans le cinéma.

Dans les romans traditionnels, de type balzacien, l'espace était toujours impliqué et renfermé par l'action et par le personnage. Il était évoqué comme une « *toile de fond* »<sup>1</sup> devant laquelle agissent ou parlent des personnages. Cet espace-là est donné par le romancier. En revanche chez les Nouveaux Romanciers, surtout pour Alain Robbe-Grillet, la question de l'espace est primordiale : l'espace pour lui n'est pas situé au fond mais au centre de son travail, comme il l'affirme lui-même lors d'un entretien avec Jean Moussaron à propos de *La Jalousie* (1957) : « *les romans qui me passionnent le plus souvent sont liés à la présence très forte d'un lieu. [...] mes propres livres sont aussi fortement liés à des lieux dans ma tête.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Balighi Marziye, « L'Etude de l'espace dans le Nouveau Roman », *La Revue de la Faculté de Lettre*, Tabriz, 2013, n°10. p. 4, URL : [http://france.tabrizu.ac.ir/article\\_4454.html](http://france.tabrizu.ac.ir/article_4454.html), consulté le 12 mars 2013.

<sup>2</sup> Jean Pierre Moussaron, « Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête », *Eidolon*, n°27. Février 1986. pp. 17-26.

La complexité d'un texte ou d'un film dépend non seulement de la complexité des idées qu'il transmet, mais aussi de la complexité des lieux qui le composent. L'étude de l'espace pose par ailleurs le problème du sens. Afin de mieux découvrir l'espace, il faut en considérer la définition à travers des dictionnaires. Si Le Larousse se contente d'indiquer, « *Espace* : *n. m. (latin. Spatium), étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets, l'espace est supposé à trois dimensions* »<sup>1</sup>, le Petit Robert quant à lui entre dans davantage de détails:

- I. *Lieu, plus ou moins bien déterminé, où peut se situer quelque chose.*
- II. *Philo. Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies...*
- III. *Géom. Milieu conçu par abstraction de l'espace perceptif (à trois dimensions).*<sup>2</sup>

La sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage nous propose une analyse autrement complexe :

- *Espace* : le terme *espace* est utilisé en sémiotique avec des acceptions différentes dont le dénominateur commun serait d'être considéré comme un objet construit (comportant des éléments discontinus) à partir de l'étendue, envisagé, elle, comme une grandeur pleine, remplie sous solution de continuité.<sup>3</sup>

Ce qui nous frappe dès le début, c'est un rapprochement entre cette définition et une affirmation faite par Robbe-Grillet, lui-même, dans l'introduction à *L'Année dernière à Marienbad*, texte paru après le tournage du film, mais qui en est tout de même l'origine. Cette affirmation concerne son intention de « construire » son espace et son temps :

---

<sup>1</sup> « Espace » (2015) dans *Le petit Larousse*, Paris, Larousse, 2015, p. 692.

<sup>2</sup> « Espace » (2012) dans *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2012, p.2264.

<sup>3</sup> Le Sémiotique. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p.27.

« - Enfin, j'y retrouvais la tentative de construire un espace et son temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective- sans trop s'occuper des enchaînements traditionnels de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote. »<sup>1</sup>

Si nous nous fions à cette déclaration, à l'intention de l'auteur de réaliser par ce film « un espace et un temps purement mentaux », il faut concevoir cette option comme un choix non seulement filmique mais aussi textuel.

Pour les Nouveaux Romanciers, décrire n'implique aucunement la moindre explication causale parce que « les catégories rationnelles sont inefficaces face à la résistance [...] de la matière. »<sup>2</sup> Une description ne sera alors qu'une description des apparences, ne laissant de ce fait aucune place à la certitude.

La représentation du monde fictionnel des ouvrages sur lesquels porte cette étude aboutit au brouillage du cadre spatio-temporel. Elle ne demande donc aucune explication de la part de ces écrivains. Pourtant, l'espace représenté dans les ouvrages qui nous intéressent est un espace réel ou concret, en particulier dans les films de Farmânâra : dans tous les films, le réel ou l'illusion de la réalité doivent pourtant se manifester de manière à ce que le spectateur soit convaincu et croie à cette illusion référentielle. Le film doit être pour lui « comme si c'était vrai », voire une part de la réalité elle-même.

L'acceptation de cette illusion référentielle et de la situation imaginaire face auxquelles se trouvent l'interlocuteur dépendent d'une relation d'identité entre le personnage et l'espace dans lequel se déroule l'événement. Cette relation apparaît sous deux formes. Dans certains cas, un rapport structuré et efficace s'établit entre l'espace et le personnage. Dans d'autres cas, ce rapport ne s'établit que de façon négative, comme une dislocation et une perte d'identité. Nous

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 9-10.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, « Le Nouveau Roman », *La Revue de Paris*, 1957, n°9, p.10.

ne pouvons nous fier alors ni à l'espace, ni au personnage : aucune logique ne peut alors prendre forme et les événements qui ont cours eux-mêmes sont de ce fait dénués de sens.

Dans les romans réalistes ou naturalistes, en l'occurrence les récits qui datent de la période où la réalité était perçue comme supérieure à tout, nous sommes témoin d'une lutte entre les logiques du personnage et de l'espace comme les éléments représentants de l'homme et de l'univers.

Par exemple, dans *Madame Bovary*<sup>1</sup> de Flaubert, Emma tente d'échapper au monde du petit bourgeois dans lequel elle étouffe pour mener une vie plus romantique. Même si elle prend un amant et se suicide après l'échec de ses projets, cet acte ne dépasse pas le cercle de la logique de l'espace car tout paraît vraisemblable dans l'univers imaginaire créé par l'écrivain.

En revanche, dans le Nouveau Roman, les valeurs liées à l'espace sont problématiques à partir de la perspective des personnages. La fiction pénètre dans la réalité de telle sorte que « *le lecteur s'interroge non sur la nature des événements, mais sur celles du texte même qui les évoque.* »<sup>2</sup>

C'est tout à fait le cas des Nouveaux Romans dans lesquels tout événement propose une réalité fictionnelle et aucune loi ne peut s'y intégrer, que ce soit une loi de l'espace ou du personnage : l'événement peut donc être un fait tiré de l'espace aussi bien qu'une action du personnage. Dans les deux cas toutefois, le personnage se trouve face à un espace dans lequel il ne parvient pas à s'intégrer.

Dans *La Jalousie*<sup>3</sup> de Robbe-Grillet par exemple, nos repères sont ceux d'un univers fictionnel décrit avant l'événement, l'univers dans lequel le personnage et l'espace avaient établi un certain rapport d'identité. L'écriture de Robbe-Grillet dans ce roman est très marquée

---

<sup>1</sup> *Madame Bovary*, œuvre majeure de la littérature française et mondiale, est un roman de Gustave Flaubert (1821-1880) paru en 1857 par l'édition de Michel Lévy frères.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p.63.

<sup>3</sup> Publiée en 1957, à Paris, aux éditions de Minuit, *La Jalousie* est souvent citée comme l'exemple le plus éminent du Nouveau Roman. Cette œuvre d'Alain Robbe-Grillet, décrit l'histoire d'un adultère traditionnel : une femme mariée (A...), un homme (Franck), qui n'est pas le sien, vient régulièrement lui rendre visite en laissant sa propre épouse (Christine) et leur enfant à la maison, et, enfin, le mari de A..., narrateur absent qui observe tout et dont nous ne pouvons déceler la présence qu'à de faibles indices.

par une grande précision géométrique des espaces ainsi que des détails excessifs sur la forme, la texture, la position et les orientations. Lorsque le narrateur contemple sa plantation avant l'arrivée de l'amant présumé, tout représente sa vie lorsque tout était en ordre. Les premières pages du roman donnent une description détaillée de la maison vue de l'extérieur. Le champ lexical que nous pouvons en extraire autour de l'ordre et de la logique nous donne l'idée d'une maison solidement bâtie où tout n'est que règle et harmonie.

*« Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, (...) Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. »<sup>1</sup>*

Cependant, les détails décrits ultérieurement nous apprennent que cette maison est maintenant abandonnée, qu'elle n'est plus comme auparavant. A... ne s'y intéresse plus car elle a d'autres préoccupations :

*« Adossée à la perte intérieure qu'elle vient de refermer, A... sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade, plus près d'elle l'appui dépeint de la fenêtre, puis, plus près encore, le bois lisse du plancher. »<sup>2</sup>*

Ainsi, dès le début du roman, le lecteur sent que les rapports harmonieux établis entre le personnage et l'espace ont perdu du sens.

Nous pouvons observer un cas similaire avec *Shâzdeh Ehtedjâb*, où *Shâzdeh Ehtedjâb* (Khosrô), un descendant de « la dynastie Qâdjâr »<sup>3</sup>, se souvient des scènes de son enfance,

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p.7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>3</sup> *La dynastie Qâdjâr (en persan قاجار), est la grande dynastie régnant sur l'Iran de 1786 à 1925. Cette période est marquée par la résignation de la Perse devant les Russes et les Britanniques, qui rivalisent en demandant chacun*

lorsque tout était en ordre, selon la volonté de Shâzdehe-Bozorg, son grand-père. Tout le monde manifestait du respect à son encontre. La perte de pouvoir du Qâdjâr a porté un grand coup aux princes Qâdjâr et *Shâzdeh Ehtedjâb*, qui n'avait pas hérité de la force de caractère et de l'autorité de ses ancêtres, ne parvint pas à régler sa vie selon les critères de l'espace dans lequel il évoluait. Dès son enfance, il souffrit de la tuberculose, maladie héréditaire de cette famille. Mais, chez Shâzdeh-Bozorg, même la maladie avait renforcé sa puissance : sa toux faisait trembler les vitres et cette image effarait le jeune prince Khosrô :

« Lorsque ses épaules se secouèrent et qu'il se pencha, les vitres colorées  
tremblèrent encore. »<sup>1</sup>

L'infidélité supposée d'A... dans *La Jalousie* et l'impuissance de *Shâzdeh Ehtedjâb* à assurer la splendeur de sa dynastie dans *Shâzdeh Ehtedjâb* montre que les personnages ne parviennent plus à donner un sens à leur espace, alors qu'ils y arrivaient avant que l'instabilité ne prenne place.

Nous retrouvons cette idée aussi dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs (L'odeur de Camphre, le parfum de Jasmin)* (2000)<sup>2</sup> de Farmânâra qui est le miroir de sa vie professionnelle et personnelle. Ce film relate l'histoire d'un metteur en scène (Bahman Fardjâmi) qui va faire un documentaire sur les funérailles en Iran après une vingtaine d'années de rupture professionnelle. Il essaie de regrouper son équipe mais le résultat de ses recherches lui paraît insatisfaisant et même trop cruel : la plupart des acteurs se sont isolés à cause de la censure du nouveau système politique qui ne leur permet plus de travailler.

---

*des concessions supplémentaires, et le déclin du pays. Cependant le pays s'ouvre pour la première fois à la modernité et aux techniques provenant de l'Occident. Réf: Yves Bomati, Houchang Nahavandi, Les grandes figures de l'Iran, Perrin, Paris, 2015. URL : <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.royalark.net%2FPersia%2Fqajar.htm>, consulté le 16 février 2016.*

<sup>1</sup> Houshang Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, Téhéran, Niloufâr, 14ème éditions. 1384/2005, p.33.

« وقتیکه شانه هایش تکان میخورد و خم میشد تمام شیشه های پنجره های رنگی میلرزیدند. »

<sup>2</sup> C'est l'année du décès de Houshang Golshiri, ancien ami de Farmânâra qui lui a écrit le scénario de plusieurs de ces films, (y compris *Shâzdeh Ehtedjâb* et *Sâye-ha- e boland-e bâd*). Le film relate l'histoire d'un ami disparu que le protagoniste (qui est aussi un réalisateur) ne découvre la mort que vers la fin du film.

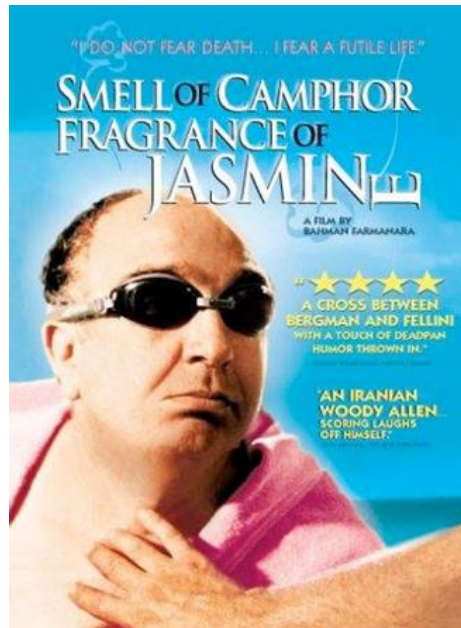


Figure 10. Affiche du film *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* (2000)

Le même problème se pose quand Bahman parle de ses amis metteurs en scène qui ont fini par s'isoler après la censure imposée au cours des deux dernières décennies. Bahman Fardjâmi comme Bahman Farmânâra et beaucoup d'autres cinéastes ne parviennent plus à établir une relation logique avec leur espace (la société du cinéma avec sa nouvelle condition) et affrontent le même problème que *Shâzdeh Ehtedjâb* et A...

Ce genre de récit, très fréquent dans le Nouveau Roman, explique l'impasse où se trouve le personnage. L'histoire se perd peu à peu pour se concentrer sur le problème du narrateur qui montre (dans le film) ou qui raconte (dans le roman), conscient lui-même de ces différences de narration qu'il essaie de mettre en relief. Par conséquent, alors que l'écrivain classique propose un espace constitué par un monde réel et stable, les Nouveaux Romanciers et les cinéastes du Nouveau Roman décrivent tout de manière à construire un espace mental.

## 2.1.2. L'espace mental

*« La description moderne sait qu'elle ne décrit rien que soi-même, c'est-à-dire l'univers mental du parleur. »*

*Alain ROBBE-GRILLET<sup>1</sup>*

Comme nous venons de le voir, la question de l'espace mental peut être considérée comme la plus grande préoccupation des Nouveaux Romanciers mais est aussi la préoccupation majeure de Farmânâra. De fait, il est difficile chez eux de distinguer le monde de la fiction de celui du réel. Dans *Bou-e Kâfour, atr-e Yâs* (2000), la mariée qui marche dans le jardin et que seul Bahman voit ne peut exister que dans l'espace mental du personnage, perturbé à cause de l'anniversaire de la disparition de sa femme Jâleh.

Le fait que vers la fin du film un corbeau se mette à parler en est un autre exemple :

*« Corbeau : - Hadji ; c'est bien le temps ?*

*Bahman : - Le temps de quoi ?*

*Corbeau : - Le temps de ce que tu voulais filmer ! »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Cité in : M. Chapsal, « L'Express va plus loin avec Alain Robbe-Grillet », *L'Express*, 1er -7 avril, 1968, p.174.

<sup>2</sup> B. Farmânâra, *Buy-e Kâfour, atr-e Yâs*, cité in : Z. Qoukasian, *op. cit.*, p. 70

« کلاغ : حاجی وقتش رسیده؟  
بهمن : وقت چی  
کلاغ : وقت همون چیزی که میخواستی فیلمشو بسازی.»





Figure 11. Le corbeau parlant de Bou-ye Kâfour, atr-e yâs

Dans *Khâneh-i rou-ye âb*<sup>1</sup> (2002) (Une maison sur l'eau), l'espace mental est présenté dans une précision extrême. C'est l'histoire d'un médecin corrompu qui, tout au long de sa vie, a eu des relations avec plusieurs femmes et qui aurait été tué par l'une d'elles. Tout au long du film, nous voyons de temps en temps l'image d'une vieille femme habillée toute en blanc, assise sur une chaise et tricotant.

Le Docteur Sépidbakht, un médecin malheureux, voit souvent les pelotes de laine colorées dans les endroits les plus variés. Le seul élément qui relie cette image à la trame de l'histoire est peut-être la phrase prononcée par la secrétaire du médecin :

« *Jâleh* : - Je ne connais pas celui qui tricote notre destin, si je le connaissais, je lui demanderais certainement de détricoter le mien. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> خانه ای روی آب

<sup>2</sup> B. Farmânâra, *Khâneh-i rou-ye âb*, in: R. Dorostkâr, S. Agigi, *op. cit.*, p. 280.

« ژاله: نمیدونم سرنوشت ماروکی میبافه آگه میدونستم ازش میخاستم که مال منو کلا بشکافه. »



*Figure 12. La vieille dame tricotant un "je-ne-sais-quoi" de Khâneh-i rou-ye âb*

Le film nous donne l'impression que c'est la vieille femme qui détermine le destin des personnages du film. La toile d'araignée, fabriquée par les fils à tricoter sur lequel le Docteur Sépidbakht meurt à la fin du film, trouve sa signification à travers cette même réplique.



*Figure 13. Une maison sur l'eau*

*Dr. Sépidbakht mort sur une toile d'araignée*

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*<sup>1</sup> (2005-Un Petit Baiser), la présence de la mort, sous forme d'une belle femme en noir, explique l'importance de l'espace mental chez Farmânâra. La négation de la représentation du réel se traduit plus fortement dans ce film. Le personnage principal du film, Esmail Shebli, accueille son ami écrivain Mohammad-Rézâ Sa'di, dépressif, de retour de Suisse après trente-huit ans d'absence à la suite du suicide de son fils. Mais cette nuit-là n'est pas une nuit normale : la Mort, sous l'apparence d'une jeune femme, frappe à la porte de Shebli, écrivain, et, en lui demandant une tasse de sucre, l'empêche de se suicider. Quelques minutes plus tard, son ami arrive et Shebli sent le peu d'amour incarné qui reste en lui pour la vie. Ils entreprennent alors un voyage durant lequel ils rencontrent des personnages décrits par Shebli dans son ouvrage inachevé, que l'écrivain reconnaît aussitôt. A vrai dire, ils forment un monde différent de celui que nous avons l'habitude de voir.



Figure 14. Affiche du film d'Un petit baiser (2005)

---

<sup>1</sup> یک بوس کوچولو



Figure 15. Bahman Farmânâra et les personnages du livre de Shebli, Un petit baiser

Ce monde différent est formé chez Golshiri par le labyrinthe de la subjectivité du narrateur. Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, tout le roman se déroule sans que Shâzdeh (Khosrô) ne fasse le moindre mouvement. Il est assis dans l'obscurité et voyage à travers les années pour faire l'historique de sa vie sans respecter l'ordre chronologique.

Dans *Mesl-e Hamishé* (1968) (*Comme Toujours*), sa première nouvelle, le personnage décrit par Golshiri mène une vie quasi normale mais dans son esprit, il est toujours préoccupé par l'histoire d'un cadavre qu'il avait vu pendant son enfance et qui l'avait profondément marqué. Cette image de cadavre apparaît dans la quasi-totalité des films de Farmânâra, comme s'il partageait le même sentiment que les personnages de Golshiri.

Dans *La Jalousie*, le narrateur ne sort jamais de sa maison tout comme celui de *Shâzdeh Ehtedjâb*. Nous pouvons dire que dans tous les romans de Robbe-Grillet, même si les personnages se déplacent, nous sommes toujours témoins des déplacements « sans but » dans l'espace extérieur, comme s'ils vagabondaient dans l'inconscient. Dans *Le Voyeur* (1955), Mathias marche sans bouger : en effet les déplacements de tous les personnages sont semblables aux errances du soldat de *Dans le labyrinthe* (1959) ou encore à ses marches limitées aux quelques pas qu'il fait dans la chambre :

« De la commode à la table il y a six pas : trois pas jusqu'à la cheminée et trois autres ensuite. Il y a cinq pas de la table au coin du lit ; quatre pas du lit à la commode. Le chemin qui va de la commode à la table n'est pas tout à fait rectiligne : il s'incurve légèrement pour passer plus près de la cheminée. »<sup>1</sup>

Dans *Hiroshima, mon amour* aussi, bien que nous soyons témoins de la présentation des lieux les plus variés qui s'enchaînent pour réaliser la rencontre de l'Histoire (la bombe atomique, l'Occupation et la Libération d'Hiroshima) avec l'histoire (l'amour de deux amants à Hiroshima et celui de deux amants à Nevers), nous avons l'impression que l'histoire est limitée à une espèce de chambre close. Même au dehors, la narration se réduit au prisme des personnages, eux-mêmes limités au nombre de cinq (Elle, Lui, le soldat allemand, le père et la mère). Le lecteur est poussé à ne croire que ce que le personnage focal lui raconte « *de façon plus ou moins directe* »<sup>2</sup> : « [...] *A l'intérieur coulaient des rivières colorées, très vives. L'été était à l'intérieur de la bille. De l'été elle avait aussi la chaleur.* »<sup>3</sup>

Dans ce cas, le lecteur se contente des informations données par la narratrice. Une description trop détaillée et poétique de l'Histoire à travers des aventures amoureuses d'une actrice à Hiroshima. Nous pourrions dire que les personnages sont limités dans un espace aussi clos et étroit que la description déjà mentionnée. Les souvenirs représentent comme le narrateur, le contenu mental et l'espace original dans l'œuvre de Duras.

Ce contenu mental est développé autrement chez Robbe-Grillet dans *La Jalousie*. L'imagination du mari décrit cette fois-ci l'espace de façon cinématographique, bien que ses réflexions se concrétisent via des mots mis au service de l'écriture cinématographique : « *L'écriture cinématographique va toujours du concret à l'abstrait, de l'image à l'idée, du réel au symbole et non l'inverse.* »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Editions de Minuit, 1959, p.59.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p.138.

<sup>3</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* Cité in : *Duras, Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 1997, p.626.

<sup>4</sup> Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Cité in : P. Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1998, p.29.

### 2.1.3. La dialectique du dedans et du dehors

*Khâneh-i rou-ye âb* de Farmânâra représente ses personnages comme emprisonnés. Le Docteur Sépidbakht s'est cloîtré dans une grande villa aux longs murs équipée de plusieurs antivols.

« *Le père du Docteur Sépidbakht : - Ta maison est grande et tu as les moyens, pourquoi tu m'as laissé ici ?* »<sup>1</sup>

Il vit avec son domestique qui, lui non plus, ne peut pas rester dans la villa de Sépidbakht durant toute la journée. Il répond donc :

« *Sépidbakht : - Parce que je suis occupé. Je ne suis pas souvent à la casa et Rahim part après le déjeuner.* »<sup>2</sup>

Bien qu'il travaille et qu'il ne reste pas à la maison, Sépidbakht est toutefois isolé et le fait qu'il préfère cette solitude attire l'attention du spectateur dès le début du film. Nous avons l'impression qu'il y a une rupture permanente entre l'espace intérieur (chez lui) et l'espace extérieur (la société). La mélancolie et la tristesse sont partout présentes dans cette grande villa comme c'est le cas de toutes les maisons montrées à travers la caméra de Farmânâra. Vers la

---

<sup>1</sup> Bahman Farmânâra, *Khâneh rou-ye ab*, cité in : Réza Dorostkâr, Sadeq Aqiqi, *op. cit.*, p.284.

<sup>2</sup> *Idem.*

« تو که خونت بزرگه وسیلشم که داری چرا منو اینجا انداختی؟ »

« برای اینه من گرفتارم. اغل خونه نیستم. رحیم هم که بعد ناهار میره. »

fin du film, c'est cette maison et la solitude de son propriétaire qui forment la toile d'araignée dans laquelle se calme le Docteur Sépidbakht.



Figure 16. Dr. Sépidbakht pleure seul dans sa grande villa

*Shâzdeh Ehtedjâb* aussi s'est enfermé dans une maison aux longs murs pour rendre ce même sentiment d'isolement :

« *Shâzdeh* : - Les murs étaient longs. J'ai beaucoup cherché pour trouver cette maison. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Houshang Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, op. cit., p.141.

« دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم. »



Figure 17. Shâzdeh s'enferme et souffre de la solitude dans sa grande maison ancestrale

Accablé par son impuissance à agir comme ses ancêtres, il essaie de prouver son pouvoir en maîtrisant aussi bien l'intérieur de sa maison que l'esprit de Fâkhr-ol Nessâ qui est à la fois sa cousine et sa femme. Bien qu'elle soit de la même lignée que Shâzdeh, sa grande culture et la nature différente de celle de son mari définissent la raison de l'ignorance de Shâzdeh : celui-ci vend la maison ancestrale pour emprisonner le corps et l'esprit de sa femme dans une maison aux murs longs.

« Shâzdeh : J'ai acheté cette maison. Dès que j'ai vu les murs, elle m'a plu. »<sup>1</sup>

L'emménagement dans cette maison a privé Fâkhr-ol Nessâ de sa promenade dans le jardin où elle passait son temps à regarder les arbres et les fleurs près du bassin. Elle était alors si douce que même les poissons n'avaient pas peur d'elle :

« Les poissons viennent et touchent de leur bouche les doigts de Fâkhr -ol Nessâ. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

« این خانه را خریدم. دیوارها را که دیدم پسندیدم. »

« ماهی ها می آیند و به انگشت فخرالنسا دهن میزنند. »



Le calme, la paix et la quiétude florissaient partout dans ce jardin avec lequel Fâkhr-ol Nessâ formait une pleine harmonie à la différence de Shâzdeh. Ainsi, une certaine dialectique du dehors et du dedans s'établit entre cette femme et la nature qui l'entoure. Elle adore par ailleurs l'odeur des sapins et celle du jasmin et elle porte également toujours une fleur sur elle.



*Figure 18.* Fâkhr-ol Nessâ (Le Prince Ehtedjâb)

Pour renverser cet ordre et priver sa femme de tous ses attachements, Shâzdeh achète une nouvelle maison et fait disparaître toute trace de nature. Il veut même faire couper le seul saule qui y était pour emprisonner totalement sa femme qui n'a alors plus que le ciel à regarder.

Pour se libérer de cette prison, Fâkhr-ol Nessâ se dirige vers la mort. En refusant les conseils de son médecin Abou Navâs, elle accepte la mort les bras ouverts.



*Figure 19. Fâkhr-ol Nessâ est en parfait harmonie avec le jardin de la maison*

La scène du trépas de Fâkhr-ol Nessâ, suit celle de la mort de Shâzdeh, accompagnée par le grand rire de Fâkhr-ol Nessâ. Finalement, elle meurt sans avoir été vaincue par l'espace clos qui avait été imposé par Shâzdeh afin de la soumettre.

Pour le Docteur Sépidbakht aussi, la mort est un moyen de se sauver. Il se libère dans les mains d'un enfant en écoutant les versets du Coran<sup>1</sup>, cet enfant les connaissant par cœur. Ce sera seulement après sa mort qu'il verra la source des fils à tricoter et la femme qui tricote. Le film se termine par une scène où le Docteur Sépidbakht et le petit enfant sont allongés sur le tissu coloré, tricoté par « Madame Zamâni<sup>2</sup> » et dont le nom rappelle « le temps » en persan. Pour le Docteur Sépidbakht, ce ne sera qu'après sa mort seulement qu'il réussira à s'harmoniser avec l'espace : en se libérant de l'espace intérieur (sa maison et la vie terrestre), il s'offre l'occasion de reconnaître la personne qui détermine le destin des gens. Ainsi la vieille dame en blanc symbolise Dieu auprès de qui tout être retrouve la paix.

---

<sup>1</sup> *Le Saint Coran*, La Surate BAQARE, versets 7-10.

<sup>2</sup> خانم زمانی



Figure 20. Dr. Sépidbakht, mort, retrouve la paix auprès de Madame « le Temps »

Comme le narrateur de *La Jalousie*, Shâzdeh, le père du Docteur Sépidbakht, Bahman de *Bou-ye kâfour atr-e yâs*, Mohammad-Rézâ S'adi de *Ye Bous-e kouchoulou* se sont enfermés dans un espace clos et hermétique où même la lumière ne pénètre pas. C'est l'une des caractéristiques de tous les ouvrages de Farmânâra à savoir que la couleur est rarement présente. Les personnages sont tous dans leur chambre mentale. Certains cherchent à couper tous les liens avec le monde extérieur tandis que d'autres, comme dans *La Jalousie*, se placent dans un endroit pour surveiller :

« C'est en effet l'endroit qui s'offre le plus commodément à l'œil, celui dont la surveillance pose le moins de problèmes. »<sup>1</sup>

Si dans la lutte contre l'espace du dehors Shâzdeh est perdant, le père du Docteur Sépidbakht ne l'est pas. Les souvenirs envahissent la chambre de Shâzdeh, s'imposent dans tous les sens, avec puissance et les morts apparaissent et lui parlent de temps en temps. Le père du Docteur Sépidbakht quant à lui domine tout : afin de ne pas se laisser emporter par la mémoire, il voyage à travers ses livres :

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op. cit., p. 50.

« Le père de Sépidbakht : - *Quand dans cet univers la part de l'homme est juste une chambre, il faudrait qu'il se mette à travailler sa matière grise. Je voyage à travers cet atlas ! Hier, j'étais allé au Maroc ! Tu aurais dû y être !... Aujourd'hui, avant ton arrivée, je voulais aller en France ! Je voulais aller à Paris. Au cabaret Lido !* »<sup>1</sup>

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, où nous sommes témoins de deux histoires parallèles qui se croisent de temps en temps, les personnages du livre en train de s'écrire sont cloîtrés dans ce film et la théorie de la mort de l'auteur de Blanchot<sup>2</sup> y est omniprésente : « *Il [l'auteur] meurt quand le livre s'achève ; pour renaître avec l'exigence d'écrire, dialectique qui ne sera jamais achevée.* »<sup>3</sup>

Dans ce film, le retour après trente-huit ans d'un écrivain célèbre, Mohammad-Rézâ S'adi, coïncide avec les aventures de son ami Shebli, lui aussi écrivain, et avec celles des personnages de son livre inachevé. Ceux-ci réalisent les nouvelles conceptions littéraires et reprennent leur voyage malgré la volonté de l'auteur qui préfère laisser le livre inachevé :

« *Shebli : -Quelquefois l'écrivain croit que son histoire est bien terminée mais les personnages n'acceptent pas cette fin et continuent l'histoire.* »<sup>4</sup>

Les personnages du livre inachevé de Shebli continuent leurs aventures d'une manière trop vraisemblable de telle sorte qu'ils peuvent même se faire entendre par les autres qui ne font partie ni des personnages du roman, ni de l'univers mental de Shebli. L'espace intime de Shebli est ainsi assailli par les détails de l'espace dans lequel la seconde histoire a lieu. Tout

---

<sup>1</sup> B. Farmânâra, *Khâneh-i rou-ye âb*, op. cit., p. 302.

« پدر سپید بخت : وقتی آدم سهمش توی دنیا فقط یک اتاقه اونوقت باید مغزش رو به کار بندازه. من با این اطلس مسافرت میکنم. دیروز رفته بودم مراکش جات خالی... امروز میخام برم پاریس برم کاباره لیدو. »

<sup>2</sup> La théorie de la mort de l'auteur de Blanchot consiste à l'effacement de l'auteur au profit du texte et la disparition du sujet dans l'écriture.

<sup>3</sup> G. Brée Cité in : J. Kahnampour, N. Khatat, *Critique littéraire*, Téhéran, Samt, 1384/1995, p. 117.

<sup>4</sup> B. Farmânâra, *Ye Bous-e kouchoulou*, Bonyad-e cinéma-ye Fârâbî, 1380/2001, p. 37.

بعضی وقتها نویسنده خیال میکند داستانش تمام شده ولی شخصیت های قصه قبول ندارند و ادامه میدهند .

son univers sensoriel, comme celui de Farmânâra, est envahi par une certaine noirceur : les couleurs (le noir, le gris, le marron), les matières (le sol, la boue), les cris (ceux de ses personnages Jamâl et Kamâl) et les goûts (le thé amer) vont dans ce sens.



Figure 21. Ye Bous-e kouchoulou. Les personnages du roman inachevé de Shebli s'imposent à lui sur la route vers Imam Zadé Tâhér

L'espace intime de Shâzdeh est marqué par les souvenirs de l'espace dans lequel ils ont eu lieu. Son univers sensoriel est emporté lui aussi par des couleurs (le rouge du vin et des gouttes de sang), des matières (la douceur du velours, la chaleur de corps de Fakhri) et des goûts (pour lui aussi l'amertume de vin). L'étude de cet espace intime révélerait la dialectique du dedans et du dehors, surtout en s'appuyant sur les approches psychocritiques d'après lesquelles la représentation extérieure de tout élément intérieur, y compris un souvenir ou un instinct refoulé, est abordable dans toute œuvre artistique. Comme l'affirmait Bachelard, « *l'extérieur est une intimité ancienne perdue dans l'ombre de la mémoire.* »<sup>1</sup> L'extérieur qui entoure Shâzdeh révèle ses souvenirs et ses sentiments refoulés, des souvenirs qui tentent de rétablir le lien entre le dedans et le dehors à force d'hostilité et d'agressivité.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/ PUF, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. 1957), p.206.

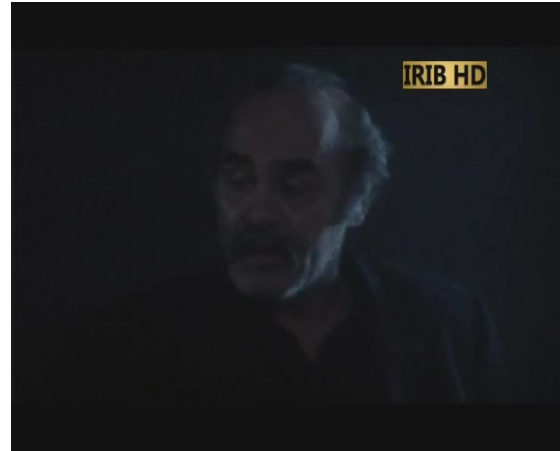


Figure 22. L'univers sensoriel des personnages de *Farmânâra* est envahi par une certaine noirceur.

De même, dans *Ye Bous-e kouchoulou*, la simple opposition formelle entre le dedans et le dehors est porteuse de violence. Mohamad-Reza S'adi, qui symbolise Ebrahim Golestân<sup>1</sup> dans ce film, s'est isolé pendant trente-huit ans dans son appartement à Genève et ne connaît pas même ses voisins. Nous envisageons un double isolement de l'espace extérieur : tout d'abord, l'écrivain s'est écarté de son pays, de sa famille et de ses compatriotes et ensuite il s'est isolé en refusant toute communication. Pour lui, extérieur signifie, tous les hommes qui l'entourent. Il est cloîtré dans une cellule (un appartement), loin de sa famille, de son meilleur ami Shebli et des autres qui vivent dans l'espace extérieur. Il parcourt le monde entier et Genève se transforme enfin en un espace vide qu'il laisse derrière lui.

Cependant, les dernières minutes du film indiquent que l'espace a accompli sa tâche : le point culminant de la crise est passé et bien que les tourments existent encore, S'adi se résigne à faire la paix avec l'extérieur, aussi bien avec sa famille qu'avec son pays. Il retrouve sa femme auprès du tombeau de son fils qui vient de se suicider et lui exprime son chagrin pour la disparition de son enfant. Il est à noter que la majorité des personnages de *Farmânâra* ne

---

<sup>1</sup> Voir première partie p. 53.

retrouvent cette paix que lors d'une rencontre avec la mort, thème privilégié et présent dans tous ses ouvrages.



Figure 23. Ye Bous-e kouchoulou.

*Sa'di retrouve l'harmonie entre son intérieur et l'extérieur dans son pays.*

Dans *Khâneh-i rou-ye âb*, le Docteur Sépidbakht retrouve cette paix aussi lors de sa mort. La scène finale, qui le montre allongé au pied d'un arbre, avec Madame Zamâni et le petit enfant, exprime cette harmonie tant recherchée tout au long du film. Pourtant, il ne se résigne à faire la paix avec l'extérieur que lorsqu'il est mort. Ainsi, le spectateur est témoin d'une métamorphose dans l'état d'âme du Docteur Sépidbakht. Tous les autres personnages de *Khâneh-i rou-ye âb* représentent ce conflit avec l'espace extérieur. Jâleh, la secrétaire du Docteur Sépidbakht avec qui elle menait une vie secrète, refuse son passé et tous les éléments qui lui rappellent l'espace où elle a passé son enfance. C'est pourquoi elle refuse notamment de rencontrer ses parents :

« Jâleh : - Allo

La mère de Jâleh : - Ma chérie, c'est moi !

Jâleh : - Je t'avais bien dit de ne plus m'appeler. La mère de Jâleh : Peut-on oublier son enfant ?

*Jâleh : - Maman ! Jâleh est morte ! Je ne peux plus retourner là- bas. Disons, je veux ne pas y retourner. »<sup>1</sup>*



Figure 24. Hédiye Téhrâni jouant le rôle de Jâleh, la secrétaire de Dr. Sépidbakht

Khâneh-i rou-ye âb

Elle n'arrive pas à se réconcilier avec l'espace extérieur et l'ignore en refusant le passé. Le même refus se ressent dans le comportement d'un autre personnage : la jeune fille qui se trouve dans le cabinet de Sépidbakht. Celle-ci, détestant le pays, prépare une ruse pour se marier avec un jeune homme avec qui elle pourrait partir en Allemagne. Lorsque le Docteur Sépidbakht lui conseille de renoncer à ce mariage à cause du Sida qu'elle a contracté, elle déclare qu'elle ne va pas rater cette dernière chance :

<sup>1</sup> B. Farmânâra, *Khâneh rou-ye ab*, cité in: R. Dorostkâr, S. Aqiqi, *op. cit.*, p. 306.

« ژاله: الو؟  
مادر ژاله: مادر منم.  
ژاله: مگه من نگفتم دیگه با من تماس نگیر!  
مادر ژاله: مگه میشه آدم بچه شو فراموش کنه؟  
ژاله: مامان اون ژاله ای که میشناختی مرده. من دیگه نمی تونم برگردم اونجا. در واقع نمی خوام که برگردم.»



« Mojgân : - Cher Docteur ! Lui, c'est ma chance pour partir, [...] Docteur ! Quand il n'y a pas de garantie pour le futur, c'est comme construire sa maison sur l'eau. »<sup>1</sup>

Dans le cas de Bahman, le personnage de *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, le conflit ne paraît que provisoire : après la disparition de sa femme Jâleh, Bahman ne mène plus une vie ordinaire. Le film commence le jour du sixième anniversaire de la mort de Jâleh, le chagrin et la mélancolie de Bahman semblent causés par un événement tout récent. A travers les dialogues échangés entre Bahman et ses proches, le spectateur découvre l'amour dans ce couple, ce qui est un obstacle face à la fuite du temps. C'est seulement après six ans que Bahman décide de donner les vêtements de la défunte :

« Bahman : - Aujourd'hui, j'ai ouvert son armoire et je me suis aperçu que j'ai empêché tout le monde de toucher ses vêtements tout au long de ces cinq ans. »<sup>2</sup>

A l'occasion du sixième anniversaire de la mort de sa femme, il se rend sur sa tombe et il s'aperçoit que sur le tombeau voisin, qu'il avait réservé pour lui-même, il est inscrit un autre nom. Pour la première fois, il accepte la mort de Jâleh et se résigne à faire la paix avec l'extérieur et avec le monde qui l'entoure. A partir de ce jour-là, il s'efforce de reprendre une vie normale et de s'adapter à son environnement. Pourtant, le projet de tourner un documentaire sur les funérailles en Iran ralentit le rythme de cette réconciliation. Le point culminant de la crise est lorsqu'il se réveille après un long cauchemar : dans son rêve, il a vu la scène de la cérémonie de son propre enterrement qu'il avait l'intention de filmer et où rien n'avancait comme prévu que ce soit pour la mise en scène, les maquillages ou encore pour le décor.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 313.

« مزگان : دکتر جون. اون بلیت منه برای رفتن ... دکتر. وقتی آینده ای نداری مث اینه که خونت رو روی آب بسازی. »  
<sup>2</sup> B. Farmânâra, *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, cité in : Z. Qoukasian, *op. cit.*, p. 48.

« بهمن: امروز که رفتم سر کمدش دیدم پنج ساله که به من نگذشتم به لباس هاش کسی دست بزنه. »

Le matin, en se réveillant, il marche vers la cour et jette une petite pierre dans la piscine, ce qui symbolise un nouveau retour vers la vie. Il est intéressant de noter que cette réconciliation coïncide avec son déménagement : son ami lui avait laissé sa villa après la maladie de sa femme, l'appelle en lui annonçant son retour en Iran. Il décide de lui laisser sa villa et déclare avoir l'intention de voyager. Cette décision donne du sens aux scènes passées dans un train tout au long du film. Cependant le spectateur n'arrive pas à comprendre si le voyage a commencé après cette scène ou s'il s'agit d'une conception mentale sans référence dans le monde réel.

Dans tous les cas, l'alternance des scènes du train rappelle *La Modification* de Butor : le personnage principal, Léon, qui vit une histoire d'amour adultère se résout à renoncer à son projet de mariage avec sa maîtresse. Il ne peut s'échapper de l'espace qui le tient en conflit perpétuel, lui rappelant toujours Henriette, les enfants et tout le quotidien qu'il cherchait à oublier :

*« Je continuerai par conséquent ce travail détériorant chez Scabelli, à cause des enfants, à cause d'Henriette à cause de moi, à vivre quinze places du Panthéon ; c'était une erreur de croire que je pourrais m'en échapper. »<sup>1</sup>*

Toutefois, il se résigne à signer un pacte de réconciliation avec l'espace. Il prend le train pour aller à Rome retrouver sa maîtresse et la ramener à Paris. Décidé à quitter sa femme et ses enfants, auprès desquels il mène une vie banale et ennuyeuse, il paraît agressif vis-à-vis de l'espace qui se dresse face à lui. Comme dans tous les ouvrages de Farmânâra, l'espace se divise en deux parties pour Léon : l'une obscure (Paris) et l'autre claire (Rome). L'image de deux villes se reflète partout chez les deux femmes. A titre de comparaison, Paris et Henriette s'identifient à l'obscurité et les images de Cécile et de Rome s'associent à la clarté.

Comme dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, le personnage se trouve dans l'espace clos du compartiment du train. Ce n'est pas un seul voyage mais bien plusieurs qui s'accomplissent en se livrant aux rêves et aux réminiscences. En ce sens, la position des deux personnages ressemble à celle de *Shâzdeh Ehtedjâb*, cloîtré dans sa chambre (aussi bien mentalement que physiquement), perturbé par l'assaut des souvenirs. Si pour Shâzdeh c'est la force de perception

---

<sup>1</sup> M. Butor, *La modification*, Paris, Minuit, 1997 (1ère éd. 1957), p. 236.

qui fait surgir les personnages tels que Djadd-e Kabîr de *Shâzdeh Ehtedjâb*, Léon de *La Modification* fait appel à sa mémoire pour justifier la décision qu'il a prise. Quittant sa famille, il est à la recherche d'un espace mythique où l'amour et la paix règnent. Pourtant, il décide de refouler son espace utopique pour retourner vivre sous les contraintes de l'espace réel. Ainsi, l'étude des lieux dans ce Nouveau Roman s'approche de celle du cinéma de Farmânâra :

« *Il y a diverses façons de classer les décors. La plus courante au cinéma distingue, pour des raisons techniques évidentes, l'extérieur et l'intérieur.* »<sup>1</sup>

D'après Pierre Maillot, tous les lieux se classent selon leur fonction en quatre types d'espace qui retrouvent l'une des quatre grandes activités humaines dont nous essaierons de voir la fonctionnalité dans les ouvrages déjà étudiés. Les lieux de la production sociale, les lieux de loisir, les lieux privés et les lieux de transport s'imposent chacun, selon le type d'histoire choisie<sup>2</sup>.

Dans *Ye Bous-e kouchoulou* et *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, le lieu de transport s'impose partout. L'histoire de *Ye Bous-e kouchoulou* ne commence que lorsque les deux amis écrivains se mettent en route. Ils entreprennent un voyage vers la ville natale de S'adi pour retrouver sa femme qui est toujours en deuil après la mort de son fils. Déjà, le film commence par l'arrivée de S'adi après trente-huit ans d'absence. *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* relate également la métamorphose de Bahman lors de son court voyage pour se rendre au cimetière. Bien que les scènes passées dans la voiture (lieux de transport) n'occupent pas une grande partie du film, leur rôle paraît déjà fondateur comme c'est le cas pour *Hiroshima, mon amour*, où le lieu de transport prend le pas sur les autres lieux.

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, le film commence et se termine dans un compartiment. Ce film explique ainsi l'importance de ce déplacement, de cette métamorphose et de ce changement en vue la transmission du message de l'auteur-réalisateur.

Pourtant, dans *La Modification* de Butor, qui se déroule également dans un train, malgré la fréquence des scènes décrites dans un train, les lieux privés et les lieux sociaux s'imposent

---

<sup>1</sup> P. Maillot, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

également en constituant les éléments fondamentaux du roman. Les chambres des deux femmes, déjà en harmonie avec les villes où elles se trouvent, rassurent le lecteur de la raison de la décision de Léon. La description faite de la chambre de sa femme Henriette à Paris explique le malaise qui l'a conduit à quitter la maison :

*« Elle écartait et repliait bruyamment les volets de fer aux fenêtres chargées de la poussière cotonneuses et charbonneuse de la ville, avec ici et là, quelques points de rouille comme du sang coagulé. »<sup>1</sup>*

En revanche le lieu privé de Cécile, sa maîtresse, justifie la motivation de sa fuite :

*« Elle est si fraîchement, si différemment arrangée avec sa bibliothèque de livres français et italiens, ses photographies de Paris, son couvre-lit aux rayures de couleurs. »<sup>2</sup>*

Dans le cas de *Shâzdeh Ehtedjâb*, la description donnée de l'espace nous rapproche de l'idée du lieu privé, mais étant donné qu'il y a plus d'intimité dans la maison, ce lieu privé ne présente les caractéristiques d'aucune maison. Même dans *La Modification*, à travers les descriptions de la chambre d'Henriette, le lecteur se résigne des modes d'une intimité quelconque, tandis que *Shâzdeh Ehtedjâb* ne reflète aucun signe d'intimité dans ce lieu privé dénudé de sa valeur prévue.

Toutefois, dans le Nouveau Roman, la description ne possède aucune fondation méthodologique et est favorisée d'une fonction créatrice à part entière. Si l'espace existe avec autant de détails dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, *Hiroshima, mon amour* et *La Jalousie*, c'est pour montrer comment il pourrait être doublé et redoublé dans l'esprit du personnage principal :

---

<sup>1</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

*Le souci de précision qui confine parfois au délire (ces notions si peu visuelles de « droite » et de « gauche », ces comptages, ces mensurations, ces repères géométriques) ne parvient pas à empêcher le monde d'être mouvant jusque dans ses aspects les plus matériels, et même au sein de son apparente mobilité.<sup>1</sup>*

Bien qu'*a priori* la description de l'espace se conçoit par une certaine vision réaliste, le Nouveau Roman tend à la mener vers le brouillage des repères de telle sorte que le va-et-vient entre mental et réel présente un ensemble seulement vraisemblable. Le monde fictionnel est constitué de manière à ce que le lecteur puisse y croire, même s'il a du mal à s'identifier et à s'y intégrer de quelque manière que ce soit par son travail d'imagination :

*Quand on lit un roman, on a l'impression - du moins pour certains types de romans - que le romancier vous laisse une grande liberté, demande au lecteur de ne pas être passif. J'aurais envie de faire un film dans lequel le spectateur, lui aussi, se sente la tête libre et du coup travaille à son tour, et essaye de remplir le film par son travail d'imagination.<sup>2</sup>*

Ainsi, en parlant d'*Hiroshima, mon amour*, Resnais rapproche le cinéma et le roman du point de vue de la participation de l'interlocuteur à l'aide de son imagination dans cette activité artistique.

De plus, la rencontre de l'esprit et du réel chez Butor dans *La Modification*, cristallisée dans le personnage de Léon Delmont, rappelle celle des personnages de Golshiri et de Farmânâra, qui parcourent l'espace et le temps dans un mouvement d'aller-retour dans l'espoir de trouver la paix. L'ensemble de la vie de Delmont ressurgit devant lui sous forme de souvenirs évoqués inconsciemment à la vue des paysages qui défilent sous ses yeux.

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 160.

<sup>2</sup> A. Resnais, cité in : R. Ravar « Séminaire du film et du cinéma », *Tu n'as rien vu à Hiroshima !* Bruxelles, Editions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1962, p. 217. URL : [http://22o8tduess827xqnf12keeirt8.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2009/02/LIVRE\\_RAVAR\\_1962.pdf](http://22o8tduess827xqnf12keeirt8.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2009/02/LIVRE_RAVAR_1962.pdf). Consulté le 7 novembre 2014.

Ayant parcouru le statut logique et réel de l'espace dans les œuvres qui nous intéressent, nous passerons à l'analyse de la nature de la temporalité des œuvres déjà mentionnées.

## 2.2. Chapitre 2 : La construction du temps

### 2.2.1. La disposition des éléments temporels

*Jetez un coup d'œil sur une horloge digitale ; Le temps ne vient de nulle part, il ne va nulle part... C'est l'instant...*

*Georges POULET*

Les œuvres des arts de l'espace sont toujours là, présentes, exposées à la vue, silencieuses et muettes, révélées dans la totalité de leurs formes et ne réservant rien. Pour ce qui est des œuvres du temps en revanche, nous pourrions observer l'inverse : elles ne sont pas toujours là, elles n'occupent pas d'espace, elles ne sont jamais présentées puisque leur sens ne se dévoile qu'à travers le temps :

*Elles ne sont pas silencieuses, ni muettes, mais sonores et parlantes. Enfin, leur forme qui n'est jamais totalement révélée avant la fin du déroulement temporel de l'œuvre, ne s'offre jamais à une perception comme externe, mais le spectateur est conduit à la reconstruire intérieurement par ce travail de la mémoire.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> P. Maillot, *op. cit.*, p. 104.

Bien que l'origine commune des arts du temps se trouve pour la plupart dans la voix (à l'exception de la rythmique musicale), c'est par la transformation de la voix en mots qu'un message pourra être communiqué et transmis : les mots ne sont que des représentations secondaires des choses du monde. Par les mots, l'écrivain trouve un accès au monde mais aussi aux secrets de l'âme qu'il essaiera de traduire selon sa volonté. Chez lui en effet, il y a toujours une certaine volonté ou nécessité de refaire le monde.

La littérature combinée au cinéma, parmi les autres arts, occupe à ce sujet une place particulière. En regardant la pratique commune de la production cinématographique, nous pourrions penser que le cinéma n'est qu'une nouvelle façon de faire de la littérature, un moyen d'illustrer les textes – dans le cas des adaptations par exemple –, ou encore une manière de raconter des histoires, d'où le fait que les grands genres cinématographiques sont, pour la plupart, issus des grands genres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle et principalement des grandes formes romanesques telles que le roman psychologique ou le roman fantastique.

Ainsi, l'analyse de la temporalité dans les œuvres romanesque et cinématographique qui nous intéressent permettra de confirmer cette théorie que le cinéma n'est qu'une nouvelle façon d'écrire. Pour commencer, il faudrait évoquer cette analyse de T. Todorov<sup>1</sup> qui présente des problèmes de temporalité dans tout récit et qui est basée sur la divergence entre le temps de l'histoire et le temps du récit :

*Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours [...]. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps, mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre [...]. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession « naturelle » des événements.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov (1939-2017), est un critique littéraire, sémiologue et essayiste français d'origine bulgare. Il est connu pour ses traductions des formalistes russes et ses travaux sur la mémoire. Il est avec Gérard Genette, le fondateur de la revue *Poétique*.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », cité in : *L'analyse structurale du récit*, Seuil, coll. « Essais » 1981, p.145.



Il désigne donc deux types de disposition des éléments d'un récit, celle qui s'inscrit dans une certaine chronologie et celle qui expose une *déformation temporelle*<sup>1</sup>. Les œuvres classiques, à la causalité explicite, assurent une compréhension facile, tandis que la littérature contemporaine ou l'alittérature a transformé les anciennes images et idées de la causalité. Les textes du Nouveau Roman, dont les séquences ne s'enchaînent pas comme dans le cinéma selon le schéma traditionnel de l'ordre logique et temporel, peuvent être et sont jugés comme des textes d'anti-causalités. A vrai dire, puisque la complexité de la pensée de l'homme moderne y est désormais décrite de façon nouvelle, « *pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète pas du temps humain ?* »<sup>2</sup> Pour exprimer ce terme dans cette époque où le temps est considéré comme le personnage principal des Nouveaux Romanciers, la nature humaine est d'une certaine manière accentuée, au point que le temps du discours n'est pas enfermé dans une subjectivité banale.

Ainsi, les sentiments communs de tous les hommes qui forment cette condition d'intersubjectivité<sup>3</sup> sont indispensables pour établir une communication linguistique. C'est par ce processus que le lecteur du Nouveau Roman ou que le spectateur des films du Nouveau Roman est secoué et ressent cette instance de l'existence ; il saisit alors un sens de cet espace temporel pourtant dépourvu au départ de la moindre indication explicite.

Dans les ouvrages que nous avons évoqués jusqu'ici, la représentation de la vie psychique a une place primordiale. Les autres éléments scéniques de la fiction, ainsi que les repères du réel, contribuent à valoriser cette représentation en motivant l'inconscience de telle sorte que les images mentales anéantissent toute réalité.

Dès que le personnage commence son parcours mental, l'ordre temporel ordinaire est rompu : « *on n'est plus dans la réalité ou dans le roman mais dans le mythe où le temps est*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>2</sup> A. Robbe-Grillet, pour un nouveau roman, *op. cit.*, p. 150.

<sup>3</sup> C'est l'idée que les hommes sont les pensants capables de prendre en considération les pensées d'autrui dans leur jugement propre.

*informel, indéfini.* »<sup>1</sup> Il est normal que la première chose qui cesse de fonctionner dans ce temps soit l'horloge : elle s'arrête pour ne pas perturber le personnage, comme chez Golshiri :

« *J'ai dit : - Fâkhr-ol Nessâ, je m'étouffe.*

*Toutes ces aiguilles qui bougent sur les cadrans. Le bruit de leur tic-tac était embrouillé et permanent.* »<sup>2</sup>

Il déclare également dans *Mesl-e Hamishé* (Comme toujours) que l'on ne peut pas leur faire confiance :

« - *Il devrait être six heures et demie, mais on ne peut pas faire confiance à ma montre, ni à aucune autre.* »<sup>3</sup>

Et dans le cas de *La Jalousie* non plus le narrateur n'arrive pas à dater l'écrasement du mille-pattes, ce qui met bien en relief la non-importance du temps et de la date chez Robbe-Grillet :

« [...] *la semaine dernière, au début du mois, le mois précédant peut-être, ou plus tard.* »<sup>4</sup>

Dans les Nouveaux Romans, les événements ne sont pas reliés par l'enchaînement temporel et ils sortent en *conséquence* de la mémoire. Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, Shâzdeh n'a pas confiance en sa mémoire et après chaque phrase, il prononce le terme « sûrement » qui traduit

---

<sup>1</sup> Magali Espinasse, *Les Fleurs bleues*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999, p.86.

<sup>2</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p. 11.

گفت: « فخر النساء من دارم کلافه میشم. » آنها هم عقربه روی صفحه ها تکان میخورند. صدای تیک تاکشان مداوم و درهم بود.  
<sup>3</sup> *Mesl-e Hamishé* in *Nime-y Tarik-e mâh*, Téhéran, Niloufâr, 2ème éditions., 1380/2001.

باید ساعت شش و نیم باشد اما به ساعت من به هیچ ساعتی نمیشه اعتماد کرد.  
<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p.27.

un « sûrement » plus que poreux et qui exprime le doute. Ce doute règne partout dans ses paroles. Dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, la maladie de l'Alzheimer de la mère de Bahman explique l'importance de la mémoire pour lui qui veut aider sa mère à reconstruire ses souvenirs d'enfance :

« Bahman : - Chaque fois que je viens dans cette maison, regardant ces photos et ces jasmins, mes souvenirs d'enfance renaissent. »<sup>1</sup>

Bien que dans ce film les réminiscences n'existent pas comme dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, la thématique se fonde sur le souvenir : celui de sa vie conjugale, celui de son enfance et surtout ceux de sa vie professionnelle avant son départ d'Iran.

C'est surtout grâce aux brouillages du réel et du fictif qu'il entend le corbeau parler ou encore qu'il voit une mariée marcher au bord du bassin. Ces images ne sortent pas de la mémoire de Bahman à la différence du *Shâzdeh*, puisqu'elles sont les productions de l'inconscient de celui-ci.



Figure 25. Bou-ye Kâfour, atr-e yâs.

*La mariée marchant au bord du bassin ne peut exister que dans l'inconscient de Bahman*

Dans *Sâye ha-ye Boland-e Bâd* (Les longues ombres du vent), version cinématographique de *Masum-e aval* (Le Premier Innocent), la nouvelle écrite par Golshiri-Farmânâra donne une tonalité vraisemblable à l'histoire fictive de Golshiri. La nouvelle, écrite

<sup>1</sup> Bahman Farmânâra, *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, op. cit., p.61.

« من هر موقع توی این خانه می‌آیم این عکسها را که میبینم این گلهای یاس رو که میبینم واقعا خاطرات بچگیم زنده میشه. »

sous forme d'une lettre, relate la transformation de Hassani, un épouvantail, en un être vivant, un je ne sais quoi qui se révolte contre les villageois. Dans la nouvelle, la narration se fait au passé et nous sommes témoins d'une progression temporelle. Nous avons l'impression d'envisager un compte rendu. Le temps de la narration est donc bien différent de celui du déroulement des événements, ce qui est la particularité du genre épistolaire et qui est plus remarquable dans la transformation de la nouvelle en film :

*Le récit est une séquence deux fois temporelle... ; il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit [...]. Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits ( trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps, et que c'est par là que le récit se distingue de la description (qui monnaye un espace dans un autre temps) ainsi que de « l'image » (qui monnaye un espace dans un autre espace).<sup>1</sup>*

Cette dualité temporelle, venant de « la théorie de détermination spatio-temporelle de G. Genette »<sup>2</sup>, est vivement accentuée dans *Masum-e aval*, ce qui est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit littéraire. Dans cette nouvelle, l'absence de dialogue perturbe la vitesse normale du récit. Contrairement aux récits où les scènes de dialogue nous donnent « une espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif »<sup>3</sup>, dans *Masum-e aval*, l'absence de ces « temps morts de la conversation »<sup>4</sup> accélère le rythme :

---

<sup>1</sup> Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, p.27.

<sup>2</sup> « Il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit. Il existe donc une dualité temporelle. Le récit littéraire ne peut être consommé (temps qu'il faut pour le parcourir ou le traverser à la manière d'un champs) ou actualisé que dans un temps qui ne peut être que celui de la lecture. C'est un faux temps qui vaut pour un vrai, un pseudo-temps. Etudier les rapports entre temps de l'histoire et temps du récit revient à étudier les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. Les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée de leur relation dans le récit sont des rapports de vitesse. Les relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit sont des rapports de fréquence. » Réf, G. Genette, *Figure III*, URL : <http://www.litterales.com>, consulté le 01/03/ 2017.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 123.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

*Confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération scabreuse. La durée d'un récit ne peut être que le temps qu'il faut pour le lire et rien ne permet justement de fixer une vitesse " normale " d'exécution. Le point de référence, ou degré zéro, qui est la coïncidence entre succession diégétique et succession narrative (isochronie) fait défaut, même s'il est vrai qu'une scène de dialogue nous donne une espèce d'égalité entre segments narratifs et segments fictifs. Mais il n'y a dans le dialogue qu'une sorte d'égalité conventionnelle, puisque même si le segment narratif rapporte tout ce qui a été dit, il ne restitue pas la vitesse à laquelle ont été prononcées les paroles, ni les temps morts de la conversation.<sup>1</sup>*

Ainsi, d'après la théorie de Genette, la description faite de l'épouvantail aussi bien que ses aventures changent *l'espace* diégétique dans *le temps*. A vrai dire, le récit d'un épouvantail qui se métamorphose en un être vivant et que tous les villageois reconnaissent semble si imaginaire et fictif que la version littéraire ou, pour être plus précis, le texte, ne parvient pas à impliquer l'idée sans recourir aux images, élément de base du récit cinématographique.

Bien qu'en lisant cette nouvelle le lecteur n'arrive pas facilement à distinguer sa position entre le récit des hallucinations d'un homme, racontées à son frère, ou une histoire invraisemblable, décrite grâce à quelques *images confuses*<sup>2</sup>, l'ordre des événements est fondé sur l'évocation du passé. Ainsi, l'apparition du vécu enfoui dans l'inconscient, les découpages temporels, ainsi que les va-et-vient incessants entre le présent et le passé semblent être quelque chose de normal.

Dans le cas de *La Jalousie* et *Shâzdeh Ehtedjâb*, la mémoire peut faillir à l'appel et tout effort de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutit à une série de contradictions et une impasse car le récit se passe dans la tête du narrateur.

Dans *La Jalousie*, la narration se fait au présent. Pourtant il n'y a aucune progression temporelle. Dans ce récit de paroles, le présent conduit le récit vers une atemporalité<sup>3</sup> qui est

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 111.

<sup>2</sup> Houshang Golshiri, *Mesl-e Hamishé*, op. cit., p. 75.

<sup>3</sup> Qui est hors du temps, qui n'a pas de rapport avec le temps.

l'une des conséquences de l'intériorisation du récit alors que, dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, le temps du récit est au passé bien que le récit soit entièrement dépourvu de toute indication temporelle. Les séquences où des actions ont cours surgissent donc par analepsies, selon les différents errements de la mémoire, comme c'est le cas par exemple dans les récits cinématographiques de Farmânâra.

La fréquence narrative des scènes est une autre différence qui existe entre les univers intérieurs des narrateurs. *La Jalousie* est un récit répétitif où la scène de l'écrasement du mille-pattes revient avec des variantes stylistiques. Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, l'obsession du passé se révèle non par l'évocation d'une scène mais par celle de multitude de séquences racontées chacune une seule fois.

Dans *Masum-e aval*, c'est l'image de Hassani, l'épouvantail, qui se répète partout. Chez Butor, dans *La Modification*, hormis le compartiment du train, la scène des chambres des deux femmes obsède le personnage. Dans *Hiroshima, mon amour*, les scènes de guerre et les marées dominent le film ; la mémoire y est le thème principal. Vis-à-vis de son amant japonais, la jeune actrice, qui tourne un film sur la bombe atomique à Hiroshima, se trouve quatorze ans plus tard, dans une situation comparable à celle qu'elle avait vécue pendant la guerre avec un soldat allemand. Le film consiste à lui faire découvrir cette similitude. L'oubli est donc la version négative, le miroir de la mémoire, une mémoire qui cache et écrase tout sur son passage.



Figure 26. Sâye hâ-ye boland-e båd. Abdoullah en face d'épouvantail

Plus tard un certain présent – la rencontre du Japonais et les scènes de Nevers – fait surgir un certain passé – la rencontre de l'Allemand et les scènes d'Hiroshima – et le va-et-

vient entre le présent et le passé aboutit à la perte du personnage. Mais dès l'instant où l'actrice comprend, la mémoire retrouve sa force et le passé est de nouveau saisi et considéré comme un passé. Ainsi, les deux récits se séparent : le drame d'autrefois perd sa forme paralysante pour entrer dans une histoire et l'aventure d'aujourd'hui se concrétise. Le temps se met de nouveau à couler après un long jeu d'oubli et de mémoire :

*A l'origine d'une œuvre, il y a toujours une idée, l'idée de Hiroshima, mon amour, est celle-ci : la mémoire étant une forme de l'oubli, l'oubli ne peut s'accomplir totalement qu'une fois que la mémoire a elle-même totalement accompli son œuvre.<sup>1</sup>*

Ainsi, les deux récits entremêlés ne permettent pas de bien distinguer les scènes. Pourtant, comme nous venons de le voir, ce sont plutôt les scènes de la guerre qui se repèrent partout dans le cinéma. C'est alors qu'une multitude de scènes qui causent une grande confusion au lecteur par l'absence de transition explicite entre elles, qui se multiplient et qui se chevauchent, en l'occurrence les scènes du temps présent, avec le Japonais, et les scènes du passé, avec le soldat allemand.



Figure 27. Hiroshima, mon amour (1959)

---

<sup>1</sup> R. Pingaud, *Alain Resnais*, n°18, octobre 1961, Cité in : Cours de cinéma à l'Arenberg ! « Analyse d'Hiroshima mon amour », samedi 26 novembre 2011.

Il faudrait ajouter que dans *Masum-e Aval* et *Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri, l'absence de données ne permet pas d'évaluer la vitesse du récit. A travers les descriptions données dans le roman, nous ne connaissons l'âge d'aucun des narrateurs, on ne sait pas combien d'années a duré la vie conjugale de Shâzdeh et Fâkhr-ol Nessâ. Concernant *Masum-e Aval*, dans la nouvelle, il n'y a aucune indication temporelle qui permette de définir la période où s'étend l'aventure de Hassani et les villageois ; Golshiri s'est contenté de dire qu'« *un jour, [Abdoullah] était allé au désert* »<sup>1</sup>.

Il est à signaler que la différence des notions telles que la fréquence et la durée entre le cinéma et la littérature ne permet aucunement d'analyser ni les ouvrages de Farmânâra, ni d'aucun autre cinéaste de ce point de vue.

A vrai dire, l'univers dans lequel se déroule le film d'une façon caractéristique est celui d'un présent permanent et qui par son martèlement rend impossible tout recours à la mémoire. Il ne peut y avoir de réalité en dehors des images que l'on voit et des paroles que l'on entend. Ainsi « *la durée de l'œuvre moderne n'est-elle en aucune manière un résumé, un condensé, d'une durée plus étendue et plus « réelle » qui serait celle de l'anecdote, de l'histoire racontée.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Houshang Golshiri, "Masum-e Aval", in *Nimeh-ye Târik-e mâh*, Téhéran, Niloufâr, 1382/2003, p.188.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p.131.

« یک روز رفته بود صحرا. »



## 2.2.2. Les temps parallèles issus des techniques cinématographiques

Dès que l'écrivain se met à écrire, des éléments de sa mémoire et ceux du temps réel et présent se confondent chez lui. En lisant des Nouveaux Romans, nous avons souvent l'impression de nous retrouver dans l'*ici* et le *maintenant*<sup>1</sup>, bien que ce présent ne nous soit que suggéré puisque la narration nous transporte ailleurs. Le temps n'est pas celui du calendrier ou de l'horloge, mais celui du mental. C'est la reconstruction d'un temps intérieur ; les narrateurs vivent et revivent alors dans un même temps. Ils balancent entre les éléments du passé et ceux du présent et parfois même dans ceux du futur qui sont en perpétuelle reformation. Dans les romans classiques, il était courant de penser qu'il suffisait tout simplement de retranscrire la durée par la durée. L'influence des techniques cinématographiques sur le roman et l'adaptation du Nouveau Roman permettent de voir la simultanéité temporelle, ce qui produit parfois plus de confusion chez les lecteurs que lorsque nous sommes confrontés à des événements chronologiques.

---

<sup>1</sup> D'après E. Benveniste, *Moi, Ici, Maintenant* sont des indices formels qui constituent le cadre essentiel du discours :

« *Tout message est émis dans une situation de communication donnée, mais pour comprendre certains messages, il est nécessaire de connaître cette situation de communication, d'identifier certains paramètres. D'autres énoncés, au contraire, sont compréhensibles, interprétables même si l'on ne connaît pas cette situation. On appelle indice de l'énonciation, les traces de messages de la situation de communication. (...) Ici et maintenant : ces indices spatio-temporels sont des marques sur le cadre de l'échange, c'est-à-dire où et quand a lieu l'énoncé.* »  
Réf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Chapitre XIX, consulté sur le site <http://www.emile.simonnet.fr>, le 2 mars 2017.

Dans les Nouveaux Romans, nous avons l'impression que « *les éléments sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici, les éléments semblent se raconter eux-mêmes.* »<sup>1</sup>

La simultanéité temporelle se justifie donc parce que les événements parallèles ont le droit d'entrer dans le récit dès qu'ils se produisent. Cette simultanéité est un effet caractéristique de *La Modification*. Les souvenirs et les projets de Léon sont évoqués à partir du présent de la narration. Ajoutons que le passé et le futur sont actualisés en même temps que le présent grâce au monologue intérieur. En s'identifiant au narrateur, le temps de la lecture et le temps de l'histoire se recouvrent exactement. Autrement dit, le temps de l'aventure vécue par le narrateur s'identifie au temps de la lecture.

Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, la superposition des souvenirs trace un labyrinthe dans lequel l'esprit du narrateur se trouve emprisonné. En une nuit, toute l'histoire d'une famille se raconte. Dans ce roman, dès le début de la narration, un procès du découpage du temps apparaît. Shâzdeh se rappelle de la bouche de sa femme, décédée depuis un certain temps, au moment où Fakhri entre dans sa chambre. Il la voit près de la voiture à deux chevaux, dont il s'est débarrassé depuis longtemps, dans un temps antérieur à celui de la mort de Fâkhr-ol Nessâ. Juste après, cette scène est suivie d'un retour dans la chambre. Shâzdeh demande à Fakhri si elle a des allumettes.

Chez M. Butor, nous pouvons observer que ces anachronismes des souvenirs sont plus accompagnés par des accélérations et de ralentissements. Cette sensation de variation de vitesse se ressent par l'utilisation variable du nombre de détails utilisés pour raconter certains souvenirs et projets, certains pouvant par ailleurs être tout simplement récités. N'oublions pas que le choix du présent comme le temps des verbes de presque tout le récit de *La Modification*, donne l'impression que le protagoniste n'est pas de passé mais toujours dans le moment présent, tout comme le sentiment d'un spectateur en regardant un film.

---

<sup>1</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241. Cité in E. Simonnet, *éléments de la narratologie*, URL : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narr0001.htm>, consulté le 3 mars 2016.

Les phrases longues et les juxtapositions des phrases sans mot de liaison ni lien logique, semblent analyser les actions des personnages, image par image ce qui nous rappelle des films, tout comme regarder une série de gros plans qui essaie d'attirer notre attention sur l'importance accordée à la vue.

*« Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu plus jeune que vous, quarante ans tout ou plus, plus grand que vous, pâle, au cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, [...]. »<sup>1</sup>*

Dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, ces juxtapositions de souvenirs suivent un ordre chronologique. Le film commence par une scène dans un compartiment de train et c'est juste après la fin du film que l'interlocuteur en comprend la raison : Bahman se rappelle les aventures qui l'ont poussé à retourner en Iran pour y filmer un documentaire sur les funérailles. Étant donné qu'au cinéma la « monstration » remplace la narration, les souvenirs de Bahman se juxtaposent et forment un ensemble homogène de sorte que le spectateur ne rend pas compte de la différence des espaces et des temps évoqués. Cela s'exprime mieux en comparant le roman *Shâzdeh Ehtedjâb* avec sa version cinématographique faite par Farmânâra. Shâzdeh se rappelle en détail les séquences importantes de son enfance. Il revoit les scènes où il se trouve près du siège de son grand-père lorsque ce dernier recevait ses gens où lorsqu'il jouait avec le cerf-volant du fils du jardinier et qu'il était suivi par le regard accusateur de ses tantes, les seuls personnages supprimés dans le film.

---

<sup>1</sup> M. Butor, *La Modification*, op. cit., p. 4.



Figure 28. Shâzdeh Ehtedjâb. *Khosrô se rappelle en détails des gens de la Cour de Grand-père*

Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, les indications temporelles manquent. Le lecteur peut distinguer la chronologie des événements seulement à travers les souvenirs évoqués et par l'intermédiaire des personnages qui sortent, l'un après l'autre, de leurs photographies, disposées sur le mur, devant Shâzdeh.

Dans le film, grâce aux images toutes faites et non subjectives des lecteurs, les spectateurs se sentent plus à l'aise face à ces juxtapositions des temps et des espaces fictifs. Bien que le récit écrit de *Shâzdeh Ehtedjâb* soit une forme de la monstration plutôt que celle de la narration, dans le récit filmique, la *diégèsis mimétique*<sup>1</sup> (showing) de la *monstration scénique* facilite la compréhension du spectateur :

*Opposer la narration scripturale et la monstration scénique comporte certains avantages évidents. Parmi les conclusions qui s'imposent désormais, on peut retenir qu'il y aurait ainsi deux modes fondamentaux pouvant présider à la communication d'un récit et que chacun d'entre eux serait le produit*

<sup>1</sup> Cf. A. Gaudrault, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 92. « La diégèsis mimétique s'oppose à la diégèsis non mimétique qui se réfère à tous les cas d'utilisation, au sein même d'une présentation scénique, du verbe, de la parole, de l'orale, pour raconter. »

*respectif de l'activité d'une instance fondamentale responsable de ladite communication : le narrateur et le monstateur.<sup>1</sup>*

Ainsi, nous pourrions dire que dans le récit scriptural de *Shâzdeh Ehtedjâb*, pour reprendre le terme de Gaudreault, l'histoire est racontée par les narrateurs, tandis que dans le film comme dans tous les récits oraux, l'histoire se déroule à l'aide des monstateurs qui ne dévoilent rien d'autres que les images subjectives des personnages. Par-là, la compréhension du va-et-vient de l'âme de Djadd-e Kabîr, Fâkhr-ol Nessâ, ainsi que le chevauchement des temps paraissent plus faciles et raisonnables.

Signalons aussi qu'au cinéma, le recours aux techniques cinématographiques comme *le montage alterné*<sup>2</sup> permet d'assembler les temps en une entité raisonnable. Cette technique qui est l'une des trois divisions du syntagme alternant permet de montrer la simultanée diégétique, favorite des Nouveaux Romanciers. Elle se figure comme équivalent certes, mais non pas terme à terme de la focalisation ou de l'Altération.

La superposition des couches de temps, réalisée grâce au montage alterné se manifeste surtout dans les mises en abyme montrées dans les films. Ainsi, dans *Ye Bous-e kouchoulou*, les récits des voyages de Shebli et de Sa'di ainsi que celui des personnages du livre inachevé de Shebli, portant le même titre que le film (*Ye Bous-e kouchoulou*) s'imbriquent entre eux sans aucune incohérence spatio-temporelle. La logique de l'espace est donc respectée partout dans le film, tandis que dans les cas semblables dans les récits écrits, la confusion du lecteur freine voire empêche la transmission du message que voudrait faire parvenir le romancier.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>2</sup> « Le montage alternant se divise en trois sous-types si l'on choisit comme pertinence la nature de la dénotation temporelle. Dans le montage alternatif, le signifié de l'alternance est, au plan de la dénotation temporelle, l'alternance diégétique (celle des « actions » présentées). Exemple : deux joueurs de tennis, chacun étant « cadré » au moment où la balle est à lui. Dans le montage alterné, le signifié de l'alternance est la simultanée diégétique (exemple : les poursuivants et les poursuivis). Dans le montage parallèle (exemple : le riche et le pauvre, la joie et la tristesse), les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les « symbolismes », pour lesquels le montage parallèle est un lieu privilégié. » Cf. C. Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : *l'analyse structurale du récit*. pp. 120-124. URL : [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1119](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119), consulté le 1 mars 2017.

Nous pourrions dire que le spectateur accepte plus facilement les jeux cinématographiques du metteur en scène. *Ye Bous-e kouchoulou* commence par une scène qui montre, dans sa bibliothèque, les livres d’Ismaïl Shebli et parmi lesquels nous reconnaissons les titres des scénarios de Farmânâra tels que *Shirhâ-ye Irâni* (Les Lions Iraniens), *Mardi ke az kouh foroud âmad* (L’Homme qui descend du montagne), *Divâneh* (Le Fou) et *Ye Bous-e kouchoulou* (Un Petit Bisou) – Le livre inachevé de Shebli–, à côté de *Bâq dar bâq* de Golshiri, *Asir-e zamân*, de Fasih et *Mad o Med* de Golestân.

Ainsi, en mettant ses ouvrages parmi les ouvrages des grands Nouveaux Romanciers iraniens, Farmânâra renforce l’idée que, selon lui, ses ouvrages peuvent être traités comme les autres Nouveaux Romans. Plus tard, nous voyons Shebli en train de rédiger. C’est seulement après avoir rencontré les personnages de son livre, Djavad et Kamal, que Shebli confie à son ami S’adi que ce sont les personnages de son livre inachevé, *Ye Bous-e kouchoulou*. Vers la fin du film, après la mort de Shebli, le chauffeur charge de conduire S’adi à sa destination, fait allusion à un livre de Shebli, nommé *Ye Bous-e kouchoulou*, tout en lui attribuant un autre contenu. Pourtant, le spectateur qui se laisse orienter par le goût du réalisateur, croit à ce qui lui est présenté, sans chercher la logique de l’espace ni celle du temps, ni même la vraisemblance des notions filmées.

Comme dans *Ye Bous-e kouchoulou*, dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, un livre traitant du même sujet que le roman -*Shâzdeh Ehtedjâb*- est toujours à la main de Fâkhr-ol Nessâ. Le grand livre que celle-ci tient est le témoin de l’histoire de la famille, celle des souvenirs des gens présentés dans le livre, soumis au mal que propage la dynastie tyrannique Qadjar, une image de sa propre vie. Fakhri dit :

« Fakhri : - C’est en lisant cela que Madame Fâkhr-ol Nessâ maigrissait de jour en jour. » Et c’est par ailleurs pourquoi Shâzdeh fait brûler tous ses livres. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, op. cit., p. 82.

« فخری : فخرالنسا خانم همین ها را میخواند که روز به روز لاغرتر میشد. »

Dans *La Modification*, Butor fournit les indications explicites et implicites relatives aux mois et aux jours, ce qui permet de déterminer l'ampleur du temps narré et d'y distinguer plusieurs périodes. Selon les indications données dans le roman, le temps se déploie sur une vingtaine d'années, délimitées en référence aux différentes régions de la vie de Léon. Tandis que dans *Shâzdeh Ehtedjâb* nous envisageons une narration anachronique, dans *La Modification*, l'ordre de succession des périodes est inverse. *Shâzdeh Ehtedjâb* n'obéit à aucun ordre. Dans ce livre, le passé lointain et le passé récent se juxtaposent. Chez M. Butor, tous les temps passés s'entrecroisent dans le roman : le futur et le présent s'entrecroisent. Si un certain équilibre s'opère, il est dû uniquement à la narration.

A travers ces superpositions temporelles, les souvenirs prennent la même valeur que le présent des narrateurs. Ainsi, ils paraissent aussi vivants que les événements en train de s'accomplir, ce qui donne l'impression d'une écriture simultanée aux souvenirs, favorables au cinéma.





## 2.3. Chapitre 3 : La construction du personnage

### 2.3.1. Le statut du personnage

*A l'époque où l'homme n'est plus qu'un numéro matricule, il faut aussi faire tomber le personnage du piédestal où l'avait placé de XIX<sup>e</sup> siècle.*

*Alain ROBBE-GRILLET<sup>1</sup>*

Pour tout personnage, qu'il soit issu du roman ou du cinéma, le problème des modalités de sa présence ainsi que de son statut se posent. D'après F. Mauriac, « *plus nos personnages vivent, moins ils nous sont soumis* »<sup>2</sup>. Cette vie évoquée, si elle n'est pas vraie, peut au moins endosser une certaine vraisemblance :

*Des études plus fines montrent aisément que " l'effet de vie" est d'abord lié à la mise en œuvre de techniques rhétoriques et stylistiques précises, et notamment que la "psychologie" n'est pas dans les personnages, comme l'âme dans le corps, mais dans un "effet de vraisemblance" produit.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Cité in : *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p.33.

<sup>2</sup> François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Cité in : *Le personnel du roman, op. cit.*, p.13.

« Tel (...) personnage secondaire auquel je n'attachais aucune importance se produisait de lui-même au premier rang, occupait une place à laquelle je ne l'avais pas appelé, m'entraînait dans une direction inattendue (...) plus nos personnages vivent, moins ils nous sont soumis. »

<sup>3</sup> P. Hamon, *Le personnel du roman, op. cit.*, p.13.

Ce propos est intéressant puisqu'il éclaire le fait que le personnage établit forcément des liens étroits avec le monde réel. Le personnage est donc sujet aux mêmes évolutions à savoir celles de la société et des êtres humains. Ainsi, chaque époque crée un statut du personnage et le héros du XIII<sup>e</sup> siècle se mue en un héros problématique, en un personnage en crise.

Les romanciers de *l'ère du soupçon* moderne ont inauguré de nouvelles esthétiques de la représentation, leurs nouvelles approches du concept de personnage y contribuant. Avec les surréalistes, nous sommes déjà entrés dans *l'ère du soupçon* et les romanciers de la nouvelle génération avaient compris que les portraits faits selon les modèles du roman classique n'avaient rien à voir avec la vie de l'époque. Ils s'intéressaient à créer une humanité vivante et des individus de chair et d'os : « *Les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os.* »<sup>1</sup>

Autrement dit, l'arrivée de *l'ère du soupçon* contribue à la perte d'identification du personnage dans tous les sens :

*Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée du grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout et bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.*<sup>2</sup>

Le personnage perd donc tout ce qui permettait de l'imaginer et tant qu'être vivant hors du livre. Chez les Nouveaux Romanciers, il a le rôle d'un actant qui rejette même parfois ses rôles actantiels. L'étude des ouvrages qui intéressent notre travail dévoile le manque d'harmonie qui existe entre l'être et l'agir des personnages qui tentent de se libérer de tous leurs caractères. Pourtant, l'analyse du comportement du personnage dans sa société problématique justifie sa tendance d'isolement. Malgré tout, ces personnages reflètent bien l'homme moderne. Dans la société, des caractères tels que le Docteur Sépidbakht, Léon, Sa'di et A... ne sont point

---

<sup>1</sup> F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Nathan, coll. « Livre de poche », 1979, p. 155.

<sup>2</sup> N. Sarraute. *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 61.

rare pour ne pas dire qu'ils sont fréquents. Ils représentent donc le statut de l'homme plus que celui d'un simple personnage en papier.

### 2.3.2. Le personnage sans étiquette

*L'appellation d'un personnage est constituée d'un ensemble, d'étendue variable, de marques : nom propre, prénoms, surnoms, pseudonymes, périphrases descriptives diverses, titres, portraits, leitmotive, prénoms personnels, etc. Le personnage « l'effet-personnage » dans le texte, n'est, d'abord, que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques [...].<sup>1</sup>*

Voici les caractères des personnages du roman traditionnel : ceux-ci visent à accomplir un rôle social hormis leur existence individuelle. Ces caractères naturels se dirigent vers l'omission de *l'effet-personnage* chez les partisans de l'écriture moderne et transmodale.

*L'effet-personnage* est selon la signification de P. Hamon :

*[C'est] la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables (le nom et le prénom) et marques instables (qualification, action) à transformation possible.<sup>2</sup>*

Les personnages de Robbe-Grillet – aussi bien que ceux de Farmânâra de notre étude – vont à l'encontre des clichés et de toute forme préétablie. Dépourvus de toute identité et réduits à un numéro matricule, ils sont pauvres en toute contribution.

---

<sup>1</sup> P. Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 108.

Dans *La Jalousie*, le narrateur qui est à la fois protagoniste reste anonyme tout au long de l'œuvre. Il se peut qu'un personnage qui ne fait qu'épier les autres n'ait pas besoin d'un prénom puisqu'il ne converse jamais avec personne. Il ne se trouve jamais non plus dans des conditions telles que quelqu'un l'interpelle. Il ne parle pas et ne participe même pas à son histoire. Quant aux deux autres personnages, il faut dire qu'ils se réduisent à un prénom et une initiale : Franck et A... Toujours aperçu de l'extérieur, A... reste énigmatique sans que la moindre information ne soit donnée sur ses sentiments ou sur son portrait moral. Le narrateur, *le reclus positif*<sup>1</sup> de *La Jalousie* se laisse emporter par les images vues de l'extérieur.

Dans *Hiroshima, mon amour*, ce jeu est plus complexe car la présence d'un couple impersonnel tend vers les existences particulières d'une femme et de ses deux amants qui restent dans l'anonymat :

*Cela commence un peu comme un documentaire. Mais peu à peu, il y a un visage. Par une sorte de travelling moral, la femme devient un individu précis, sa conscience passée au premier plan.*<sup>2</sup>

Les personnages n'ont pas de nom. Il est dit : Lui, Elle, la Française, le Japonais ; même l'Allemand n'a qu'un nom allemand qui ne sera jamais précisé. Ils finissent par se retrouver dans deux villes : Hiroshima et Nevers en France. Nous pourrions peut-être conclure que les deux personnages principaux sont en fin de compte ces deux villes que tout le monde peut

---

<sup>1</sup> « Le reclus positif, c'est un personnage s'enfermant volontairement dans un abri protecteur désiré. » Selon le système de classification de P. Hamon qui définit à la fois l'ensemble des lieux fondamentaux exploités par le texte et les trajets préférentiels décrits par le personnage, ce dernier peut être :

« L'inclus : le personnage momentanément acclimaté, accepté, assimilé ou « digéré » par un milieu, ou « évanoui » dans ce milieu qui « l'absorbe »,

*Le reclus* : sous sa forme positive, volontaire, ou sous sa forme négative, involontaire et imposée de l'extérieur

*L'intrus* : qui pénètre pour bouleverser ou conquérir le monde des autochtones

*L'exclu* : celui qui est rejeté dans un ailleurs indifférencié ou « inconnu ». Cf. P. Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 232.

<sup>2</sup> Alain Resnais, in Jean Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, Paris, Nathan, 1995, p.81.

identifier et que cet homme et cette femme ne sont que des représentants chargés de leur donner un sens.

Chez M. Butor non plus, l'effet-personnage n'existe pas au sens large du terme. Bien que l'histoire s'étale sur une période de vingt ans, l'enfance et la jeunesse de Léon ne sont pas déterminées pour le lecteur. « *L'auteur ne nous présente rien que le flot d'idées et d'images qui coulent dans une conscience pendant que le train va de Paris à Rome.* »<sup>1</sup>

Dans *Ye-bous-e kouchoulou* (Un petit baiser), Shebli, le personnage principal, est voué à l'échec dans son entreprise d'écriture. Au début, nous le voyons en train de créer l'univers fictionnel de ses propres personnages. En écrivant les dialogues, il leur dicte même leur propos. Plus tard, quand il les entend de l'autre chambre, il leur fait se taire en fermant le cahier. Ainsi, il expose l'apparence d'un caractère solide. Pourtant, lorsque Shebli rencontre ses personnages au cours de son voyage, le lecteur se rend compte de l'impuissance de l'auteur face à la volonté des personnages qui revendiquent leur propre liberté. Nous pourrions avancer qu'il n'est plus capable ni de montrer, ni de raconter :

*[...] le personnage initialement le plus solide, narrateur qui envisage de constituer l'univers complexe qui l'entoure, [est-il] peu à peu dépossédé de sa santé et de son pouvoir caractéristique : celui de raconter. Il était le personnage ordonnateur d'un récit : il devient le personnage dans un récit dont il ne sait plus qui l'ordonne.*<sup>2</sup>

Une fois dépourvu de ses pouvoirs de créateur, Shebli devient le personnage que Farmânâra ordonne et maîtrise.

---

<sup>1</sup> Bernard Lalande, *La Modification de Butor*, Paris, Hatier, 1972, p.38.

<sup>2</sup> Jean Ricardou, « Le Nouveau Roman existe-il ? », *Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui ; I. Problèmes généraux*, UGE, 1972, p. 14.

Signalons que chez les Nouveaux Romanciers ainsi que chez les cinéastes du Nouveau Roman, les qualifications attribuées aux personnages ne correspondent pas à leurs actes. L'étude des qualifications différentielles dans les ouvrages qui nous intéressent montre qu'il existe une certaine harmonie entre l'être et l'agir de ces personnages : ils ne sont rien d'autre que ce qu'ils font ou qu'ils ne font pas, dépourvus du reste.

Le personnage principal de *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, Bahman Fardjâmi, est un metteur en scène qui ne fait plus de film ; pourtant, le spectateur le voit toujours sous cette étiquette. Ses amis, ce sont les acteurs qui ne jouent plus. Son avocat, est un ami que nous ne voyons que chez lui et jamais dans son cabinet en train de travailler.



Figure 29. Bou-ye kâfour, atr-e yâs. Réza Kianiân jouant le rôle de l'avocat de Bahman

*Et qui ne se trouve jamais dans son cabinet.*

Ce désaccord est toutefois moins remarquable dans *Khâneh-i rou-ye âb* et *Ye Bous-e kouchoulou*. Le Docteur Sépidbakht de *Khâneh-i rou-ye âb* est présenté dans une grande partie du film à l'hôpital et dans son cabinet en train de soigner ses patients. Il va encore un peu plus loin lorsqu'il part à la recherche, dans un quartier lointain et pauvre, de l'une de ses patientes, Madame Mohamadi, qu'il trouve morte.



Figure 30. Une maison sur l'eau. Royâ Nonahâli jouant le rôle de Mme Mohammadi

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, le film commence par une scène où Shebli, écrivain célèbre contemporain, est en train d'écrire son dernier livre dans son bureau. Partout où il va, sa renommée le suit puisque ses ouvrages ont été très influents dans le développement de la littérature contemporaine. Contrairement à lui, son ami S'adi, lui aussi écrivain pourtant, qui a vécu quarante ans à Genève, est méconnu car il a cessé d'écrire depuis longtemps. Nous avons alors affaire ici de nouveau à un écrivain qui n'écrit plus mais qui garde cette étiquette avec fierté. Personne ne le connaît dans le pays à l'exception de la Mort, apparue pour la dernière fois sous l'apparence d'une policière qui l'aide à reprendre son chemin et à se libérer de l'interrogatoire qui a eu lieu après le décès de Shebli.





Figure 31. Un petit baiser. *L'ange de mort vient chercher Sa'di au commissariat de police.*

Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, le personnage principal a pour nom Khosrô Ehtedjâb, qui est appelé Shâzdeh (prince) car il est le descendant d'une lignée de la dynastie Qâdjâr. Jusqu'à ce qu'il devienne adulte, ce n'est pas par son titre mais sous le nom de Khosrô qu'il est présenté. Seule sa femme Fâkhr-ol Nessâ continuera de le désigner par son prénom Khosrô, et ce par mépris, parce qu'elle estime qu'il est indigne de porter ce titre. Dépourvu de toute qualité morale pour appartenir à la dynastie Qadjar et dénué de despotisme pour être l'héritier de ses ancêtres, Shâzdeh est obsédé par l'idée de l'action :

« *Shâzdeh (Khosrô) : - Il faut que je fasse quelque chose.* »<sup>1</sup>

Ce qui entre dans le récit de paroles. Chez lui, l'action se résume à trouver les yeux sur les photos de la famille qu'il déteste, car personne ne lui ressemble. Il s'en prend aussi aux livres, témoins et dignitaires du pouvoir de sa famille, en les jetant au feu. Pour maîtriser l'âme de sa femme qui n'accepte pas de le voir en tant que prince, il l'enferme et la prive de tous ses droits.

<sup>1</sup> Houshang Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p.16.



Figure 32. Shâzdeh Ehtedjâb. *Shâzdeh jette au feu*  
*les livres qui préservaient la mémoire de ses ancêtres*

Contrairement aux personnages de Farmânâra dans ses films, qui se trouvent être bien faits et visibles grâce à la subjectivité forcée du cinéma qui met sous les yeux les personnages sans ne laisser aucune place pour l'imagination de l'interlocuteur, dans la version écrite de *Shâzdeh Ehtedjâb*, aucune indication n'est donnée sur les traits physiques de Shâzdeh. Nous savons seulement qu'il doit être assez petit, parce qu'il n'arrive pas à remplir le fauteuil ancestral avec son corps et aussi parce que le casque de guerre de ses ancêtres lui est beaucoup trop grand.

Contrairement à lui, Fâkhr-ol Nessâ est décrite comme une créature sublime avec une taille fine et de longues tresses qui semblent sortir d'un tableau de miniatures. Fakhri, la bonne, a de beaux yeux mais les dents trop longues, les doigts trop gros et la taille trop épaisse.

La fameuse *prédésignation conventionnelle*<sup>1</sup> – tel trait physique amenant telle action – de Philippe Hamon, vue comme l'un des procédés différentiels, paraît également comme un

---

<sup>1</sup> Selon la sémiologie du personnage de P. Hamon, les caractéristiques descriptives d'un personnage sont distinguées au moyen de six critères : 1. La qualification différentielle 2. La distribution différentielle 3.

facteur de déception pour le lecteur et spectateur iranien. Ainsi, en regardant les premières minutes de *Bou-ye kâfour atr-e yâs*, filmées dans un train, le spectateur iranien s'attend à voir les aventures du personnage en tant que voyageur, mais c'est seulement à la fin du film qu'il se rend compte de la fausseté de son jugement prématuré. Le même cas est remarquable dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, où le lecteur s'attend à lire un roman traitant de l'histoire des Qâdjârs et à y trouver un personnage puissant, mais c'est seulement dans le domaine de la grande perversité que Shâzdeh réussit à répondre à l'attente du lecteur ou spectateur : « *Shâzdeh Ehtedjâb est une description concise d'un temps perdu.* »<sup>1</sup>

Ainsi nous pourrions dire que la déchéance de Shâzdeh représente la chute de la dynastie Qadjar.

*La prédésignation conventionnelle* existe également dans le choix des noms des personnages de cette étude. Les personnages de Farmânâra ainsi que ceux de Golshiri, Duras et Robbe-Grillet se distinguent donc par leur faiblesse et leur refus de passer à l'acte. Quant à leur nom propre, il faudrait ajouter qu'ils sont ici aussi déconcertants et dépourvus de toute qualité.

Le nom de *Shâzdeh Ehtedjâb* est aussi insignifiant que sa personnalité : « Shâzdeh » est un titre est « Ehtedjâb » est son nom de famille ; n'ayant aucune autorité et aucune dignité, Shâzdeh ne mérite pas de porter ce titre.

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, le personnage de S'adi ne ressemble pas du tout à Sadi, poète iranien de renommée mondiale. En effet, selon les critiques, par le S'adi de cet ouvrage, Farmânâra songeait à Ibrahim Golestân dont nous venons de parler dans les précédentes parties. Signalons que Golestân est le nom du recueil de poèmes de S'adi, le poète iranien ; ainsi, à travers ce jeu de mots, Farmânâra a l'intention de mettre l'accent sur le désaccord entre cet ouvrage et celui de S'adi.

---

L'autonomie différentielle 4. La fonction différentielle 5. La prédésignation conventionnelle 6. Le commentaire explicite :

« *Le prédésignation conventionnelle, combine le faire et l'être des personnages. En référant à un genre donné. Ici l'importance et le statut du personnage peuvent être codifiés par les marques génériques traditionnelles : tel trait physique, telle action. Du coup, dès la première apparition d'un personnage, le lecteur familier du genre peut le catégoriser.* Cité in : D. Tessoh, Les contes égyptiens, Université de Yaoundé, 2011 consulté sur <http://www.memoireonline.com>, le 5 décembre 2016.

<sup>1</sup> Javad Akrami, *La revue Roudaki*, Téhéran, 1353/ 1974, n °37-38.

« شازده احتجاب شرحی بیست به ایجاز بر یک زمان از دست رفته. »

Dans *Khâneh-i rou-ye âb*, le fameux Docteur Sépidbakht, dont le nom signifie « heureux », ne l'est point. Sa femme l'a trahi et a quitté le pays avec son jeune fils qui rentre vingt ans plus tard, drogué, et arrêté dès son arrivée à l'aéroport. Son père n'a pas un destin plus heureux que le sien : il passe ses dernières années dans un asile de vieillards qui ne le satisfait pas. L'histoire de la famille Sépidbakht rappelle celle de la famille Ehtedjâb dans le sens où chaque génération perd une partie de la puissance de la génération précédente.

Mani, le fils de Docteur Sépidbakht, s'est montré aussi indigne que Shâzdeh. Contrairement à ce que son prénom désigne (Manès le peintre), il est dépourvu de toute qualité artistique.

En analysant les ouvrages de Farmânâra, nous rencontrons des prénoms qui se retrouvent dans presque tous ses ouvrages. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer « Jâleh » qui désigne le personnage de sa femme défunte dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, (où Bahman Farmânâra joue, lui-même, le personnage principal du film), celui de la secrétaire avec qui Docteur Sépidbakht avait une relation amoureuse aussi bien que celui de la fille de S'adi dans *Ye- bous-e kouchoulou*. « Mani » (Manès) peut être un autre bon exemple : il représente le nom de fils de Bahman dans *Bou-ye Kâfour Atr-e yâs* et aussi celui du fils de Docteur Sépidbakht de *Khâneh-rou-ye ab*. Il est aussi intéressant de remarquer que « Mani » est le prénom du fils de Farmânâra lui-même, qui, lui aussi, comme le Mani du film, a vécu presque toujours à l'étranger et loin de son père.

Dans le cas du personnage de la Mort, dans *Ye Bous-e kouchoulou*, tout est confus. Ce personnage apparaît pour la première fois à l'aéroport, dès l'arrivée de S'adi en Iran. Le spectateur ne le voit jamais lors de cette première rencontre, mais S'adi raconte à son ami Shebli qu'une femme chauffeur de taxi l'a conduit de l'aéroport jusqu'à chez Shebli et qu'elle lui a laissé une sensation autant étrange que désagréable.

La deuxième fois qu'elle apparaît, elle se présente sous l'apparence d'une jeune femme vêtue de blanc et ce juste au moment où Shebli allait boire sa boisson empoisonnée. Elle frappe à la porte et lui demande une simple tasse de sucre ; ce qu'elle recevra, ce sera tout le sucre de Shebli car celui-ci lui offre la totalité de la boîte sous prétexte de ne plus en avoir besoin.



*Figure 33. Le personnage de la Mort, paraissant devant Shebli  
sous l'apparence d'une belle femme vêtue de blanc*

Elle apparaît une troisième fois dans le rêve de S'adi, lorsque celui-ci fait une sieste dans la voiture, en route vers sa ville natale pour se rendre à la tombe de son fils.



*Figure 34. Le personnage de la Mort,  
Paraissant devant Sa'di sous l'apparence d'une femme vêtue de noir*

La quatrième fois, c'est au tour de Shebli de voir la mort. Cette fois-ci, elle lui prend la vie en l'embrassant doucement dans une forêt.



*Figure 35. La Mort vient embrasser Shebli dans la forêt*

La dernière fois où elle apparaît, c'est sous les traits d'une policière afin de libérer S'adi, qui a été arrêté après avoir appelé lui-même la police, à la suite de la mort de Shebli. Il est intéressant de noter qu'elle est habillée en blanc lorsqu'elle est présentée avec Shebli et en noir lors des scènes communes avec S'adi ce qui suggère l'idée que la mort est aussi douce et agréable qu'un baiser pour les bienfaiteurs que dure pour les malfaiteurs. Quand Shebli est accueilli par la jeune femme en blanc qui l'embrasse lors de sa mort, S'adi demande, lui, à sa femme de chasser la vieille femme laide, responsable de lui ôter l'âme que le spectateur ne voit pas. La mort paraît donc comme un personnage inexistant, et omniprésent dans l'histoire du film.



Figure 36. Farmânâra et vêtue de noir

L'omniprésence de ce personnage principal tout au long du récit et les interprétations subjectives des autres personnages sont des caractéristiques que nous retrouvons chez les personnages du Nouveau Roman. Un cas similaire se retrouve dans *Khâneh-i rou-ye âb* où le temps se cristallise sous l'apparence d'une vieille femme qui tricote en permanence. Les fragments qui lui sont consacrés ne comportent aucun dialogue et restent toujours en marge du récit. Juste une réplique relie ces scènes répétitives à la trame de l'histoire : ce n'est que lorsque la secrétaire du Docteur Sépidbakht dit que, si elle connaissait la personne qui tricote les destins, elle lui demanderait de découdre le sien que le spectateur fait le rapprochement et parvient à établir un lien entre les scènes qu'il voit, entre le réel et la métaphysique :

« Farmânâra : - D'après moi, j'ai un sandwich aux images dont la métaphysique est comme le pain. »<sup>1</sup>

En effet, à partir du moment où un univers mental du narrateur est envisageable et où la démonstration peut alors avoir une place dans son récit, aussi bien l'espace de la fiction que

---

<sup>1</sup> Entretien de Farmânâra in : Dorostkâr, S. Aqiqi, *op. cit.*, p.242.

« فرمان آرا : من به نظر خودم یک ساندویچی از تصویرها دارم که متافیزیک در آنحکم نان ساندویچ را دارد. »

les personnages qu'il conçoit ou rencontre rendent envisageable un certain point de départ dans l'esprit du personnage principal : c'est à travers son parcours mental que les autres personnages sont insérés dans la narration.

Dans *Masum-e aval*, la logique de l'espace de la fiction n'est pas respectée. Comme dans les autres ouvrages de Farmânâra, le personnage principal du récit est un être mental et abstrait. L'épouvantail qui s'humanise devient le personnage omniprésent du récit. Concernant sa *qualification différentielle*, il faudrait dire que, contrairement aux personnages que nous avons vus jusqu'ici, cet épouvantail n'est pas du tout faible.

Il est même beaucoup plus puissant que nous pourrions le croire. Pourtant, il n'a aucun trait commun avec un épouvantail classique. Il ressemble plutôt à un monstre cruel qui en veut aux gens du village et non pas à un épouvantail, qu'eux-mêmes auraient fabriqué pour chasser les corbeaux. Son pouvoir monte jusqu'au niveau où tous ceux qui l'ont vu et qui se sont approchés de lui perdent leur capacité de parler. En effet, bien qu'il n'ait pas de *qualification différentielle*, il arrive à opérer sa fonctionnalité différentielle, il assume la fonction de destinataire, de sujet et de destinataire, à la quête de la possession de l'âme des villageois. Dans ce parcours, il n'a pas d'adjuvant car il est seul et il n'est pas aidé. La curiosité de ceux qui s'approchent de lui déteint la fonction d'apposant et, finalement, nous ne savons pas si le sujet réussit à accomplir ou non son devoir initial car le narrateur arrête son récit après la mort d'Abdoullah.

Cette étude des personnages des ouvrages intéressés nous permet de dire que, dans les récits de Farmânâra, le héros n'apparaît plus comme dans le roman traditionnel où il désigne un personnage idéal et noble. Le personnage se replie sur lui-même et ne s'intéresse qu'à ses propres préoccupations. Il n'est pas capable d'améliorer sa situation où il ne le désire pas. Il ne cherche qu'à trouver le calme et s'il est entouré d'autres personnages, c'est parce qu'il veut profiter de leur présence et de leur fonction d'adjuvant. Ainsi, la notion d'anti-héros paraît pertinente. Les héros qui n'osent pas passer à l'action, au sein d'une société où toutes les valeurs sont modifiées, errent dans un circuit en boucle qui n'est que le récit textuel ou scriptural où ils vont être analysés, et ce à partir du critère de leurs agissements, de leurs actions.





*Figure 37. Le personnage de la Mort dans Un petit baiser*



### 2.3.3. L'« agir »<sup>1</sup> des personnages au sein de la société problématique

*Ce que constate Robbe-Grillet, ce qui fait le sujet de ses deux premiers romans, - Les gommages et Le voyeur- est la grande transformation sociale et humaine, née de l'apparition de deux phénomènes nouveaux et d'une importance capitale, d'une part les autorégulations de la société et, d'autre part, la passivité croissante (...).<sup>2</sup>*

C'est de cette façon qu'Alain Robbe-Grillet analyse la société dans *La Jalousie*. La passivité du personnage conduit à la suppression de son caractère actif pour réduire son rôle à celui d'un spectateur passif ; il reste cependant actif dans son univers mental. Peu importe que le personnage ne passe pas à l'acte dans la réalité, il agit dans son esprit et l'action se développe de façon intérieure. Rares sont les actions extériorisées du mari jaloux dans le livre.

Dans *La Modification*, Léon Delmont a le souci de passer à l'acte et de marquer le point décisif de sa vie ; pourtant, le voyage modifie sa décision et il préfère finalement ne pas commettre d'action bouleversante. Il se rend compte de son incapacité à changer les conditions de la société même s'il change de compagnie. Il décide donc de renoncer à Cécile, sa maîtresse, pour éviter tout jugement ultérieur. L'image de l'homme marié qui abandonne sa femme pour son propre plaisir le gêne au point qu'il décide de se rendre responsable de sa famille malgré

---

<sup>1</sup> « Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. *Agir* pour le personnage c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. » cf. P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *poétique*, Paris, édition du seuil, 1979, P. 128.

<sup>2</sup> Lucien Goldmann, « Nouveau Roman et réalité », Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1964, p. 316-317. URL : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle>, Consulté le 14 juillet 2016.

son amour pour Cécile. De plus, il se sent mal à l'aise dans la société de consommation de laquelle il se considère comme une victime car son existence médiocre le ronge et l'use sans cesse. Il a donc du mal à supporter ce regard de l'extérieur au point qu'il ne se connaît plus et qu'il se met à raconter sa propre histoire à un *vous*.

Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, ainsi que dans les autres ouvrages de Golshiri, l'échec du passage à l'acte est évident. Shâzdeh n'arrive pas à agir comme les autres membres de sa lignée. Malgré son titre, il ne montre aucun caractère de prince. Son royaume est limité à quelques personnes de son entourage : sa femme Fâkhr-ol Nessâ, sa bonne Fakhri et son valet Mourad. Son empire est réduit au même titre que ses actions qui restent mentales et inachevées. Dans ce livre, l'abondance des dialogues témoigne de son incapacité à passer à l'acte. Comme dans *La Modification*, la société s'impose au personnage principal et il s'efforce de se libérer de toutes ces contraintes en choisissant une villa aux longs murs. Nous ne le voyons jamais parmi les gens, au sein de la société et ce même à travers ses imaginations et dans ses rêves.

Dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* non plus, Bahman n'accomplit pas son *rôle thématique*<sup>1</sup> où il ne le fait pas comme il le faudrait *a priori*. Bien qu'il appartienne à la catégorie sociale des metteurs en scène, il n'a pas fait de films depuis vingt ans et vers la fin du film il renonce de nouveau à son projet de faire un documentaire. Il n'est pas bien connu dans la petite société des cinéastes et bien qu'il soit l'actant de son récit, l'existence du récit général et réel de la vie des cinéastes de l'époque ne dépend point de lui :

« Kani : - Ben, tu sais ce qu'ils vont raconter derrière ton dos. Ils vont dire que tu ne peux plus réaliser le moindre film.

Bahman : - Ceux qui sont mes anciens collègues le savent bien, et les autres croient que nous sommes morts. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Un *rôle thématique* signifie un « rôle ».

<sup>2</sup> Bahman Farmânâra, *Bou-ye Kâfour Art-e yâs*, *op. cit.*, p.67.

« کنی : آخه میدونی اون وقت پشت سر تو چی میگن . میگن تو دیگه نمیتونی فیلم بسازی .  
بهمن : اونایی که همقطارای قدیمی من هستند میدونند بقیه هم که فکر میکنن ما مردیم. »

*Ye Bous-e kouchoulou* présente deux actants qui accomplissent différemment leur rôle thématique. Shebli, l'écrivain, représente un véritable auteur avec douceur et fraîcheur d'esprit, et respecté et connu de tout le peuple iranien, où qu'il aille. Visitant Persépolis par exemple, il se retrouve entouré de jeunes gens qui lui demandent des autographes ou des photos et vont jusqu'à se mettre à lire des extraits de ses romans. Après sa mort, à la gendarmerie, S'adi subit un interrogatoire ; le policier, méprisant, lui demande de se présenter et se moque de lui lorsqu'il prétend être un écrivain de grande renommée. Très fâché, S'adi lui affirme que son dernier livre est paru, il y a quarante ans, ce qui provoque la surprise du policier et sa réplique blessante : il lui dit que le peuple iranien a besoin d'écrivains comme Shebli et non pas d'un faux écrivain qui a vécu loin de son peuple.



Figure 38. *Ye bous- kouchoulou*. L'Officier reproche Sa'di d'avoir abandonné son peuple.

Ainsi, *Farmânâra* présente deux écrivains qui appartiennent tous deux à la même catégorie sociale, en l'occurrence celle des hommes de Lettres, mais dont l'un accomplit parfaitement son rôle tandis que l'autre reste neutre à un tel point que son peuple le repousse et l'oublie volontairement.

Dénué de toute force, aussi bien que de moyens de lutter contre cette société si cruelle, il se voit obligé d'avancer vers la mort et vers l'anéantissement. Tout est déjà organisé pour qu'il s'en approche. La Mort apparaît, à plusieurs reprises, tout au long du film. Libéré de la

gendarmerie, il est conduit par un chauffeur vers sa ville natale où son fils repose éternellement. Etonné que le chauffeur connaisse sa destination, il se sent plus proche que jamais de la mort. Le conducteur lui dit que la femme qui a pris en charge à l'aéroport l'a informé, lui a même donné l'adresse du cimetière où il a l'intention de se rendre ce qui provoque de la peur chez S'adi. Il se laisse donc river dans un processus d'aliénation et d'anéantissement pour finalement mourir près de la tombe de son fils.

Comme les personnages néo-romanesques que nous avons vus, lui aussi a du mal à adhérer à la conscience collective et est en conflit avec la société. Contrairement à Léon Delmont de *La Modification* qui finit par changer sa vision du monde, S'adi de *Ye- bous-e kouchoulou* ne peut plus résister devant la contradiction de son être et celui accepté par la société. Au lieu de lutter contre la société cruelle qui vient de subir une guerre de sept ans, juste après une révolution dans le système politico-gouvernemental du pays, il s'enfuit à jamais. Loin du pays pendant quarante longues années, il n'a pourtant jamais été heureux alors qu'il a même abandonné sa femme et ses deux enfants pour son propre plaisir. Contrairement à Léon, il a choisi de subir le regard méprisant des autres devant l'homme marié et irresponsable qu'il est. Si pour Léon la société est une force en constante opposition, pour Mohammad- Rézâ S'adi elle ne l'est plus malgré son isolement en Suisse, pays de la paix ; c'est comme si le destin de S'adi était le futur non-réalisé de Léon. Si ce dernier avait quitté Henriette, il aurait eu droit à un destin semblable à celui de S'adi, qui n'exprime ses regrets que lors de la mort. Il parle en effet du chagrin qu'il a subi après l'accident de son amante avec sa fille Jâleh.

*La Jalousie* montre les structures mentales du narrateur. Souffrant des relations de sa femme avec Franck, il est impuissant pour empêcher le déroulement des événements et lui aussi s'isole pour se mettre à l'abri d'un monde fait de bavardages et de conversations.

Pour Farmânâra, comme pour la plupart des écrivains de l'époque, la thématique de la politique est bel et bien présente. *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs* est baigné par le thème de la censure et de la limitation. Partout dans le film, l'injustice du gouvernement se fait jour à travers les dialogues :

« *L'avocat de Bahman* : - *La loi est pour les pauvres ! Et eux, ils n'ont pas d'argent pour que je puisse me faire une telle vie. Dans ce pays, tu dois connaître quelqu'un, ou bien avoir un piston.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> B. Farmânâra, *Bou-ye kâfour, atr-e yas*, op. cit., p. 28.

C'est la réplique d'un avocat, le Docteur Arâsteh, à Bahman et qui a conseillé de ne pas parler aux autres de l'histoire de la femme qui a laissé le cadavre de son nouveau-né dans sa voiture. Cette discussion implique la corruption du système gouvernemental du pays. Malgré tout, cette scène a été supprimée dans la présentation filmique, ce qui a gêné la plupart des cinéastes qui ont été obligés à renoncer à leur projet artistique.



Figure 39. Bou-ye Kâfour, Atr-e yâs. Bahman et la femme laissant l'enfant

Pour Bahman, comme pour la majorité d'entre eux, reprendre le métier de cinéaste est considéré comme une vengeance de la société et de ceux qui l'ont privée de son amour :

*« Bahman : - Tu sais, avant cet événement, je voulais faire ce film. En effet, c'était comme un dédain intellectuel pour ceux qui ne m'ont pas laissé faire de film pendant toutes ces années. Mais maintenant je ne suis plus sûr.*

*Kani : - Monsieur, vous croyez que quelque chose a changé ? Tout est comme autre-fois !*

*Bahman : - Je sais, je sais, c'est juste moi qui ne suis pas comme avant. Les conditions ont tellement attristé la vie que peu à peu, on a oublié le vrai sens de la vie. »<sup>1</sup>*

---

« وکیل بهمن : قانون مال بیچاره هاس. اون ها هم که پول وپله ای ندارن که من بتونم باهانش چنین زندگی یو ردیف کنم. تو این مملکت یا باید کسی رو بشناسی یا پارٹی داشته باشی.»

<sup>1</sup> Ibid., p. 66.

A aucun moment la moindre allusion directe aux activités politiques n'est faite mais les injustices commises à son égard et à l'égard de tous les cinéastes le poussent à lutter contre cette oppression et contre les conditions culturelles de la société où nous pouvons voir qu'un homme au chômage bat sa femme enceinte au point qu'elle accouche d'un enfant mort.

Dans *Khâneh-i rou-ye âb*, ce malaise social est encore plus remarquable. L'image d'un médecin, trahi par sa femme, qui a emmené leur fils à l'étranger est déjà en soi un problème social. Quant à lui, il mène des relations très osées avec les femmes de son entourage. Son père vit ses derniers jours dans un asile, malgré la possibilité qu'il a de vivre avec son fils.

Dans ce récit filmique, Farmânâra, présente une microsociété où tous les maux sont miniaturisés : les citoyens corrompus comme le Docteur Sépidbakht, la jeune génération droguée et au chômage, un enfant – en l'occurrence l'enfant doué sachant le Coran par cœur – abusé par ses parents, une fille tentée de tromper son futur mari, etc...

L'image la plus bouleversante du film pourrait être celle des jeunes gens que Sépidbakht trouve alors qu'ils sont en train de s'injecter de la drogue. En le voyant si étonné, l'un d'eux lui adresse la parole :

« *Le jeune drogué : - Papa ! Tu es revenu ! Tu m'as trouvé du travail ?* »<sup>1</sup>

Le fait que le jeune homme l'appelle « Papa » le touche d'autant plus.

Par conséquent, son accident avec l'ange, dès le début du film, est un point final. Le Docteur Sépidbakht se trouve face à une nouvelle occasion de rentrer et de chercher une nouvelle voie pour mener à bien sa vie, une fin significative qui s'ouvre à une renaissance. Malgré cela, il ne trouve que du manque. Sa rencontre avec le petit enfant lui rappelle l'innocence de son enfance. L'image de Sépidbakht et du petit enfant allongé ensemble est en réalité une invitation à se connaître et à se construire au sein d'une société corrompue :

---

« بهمن : میدونی تا قبل از اینکه این اتفاق بیوفته من میخواستم این فیلم رو بسازم. در واقع یه دهن کجی روشنفکرانه بود به تمام آدم هایی که اینهمه سال نگذاشتن من فیلم بسازم ولی الان دیگه مطمئن نیستم.  
کنی : آقا فکر میکنید که چیزی عوض شده؟ همه چیز که مثل سابقه.  
بهمن : میدونم میدونم من فقط مثل سابق نیستم. شرایط زمانه رو انقدر تلخ کرده که کمکم یادمون رفته که معنی واقعی زندگی چیه.»

<sup>1</sup> B. Farmânâra, *Khâneh roué ab*, op. cit., p. 311.

« بابا اومدی؟ برام کار پیدا کردی؟ »



« Khâneh-i rou-ye âb, loin de ses aspects métaphoriques et symboliques, est un film social [...] qui laisse une image toute amère et touchante. »<sup>1</sup>

Farmânâra, s'efforce d'observer la solitude des êtres humains abandonnés dans la société (Madame Taleqani, Jâleh, Madame Mohammadi), de démontrer le sentiment d'être étranger (son père, la mère de Mojgan) et d'inviter quiconque à la réflexion au sujet des souffrances imposées aux gens (Sida, hypocrisie, crime, drogue, ...) au sein des sociétés modernes.

Quant à Golshiri, nous remarquons que les caractéristiques de ses personnages dont nous venons d'analyser le statut est de subir les avatars de la société moderne. Une thématique de négativité se cristallise autour d'eux et de leur personnalité. Le malaise imposé par la société les empêche d'évoluer et de modifier les conditions de la réalisation de leur être.

Le vingtième siècle marque la fin des certitudes et des valeurs sociales, et les personnages, à l'instar de l'homme contemporain, mènent une quête désespérée du sens de la vie. Les personnages créés par Duras, Robbe-Grillet, Butor, Golshiri et Farmânâra, représentants de tous les hommes de l'époque, souffrent de leur impossibilité de communiquer et de s'exprimer, se replient dans leur univers intérieur et mettent en récit le processus de la recherche de soi. Cette recherche se passe entièrement dans l'esprit et voilà pourquoi nous avons toujours affaire aux focalisations internes et aux monologues intérieurs dans les récits textuels qui entraînent une confusion chez le lecteur.

Nous avons l'impression que le personnage et le narrateur protestent de cette façon contre une littérature de consommation qui habituerait les hommes à ne pas réfléchir. En examinant les récits qui nous intéressent, nous avons remarqué que la structure narrative et les confusions créées par le narrateur dépendent des conditions socio-politiques dont souffrent les personnages, au même titre que leur créateur qui ne réclame que la suppression des contraintes sociales.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 56.

« خانه ای روی آب فارغ از جنبه های استعاره‌ای و نمادین اش فیلمی است اجتماعی [...] که تصویری بس تلخ و تاثیرگذار از خود برجا میگذارد. »



### **3. TROISIEME PARTIE : Les difficultés soulevées par la transformation des mots en images**



*Qu'est-ce que le réel ? On ne le connaît jamais que sous forme d'effets (mode physique), de la fonction (monde social) ou de fantasmes (mode culturel) ; bref, le réel n'est jamais lui-même qu'une inférence...*

*Roland BARTHES*<sup>1</sup>

La notion de réalisme prenant toute sa place dans une époque où les connaissances scientifiques ont fait un grand pas depuis la pensée du début du XX<sup>e</sup> siècle, le Nouveau Roman et le nouveau cinéma tentent de faire aussi un pas, mais à l'aide d'une autre conception du réel qui soit capable de rendre compte du rapport moderne de l'homme au monde.

Le monde étant lui-même complexe, l'œuvre ne peut que rendre au mieux cette complexité par une image floue et incertaine. Les Nouveaux Romanciers ne défendent donc pas l'esthétique réaliste du siècle précédent, en parfaite conformité avec la société qui la produisait ; ils remettent en cause le réel de cette société et en créant une autre réalité, dénoncent la fausseté de la réalité conventionnellement littéraire.

Parmi eux, A. Robbe-Grillet oppose de façon radicale le réel et le réalisme en avançant la formule lacanienne selon laquelle le réel, c'est l'inacceptable.

---

<sup>1</sup> Cité in : *Essais Critiques*, Paris, Seuil coll. « Essais/points », 2004, p.169.

*L'acte (sexuel) est impossible. Quand je dis ça, je ne dis pas qu'il n'existe pas, ça ne suffit pas qu'on le dise, puisque l'impossible c'est le Réel, tout simplement, le Réel pur, la définition du possible exigeant toujours une première symbolisation : si vous excluez cette symbolisation, elle vous apparaîtra beaucoup plus naturelle, cette formule de l'impossible, c'est le Réel. Il est un fait qu'on n'a pas prouvé, de l'acte sexuel, la possibilité dans aucun système formel.<sup>1</sup>*

Nous retrouvons cette assertion dans tous les arts et chez de nombreux artistes, littéraires ou cinématographiques qui s'efforcent de reproduire le réel en passant par la *symbolisation* afin de le faire accepter par leur interlocuteur. Dans ce qui va suivre, nous tenterons de voir les modalités de cette illusion et l'impression de réalité qu'elle produit chez le lecteur et le spectateur afin de transformer le réel dans ces deux domaines d'art.

Il faudrait ajouter que la perception de la réalité est la seule différence entre le roman et le film. Voilà pourquoi les divergences des récits écrits et des récits filmiques qui intéressent notre travail vont être analysées dans cette troisième partie grâce aux théories cinématographiques des critiques tels que François Jost<sup>2</sup>, André Gaudrault<sup>3</sup>, Jeanne-Marie Clerc<sup>4</sup> et Monique Carcaud-Macaire<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Lacan, « Séminaire XIV », *La logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967, Inédit.

<sup>2</sup> François Jost (1943) est un professeur en science de l'information et de la communication à l'Université Paris III. Il a fait des études cinématographiques et il est l'auteur du *récit cinématographique* (avec André Gaudrault, coll- 2000), dont nous avons tenté d'utiliser les théories dans la recherche présente.

<sup>3</sup> André Gaudrault (1952), est un chercheur québécois en étude cinématographique, et l'un des fondateurs des études sur le cinéma des premiers temps.

<sup>4</sup> Professeur de l'Université Montpellier III et Paul-Valéry, elle enseigne la littérature comparée – domaine littérature et cinéma – depuis des années. Durant notre recherche, nous avons beaucoup profité de ses livres « Littérature et cinéma » et « L'adaptation cinématographique et littéraire » (avec Carcaud-Macaire).

<sup>5</sup> Mounique Carcaud-Macaire est maître de conférence de l'Université Paul-Valéry.

# LA PERCEPTION DE LA REALITE DANS L'ART DE LA REPRESENTATION

*La réussite d'une fiction se mesure en général à la puissance d'attraction du récit qui fait que, même lorsque le spectateur décide de concentrer son attention sur le film lui-même en tant que film, il finit quand même par embarquer dans le train de la fiction.<sup>1</sup>*

A la naissance du cinéma qui représentait par elle-même un problème, la littérature cinématographique se prêtait volontiers à un tour théorique et fondamental. C'était l'époque où tout critique de cinéma était à la fois filmologue et théoricien, mais aujourd'hui, le cinéma est fait par les cinéastes et il est devenu une structure toute particulière qui pose des problèmes à la psychologie et à la sociologie des publics et qui demande une étude toute particulière. L'un des thèmes les plus importants de cette vague théoricienne était celui de « l'impression de réalité » que peut éprouver le spectateur devant le film.

Plus que le roman, la pièce de théâtre ou le tableau de peinture, le film nous donne le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi-réel. Le spectateur se prête volontiers au processus perceptif de participation au cinéma où il est sans cesse investi dans cette aventure quasi-réelle pour lui :

---

<sup>1</sup> Emmanuel Siety, *Fiction d'images*, Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films, Rennes, PUR, 2009, p.7. URL : <http://www.pur-editions.fr>, consulté le 2 janvier 2016.

*Cet « air de réalité », cet empire si direct sur la perception, ont le don de faire courir les foules, qui se dérangent moins nombreuses pour voir la dernière pièce de théâtre, pour aller acheter le dernier roman.<sup>1</sup>*

D'après André Bazin<sup>2</sup>, le succès de l'art des images mouvantes tient à cette expérience collective des foules lors de la représentation et la perception des images, là où les systèmes traditionnels de la représentation obligeaient l'écrivain à faire apparaître une vérité d'ordre psychologique ou moral.

Le roman traditionnel, chargé de reproduire le monde extérieur est donc interprété comme une illusion rassurante puisque le support rappelle sans cesse que ce n'est qu'une fiction, une illusion. Les Nouveaux Romanciers et nouveaux cinéastes s'attaquent aux fondements de l'expression littéraire et cinématographique et pour « [...] donner au lecteur l'impression que ce qu'il lit est la réalité même, [créent] une conformité entre la fiction et le mythe que le lecteur se fait de la réalité. »<sup>3</sup>

Cette conformité est reliée à la destruction de l'illusion référentielle et du lien entre la chose énoncée et son référent dans le monde extérieur. Dans la photographie, l'impression de la réalité est beaucoup plus forte que dans le cinéma ou encore dans les images créées par les romanciers. *Regarder une photo*, dit Roland Barthes, *n'est pas viser un être-là, mais un avoir-été-là : il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie, il se produit une conjonction illogique de l'ici et de l'autre-fois.*<sup>4</sup>

C'est ce qui explique l'irréalité de la photographie, qui se trouve également dans les documentaires où la part de réalité est à chercher dans l'*antériorité temporelle*.

---

<sup>1</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 2003, p. 18.

<sup>2</sup> André Bazin (1918-1958), le grand théoricien de l'histoire du cinéma qui a largement influencé les principes de l'adaptation cinématographique. Il a fondé *Les Cahiers du cinéma* en 1951.

<sup>3</sup> J. Ricardou, in : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome I. *op.cit.*, p.376.

<sup>4</sup> R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *communication*, n°4, 1964, p. 47. URL : [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027), consulté le 20 août 2014.



Ce qui est photographié ou encore un morceau de documentaire a vraiment été ainsi un jour et sous un certain rapport (la part de la réalité), tandis que ce qui est enregistré – dans le cas du film – ne reflète que la réalité transformée. En ce qui concerne de l'irréalité, il s'agit de *la pondération temporelle* (avoir-été-là).

Les choses filmées ou photographiées, ont été ainsi, mais elles ne le sont plus. "*Le cela-a-été bat en brèche le c'est moi*" dit Roland Barthes :

*Les réalistes dont je suis et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent infléchir sa lecture – ne prennent pas tous la photo pour une copie de réel – mais pour une émanation du réel passé.<sup>1</sup>*

Pourtant, contrairement à ce qui est perçu en photographie, au cinéma, le spectateur ne perçoit pas un *avoir-été-là* mais un *être-là* – pour reprendre les expressions de Roland Barthes – vivant, bien qu'il soit faux. Dans le cinéma, cette sorte de *la pondération temporelle* (*avoir-été-là*) disparaît donc au profit du *pouvoir projectif* de l'image.<sup>2</sup>

*A vrai dire, l'impression de réalité qui appartient en propre aux techniques de représentation existantes (photo, cinéma, théâtre, peinture, etc.) est toujours un aspect qui peut être étudié et qui met en avant le fait que cette impression de réalité couvre un phénomène multiple : nous pouvons en chercher une explication du côté de l'objet perçu mais également du côté de la perception : d'un côté, la ressemblance porte en elle un grand nombre d'indices de réalité et de l'autre côté, la perception qui est une construction – qui est de ce fait active – en contient une vérité propre à lui. La participation*

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *La chambre Claire*, Paris, Nathan coll. « Cinéma/ Image », 1990, p.18. [Livre numérique] URL : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Cahiers-du-Cinema-Gallimard/La-Chambre-claire>, consulté le 25 août 2015.

<sup>2</sup> « *La photographie n'est jamais vécue comme une illusion, elle n'est nullement une présence, et il faut en rabattre sur le caractère magique de l'image photographique ; et sa réalité est celle de l'avoir-été-là, car il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : cela s'est passé ainsi : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri. Cette sorte de pondération temporelle (avoir-été-là) diminue probablement le pouvoir projectif de l'image.* » Cité in : R. Barthes, *Ibid*, p. 48.

*perceptive du spectateur rend la copie plus réelle. Cependant, selon Martine Joly<sup>1</sup> : « Toute image enregistrée ne provoque pas nécessairement et d'abord une attente de vérité mais peut provoquer une attente du vraisemblable et jouer alors sur le régime de la croyance. »<sup>2</sup>*

Pourtant cela dépend fortement du genre de la représentation. Par exemple, dans un film de fiction, le spectateur est volontairement renvoyé dans un univers imaginaire. Cette fiction est une sorte de vraisemblable qui ne présente absolument pas le vrai, alors que cette *attente de vérité* – pour reprendre l'expression de M. Joly – sera différemment communiquée dans un documentaire où une relation directe avec la réalité des faits est établie.

Si la photographie est, selon Barthes, *une pure connaissance spectatorielle*<sup>3</sup> et une vérité dénotée ou sans code, nous pouvons alors nous demander pourquoi l'impression de réalité est tellement plus forte devant un film que devant une photographie. Une première réponse s'impose : c'est le mouvement qui donne une forte impression de réalité.

D'après C. Metz « *le mouvement apporte deux choses avec lui : un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets.* »<sup>4</sup> Donc la combinaison de la réalité avec ce corps mouvant entraîne le sentiment de la vie concrète.

*La photographie fixe est en quelque sorte la trace d'un spectacle passé*<sup>5</sup>, comme le disait André Bazin nous nous attendons à ce que la photographie animée – c'est-à-dire le cinéma – soit ressentie comme la trace d'un mouvement passé. En fait, le spectateur perçoit toujours le mouvement comme étant actuel – même lorsqu'il reproduit un mouvement passé – de sorte que l'impression d'être dans le passé qui « irrealise » la photographie disparaît devant le spectacle d'un mouvement. Pourtant, le simple constat que le film est plus vivant et plus animé que la photographie ne suffit pas : il y a davantage au cinéma. La présence réelle du mouvement

---

<sup>1</sup> Martine Joly, maître de conférence de l'Université de Sorbonne III, est l'auteur de *L'image et son interprétation*.

<sup>2</sup> M. Joly, *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2005, p. 97.

<sup>3</sup> R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *op. cit.*, p. 47.

<sup>4</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 2003, p.14.

<sup>5</sup> A. Bazin, *Que-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, tome I (Ontologico et langage), 1958, p.19.

proposé dans le cinéma fait en sorte que ce sont *la réalité de l'impression et l'impression de réalité* qui s'imposent.

Au théâtre, la réalité est encore plus forte qu'au cinéma et pourtant la fiction théâtrale ne donne qu'une faible *impression de réalité* parce que *tout* y semble être la réalité même. Le spectacle théâtral ne parvient pas à être une reproduction convaincante de la vie, parce qu'il fait lui-même partie de la vie : il ne donne pas une impression de réalité car il en fait trop d'une certaine façon, il est la réalité. En témoignent par exemple les *Entr'actes*<sup>1</sup> : l'espace réel de la scène et la présence réelle de l'acteur ne permettent pas à la fiction de se faire ressentir comme réelle. Nous avons l'impression d'avoir un monde miniaturisé d'après les conventions scéniques. Au contraire, le spectacle cinématographique est l'empreinte de l'irréalité. Il se déroule dans un autre monde, dans l'espace de la diégèse<sup>2</sup> où l'impression de réalité produite par la fiction a tendance à décroître.

S'il est vrai que nous n'acceptons pas la réalité de l'intrigue théâtrale parce que le théâtre est trop réel, il est tout aussi vrai que nous ne croyons pas en la réalité de l'objet photographié parce que le papier n'est pas assez réel. Une représentation qui ne comprend que peu d'allusions à la réalité ne permet pas à la fiction de prendre corps. La forte réalité incarnée lors de la représentation théâtrale en compagnie des spectateurs s'impose à la perception du réel, chargée de copier l'irréel. Le film peut donc être placé entre la photographie et le théâtre : il apporte les éléments de réalité pour créer l'univers de la diégèse tout en lui accordant les informations nécessaires qui n'existent pas dans la photo et la peinture.

Le spectateur n'a pas de mal à percevoir la réalité partielle. Il est à signaler que la réalité totale du spectacle est plus forte au théâtre qu'au cinéma, mais qu'en revanche la part de réalité qui est transmise par la fiction est plus forte au cinéma qu'au théâtre.

Nous pourrions conclure que le secret du cinéma est de parvenir à mettre de nombreux indices de réalité dans les images afin de pouvoir nourrir l'imaginaire ; autrement dit, le cinéma

---

<sup>1</sup> L'Entr'acte au théâtre, est l'intervalle qui sépare la représentation de deux actes.

<sup>2</sup> « La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit ». (G. Genette, Figure III), KLAUBER, « DIÉGÈSE, poétique », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/diegese-poetique>. Consulté le 2 juin 2017.

fait entrer la réalité du mouvement dans l'irréalité de l'image, et cela grâce au lien qu'il établit implicitement entre la chose évoquée et son référent.

## Les systèmes de conventions

Dans la littérature traditionnelle, nous essayons également de représenter cette illusion de réalité de telle façon qu'elle devienne vraisemblable. Le référent est presque toujours présent. En revanche les Nouveaux Romanciers tentent de le faire disparaître. Pour eux, l'instabilité de la dimension référentielle joue un rôle non négligeable dans toute composition textuelle. A. Robbe-Grillet, conscient des caractéristiques du film, traite le cinéma avec la même fermeté à « *dérouler les conventions du réel* »<sup>1</sup> dans *L'Année dernière à Marienbad*, où il se détourne de toute vraisemblance référentielle grâce au système de convention inventé par Alain Resnais. Le protagoniste transmet explicitement la non-réalité de ce que le spectateur voit :

« - Vous voyez bien que ce n'est pas une vraie ville ».<sup>2</sup>

Dans *Shâzdeh Ehtedjâb* le manque de lois physiques vraisemblables et d'illusion référentielle atteint son maximum. Le fait que les personnages de Djadd-e Kabîr (le grand-père) et Mâdar (la mère) sont en va-et-vient entre l'espace extérieur et l'espace clos de leur photographie est assez évocateur sur ce point :

« *Shâzdeh Ehtedjâb savait qu'à ce moment-là sa mère pleurait. Il vit qu'elle se levait, s'asseyait dans l'encadrement de sa photo et essayait ses larmes.* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> C. Murcia, *Nouveau Roman, nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, col. « 128 », p.43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p.38.

« شازده احتجاب می دانست که حالا مادرش گریه می کند. و دید که مادر بلند شد و رفت توی قاب عکسش نشست و اشکش را پاک کرد. »

Dans quelques autres parties, Golshiri a même rendu cette sensation plus forte encore en attribuant le pouvoir de ranimer les personnages morts, à Shâzdeh :

« Et il [Shâzdeh] laissa Mounireh Khâtoun se ranimer avec toute cette chair chaude et vivante. »<sup>1</sup>

*Masum-e aval*, en racontant une histoire fantastique, offre également un grand nombre de phrases qui témoignent des détours des conventions réelles de l'écriture romanesque. Relatant l'histoire d'un épouvantail effrayant qui a pris vie et qui a causé la mort d'Abdollah, un simple villageois, le narrateur, à travers une lettre à son frère, insiste sur la véracité de ses propos. Il veut le persuader de son histoire vécue, des actes invraisemblables dont les villageois ont été témoins. Il s'est tellement plongé dans l'étrange et l'invraisemblable qu'il ne parvient plus à le distinguer de la réalité quotidienne :

« Et moi, maintenant, j'entends les voix des deux chaussures vernies d'Abdollah et je sais que toi, tu l'entends [...]. »<sup>2</sup>

Il sent la présence de l'épouvantail partout, comme une vérité irréfutable connue de tout le monde, ce qui est l'une des caractéristiques de la littérature fantastique qui, contrairement au merveilleux qui est lié au futur, ne se manifeste qu'au présent :

*Le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur ; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quant au*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.53.

«گذاشت تا منیره خاتون با تمامی آن گوشت گرم و زنده اش باز زنده شود.»  
<sup>2</sup> H. Golshiri, *Nimeh-ye Târik-e mâh* (La partie sombre de la Lune), *op.cit.*, p.146.

« {...} و من تا حالا صدای آن دو تا کفش ورنی عبدالله را می شنوم و می دانم که تو حتی تو صدایش را می شنوی . »

*fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent.*<sup>1</sup>

C'est dans ce sens que la littérature se rapproche du cinéma où nous avons l'impression d'affronter toujours le présent en ignorant, volontairement, le passage de l'histoire du passé au futur. Cela est plus remarquable dans le cas des Nouveaux Romains où l'accentuation de la part de fiction défiant ainsi les lois de la vraisemblance se retrouve à travers le refus des personnages de passer à l'action.

Comme nous venons de le voir, *Le Prince Ehtedjâb*, *Masum-e aval* et *Khâneh-i rou-ye âb* ainsi que le Nouveau Roman et le cinéma du Nouveau Roman – notamment celui de Farmânâra – proposent un personnage qui n'accède au statut de personnage que par sa parole, un pur exemple de fiction qui ne fonctionne pas. Les pelotes de laine qui sont présentes dans les scènes décisives de *Khâneh-i rou-ye âb* trouvent leur justification dans l'intégration du fantastique dans le film de Farmânâra. C'est juste à la fin du film que le metteur en scène dévoile son inquiétude pour donner l'effet du réel à son ouvrage. Représentant Madame Zamâni (Madame Le Temps), tricotant avec les pelotes de laine, il s'efforce de convaincre le spectateur de la vraisemblance de ce qu'il vient de voir.



Figure 40. *Khâneh-i rou-ye âb*, commence et termine par la scène signifiant de la veille dame tricotant.

<sup>1</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1970, p.47.

Croire en l'effet de réel paraît plus simple à un lecteur habitué au Nouveau Roman qu'à un cinéphile intéressé seulement par les histoires sans enjeux narratifs. Dans ce cas, l'acte de communication reste inachevé en vue d'une transmission parfaite du message :

*La communication est un mouvement infini par lequel on perpétue son identité à travers l'autre, en lui rendant le même service. Le jeu intersubjectif est constitué d'une série de moments que l'on peut qualifier comme des états de conscience structurés autour d'un message.<sup>1</sup>*

Par les conventions du réel, même si nous avons affaire à un récit symbolique, la logique doit se définir de façon convenable pour les interlocuteurs. C'est grâce à cette logique que le signifiant est attaché à son référent et que le rapport entre l'ici, le maintenant et l'ailleurs est défini.

*La trace, le signe, le message ont la propriété de survivre à la clôture de l'événement. Ils participent à la fois du réel, c'est leur face signifiante, et de l'imaginaire, c'est leur face référentielle. Ce qui lie le signifiant au référent, c'est la charge logique ou symbolique du signe. La logique jette un pont entre l'ici maintenant et l'ailleurs.<sup>2</sup>*

Pourtant, la perception du message pose parfois des problèmes complexes, notamment lorsqu'il s'agit de compréhension du lien entre un signifiant<sup>3</sup> dont le référent<sup>4</sup>, bien qu'appartenant au réel, ne parvient pas à évoquer le réel connu par tout le monde. Ce problème s'aggrave quand le signifiant appartient au registre symbolique d'une mémoire collective d'un peuple précis. Il devait donc permettre au spectateur de supposer d'autres significations pour le message ; dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, la femme ayant le rôle de la mariée qui marche dans le jardin peut n'insuffler aucun signe significatif chez un lecteur qui ne s'est pas prêté au

---

<sup>1</sup> J. P. Desgoutte, *L'Utopie cinématographique*, Paris, l'Harmattan, 1997, p.58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> Ce que l'on perçoit de l'image.

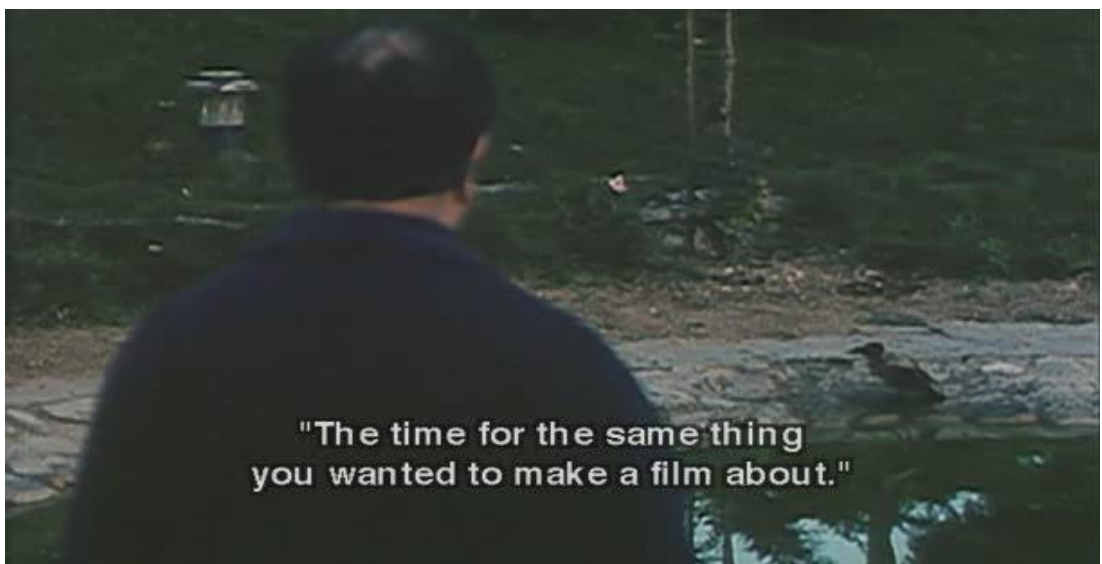
<sup>4</sup> Ce que représente l'image (le réel).



processus de transmission du message. Il pourrait la considérer tout simplement comme la femme voisine ou n'importe quelle autre femme banale. Le corbeau qui se met à parler peut être un autre exemple de ce phénomène.



*Figure 41. La mariée marchant au bord de bassin est un signifiant qui suggère plusieurs référents.*



*Figure 42. Le corbeau parlant pourrait être ainsi un symbole ou un signifiant.*

Cette scène sera tout à fait acceptable pour un enfant de sept ans habitué à voir des dessins animés ou les animaux qui ont des qualités humaines, notamment la faculté de parler : le réel chez l'enfant est différent de celui de l'adulte ce qui en soi peut aussi nous questionner sur la place même du réel. Ainsi, pour les parents de cet enfant, qui se sont éloignés du monde fantastique des dessins animés enfantins, établir un lien logique entre cette scène et les autres scènes sérieuses, dans un film dont le thème est la mort, relèvera d'un autre champ symbolique.

*Khâneh-i rou-ye âb*, lui aussi, abonde en exemples. Les pelotes de laine pourraient trouver le vrai sens du réel dans tous les autres contextes, mais dans ce film, elles ne peuvent pas être en harmonie avec le réel dominant du récit et paraissent problématiques. Le spectateur pourrait tout simplement les interpréter comme étant superflues. Il est à signaler que le film commence par l'accident du Docteur Sépidbakht avec un ange.



Figure 43. Farmanara détruit des conventions du réel en montrant un ange blessé par la voiture de Dr. Sépidbakht.

Déjà Farmânâra, comme A. Resnais, propulse le spectateur dans un monde irréel qui a ses propres conventions, inconnues de lui. Il voit de ses propres yeux les ailes de l'ange et c'est juste après l'avoir touché que Sépidbakht, apeuré, s'enfuit. D'autre part, le présent dominant du film assure le spectateur de la réalité des scènes représentées ; par ailleurs les codes du réel acceptés par la compréhension et l'expérience collective empêchent le spectateur de croire en

cette réalité. A partir de là il doute du réel puisque tous ses repères comme *ici* et *maintenant* sont mis en question par l'illusion référentielle.

Pour susciter la participation du spectateur en ce qui concerne la perception des signifiants, Farmânâra a eu recours à une technique cinématographique : c'est juste après la scène de l'accident que les génériques paraissent, le titre *Khâneh-i rou-ye âb* vacille sur l'écran, ce qui éveille les sens du spectateur qui seront bien sollicités tout au long du film.

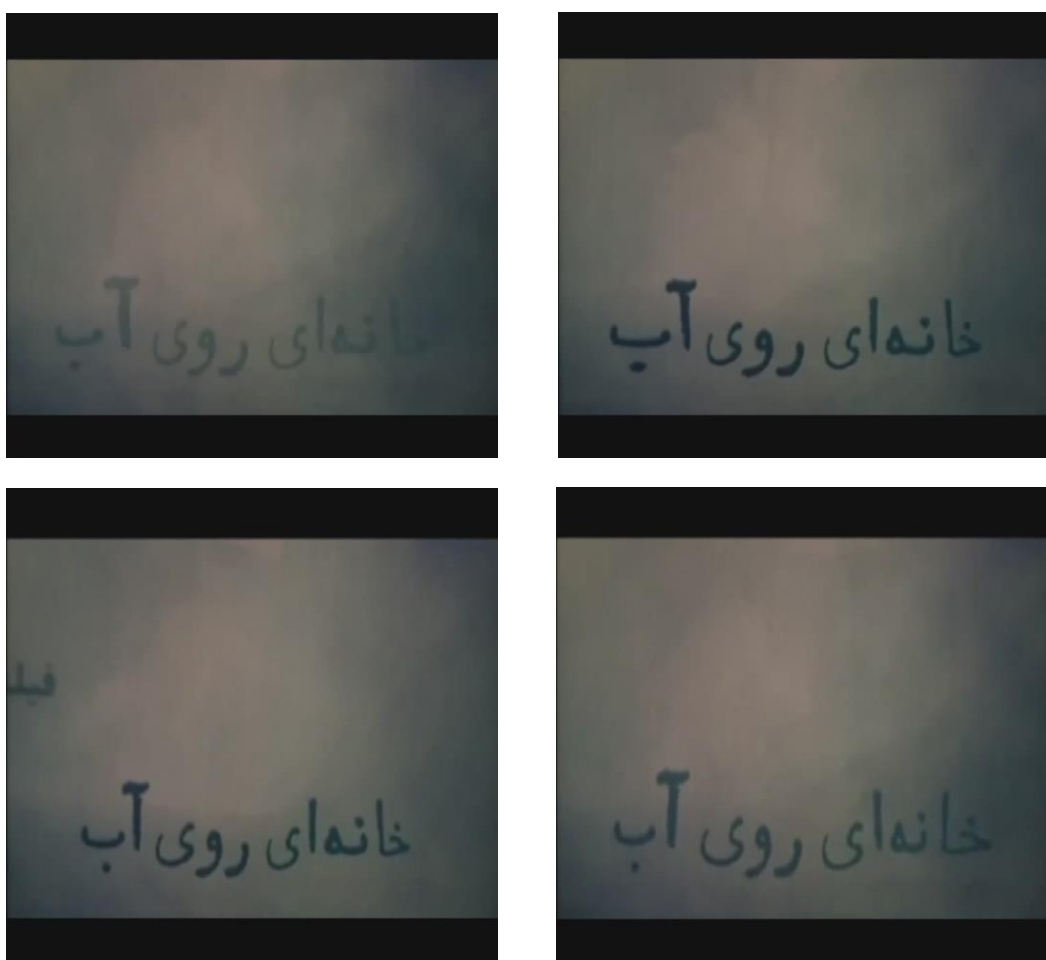


Figure 44. L'affiche du film *Khâneh-i rou-ye âb* vacille sur l'écran et évoque la rêverie.

Ce décalage de quelques minutes lui permet de revenir sur ses habitudes de spectateur et d'accompagner les personnages dans leur vie la plus quotidienne et normale.

*Farmânâra : - Je voulais que cette première partie disparaisse de notre mémoire par les génériques et qu'on entre dans la vie d'un homme qu'on a vu un seul moment. Soi-disant entrer dans sa nature intime et voir sa profession.<sup>1</sup>*

Pour réduire les doutes du spectateur, Farmânâra s'efforce de ne pas montrer la blessure de la main de Sêpidbakht apparue après avoir touché le petit ange, se justifiant ainsi : « *Farmânâra : - Je pensais que si cette blessure n'était pas réelle, quelle importance y avait-il à la représenter ?* »<sup>2</sup>

Pourtant, selon lui, les conventions dramatiques sont avant tout liées à la logique de la scène. Farmânâra ne se laisse pas freiner par des codes préétablis : il montre son récit de « manière standard » et c'est au spectateur de découvrir selon sa vision du monde et ses connaissances générales un récit qui n'a *a priori* aucun sens privilégié. S'il montre Madame Zamâni tricotant, c'est pour permettre au surnaturel et à l'irréalité d'apparaître dans le récit. Le lecteur est libre de l'interpréter comme une femme d'une maison de retraite ou comme un être surnaturel mythique, la mère du Temps, tricotant le destin des êtres humains comme l'une des *trois Parques* de la mythologie et qui les accueille après la mort.<sup>3</sup>

D'après Farmânâra, c'est cette part d'irréalité qui justifie le comportement étrange du Docteur Sêpidbakht. En tant que médecin, il n'est effectivement pas convenable d'enlever un enfant malade et de le faire sortir de l'hôpital, mais le spectateur met de côté cette étrangeté et l'accepte en mobilisant ses croyances religieuses. Le spectateur iranien, habitué à voir les miracles et la grâce du Coran, est tout à fait ouvert à croire en cette part d'irréalité. Il interprète l'attitude du Docteur Sêpidbakht comme naturelle devant la volonté de Dieu et voit en l'évolution de Sêpidbakht les traces de la grâce divine, sachant que le film s'achève avec une

---

<sup>1</sup> B. Farmânâra, Entretien avec R. Dorostkâr, S. Agigi, *op. cit.*, p.242.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>3</sup> « Dans la mythologie romaine, les Parques tenaient le destin des hommes entre leurs mains. Elles tissaient le fil de la vie. Elles sont au nombre de trois : Cloto, Lachesis et Atropos. Ensemble, elles président au destin des hommes : le fil de la vie est filé sur le fuseau de Cloth, sa longueur est déterminée par la baguette de Lachesis et il est coupé par les ciseaux d'Atropos, la plus crainte des trois. Les Parques sont impitoyables. » *Réf* : T. Souccar, « Le fil de la vie », publié le 18 mars 2013 sur : <http://www.thierrysouccar.com/blog/le-fil-de-la-vie>. Consulté le 20 décembre 2014.

scène où l'enfant récite quelques versets du Coran, ce qui empêche le rapprochement des offenseurs au corps de Sépidbakht.



Figure 45. La grâce divine envers le petit garçon illustrée par la lumière.

En revanche, pour le spectateur non-musulman, la scène de l'accident du Docteur avec l'ange paraît plus vraisemblable. Partant de l'idée que l'âge peut exister sous forme d'un enfant avec deux ailes, il n'a aucun mal à croire ce qu'il voit, car au cinéma, « *le réel est toujours déjà là* »<sup>1</sup> et impose au créateur sa présence.

Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, ce qui est présenté est visiblement problématique. Les conventions du réalisme sont tellement transformées que sans l'aide de l'image filmique et sans sa nature analogique, nous aurions du mal à les accepter. Le personnage donne l'étonnante impression de réalité inventée. La mort, représentée comme le personnage principal omniscient accomplit son rôle actant<sup>2</sup> en tant que personnage ou, comme le dit C. Murcia, en tant qu'*objet*

---

<sup>1</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> L'actant : « être ou chose qui, à un titre quelconque, et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/actant>. Consulté le 6 mars 2017.

*filmique* ; il n'est alors besoin d'aucune description donnée pour préparer le spectateur pour l'acte de perception :

*[...] un objet filmique est tout autant un ensemble de signes que l'est un objet littéraire. Il n'en demeure pas moins que l'effet produit est différent en que les modalités de construction d'un personnage ou d'un décor ne peuvent être les mêmes.<sup>1</sup>*

Dans le Nouveau Roman, comme nous venons de le voir dans la partie précédente, le personnage a tendance à *tout faire* pour ne pas passer à l'action, c'est-à-dire rien.

*Shâzdeh Ehtedjâb*, dépourvu de tout caractère de prince, s'efforce tout de même d'imposer son pouvoir par l'emprisonnement de Fâkhr-ol Nessâ et plus tard en obligeant Fakhri à monter une nouvelle Fâkhr-ol Nessâ. A travers les gestes de Fakhri, aucune noblesse ne s'exprime mais le lecteur-spectateur peut percevoir ce vide comme un moyen de caricaturer le comportement de Shâzdeh qui est somme toute banal, ce qui ne manque en rien de l'énerver.



Figure 46. Fâkhri dépourvue de toute noblesse, ne parvient pas à simuler Fâkhro Néssâ

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 55.

Le Docteur Sépidbakht de *Khâneh-i rou-ye âb* est à plusieurs reprises montré dans son cabinet ou son hôpital, ce qui exprime d'une certaine manière une harmonie entre son être et son faire. Ainsi, lors de ses apparitions, aucun étonnement ne naîtra chez le spectateur hormis lorsqu'il est question de ses qualités humaines n'évoquant en rien celles d'un médecin consciencieux.



Figure 47. Dr. Sépidbakht montré à plusieurs reprises dans son cabinet sans être pour autant un médecin consciencieux.

Bahman Fardjâmi de *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* ne parvient pas à élaborer de film malgré tous ses efforts, ce qui là non plus ne surprend pas le spectateur. Toutefois, le personnage de la Mort, représenté sous forme d'une jeune femme endossant trois rôles différents peut apporter une certaine confusion du spectateur : dans le film, trois signifiants ne représentent qu'un seul référent. La voisine de Shebli, la femme habillée en blanc, frappe à sa porte pour demander une tasse de sucre ce qui empêche alors l'écrivain de se suicider. La deuxième fois, elle apparaît sous la forme d'une jeune femme que Shebli rencontre dans la forêt et après l'avoir embrassée, celui-ci disparaît en trouvant la mort. La troisième et dernière fois, la même femme apparaît en tant que policière pour libérer S'adi. En route, S'adi fait un cauchemar au cours duquel la même femme lui conseille de chercher un endroit propice pour mourir, ce qui conviendrait mieux à ses qualités d'artiste.



*Figure 48. Hédiye Téhrâni (le personnage de la Mort), dans trois rôles différents, Ye Bous-e kouchoulou.*



A peine réveillé, S'adi raconte son cauchemar à Shebli, qu'il revoit toujours la jeune femme qui l'avait conduit à son arrivée. Ainsi le spectateur peut déduire que ce personnage était apparu à Sa'di, pour la première fois à l'aéroport et qu'il ne cessera de se transformer qu'après avoir accompli sa mission qui n'est rien d'autre que d'ôter la vie des deux amis écrivains. La mort n'est généralement pas représentée dans la plupart des cultes comme un être humain et par conséquent le spectateur ne parvient pas à établir le lien entre le signifiant et le référent. L'image filmique d'une fleur ressemble à l'objet fleur du monde interférentiel, mais l'image filmique de la mort, à peine représentée sous forme d'un signe iconique ne rappelle pas l'objet ou l'image réels :

*Le signe iconique construit un modèle de relations (entre phénomènes graphiques) homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous rappelant l'objet.<sup>1</sup>*

En effet cette non-ressemblance motive le spectateur à construire son modèle de relations. D'une part, il lui fait comprendre la fonction de cette femme, apparue sous quatre formes et chargée d'accomplir et de jouer quatre rôles, et d'autre part, après avoir mis en lumière le rapprochement de ces quatre rôles, il lui faut les lier à une notion particulièrement abstraite qu'est la mort, ce qui étonne le spectateur.

En d'autres termes, lorsque le processus d'impression repose sur l'absence d'orientation et la perception du signifiant – comme dans cet exemple avec le rôle du personnage apparu sous différentes formes –, cela peut sembler problématique pour le spectateur : l'impression de réalité est forte et le spectateur n'arrive pas à reconnaître les conventions.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 51.



### **3.1. Chapitre 1 : La construction du personnage , de l'espace et du temps dans le système conventionnel du cinéma**

Les constructions du point de vue et de celle du personnage sont les deux facettes inséparables d'un même processus d'intégration du spectateur dans la diégèse. Partager un regard ou une écoute et être le témoin des événements diégétiques déterminent notre interprétation du monde fictionnel. Le choix d'un point de vue n'est pas une simple opération technique : c'est avant tout ce qui rend originaux l'écoute et le regard spectateur. C'est à travers les actes, les comportements et les paroles des personnages que le spectateur constitue son savoir sur le monde fictionnel du récit, que ce récit soit écrit ou filmique.

Concernant le statut du personnage, il faut noter qu'il est lui aussi une construction sociale où des représentations sociales et culturelles viennent se matérialiser. Celles-ci dépendent à la fois de la place que les personnages jouent dans le récit et du type d'*interactions*<sup>1</sup> qui se développent entre elles. La construction du personnage permet une certaine activité qui permet au spectateur de construire sa propre identité sociale.

Comme nous venons de le voir dans la partie précédente, d'après les travaux de Philippe Hamon, le personnage est envisagé comme un élément d'un système de représentation. Il

---

<sup>1</sup> « Réaction réciproque de deux phénomènes l'un sur l'autre. Action réciproque qu'exercent l'un sur l'autre deux ou plusieurs systèmes physiques. » *Réf* : Dictionnaire Larousse [en ligne], sur <http://www.larousse.fr>, consulté le 6 février 2017.

pourrait avoir une double nature : d'une part, c'est un être imaginaire élaboré par la fiction et incarné par un acteur et d'autre part, nous pouvons le considérer comme un signe représentatif : ce que nous percevons n'est pas un acteur réel mais un ensemble d'images et de sons qui se groupent.

Moteur de tout récit, le personnage est très différemment pris en charge par l'écriture et le film. Plus que tout autre élément du récit, le personnage est victime de l'illusion référentielle, parce que même lorsque sa nature de simulacre est dévoilée, nous cherchons à le ramener au réel, ce que François Mauriac accepte ainsi :

*Acceptons humblement que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os, mais qui en est une image transposée et stylisée. Acceptons de n'y atteindre le vrai que par réfraction. Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de notre art.<sup>1</sup>*

Une fois de plus, cette citation de F. Mauriac accentue la présence d'un système de conventions dans toute forme de récit, écrit ou filmique, qui rend possible l'acte de communication. Il faudrait considérer le personnage non pas comme une personne mais comme une représentation, un signe constitué de signes linguistiques ou autres, figurant un rôle, un type ou une fonction. Comme nous venons de le voir, les énoncés descriptifs et narratifs nous informent sur l'être et le faire du personnage or cette relation problématique entre l'être et le faire du personnage est la notion presque commune entre le Nouveau Roman et le cinéma inspiré du Nouveau Roman, en particulier dans les films qui nous intéressent dans ce travail.

---

<sup>1</sup> F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Nathan, coll. « Livre de poche », 1979, p. 116.

### 3.1.1. Acteur- personnage

C'est aussi par le biais de l'acteur que le personnage s'exprime dans un film. Le cinéma permet d'une part d'envisager le personnage, de le réinstaller dans les domaines de la théorie – approches sémiologiques et socioculturelles –, et d'autre part d'y intégrer la dimension de physique et d'esthétique propre à la représentation audiovisuelle. De ce point de vue, le cinéma est un art plus démocratique que la littérature car il attribue au moins à tous les personnages, abstraits ou concrets, un corps.

Même le personnage de la mort possède un corps tandis que, dans un roman, l'écrivain pourrait très bien le faire exister par les dialogues qui lui seraient attribués.

D'autre part, les techniques cinématographiques comme celles du jeu du plan de l'image, permettent de faire apparaître sur une même image plusieurs sujets ou personnages sans avoir recours au montage alterné ou au choix contraint de les montrer selon un certain ordre donné. Alors qu'un personnage est au premier plan, le second joue à l'arrière-plan. Signalons que la sensation de désordre existant dans certains Nouveaux Romans est issue de cette même imitation du cinéma qui, contrairement à la littérature, s'intéresse moins au récit linéaire et qui provoque une mauvaise compréhension des interactions des personnages.

Dans le cas de *Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri, la simultanéité des actions constitue en effet la non-réalité des personnages. Lisant le roman, le lecteur a tendance à suivre les comportements et les paroles de Shâzdeh car le récit avance selon son rôle thématique (qui est ici celui de prince) et non pas selon celui de Djadd-e Kabîr ou de sa mère. Il faudrait pourtant considérer que, selon Marc Vernet, *le personnage de film se situe toujours entre actant et acteur*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Vernet « personnage » in : J. Collet et al., *Lectures du film*, ouvrage collectif, Paris, Albatros, 1975, p. 177.

L'acteur, opérant une réduction de six fonctions actantielles attribuées, devient actant lorsqu'il n'accomplit qu'une seule fonction selon la classification de A.J. Greimas.

Le schéma actantiel, dispositif de Greimas, permet d'analyser une action en six facettes ou actants :

*(1) Le sujet est le personnage principal. Ce qui veut ou ne veut pas être conjoint à (2) un objet. (3) Le destinataire est ce qui incite à faire l'action, alors que (4) le destinataire est ce qui en bénéficiera. Enfin, (5) un adjuvant aide à la réalisation de l'action, tandis qu'un (6) opposant y nuit.<sup>1</sup>*

Ainsi, si le nombre d'actants est élevé dans les films de Farmânâra sans qu'ils accomplissent de rôle thématique, c'est parce que ce cinéma est déjà un moyen propice pour représenter tous ces actants sans que le spectateur soit obligé de lire des pages parfois très, voire trop longues pour connaître un certain personnage qui n'est pourtant présent que dans une seule scène du film.

La présence de la jeune femme et de son nouveau-né mort dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, est considérée, quantitativement, comme très courte, si nous évaluons la part du dialogue et le nombre et la longueur des plans qui contiennent le personnage de cette femme. Son aventure ne représente que deux minutes du film et pourtant dans le scénario de nombreuses descriptions lui sont réservées ; nous pouvons rajouter à cela les personnages consacrés au nombre des plans, *les cadrages*<sup>2</sup>, les mouvements d'appareil, l'évolution de l'acteur dans le plan ou d'un plan à un autre.

---

<sup>1</sup> L. Hébert (2006), « Le modèle actantiel », in Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>. Consulté le 19 mai 2015.

<sup>2</sup> « Il n'est pas à confondre avec le cadre. Le cadre est la limite de la représentation visuelle, le cadrage correspond à la taille de l'image, résultat supposé de la distance entre le sujet photographié et l'objectif. » Cf., M. Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993, p. 82.



Figure 49. La présence de la dame laissant son enfant mort, est considérée quantitativement comme très courte, deux minutes de l'ensemble du film.

Sur ces points se révèlent de nombreuses différences entre un personnage filmique et un personnage littéraire :

*Il ne nous paraît pas pertinent de considérer le personnage filmique comme l'« incarnation » d'un personnage littéraire (provenant d'un roman ou d'un scénario), ce qui laisse entendre que l'existence première du personnage est littéraire et que son existence filmique n'est que l'effet d'un ajout, d'un surplus. En effet, personnage littéraire et personnage filmique sont deux signes qui diffèrent par le signifiant (par la substance et la forme de l'expression), et par la forme du contenu. [...], un acteur sera toujours autre chose qu'un ensemble de mots.<sup>1</sup>*

Pour ce qui est du premier aspect du personnage (*le signifiant*), il est évident que dans *Ye Bous-e kouchoulou*, Javâd et Kamâl, personnages créés par le romancier Shebli avec des

---

<sup>1</sup> F. Vanoy, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 136.

mots, sont d'emblée l'image et leur voix qu'offrent à l'écran les acteurs ; leurs noms sont même prononcés par Shebli puis répétés par eux-mêmes en route vers Emam-Zadeh Taher<sup>1</sup>.



Figure 50. Les personnages du livre de Shebli accompagnent l'écrivain et son ami sur la route.

*Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri est, lui aussi, créé par des mots et il est assez vain de regretter que Vâli Shirândâmi (l'acteur jouant le rôle de Grand-père) ne soit pas « le Grand-père » de Golshiri, puisque, même si les traits définis par les mots sont respectés, un acteur se distinguera toujours d'un ensemble de mots.

---

<sup>1</sup> امام زاده طاهر - C'est l'un des plus célèbres cimetières en Iran près de Téhéran.





*Figure 51. Vâli Shirândâmi jouant le rôle de Grand-père de Shâzdeh Ehtedjâb*

### 3.1.2. Le type-casting dans les œuvres de Farmânâra

L'acteur est un élément essentiel pour la construction du personnage au cinéma. Selon Patrice PAVIS, il y a pourtant un « comme si »<sup>1</sup> entre l'acteur et son rôle. Le cinéma est sensé, par biais de ces techniques, éliminer cette distance. L'effacement de l'acteur est un processus important puisqu'il permet au spectateur *d'oublier toute distance entre l'acteur et le personnage*, et de donner par la suite une forte impression de réalité.

*En principe, rien ne distingue un acteur en train de jouer d'un être humain en situation normale, mais avec en plus « le paramètre de fiction, le « comme si » de la représentation. » Que l'on perde la conscience du comme si, et l'acteur disparaît. Au théâtre, cet effacement est moins facile, du fait de la forte présence du dispositif et des conventions ; au cinéma en revanche tout est fait pour le favoriser, car l'une des conditions principales de l'immersion fictionnelle est la possibilité pour le spectateur d'oublier toute distance entre acteur et personnage.<sup>2</sup>*

Ce résultat est acquis et favorisé dans le cinéma classique, surtout dans le cinéma de Farmânâra – celui qui nous intéresse –, à travers l'usage qui est appelé à Hollywood *le type-casting*.

---

<sup>1</sup> Voir Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Nathan-Université, 1996, Cité in : J. Nacache, *Le Personnage filmique*, Cours de Théorie littéraire « Le personnage », Paris, Université Paris- Diderot (Paris 7), 2008-2009, URL : <https://effetsdepresence.uqam.ca>, consulté le 2 février 2016.

<sup>2</sup> J. Nacache, *Le Personnage filmique*, Cours de Théorie littéraire « Le personnage », Paris, Université Paris- Diderot (Paris 7), 2008-2009, URL : <https://effetsdepresence.uqam.ca>, consulté le 2 février 2016.

Cette technique consiste à réemployer les acteurs dans un répertoire particulier de rôles, de film en film, et à « économiser » ainsi toutes les précautions d'*introduction du personnage* auprès du spectateur.

Dès qu'une star commence à jouer, son visage familier rappelle immédiatement au spectateur habitué ses précédents rôles, ce qui facilite ainsi la compréhension du personnage. Qui plus est, nous l'avons implicitement évoqué, jouer un rôle similaire avec des rôles antérieurs renforce l'effet de familiarisation. Le spectateur connaît déjà l'acteur et il n'a pas à perdre de temps pour le découvrir.

Farmânâra, « le cinéaste du Nouveau Roman », a largement utilisé et répandu cette stratégie de construction de personnage dans ses films. Nous pouvons avancer cela en évoquant différents rôles qu'ont eus par exemple Réza Kianiân, Royâ Nonahâli ou encore Hédiye Téhrâni.

## Le cas de Reza Kianiân

Réza Kianiân<sup>1</sup> joue dans *Khâneh-i rou-ye âb*, *Ye Bous-e kouchoulou* et *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*. En tant qu'acteur, il assume de film en film un rôle unique, celui du personnage principal où « *joue et joué se déterminent mutuellement* »<sup>2</sup>. C'est la condition d'apparition de « stars » favorisée par le star-système. Pourtant, dans *Ye Bous-e kouchoulou* le rôle de Sa'di a phagocyté l'acteur Kianiân, de telle sorte que sa propre personnalité a pour ainsi dire disparu.

*La star est le produit d'une dialectique de la personnalité : un acteur impose sa personnalité à ses héros, ses héros imposent leur personnalité à un acteur ; de cette surimpression naît un être mixte : la star.*<sup>3</sup>



Figure 52. Réza Kianiân (Sa'di) dans *Ye Bous-e kouchoulou*

<sup>1</sup> Réza Kianiân (en persan رضا کیانیان) né en 1951, est un grand acteur iranien. Il est également peintre, sculpteur, auteur et scénographe.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, cité in : J. Nacache, *Le Personnage filmique*, Cours de Théories littéraires « Le personnage », 2008-2009, p. 137.

<sup>3</sup> E. Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 165, [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.



*Figure 53. Réza Kianiân (Dr Sépidbakht) dans Khâneh i rou-ye ab*



*Figure 54. Rézâ Kianiân dans Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*



*Figure 55. L'emploi de Star-système par Farmânâra,  
Le cas de Royâ Nonahâli*

## Le cas de Hédiye Téhrâni

Concernant Hédiye Téhrâni<sup>1</sup>, le même cas de figure se pose. Bien qu'elle soit considérée comme une star, dans les films de Farmânâra (*Ye Bous-e kouchoulou*, et *Khâneh-i rou-ye âb*), son interprétation se place dans deux catégories différentes de relation entre le *joueur* et le *joué*. Dans *Ye Bous-e kouchoulou*, le rôle absorbe l'actrice et ses traits de caractère disparaissent devant le mystère du rôle – le personnage de la mort – et, dans *Khâneh-i rou-ye âb*, elle assume un « rôle de composition ».<sup>2</sup>

Il est à signaler que, selon Edgar Morin, entre le rôle et l'acteur s'établissent les relations suivantes :

- *Le rôle absorbe l'acteur : [...] ; la personnalité des interprètes disparaît.*
- *L'acteur assume, d'un film à l'autre, des rôles divers, hétérogènes (rôles dits « de composition », seconds rôles) ;*
- *L'acteur assume des rôles semblables, mais secondaires ; des rôles constants sont distribués à des acteurs types : nous sommes dans le domaine de l'emploi ;*

---

<sup>1</sup> Hediye Tehrani (en persan), est une actrice iranienne.

<sup>2</sup> « Représentation par un interprète d'un personnage très typé qui nécessite une transformation et un travail de l'expression, de l'attitude, de physique. Le rôle de composition est généralement très éloigné de la vie matérielle et psychologique de l'interprète. » Réf : A. ROY, *Dictionnaire générale du cinéma*, Québec, Editions Fides, 2007, p. 391. [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

- L'acteur assume, de film en film, un rôle unique en tant que personnage principal. [...].<sup>1</sup>



Figure 56. Le rôle de composition de Hédiye Téhrâni dans Khâneh-i rou-ye âb

---

<sup>1</sup> E. Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 169, [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.





Figure 57. Le joué absorbe le joueur dans *Ye Bous-e kouchoulou*

Nous pourrions dire que l'art de Farmânâra réside dans son choix des acteurs et dans la distribution de leur rôle. Il fait partie des metteurs en scène qui travaillent avec leur propre équipe d'artistes et qui, même lors de la création des personnages dans un scénario, imaginent leurs acteurs simultanément. Au cours d'un entretien<sup>1</sup>, il déclare ouvertement qu'il avait confié à son ami, Monsieur Kelari, son directeur d'éclairage, quelques années avant la réalisation de son dernier film, *Khâk Ashnâ*<sup>2</sup> (Le territoire familial), son intention d'écrire un rôle pour Babak Hamidiân, le jeune acteur iranien qui avait tenu un rôle quantitativement très court dans *Ye Bous-e kouchoulou* (celui du petit-fils de Shebli), et le rôle principal dans *Khâk Ashnâ*. Mais ce choix d'acteur effectué par Farmânâra implique une attention qui lui est propre et qui réside dans sa tendance à éviter certains préjugés présents chez le spectateur.

Bien qu'il travaille avec un groupe assez limité d'acteurs, ce qui induit un risque de provoquer le refus du spectateur, présupposant les rôles à partir de ceux qui les interprètent, il

<sup>1</sup> Cf., Entretien de B. Farmânâra, R. Doroskâr, B. Hamidi, in *Zendegi Idéal* (Une Vie Idéale), n°46, Mordad 1388/août 2009, p. 26.

<sup>2</sup> خاک آشنا

s'efforce de déconstruire le système de conventions en question. En confiant à de mêmes acteurs des rôles différents, il commence à faire comprendre au spectateur iranien que l'existence des personnages n'est pas liée à leur interprète. Pour le spectateur iranien qui, après la réussite d'un rôle, attribue à l'acteur tous les traits de caractère du personnage, il paraît étrange de voir une star comme Kianiân, dans le rôle d'un écrivain de 80 ans, qui n'a rien en commun avec Kianiân dans sa vie quotidienne. En effet, l'interprétation du rôle du personnage principal par une star a pour effet un effacement des acteurs personnages, plus important encore que celui produit par un héros de récit. Ce privilège se traduit par la présence physique de celui-ci dans le film.

*Concernant la forme du contenu du personnage, il semble que le commerce cinématographique ait joué un rôle non négligeable dans son édification, si bien que l'existence littéraire (dans le scénario) est bien souvent surdéterminée par l'élaboration spécifique que le personnage est appelé à recevoir.<sup>1</sup>*

Il faudrait noter qu'il existe aussi une autre stratégie fondée sur des principes inverses. Cette technique consiste à choisir des visages neufs, sans aucune connotation et sans passé *soit pour incarner des types par leur morphologie et leur expression (Eisenstein), soit pour chercher des effets d'authenticité, à travers l'emploi de « non-professionnels », [pour faire passer] la singularité d'un être avant sa capacité potentielle à jouer un rôle donné (Rossellini et les néoréalistes) ou au contraire sa capacité à devenir un « modèle » au sens bressonien du terme.<sup>2</sup>*

Ainsi, nous trouvons les exemples exceptionnels de cette stratégie dans *Hiroshima, mon amour* où Alain Resnais a employé un quasi inconnu, à l'époque, en l'occurrence Emmanuelle Riva, pour son rôle principal. Les apports de Delphine Seyrig à *L'Année dernière à Marienbad*, et aussi (et dans le modèle iranien) de Babak Hamidiân à *Khâk-e Âshnâ* sont considérables pour les mêmes raisons.

---

<sup>1</sup> F. Vonoye, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 117

<sup>2</sup> J. Nacache, *Le personnage filmique*, *op. cit.*, p. 11.



*Figure 58. Delphine Seyrig jouant pour la première fois dans un film, celui d'Alain Resnais (L'année dernière à Marienbad)*



*Figure 59. Le petit-fils de Shebli l'exemple typique de l'emploi de non-professionnel par Farmânâra*



Figure 60. Emmanuelle Riva dans *Hiroshima, mon amour*

Dans les films de Farmânâra, nous avons parfois l'impression de voir trop de personnages secondaires qui auraient pu occuper plus de place dans le film. Une telle idée rapproche encore une fois le cinéma de Farmânâra du Nouveau Roman, dans lequel le personnage est au service du déconstructionnisme de la narration classique où l'écrivain tente de montrer l'évolution du héros de l'histoire.

N'oublions pas que l'une des grandes différences entre le personnage littéraire et le personnage cinématographique réside dans la relation qui s'établit entre l'acteur et le personnage au cinéma :

*L'identité sociale virtuelle des personnages de fiction ne se construit pas seulement à travers la relation qu'ils entretiennent avec les acteurs qui les incarnent. Cette relation dépend d'un ensemble de pratiques historiquement et culturellement datées.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> P. Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 214, [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

Le type d'acteur joue également un rôle privilégié dans le processus d'acceptation du spectateur. Les profils que Farmânâra choisit pour les premiers rôles correspondent bien à la croyance collective du peuple à qui le metteur en scène s'adresse. Ses acteurs font partie du groupe qui ne fait pas l'acteur, nous avons l'impression qu'ils se contentent de jouer leur propre rôle, autrement dit, d'être eux-mêmes.

Ainsi, bien que Farmânâra lui-même ne soit pas acteur, dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, son interprétation du rôle de Bahman Fardjâmi n'affecte en rien l'homogénéité et l'harmonie des rôles interprétés par les acteurs professionnels. L'effet chez le spectateur est bel et bien la construction d'une réalité construite puisque nous retrouvons une certaine transparence aussi bien dans le choix que dans le jeu des acteurs. Cet effet ne se trouve pas dans la lecture d'un texte littéraire qui laisse au lecteur la construction d'un univers fictionnel, d'après les conventions qu'il connaît. Par conséquent, ce n'est pas à l'écrivain de se soucier de l'homogénéité des personnages, ayant lui-même l'impression d'avoir la maîtrise totale sur ces derniers.

Outre les problèmes propres au cinéma, il existe un échange de savoirs entre le personnage et le spectateur. Cet échange s'appuie sur les représentations sociales et idéologiques que transmettent la fiction et ses personnages :

*L'importance de cette relation varie fonction du savoir du spectateur sur les conditions d'élaboration de la fiction (savoirs méta-fictionnels), sur son cadre de réception (savoirs méta-discursifs), et de l'identité socio-culturelle du spectateur (savoirs culturels).<sup>1</sup>*

Selon son propre savoir, le spectateur interprète la fiction, sans être obligé de connaître tous les personnages. En effet, sa réflexion sur la construction sociale du personnage dépend de son savoir diégétique, qui porte sur les événements et les personnages du monde fictionnel –

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 217.

univers construit par le récit et l'imaginaire du spectateur – et également par son savoir métafictionnel. Ce savoir constitue un premier type de savoirs intertextuels qui recouvre toutes les connaissances du spectateur concernant le réalisateur, le scénariste, l'acteur ou tout autre membre de l'équipe technique et artistique.

En effet, le recours à tous ces savoirs permet au spectateur de mieux participer au processus de compréhension du récit filmique et de l'acte d'identification, tout en confrontant « *le mélange de rêve et de réalité puisque l'univers du film mêle les attributs du rêve à la pression du réel en offrant au spectateur une matérialité extérieure.* »<sup>1</sup> Il contribue également à la compréhension de l'impression de réalité laissée par la caméra, ce qui ne s'impose jamais dans le roman et le récit textuel.

---

<sup>1</sup> J. Aumont, et al., *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2004, p. 171.

### 3.1.3. La spatialité

L'espace est un élément essentiel dont nous ne pouvons faire abstraction dès lors qu'il est question de récit, qu'il soit écrit ou filmique. La majorité des formes narratives ont besoin d'un cadre spatial pour faire apparaître l'action. Le récit cinématographique ne fait pas exception à la règle et les événements filmiques sont tous inscrits dans un espace singulier. La caractéristique du cinéma, à savoir que les images sont mobiles, a un effet sur l'impression de réalité : les images mobiles contribuent toujours à présenter des actions parallèles, ce qui redouble l'impression de réalité.

Contrairement à ce que nous pouvons observer en littérature, au cinéma, le caractère représentatif du signifiant filmique pourrait imposer à l'espace une sorte de prédominance sur le temps. C'est parce que l'espace figure déjà sur le photogramme, ce qui n'est pas le cas du temps. De plus, la notion de temps ne s'impose que lorsqu'il s'agit du passage d'une image à une autre représentant « *l'étalement de la simultanéité en successivité.* »<sup>1</sup>. Dans le récit écrit, nous ne pourrions pas tout raconter en même temps : la co-occurrence spatiale et la simultanéité sont un idéal impossible à atteindre pour le narrateur. Lorsqu'il envisage de narrer deux événements simultanés dans un même espace, il doit nécessairement en laisser un de côté :

---

<sup>1</sup> J. Ricardou, *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 131.

*Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal, il suffit qu'il y ait plus d'un personnage pour que cet idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire « naturelle ». La raison en est que pour sauvegarder cet ordre, nous devrions sauter à chaque phrase d'un personnage à un autre pour dire ce que ce second personnage faisait « pendant » ce temps-là.<sup>1</sup>*

A vrai dire, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, même dans le Nouveau Roman où la tendance est de ne pas respecter la logique du temps, le caractère limité de la langue empêche le narrateur de traiter avec exactitude certaines réalités comme celles des relations d'ordre spatial. Dans *Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri, les réminiscences de Shâzdeh provoquent une sorte d'incompréhension des propos narrés. Dans *La Jalousie* et *Hiroshima, mon amour*, l'espace prend une dimension intérieure car le lecteur ne parvient pas à distinguer la frontière entre le rêve et le réel.



*Figure 61. Hiroshima, mon amour, Lecteur-spectateur ne parvient pas à distinguer la frontière entre le rêve et le réel.*

---

<sup>1</sup> T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire » dans *L'analyse structurale du récit*, Communications, n°8, Paris, Seuil, 1966, p.127.



Les descriptions réalistes ne l'aident pas non plus à découvrir le réel et il reste dans l'incertitude issue des va-et-vient entre l'espace mental et l'espace réel. Un récit scriptural, aussi scénique soit-il, n'est jamais en mesure de respecter simultanément les paramètres spatio-temporels de l'événement qu'il rapporte. Voilà pourquoi en lisant *Shâzdeh Ehtedjâb* le lecteur iranien se perd dans les événements juxtaposés et les espaces évoqués. En revanche, grâce aux images mouvantes, la version filmique de *Shâzdeh Ehtedjâb* de Farmânâra représente tous les événements qui se produisent simultanément dans un espace singulier qu'est la chambre de Shâzdeh bien que ces événements présentent, pour la plupart, les illusions de Shâzdeh avant sa mort. Ainsi, la représentation des phrases de Golshiri prend une forme complètement vraisemblable et le spectateur accepte ce qui met devant ses yeux comme un morceau de réalité :

*On a simplement capté un morceau d'une réalité plus vaste, mais qui n'est pas supposée très différente de la portion qui nous est montrée : c'est bien la rétention visuelle d'un [moment] spatio-temporel "réel" [...].<sup>1</sup>*

Cette impression de voir un morceau d'une réalité, accompagnée des informations données de manière à se sentir dans le présent, fait du cinéma un moyen de représentation de la réalité et du vraisemblable. Il a même la capacité de donner une quantité infinie d'informations, étalée dans un espace unique à l'aide du gros plan, ce qui est propre au cinéma et qui ne peut pas être reproduit dans la littérature. Cela veut dire que le cinéma est une forme d'expression dont *l'épaisseur de signes*, pour reprendre le terme de Barthes, le rapproche du système de conventions naturel du monde réel. Si Golshiri dit : « *Fakhri a entrouvert la porte* »<sup>2</sup>, il ne livre aucune information sur l'aspect de la porte, sa couleur, sa matière, etc. L'image filmique quant à elle donne les informations nécessaires, en l'espace d'un instant, comme ce qu'il se produit dans la réalité.

L'effet du réel créé par l'image cinématographique est donc beaucoup plus fort que l'image qu'impliquent les descriptions d'un texte. Hormis cela, les descriptions faites au milieu

---

<sup>1</sup> A. Gaudreault, F. Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2005, p.35

<sup>2</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p.7.

« فخری از لای در نگاه میگرد. »

d'un roman séparent les événements et « *c'est cette séparation que contestera le Nouveau Roman en générant le récit à partir de la description elle-même.* »<sup>1</sup>

En outre, l'abondance de ces descriptions ralentit le rythme du récit et empêche la comparaison du récit textuel à son référent dans la vie normale, ce qui qualifie l'illusion référentielle propre à la littérature.

En effet, contrairement à ce que nous observons en littérature, il est très difficile au cinéma *d'abstraire l'action de son cadre situationnel, autrement dit du cadre spatial au sein duquel se déroule chacun des événements qui constituent la trame de l'histoire.*<sup>2</sup>

Nous pouvons cependant repérer dans le cinéma deux stratégies pouvant aller dans ce sens d'après F. Jost : premièrement, *l'action peut se produire dans une obscurité relative et priver momentanément le spectateur d'un très grand nombre de coordonnées spatiales*<sup>3</sup>. Tel est le cas par exemple de la première séquence de *Khâneh-i rou-ye âb* qui se déroule la nuit, dans une jungle éclairée seulement par les phares d'une voiture ; le spectateur, sans aucun repère peut être étonné de se retrouver brusquement devant un petit ange. Une seconde stratégie consiste à remplacer la bande-image par l'amorce noire, ce qui provoque momentanément un effet d'abandon, technique que nous retrouvons par exemple lors du passage du train dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*.

---

<sup>1</sup> A. Gaudraul, F. Jost, *Le récit cinématographique, op. cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.



Figure 62. L'obscurité de la scène prive le spectateur d'un très grand nombre de coordonnées spatiales.

Il faudrait aussi signaler que de pareils procédés sont assez rares dans le cinéma de consommation courante et que ces deux procédés, en réalité, n'ont pas pour effet non pas la disparition complète du cadre spatial mais une disparition relative et momentanée. Pourtant, cette disparition partielle ne s'impose pas au récit filmique car, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, c'est la logique de l'espace et la relation qu'elle établit avec le personnage qui donne sens au statut du personnage.

Au cinéma, l'impression de réalité se manifeste dans l'illusion du mouvement et aussi dans celle de la profondeur, permises par le caractère démonstratif de l'image filmique. Ces illusions ne s'imposent comme problématiques ni dans la littérature ni dans la peinture et la photographie qui sont des arts de simultanéité ; ces illusions sont donc propres au cinéma. Nous percevons l'image de film à la fois en termes de surface et de profondeur. Les scènes montrant la voiture de Bahman dans *Khâneh-i rou-ye âb* nous donnent l'impression de voir une voiture s'approchant de nous et nous percevons alors, dans l'image obtenue, à la fois un mouvement vers nous qui est illusoire, et un mouvement vers le bas qui est, quant à lui, réel. L'important ici est donc de noter que nous agissons devant l'image filmique comme devant toute représentation très réaliste d'un espace imaginaire que nous pourrions percevoir.



*Figure 63. Le caractère démonstratif de l'image filmique participe de l'illusion de la profondeur.*

Autrement dit, puisque l'image est limitée dans son extension par le cadre, il nous semble percevoir une partie de cet espace. L'impression de réalité qu'évoque l'espace filmique est tellement forte et puissante que nous oublions constamment tous les défauts des images et du cadre mais également le fait qu'au-delà du cadre il n'y a plus d'image.

### 3.1.4. Mouvements de caméra

En ce qui concerne l'illusion du mouvement de caméra comme étant le second élément créant l'impression de réalité par l'espace filmique que nous avons évoqué, il faudrait signaler que nous distinguons classiquement deux grandes familles de mouvements de caméra dans un plan :

Le premier est le *travelling* qui consiste en un déplacement réel du pied de la caméra au cours duquel l'axe de prise de vues reste parallèle à une même direction. Le second est le *panoramique*, c'est-à-dire un pivotement de la caméra dans toutes les directions tandis que le pied reste fixe. Il existe également toutes sortes de mixtes de ces mouvements comme le *parano-travelling* qui permettra de filmer les objectifs à focales variables. Ainsi, les scènes montrant l'avancement des inconnus dans la villa du Docteur Sépidbakht, sans montrer les offenseurs, caractérisées par le mouvement de la caméra, ne semblent pas irréelles bien que le spectateur ait prêté ses yeux à la caméra. C'est comme s'il avait accepté, par convention, la priorité de la caméra à ses propres yeux et son point de vue au sien. Celui-ci se livre au pouvoir de la caméra mais a tout de même l'impression d'avancer avec elle. Inconsciemment, il prétend avoir choisi sa direction et son point de vue lui-même tandis que l'*espace pro filmique*<sup>1</sup> pourrait ne pas être aussi intéressant que l'espace suggéré, à savoir le hors-champ. Cependant, la construction de l'espace perceptible est, d'une certaine manière, analogue à l'espace référentiel et trouve mieux sa place dans la littérature qui est, par nature, un art de la temporalité, malgré la part de fiction qui domine partout au cinéma. Une question se pose alors : tout film est-il fictionnel ?

---

<sup>1</sup> « L'espace pro filmique est tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule. » E. Souriau, *L'univers filmique*, cité in : A. Gaudrault, F. Jost, *Le récit cinématographique*, op. cit., [Version numérique], URL : <https://books.google.fr>.

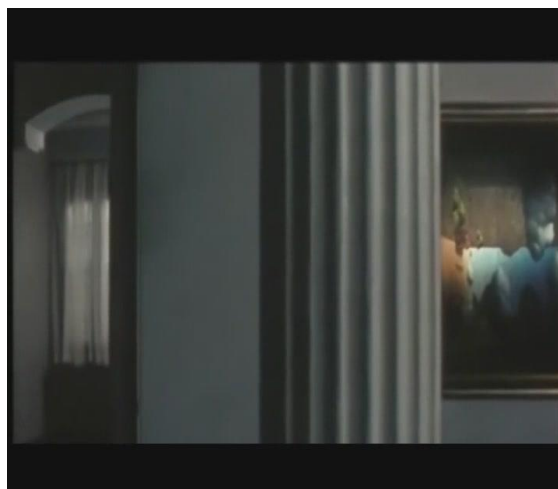
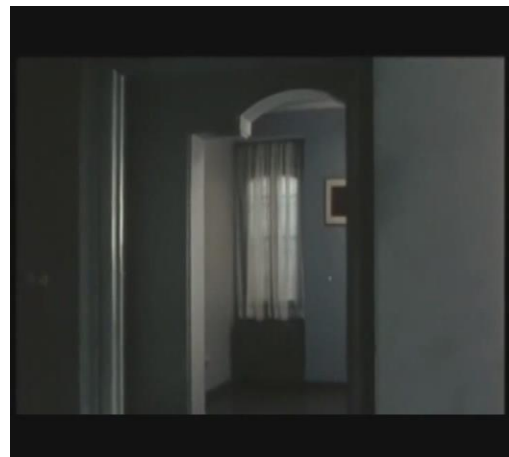
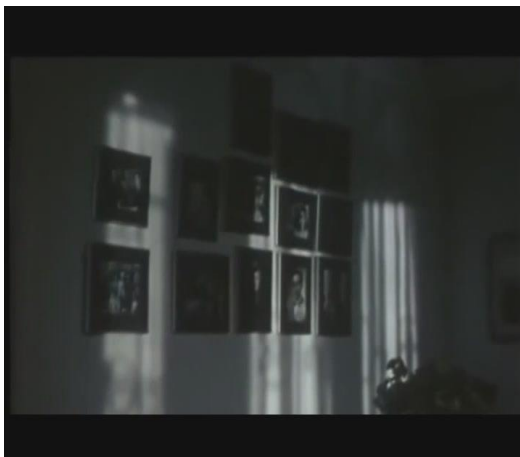


Figure 64. Les offenseurs avançant vers la chambre du Dr. Sépidbakht par le mouvement de la caméra

Selon Christian Metz, *tout film est un film de fiction* car le propre du cinéma n'est que l'imaginaire ; il ne peut donc pas le représenter. *L'image cinématographique possède en effet une très grande richesse perceptive* et pourtant elle est frappée en même temps d'irréalité car

elle ne donne à voir *qu'une absence réelle*. Nous pourrions alors dire que *l'image est à la fois une présence vécue et une absence réelle*.<sup>1</sup>

La fiction cinématographique peut produire une impression de réalité assez forte grâce à son immatérialité alors que la fiction théâtrale, par les *matériaux trop réels*<sup>2</sup> du corps des acteurs présents sur la scène, n'a pas le même effet. Nous pourrions donc conclure que le régime de vraisemblance se définit selon le degré de réalisme de l'espace dans lequel apparaissent ces événements.

---

<sup>1</sup> C. Metz, *Le Signifiant imaginaire- psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p 92-94.

<sup>2</sup> C. Metz, *Essais sur la Signifiant au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 24.

### 3.1.5. La temporalité

Tout récit met en place deux temporalités : celle des événements racontés et celle qui tient à l'acte même de raconter. Dans l'univers construit par la fiction – la diégèse –, un événement peut se définir par la place qu'il occupe dans la chronologie supposée de l'histoire, par sa durée et par le nombre de fois où il intervient. Pour faire connaître cet événement, le narrateur ou le démonstrateur n'est pas obligé de respecter cette temporalité diégétique : il peut en effet choisir de commencer par un fait ou un autre, de le raconter longuement ou au contraire très brièvement ; il peut l'évoquer à une ou plusieurs reprises ; pour illustrer cela, nous pouvons trouver plusieurs exemples dans les films de Farmânâra qui sont problématiques aux trois niveaux que sont l'ordre, la durée et la fréquence.

Ce découpage théorique est fait par Gérard Genette dans le champ de la narratologie cinématographique de manière semblable mais également à l'aide de la bande-image. En ce qui concerne la manifestation de l'ordre, il faudrait dire que, dans une œuvre littéraire ou filmique, comme dans la vie ou la diégèse, il existe normalement un écoulement du temps qui fait avancer l'histoire. Le recours à l'analepse ou à la prolepse dans le cas de *Shâzdeh Ehtedjâb* et *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* met en question la réalité de l'histoire racontée et le seul remède à cette invraisemblance est de considérer les deux récits comme la concrétisation des rêves ou des hallucinations des protagonistes.

*Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, commence par un plan consacré à l'intérieur du compartiment d'un train où Bahman est assis, se dirigeant vers une destination inconnue. Les passages qui suivent peuvent donc être interprétés comme des flash-backs permettant de faire surgir des événements du passé, ceux qui ont fini par encourager Bahman à partir en voyage. Nous pourrions également l'interpréter autrement : il pourrait simplement s'agir de prolepses mettant en scène les aventures désirées de Bahman lorsqu'il était de retour au pays car, à travers



les dialogues, le spectateur comprend que celui-ci venait de rentrer et que, dès son retour, il avait l'intention de tourner un nouveau film.



Figure 65. La première scène de *Bouy-e kafour, art-e yâs*, le compartiment du train, rappelle celle de *La Modification* de *Botur*.

Ainsi, nous pourrions dire que nous avons du mal à définir le premier récit car nous envisageons une double possibilité assez complexe. Ces complexités peuvent donner naissance à une temporalité spécifiquement cinématographique, tout en laissant l'impression d'une réalité introuvable dans les exemples de récit-écrits.

C'est ce qui arrive dans *Hiroshima, mon amour*, notamment au moment où l'héroïne raconte son histoire dans un bar de la ville japonaise : nous voyons ce qu'elle a vécu pendant la guerre, à Nevers, mais nous entendons la musique qui se trouve dans le bar. Le récit mélange donc deux temporalités diégétiques différentes, chose qu'un roman ne peut faire : nous sommes à la fois dans le passé et le présent, dans un lieu et dans un autre, dans l'imagination et dans la réalité.



Figure 66. L'emploi de l'analepse des indices temporels à l'aide de l'image. La bande sonore du présent (le musique du bar) sur l'image souvenir. *Hiroshima, mon amour*.

Un phénomène du même ordre est visible dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, où Shâzdeh évoque au passé ses souvenirs d'enfance et d'adolescence tandis que la bande visuelle nous le montre exactement tel qu'il est au présent, ni plus jeune ni plus vieux, portant le même costume et parlant à sa mère ou à ses tantes mortes depuis de nombreuses années. La représentation de l'histoire va donc à l'encontre du retour en arrière que le récit verbal prétend instaurer. Ainsi, pour approfondir une analyse du film, il nous serait utile de tenir compte des analepses dans le langage mais aussi des indices temporels fournis par l'image.



Figure 67. L'emploi de l'analepse des indices temporels à l'aide de l'image.

*Djaddé Kabîr (Le passé lointain) participe de la bande visuelle du présent.*

La durée s'impose comme le deuxième niveau et évoque la moindre illusion de réalité possible. Comme nous le savons, le temps consacré à la lecture d'un roman est arbitraire alors que de la vision d'un film est toujours fixe. Le temps scénique est une donnée objective que partagent également les spectateurs et il peut être comparé au temps diégétique, celui de l'action montrée, du signifié ou de l'histoire. Selon Alain Resnais, *étant donné qu'il n'y a pas de réalité en dehors des images que nous voyons et des paroles que nous entendons, la durée comprend une définition toute particulière plus réelle que celle de l'histoire racontée.*<sup>1</sup>

Cela explique l'ensemble de la durée de la narration et celle de l'histoire racontée pour lesquelles la comparaison n'est pas facile en ce qui concerne les récits écrits, même lorsqu'il s'agit de ceux des Nouveaux Romains. En raison de la variabilité du temps de lecture – chaque lecteur lit à sa propre façon – : nous ne pouvons jamais mesurer et définir la vitesse de l'action de façon précise.

Il est à signaler que, selon G. Genette, en littérature, il existe quatre principaux rythmes narratifs : *la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse*, parmi lesquels *la scène* présente un cas de simultanéité et donne l'impression de réalité la plus forte possible. Dans la scène, la durée diégétique est identique à la durée narrative. L'événement qui y est raconté dure, dans la

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 131.

diégèse, aussi longtemps que le temps qu'il faut pour le raconter et c'est grâce à cela que la réalité inventée et proposée, qui possède toutes les caractéristiques de la diégèse, semble être présente chez le spectateur :

*Dans un roman, par exemple, ce que l'on appelle la « scène dialoguée » (qui rappelle cette autre « scène » sur laquelle se produisent les acteurs du théâtre) correspond à ce critère. [...] Il est une unité, au cinéma, pour laquelle le temps du récit équivaut ainsi, de manière tout aussi stricte que la formule l'exige, au temps de l'histoire. Il s'agit bien sûr du plan qui, sauf cas d'accélééré ou de ralenti, respecte toujours l'intégralité chronologique des actions qu'il montre.<sup>1</sup>*

A titre d'exemple, nous pouvons parler de la scène où Shebli prépare son poison en temps réel, tout au début de *Ye Bous-e kouchoulou*. Les scènes de dialogues aussi sont les meilleurs exemples de cette scène filmique qui ressemble à la vie quotidienne car le temps consacré à la prononciation des phrases équivaut au temps nécessaire pour la réalisation de l'action dans la diégèse.

*Seul syntagme du cinéma qui ressemble à une « scène » de théâtre, ou encore une scène de la vie courante, c'est-à-dire qui présente un ensemble spatio-temporel ressenti comme sans faille.<sup>2</sup>*

A vrai dire, l'impression de réalité dans le domaine de la construction temporelle dépend plutôt de la scène que les trois autres rythmes possibles.

*La fréquence* se pose comme étant le troisième niveau. Au cinéma, elle est plus complexe mais aussi plus libre que dans le roman du fait de la polyphonie des matières de l'expression. Un même événement peut être raconté une ou plusieurs fois dans le dialogue, et cela par des images aussi bien que par des mots. De nombreuses combinaisons de ces deux

---

<sup>1</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 78.

<sup>2</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, *op. cit.*, p. 130

possibilités sont envisageables : dans *Shâzdeh Ehtedjâb* de Farmânâra, plusieurs moments de la vie de Shâzdeh sont développés par des flash-backs audiovisuels.

Parfois, les mots précisent peu à peu le récit visuel par un retour significatif : *Hiroshima, mon amour* rend très bien ce mouvement de verbalisation progressive d'images attaquant l'esprit de l'héroïne. Il ne serait cependant pas juste de croire que ces changements reviennent à de pures et simples répétitions de l'événement : montrer un événement et le raconter verbalement, ce sont des attitudes de communications narratives équivalentes. Il faudrait toujours se méfier des mots lorsqu'il s'agit du mode raconté. C'est la leçon de *Khâneh-i rou-ye âb* :

Jâleh, la secrétaire du Docteur Sêpidbakht éprouve de l'inquiétude et de l'amour pour celui-ci qui avait déjà senti la présence des offenseurs qui le poursuivaient, à travers des dialogues qui prennent parfois la forme de consignes de sécurité. Mais à la fin, nous voyons des images qui témoignent de sa culpabilité et de la fausseté des informations fournies à travers les mots. Il est difficile de douter de ce que raconte Jâleh, tout simplement parce que l'image est affirmative. Pourtant, il est clair que la différence de forme de ces deux récits d'une même histoire a des conséquences sur la croyance du spectateur ; dans la version visualisée, il est difficile de douter de l'image. En revanche, lorsque nous voyons l'inquiétude de Jâleh et ses mains tremblantes, lorsqu'elle est cernée par une lumière fortement contrastée, en train de chercher le numéro de téléphone des agences de systèmes de sécurité et d'antivol pour équiper sa maison, tout en donnant des conseils à Sêpidbakht, nous saisissons son état psychologique avant même d'écouter le contenu de ses paroles, de telle sorte que nous sommes portés à douter un moment de son discours issu d'un dérèglement mental. Le spectateur doute cette fois-ci de la réalité des deux récits, tout en cherchant à s'expliquer l'illusion référentielle dominante.



Figure 68. Jâleh dans une scène en contact avec les offenseurs malgré l'inquiétude qu'elle éprouve envers Dr. Sépidbakht.

Au cinéma, l'absence de temps verbaux et de modes, accompagnée de la nature démonstrative de l'image filmique, explique que celle-ci semble être toujours au présent ou plus exactement en cours d'accomplissement. Tout ceci rend l'impression de réalité chez le spectateur encore plus forte. Le récit littéraire semble mieux armé que le cinéma pour résoudre le problème de la représentation de l'espace car les images ont la capacité de recréer l'espace vraisemblable ou, comme c'est le cas avec *Ye Bous-e kouchoulou* ou *Shâzdeh Ehtedjâb*) un espace mental et irréel. Ce récit permet au spectateur de construire des morceaux de la réalité à partir de son propre savoir et de son propre imaginaire, libre d'imaginer ce qu'il veut avec ce qui lui est proposé :

*L'homme pour Robbe-Grillet, est un être qui se « projette » mentalement, toujours en décalage avec sa propre réalité. C'est dans ses projets mentaux que réside sa liberté. Liberté d'agencer selon ses désirs les « morceaux » de réalité qu'il perçoit. [...]. Le temps acquiert alors une dimension mentale, imaginaire, qui entre en conflit avec la temporalité conventionnelle, déstabilisant à la fois la narration et le spectateur.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p. 73.

### 3.1.6. Le cinéma et la littérature : art du réel ou de l'irréel ?

*[Le cinéma] ne se confond pas avec les autres arts qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient le monde.<sup>1</sup>*

L'idée du passage du roman au cinéma se fait facilement à l'aide du récit, forme commune au roman et au cinéma. Ce passage est simplifié par le fait que le récit littéraire et le récit filmique ont des finalités proches l'une de l'autre, celle de créer, de façon générale, un effet de réel aux interlocuteurs.

Dans un roman, le réel apparaît sous forme de mots, et les personnages, les objets et les espaces, même s'ils construisaient une impression de réalité assez forte, ne sont que des personnages, des objets et des espaces faits de mots et « *le réel romanesque est une construction imaginaire, virtuelle qui n'impose pas préalablement sa présence physique au créateur.* »<sup>2</sup> Ainsi, selon la volonté du narrateur, l'approche réaliste, consistant à faire une représentation mimétique du monde référentiel, peut être interprétée différemment : *il peut dissoudre cet espace tout en donnant à sa présence une certaine dimension métaphysique.*<sup>3</sup>

Les pelotes de laine de *Khâneh-i rou-ye âb*, le corbeau parlant de *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*, le personnage de la mort de *Ye Bous-e kouchoulou*, mais aussi les surgissements de Djadd-e Kabîr, les tantes et la mère de Shâzdeh dans *Shâzdeh Ehtedjâb* en sont des exemples. Dans le

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Edition de Minuit, 1983, p. 84.

<sup>2</sup> C. Murcia, *op. cit.*, p. 55.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 56.

cas du roman, des phrases telles que, « *il vit que sa mère se leva, s'assit dans l'encadrement de sa photo et essuya ses larmes.* »<sup>1</sup> de *Shâzdeh Ehtedjâb* et les personnages consacrés à la description de l'évolution et de l'humanisation d'épouvantail dans *Masum-e aval*, nouvelle de Golshiri, témoignent des modalités de cette déréalisation.

En revanche, au cinéma, la présence des images produites par la caméra impose déjà le réel car la caméra est contrainte de l'enregistrer et de le représenter, même s'il s'agit d'un arrangement du réel, par le biais d'un montage, d'un collage ou d'autres arts digitaux. L'image enregistrée est bel et bien la trace d'un objet, d'une chose, d'un être qui a été un jour présent et cela explique la tendance du cinéma de s'orienter vers le réalisme. Chez les Nouveaux Cinéastes ou les cinéastes du Nouveau Roman qui, selon l'expression de G. Pérec, s'intéressent au déconstructionnisme dans tous les sens, en particulier au déconstructionnisme du réalisme romanesque, l'idée d'agencer les éléments du réel de façon conflictuelle prend le pas sur toute autre préoccupation artistique.

La collaboration d'Alain Resnais, d'Alain Robbe-Grillet et de Duras, mais aussi celle de Farmânâra et de Golshiri ont pour but de transformer le réel par diverses manipulations (montage, mouvement d'appareil, etc.) et d'en faire une nouvelle réalité débarrassée de toute convention réaliste. *Shâzdeh Ehtedjâb* de Farmânâra se sert d'un décor naturel – une vraie maison avec de vraies chambres – où il manipule le réalisme convenu par les procédures de tout ordre.

L'étude comparative de la version cinématographique de *Shâzdeh Ehtedjâb* et de sa version littéraire met en lumière les cheminements opposés dans ces deux arts dans leur perception du réel. Le roman construit de toutes pièces un réel d'après ses propres conventions : cela signifie qu'il part d'une absence du réel. L'adaptation cinématographique, quant à elle, part d'une présence forte du réel, car il s'agit d'un agencement de morceaux du réel enregistré qui permette d'envisager de créer une réalité nouvelle.

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p. 38.

« او [شازده] دید که مادرش بلند شد و رفت توی قاب عکس نشست و اشکهایش را پاک کرد. »



Lorsque Golshiri se met à créer le récit de *Masum-e aval*, derrière sa pensée et son imagination, il n'existe aucune réalité : c'est à partir de ses mots que l'épouvantail et que ses histoires naissent. L'épouvantail provient donc d'une absence de réel. En revanche, lors de sa production cinématographique, *Sayé-hâ-ye boland-e bâd*, c'est la juxtaposition des images enregistrées qui forme une réalité ; autrement dit, les images que la caméra capture sont composées à partir de leurs référents dans le monde réel. L'épouvantail représenté sur l'écran est donc l'image enregistrée d'un épouvantail réel, bien que les comportements qui lui sont attribués ne soient pas vraisemblables.

Dans une même perspective, la fiction littéraire, qui est construite par les mots, est virtuelle mais la virtualité de la fiction cinématographique est plus complexe. Cette difficulté est due à l'illusion produite par l'image mouvante. Dans l'image cinématographique, il y a toujours quelque chose à reconnaître ; autrement dit, en remettant en cause la virtualité du réel, *un processus de la reconnaissance du réel* apparaît ;

*Reconnaître quelque chose dans une image c'est identifier, au moins partiellement, ce qui est vu à quelque chose que l'on voit ou pourrait voir dans le réel. C'est donc un processus, un travail, qui met en jeu les propriétés du système visuel.<sup>1</sup>*

L'acte de reconnaissance dans une image nécessite d'animer un sens particulier. Reconnaître et retrouver le monde visuel dans une image cinématographique peut tout à fait être utile ; une certaine satisfaction psychologique se produit par le fait de découvrir et de rattacher de l'inconnu à du connu. Au cours de l'apparition de ce système de reconnaissance, l'illusion est considérée comme une erreur de perception. Au cinéma, dans les conditions normales de production, l'œil est incapable de distinguer le mouvement visible d'un mouvement réel ; le spectateur ne peut donc percevoir qu'une illusion, c'est-à-dire une impression de réalité toute particulière.

---

<sup>1</sup> J. Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2005, p. 58.

Cette illusion dépend largement des conditions psychologiques du spectateur, en particulier de ses attentes. Si le spectateur ne s'attend pas à voir un ange tout au début de *Khâneh-i rou-ye âb*, c'est parce qu'il n'a pas été mis dans l'attente d'une telle illusion. Ajoutons que dans ce cas, considérant les conditions psychologiques, cette illusion fonctionne plus ou moins parfaitement, ceci dépendant des conditions culturelles et sociales dans lesquelles le spectateur a vécu ou a été préconditionné.

En règle générale, l'illusion sera d'autant plus efficace lorsqu'elle est recherchée dans des formes d'images mouvantes socialement admises. Autrement dit, la finalité de l'illusion, dans le cas de l'image cinématographique de l'épouvantail, consistera à rendre l'image la plus crédible possible en tant que reflet de la réalité car l'image cinématographie tire sa force de conviction de la parfaite illusion qu'est le mouvement. Ailleurs, comme dans la photographie, l'illusion sera recherchée pour induire un état imaginaire particulier, pour provoquer de l'admiration, et non pour chercher à convaincre l'interlocuteur.

La réanimation de Djadd-e Kabîr, la mère et les tantes de Shâzdeh, les pelotes de laine qui forment en fin de compte la toile d'araignée qui ôte la vie au Docteur Sépidbakht ainsi que son accident avec un tout petit ange, le croisement de Shebli et S'adi et les personnages du roman inachevé de Shebli, accentuent la notion d'*illusion partielle* mentionnée par Christian Metz du fait même qu'ils se trouvent au sein de récits tout à fait réalistes. Selon lui, nous pouvons juger cette illusion de façon contradictoire. Ceci dit, toujours d'après lui, l'illusion est ou n'est pas. Nous sommes trompés ou nous ne le sommes pas, nous ne saurions l'être à moitié. La même définition existe pour la réalité. Le spectateur accepte les aventures de *Shâzdeh Ehtedjâb*, mais cette croyance n'est que partielle car il a du mal à accepter la réanimation des morts. La même expérience se réalise dans le cas des films de Farmânâra qui sont basés sur une histoire bien normale, ornée d'aspects métaphysiques qui témoignent de la partialité de l'illusion. Aucun spectateur n'imaginera qu'il voit réellement les personnages romanesques de Shebli, figurés dans le film. Et pourtant, le spectateur ne cherche pas en priorité à trouver une copie dans le film comme celui rencontré dans le roman.

De façon générale, le double parfait n'existe pas dans le monde physique tel que nous le connaissons dans la littérature. Le spectateur doit donc accepter inconsciemment que, dans le cinéma, nous n'avons pas à faire à un objet qui est un double parfait d'un autre, mais à un *objet-image*<sup>1</sup> qui essaie de doubler les apparences du premier. Ainsi, nous pourrions percevoir la différence entre l'image illusionniste et le simulacre qui dépend tout à fait de la capacité psychoperceptive du spectateur. Celui-ci a tendance à s'identifier par sympathie à tel ou tel personnage, à cause de son caractère, de ses traits psychologiques dominants, de son comportement général, un peu comme dans la vie où nous pourrions éprouver de la sympathie pour quelqu'un du fait de sa personnalité. Plus cette identification est brillante, plus le film est proche de la réalité. Cela peut s'expliquer à travers un jeu de mots : l'effet de réalité ou l'effet de réel.

L'effet de réalité désigne l'effet produit sur le spectateur et sera obtenu selon que l'image respecte des conventions de nature historique ou non. Il s'agit bien d'un effet, c'est-à-dire d'une réaction psychologique du spectateur face à ce qu'il voit.

Par l'effet de réel, qui est quant à lui plus original, nous désignons le fait que « *sur la base d'un effet de réalité supposé suffisamment fort, le spectateur induit un jugement d'existence sur les figures de la représentation, et leur assigne un référent dans le réel.* »<sup>2</sup> Autrement dit, le spectateur croit non pas que ce qu'il voit est le réel lui-même, mais que ce qu'il voit a existé, ou a pu exister dans le réel. Ainsi, nous pourrions dire que le cinéma est l'art de l'irréel vraisemblable, lié à l'identification de l'instance narratrice, aussi bien qu'identification psychologique du spectateur ; les modalités de cette instance narratrice feront l'objet de l'étude du chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> L'objet réel et l'image virtuelle.

<sup>2</sup> J. Aumont, *L'image, op. cit.*, 82.

## 3.2. Chapitre 2 : La narrativité

Il n'y a pas de récit sans instance racontant, les discours. Voilà un point sur lequel presque toutes les narratologues sont d'accord. Mais, comme nous l'avons vu, le film est bien différent du roman dans la mesure où il peut montrer les actions sans les dire. Dans le système de la monstration, propre au récit scénique, il est évident que l'instance discursive est moins présente que dans un récit écrit. Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes, pour donner au spectateur l'impression trompeuse de voir un morceau du réel. Par conséquent, le spectateur a l'impression de voir une histoire sans narrateur ni démonstrateur, sans même connaître les enjeux narratifs existant dans le film. Pourtant, nous pourrions toujours avoir recours à la comparaison entre la pièce de théâtre et le roman lorsque nous voulons déterminer la place que la narratologie occupe au cinéma :

*Béla Balazs avait déjà montré comment le film, [...] se rapprochait en réalité du roman par la bande-image qui est un narrateur invisible, très semblable au romancier et comme lui extérieur aux faits qu'il relate, déroulait sous les yeux du spectateur de la même façon que le récit romanesque aligne des phrases qui vont directement de l'auteur au lecteur.<sup>1</sup>*

Le récepteur d'une œuvre peut percevoir deux niveaux de narrativité : la narration et la monstration. Le premier est l'action de narrer par des mots alors que le second, la monstration, consiste à montrer quelque chose par des images.

La narrativité au cinéma consiste à comprendre comment et par qui un film raconte son histoire. C'est avant tout le cinéaste qui décide ce qu'il veut montrer ou ne pas montrer. Pour

---

<sup>1</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II., *op. cit.*, p. 54.

cela, il a des outils bien efficaces comme ceux des *flash-backs*<sup>1</sup>, de l'ellipse (les *flash-forwards*)<sup>2</sup> ainsi que celui du montage.

Un film est donc une écriture nouvelle qui narre avec les images en mouvements et les sons, mis en relation entre eux par le montage. La caméra pourrait être la langue de cette écriture, c'est pourquoi nous pouvons parler de *caméra objective*<sup>3</sup> et de *caméra subjective*<sup>4</sup>.

Les autres éléments essentiels de la narration d'un film sont le point de vue (la focalisation) et le ton du récit, ce qui nous permet de comprendre qui parle ou qui raconte l'histoire ainsi que de savoir où il se situe.

*Les premières difficultés tiennent à l'impossibilité d'importer sans modification dans les champs du cinéma ce que la linguistique avait isolé sous terme de « marques d'énonciation ». Ces difficultés sont encore renforcées par un second problème : celui de l'identification de l'instance narratrice. Si les choses sont maintenant relativement claires pour la littérature, elles sont loin de l'être pour le cinéma ou l'on oscille encore entre la pré-notion d'auteur et celle de responsabilité collective, sans que pour autant la notion de narrateur soit développée, retravaillée.<sup>5</sup>*

Malgré certaines distinctions plus ou moins fondamentales, à peu près tous les critiques finissent par conclure que le film est plus proche du roman que d'une pièce de théâtre en raison de la présence d'une instance fondamentale qui présiderait à sa construction. Cette instance pourrait être considérée comme l'équivalent approximatif du narrateur du récit scriptural. Dans

---

<sup>1</sup> « Flash-back : (Retour en arrière), plan, scène ou séquence insérés dans un récit cinématographique qui rapporte les événements chronologiques antérieurs à l'action en cours. » Réf: T. Coppis, *Lexique du Cinéma*, <http://thierry.coppis.free.fr/LEXIQUE.htm>.

<sup>2</sup> « Flash-forward : (Saut en avant), plan, scène ou séquence insérés dans un récit cinématographique qui rapporte les événements chronologiques ultérieurs à l'action en cours. » Réf: T. Coppis, *Lexique du Cinéma*, <http://thierry.coppis.free.fr/LEXIQUE.htm>.

<sup>3</sup> « La caméra objective est un style cinématographique où la caméra se présente comme une entité autonome qui filme. (Vu à la troisième personne) » Réf: T. Coppis, *Lexique du Cinéma*, <http://thierry.coppis.free.fr/LEXIQUE.htm>.

<sup>4</sup> « La caméra subjective est un style cinématographique où la caméra donne l'impression de voir à travers les yeux d'un personnage. (Vu à la première personne) ». Réf: T. Coppis, *Lexique du Cinéma*, <http://thierry.coppis.free.fr/LEXIQUE.htm>.

<sup>5</sup> J. P. Simon et Marc Vernet, « énonciation au cinéma », *communications*, n°38, Paris, Seuil, 1983, p. 2.

ce chapitre, nous nous proposons d'analyser les modalités de cette équivalence à l'aide d'une analyse des ouvrages qui font l'objet de notre étude.

### 3.2.1. La focalisation

Le problème de point de vue ou celui de la perspective narrative romanesque a commencé à être étudié à travers l'œuvre de Flaubert. Pour ses prédécesseurs, en effet, connaître celui qui raconte dans un roman ne comptait pas. Le lecteur avait pris l'habitude de voir l'absence de focalisation externe dans le roman grâce à la fameuse omniscience balzacienne. Bien que cela soit irréaliste, l'accès du narrateur à toutes les informations nécessaires à la construction de la fiction était accepté par convention. Malgré cela, la focalisation interne, permettant au narrateur d'accéder à la conscience, aux sentiments des personnages et à la pensée du lecteur, se réalise difficilement.

A partir des travaux de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette, nous pouvons distinguer les points de vue de la manière suivante :

Point de vue omniscient ou focalisation zéro :

Narrateur > Personnage. Le narrateur en sait plus que le personnage

Point de vue interne (vision avec)

Narrateur = Personnage. Le narrateur ne dit que ce que sait le personnage

Point de vue externe (vision du dehors)

Narrateur < Personnage. Le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage.

Au cinéma, le problème se pose autrement car tout dépend de la position de la caméra. Le point de vue passe donc obligatoirement par la caméra. Nous pourrions affirmer que le dispositif semble être équivalent à la focalisation externe où les informations du narrateur sont

limitées à son champ perceptif, l'accès à la conscience des personnages lui étant impossible (Vision de dehors).

D'autre part, ce point de vue est aussi déterminé par l'image et le son. Le personnage ne se renseigne que par ce qu'il voit et entend.

« La vision subjective »<sup>1</sup> est énonciative ; elle apparaît lorsque la caméra remplace un personnage et lui rend sa perception du monde. Là encore, la perception est extérieure mais la subjectivité permet au spectateur de pénétrer plus qu'auparavant dans l'intimité du personnage.

L'une des séquences de *Khâneh-i rou-ye âb* est ainsi tournée du point de vue d'un offenseur ; le champ de vision n'associe que ses propres pieds, avançant vers la chambre de Sépidbakht. Ainsi, il projette le spectateur dans une intériorité inconnue, celle de son intention de tuer Sépidbakht. C'est comme si son intention prenait le pas sur les pouvoirs de création du réalisateur. Nous avons l'impression que les mouvements de l'offenseur, les déformations sonores ainsi que le ralenti sont organisés par cet offenseur même sur lequel le réalisateur n'a aucune maîtrise.

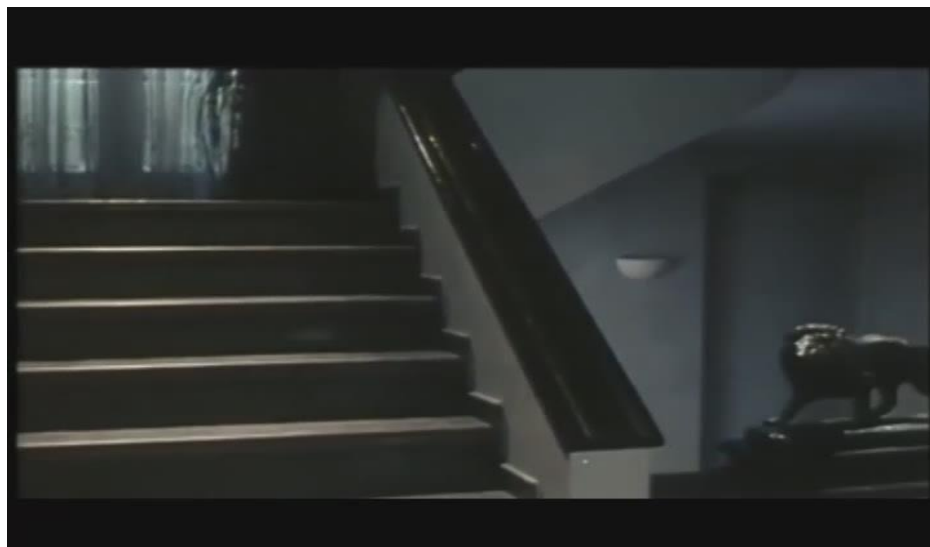


Figure 69. L'exemple de l'emploi de la caméra subjective.

*La caméra remplace les offenseurs avançant vers la chambre de Sépidbakht.*

Ainsi, profitant de la liberté offerte par les mots qui permettent d'accéder à l'intérieur des personnages, le roman tend plutôt vers l'intériorisation alors qu'au cinéma il n'y a de place que pour l'extérieur. Dans le cas des Nouveaux Romans, comme nous l'avons vu, il y a des

---

<sup>1</sup> J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Cité in : C. Murcia, *op.*, cit. p. 57.



exemples de focalisations externes qui, comme dans le cinéma, ne touchent que la surface sans avoir le moindre souci de pénétrer dans l'inconscient des personnages. C'est le cas de ce passage du *Voyeur* qui ne révèle que l'extérieur des choses :

*« La servante regardait le sol à ses pieds. Le patron regardait la servante. Mathias voyait le regard du patron. Les trois marins regardaient leurs verres. Rien ne révélait la pulsation du sang dans les veines, ne fût-ce qu'un tremblement. »<sup>1</sup>*

Le cas de *La Jalousie*, où la transformation du « je » en « il » témoigne du contenu mental du narrateur, projeté de façon objective dans les descriptions, est une autre forme de refus de révéler la mentalité du personnage. En effet, le « il » évoque un sentiment d'être plus éloigné que le « je », bien que ce soit une scène racontée par le mari :

*« À mesure qu'il s'éloigne dans le passé, sa vraisemblance diminue. C'est maintenant comme s'il n'y avait rien du tout. Par les fentes d'une jalousie entrouverte – un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit. Il ne reste plus qu'à renfermer, en manœuvrant la baguette latérale qui commande un groupe de larmes. »<sup>2</sup>*

Dans les parties narrées et non dialoguées de *Shâzdeh Ehtedjâb* aussi, la focalisation externe domine et donne l'impression de lire les didascalies d'une pièce de théâtre :

*« Shâzdeh Ehtedjâb entendait seulement un ensemble des voix entremêlées et confuses. Le lustre ne bougeait pas. On avait allumé toutes ses bougies. Le*

---

<sup>1</sup> A. Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, op., cit. p. 57. [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

<sup>2</sup> A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op., cit. p. 171.

*père n'avait pas saisi le poignet du Prince, celui-ci regardait les boutons de sa redingote. »<sup>1</sup>*

*Hiroshima, mon amour*, de Resnais, en est un autre exemple puisque le réalisateur y décide d'inventer un cinéma de l'intériorité en développant le thème du temps mental du souvenir et de l'oubli, sans le laisser pénétrer dans l'esprit du personnage. La jeune actrice qui tourne à Hiroshima un film sur la bombe atomique se trouve, quatorze ans plus tard, dans une situation comparable à celle qu'elle avait vécue avec un soldat allemand pendant la guerre. Tout le film consiste à lui faire découvrir cette similitude sans entrer dans l'esprit de l'actrice ; ainsi, Robbe-Grillet et Farmânâra mettent en jeu, dans leurs films, des projections mentales qui renvoient à une réalité intérieure sans entrer dans l'intimité des personnages, le narrateur n'étant pas Dieu et n'ayant pas le droit de porter des jugements absolus. C'est cette même conception que défend Golshiri :

*En choisissant le point de vue omniscient, en tant que romancier, je pense me libérer de toute les contraintes, je pourrai donc dire tout ce qui me plaît. Impossible de produire un roman aux structures cohérentes, car seul Dieu connaît les choses occultes.<sup>2</sup>*

Malgré tout, n'oublions pas que la focalisation interne – la vision *avec* – est la forme favorite des Nouveaux Romanciers car ils préfèrent maîtriser leurs personnages, même dans les moindres détails de leur pensée. Dans *La Jalousie*, la focalisation interne est réalisée car le personnage central se réduit absolument à sa position focale. Nous avons l'impression qu'il veut se dissimuler derrière l'apparente impersonnalité de la réalité mais la précision avec laquelle les

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Le Prince Ehtedjâb*, Trad. Esmaili, Hossein et Jaques Selva avec avant-propos de Houshang Golshiri, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 41.

« [...] شازده فقط مجموعه اصواتی در هم و نامفهوم را میشنید. چلچراغ تکان نمیخورد. تمام شمع ها را روشن کرده بودند. »

<sup>2</sup> H. Golshiri, *Bâq dar bâq* (Les Jardins), *op. cit.*, p. 470.

خواهد « با انتخاب نظرگاه دانای کل ظاهرا به نظر میآید که من رمان نویس از محدودیتهای الزامی رها میشوم؛ پس میتوانم هرچه دل تنگم را بگویم و لا محاله به رمانی منسجم ساختاری متشکل، نمیتوانم برسم، چون او خداوندگار است عالم غیب و شهود. »

événements sont racontés, dévoile sa présence et c'est derrière lui que se cache le narrateur qui n'a pas l'intention d'assumer la charge du récit.

Concernant *Shâzdeh Ehtedjâb*, comme Golshiri avait l'intention d'inciter les personnages à aller à la découverte de leur esprit, le point de vue qu'il adopte est celui de la focalisation interne, tout en jouant avec son lecteur et en le trompant par ses techniques narratives qu'il explique lui-même :

*Tout au long du récit, c'est seulement Shâzdeh qui pense et qui parle. Je veux dire que même dans les parties où certains lecteurs pourraient penser qu'il s'agit de la conscience de Fakhri, celle-ci est exposée par Shâzdeh. Il croit avoir acquis telle emprise sur son corps et son esprit qu'il peut prétendre savoir très exactement ce qu'elle fait dans l'autre chambre et à quoi elle pense.<sup>1</sup>*

A première vue, le récit semble utiliser la focalisation interne, enchaînant les monologues de Shâzdeh et de Fakhri. Nous pouvons les distinguer par les niveaux de langue employés car celui de Shâzdeh est plus soutenu. Mais en avançant, le lecteur comprend que c'est Shâzdeh seul qui gère la perspective narrative selon ses rapports avec les personnages. N'ayant jamais pu pénétrer dans l'intimité de sa femme Fâkhr-ol Nessâ, il n'a fait que rapporter ses propos au discours direct. En revanche, les paroles de Fakhri, sa bonne, dont il croit posséder l'esprit, sont rapportées. Quant à sa propre personne, il cherche, en tant que narrateur, à s'en éloigner le plus loin possible. Au début du récit, ses paroles sont introduites par une troisième personne qui dit : « Shâzdeh dit », bien que quelques fois, il s'oublie et dit « je dis ».

Par cette confusion dans la perspective narrative du récit, nous remarquons que Golshiri envisage, de la même façon que les Nouveaux Romanciers une transformation des codes

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Bâq dar bâq* (Les Jardins), *op. cit.*, p. 698.

« در طول این داستان، فقط شازده است که فکر می‌کند و احياناً صحت می‌کند. مقصودم این است که در آنجا که به حساب بعضی خوانندگان؛ ذهنیات فخری از زبان شازده مطرح است [...] شازده فکر می‌کند که موفق شده است فخری را آنچنان دست یافتنی از نظر جسم و ذهن سازد یا مجسم کند که میتواند ادعا کند که ذهنیات او را میخواند و حتی میداند در اتاق دیگر در همین لحظه، که شازده فکر می‌کند، فخری چه کاری میکند و به چه می‌اندیشد.»

narratifs de lecture de la littérature de consommation. C'est une façon pour lui de protester contre la facilité de la littérature de consommation qui habitue le lecteur à la paresse. Le même cas se présente dans l'œuvre cinématographique de Farmânâra qui, lui aussi, s'efforce de changer le goût du spectateur pour demander des films plus compliqués du point de vue structurel.

A vrai dire, la structure de la narration chez Golshiri et Farmânâra, aussi bien que chez Robbe-Grillet et Resnais, dépend profondément des conditions socio-politiques. Si la structure de leur narration est compliquée, c'est parce qu'ils ont compris que l'homme d'aujourd'hui, confronté aux contraintes et aux pressions, possède lui aussi une identité complexe et difficile. Mais le problème de la narration du cinéma reste toujours différent de celui du Nouveau Roman dont les marques demandent une étude toute particulière.

### 3.2.2. Les signes de la focalisation dans l'œuvre de Farmânâra

Si dans le récit écrit deux ensembles de marques de la focalisation peuvent être retenus, à savoir un ensemble concernant le contenu de la narration dans son rapport avec le narrateur et un ensemble de marques proprement linguistiques, dans le récit filmique cela est différent. Deux foyers définissent le point de vue : l'image et le son. Dans les films narratifs courants, la focalisation se manifeste le plus souvent sous les formes qui suivent :

La focalisation zéro, la plus utilisée de toutes, adapte le point de vue d'un être supérieur aux autres qui domine les personnages, qui en voit plus qu'eux et qui ne se substitue à aucun. C'est la technique préférée de Farmânâra : dans la majorité des scènes, il préfère exposer l'image de tous les personnages présents dans une séquence. Cela pourrait relever de son intérêt à maîtriser ses personnages, ce qui apparaît clairement dans *Ye Bous-e kouchoulou*. Dans ce film, la fuite des personnages en papier et leur réanimation renvoient au réglage de son cadrage de façon à englober tous les personnages.

La focalisation externe est caractérisée par la caméra qui suit le personnage, le micro enregistrant les paroles qui se prononcent ; aucune autre information n'est donnée au spectateur en supplément de ce qu'il voit et qu'il entend. Parmi les films de Farmânâra, *Khâneh-i rou-ye âb* est riche de ce type de focalisation. Le réalisateur se cache parfaitement bien derrière sa caméra et se limite à des gros plans pour attirer l'attention du spectateur sur le rôle radical des objets comme les pelotes de laine. Nombreux sont les plans où le spectateur ne voit que les fils à tricoter tandis qu'une musique mystérieuse augmente son inquiétude, le spectateur étant conscient de son manque d'information.



*Figure 70. La caméra suit le Dr. Sépidbakht pour évoquer la focalisation externe et le manque l'information du narrateur.*



*Figure 71. La caméra suit le Dr. Sépidbakht suivant lui-même une pelote de laine pour en trouver la source.*

La focalisation interne réside dans la caméra qui suit un personnage mais des informations supplémentaires peuvent être fournies de différentes façons. Selon François Vanoye, elles peuvent être données de trois manières.

Premièrement, un commentaire « off » est prononcé par un personnage qui « *occupe l'écran ; cette voix intérieure établit une focalisation interne par un personnage mais en opérant un décalage temporel (ou autre) entre les paroles et les images* »<sup>1</sup>.

C'est le cas du corbeau parlant de *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, qui se met à parler vers la fin du film annonçant implicitement la mort de Bahman, dévoilant ainsi son intention. Il est à noter que les passages qui sont consacrés à l'explication des instructions religieuses concernant la mort et les funérailles de ce film ne peuvent pas être considérés comme une voix off bien qu'ils donnent des renseignements supplémentaires au spectateur.

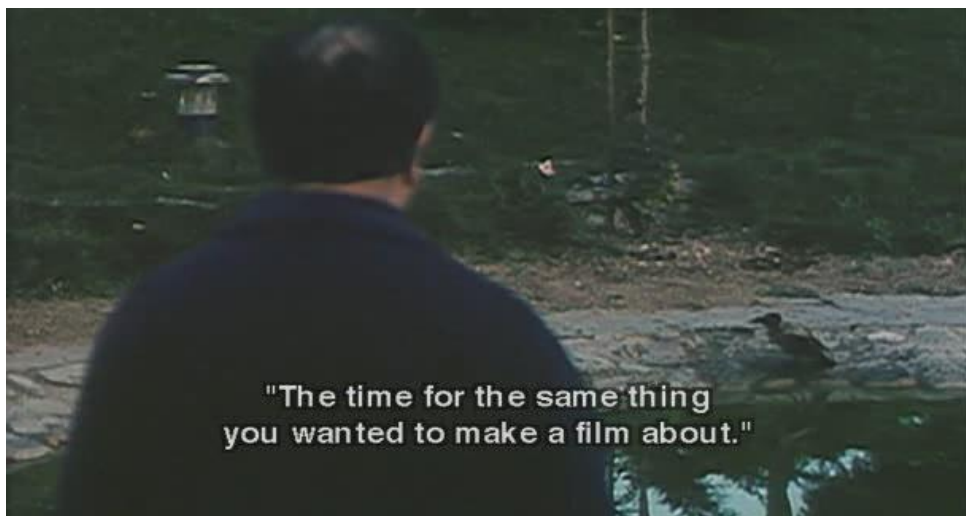


Figure 72. Le corbeau parlant qui annonce la mort de Bahman, considéré comme une voix off, évoque la focalisation interne dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*.

Deuxièmement, les informations supplémentaires peuvent être apportées par des moments de focalisation interne réalisée par un personnage, moments où la caméra se substitue à l'acteur pour livrer une vision subjective. Cette procédure de focalisation peut rarement être

---

<sup>1</sup> F. Vanoye, *op. cit.*, p. 44.

exploitée sur un film entier. Nous pouvons citer comme exemple la partie concernant l'arrivée des offenseurs dans *Khâneh-i rou-ye âb* où, comme nous l'avons déjà vu, la caméra remplace les personnages ou encore la scène où on entend (sans le voir) l'offenseur demander le code de désactivation d'antivol de la maison du Dr. Sépidbakht à son installateur.



Figure 73. La caméra se substitue à l'acteur pour livrer une vision subjective.

La troisième manière consiste en des procédés plus complexes tels que les images mentales. Selon Metz, ces *images subjectives se divisent en cinq catégories principales*<sup>1</sup> :

- *Images (séquences) constituées de façon à inclure le personnage dans le champ (la focalisation sur), tout en rendant compte de sa subjectivité, par des procédés divers comme le mouvement d'appareil, l'utilisation du son ou encore les angles de prise de vue.*

---

<sup>1</sup> C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, p. 11.



De nombreuses séquences des films de Farmânâra sont ainsi construites. Dans ces séquences, la focalisation se fait sur le personnage et non pas par le personnage.

Si Farmânâra a un goût prononcé pour ce type d'images, c'est parce qu'il s'attache à mettre le personnage au centre de son travail tout en laissant libre cours à la réflexion du spectateur.

- *Images mentales matérialisant ce qu'imagine, rêve ou prévoit un personnage.* Ces images montrent ce qu'il ne voit pas objectivement. Nous pouvons donner pour exemples une grande partie de *Shâzdeh Ehtedjâb*, la scène finale de *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*, qui montre le tournage de la scène des funérailles de Bahman, l'apparition du personnage de la Mort dans la voiture en route des deux écrivains sous forme de rêve de S'adi, de nouveau la présence de la Mort sous la forme d'une femme dans *Ye Bous-e kouchoulou*, l'accident du Docteur Sépidbakht avec un petit ange et la présence des offenseurs chez lui dans *Khâneh-i rou-ye âb*.

- *Images proprement subjectives* où nous voyons ce que voit le personnage et qui n'apparaît pas sur l'image ; c'est le cas par exemple des gestes de l'épouvantail de *Sâye- ha-ye boland-e bâd*, au début du film, dont les grimaces ne sont perceptibles que pour Abdoullah, et pour lui seulement car elles ne le sont ni pour les autres villageois, ni pour le spectateur.

- *Images de souvenirs*, présentées en flash-back avec des commentaires de personnages qui n'existent pas dans l'œuvre de Farmânâra.

- *Images qui composent un imaginaire – subjectivité en bloc*<sup>1</sup> – ainsi la présence de Madame Zamâni et ses pelotes de laine dans *Khâneh-i rou-ye âb*, où nous ne savons pas si cet imaginaire est à mettre au compte d'un personnage ou non.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 12.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la musique, perçue comme le deuxième élément marquant le point de vue et la focalisation, joue un rôle non négligeable dans la détermination du point de vue. Justement, dans un film, nous pourrions distinguer deux types de musique : la musique diégétique, dont les sources musicales sont diégétiques, c'est-à-dire qu'elles font partie intégrante de l'histoire racontée (radio, orchestre, instrument), et la musique extra-diégétique où la bande-son fait entendre une musique dont la source est en dehors de l'histoire racontée sur l'écran :

*Par définition la musique extra-diégétique ne saurait indiquer ce que « voit » (ici, évidemment, entend) un personnage puisqu'elle se situe hors de son histoire. Elle est, au contraire, un indice de présence de la « voix » narrative. En revanche la musique diégétique peut accompagner un personnage, enclencher une focalisation sur ou par lui.<sup>1</sup>*

Il faudrait réfléchir à la fréquence des scènes où les personnages se mettent à regarder la télévision dans les films de Farmânâra. Dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, à trois reprises, nous voyons Bahman regarder la télévision : les deux premières fois, ce sont des documentaires sur des funérailles tandis que la troisième fois, chez lui, il s'agit d'un entretien avec Kafka sur la justice internationale, contenant une phrase importante qui matérialise la fin du film : « *L'Homme n'est pas Dieu. L'Histoire est faite des fautes et de la conquête des moments sans importance. Une petite pierre tombe à l'eau et des ronds de vagues se font jour* »<sup>2</sup> dit Kafka, ce que réalise Bahman à la fin du film pour exprimer son espoir en l'avenir. Cet entretien est suivi du discours de Mohammed Khâtami<sup>3</sup>, le président de l'époque après son élection. Ce discours, comme celui de Kafka, traite le cheminement de la justice tout au long de l'Histoire.

La même transmission d'informations à travers le son se fait sentir dans *Khâneh-i rou-ye âb*, où la musique choisie par Mani, le fils du Docteur Sépidbakht, le lendemain de son arrivée, dévoile son goût et sa culture qui paraissent étranges et même insupportables pour son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>2</sup> B. Farmânâra, *Boy-e kâfour, atr-e Yâs* (L'odeur de Camphre, parfum de Jasmin), *op.*, *cit.* p. 36.

<sup>3</sup> En persan محمد خاتمی, Khâtami est le président d'Iran de 1997 à 2005, il est considéré comme le chef de file des « réformateurs » en Iran.

père. En effet, ces informations fournies à travers le son expriment la mentalité du personnage de Bahman et de Mani ainsi que la maîtrise du démonstrateur sur leur esprit et leur vision du monde, aussi bien que leur savoir. N'oublions pas que la focalisation est d'abord définie par une relation de savoir entre le narrateur-démonstrateur et ses personnages, et les éléments de voir viennent après le savoir dans tous les récits.



### 3.2.3. Narration et monstration chez Farmânâra

*Pour nous, le narrateur sera donc le réalisateur en ce qu'il choisit tel type de montage, par opposition à d'autres possibilités offertes par le langage cinématographique. La notion de narrateur ainsi entendue, n'exclut pas pour autant l'idée de production et d'innovation : le narrateur produit bel et bien à la fois un récit et une histoire, de même qu'il invente certaines procédures du récit ou certaines constructions d'intrigue.<sup>1</sup>*

Comme nous l'avons déjà vu, il y aurait au départ toujours un démonstrateur et à la fois un narrateur filmique car le film montre et narre simultanément. Une question se pose alors : où commence la narration filmique et où s'arrête la monstration ? Selon A. Gaudreault, la monstration se divise en deux catégories :

- La monstration filmique
- La monstration scénique

La monstration et la narration filmiques sont, en quelque sorte, *des projections d'une pensée à la recherche d'outils efficaces pour mieux faire comprendre une réalité déjà en cours*<sup>2</sup>, tandis que la monstration et la narration scénique créent et montrent une réalité qui n'a jamais existé.

Selon ce sens, la vraie différence entre la monstration filmique et la monstration scénique réside dans le problème du temps. La monstration filmique donne l'impression du présent en donnant à voir une scène qui peut ne pas appartenir forcément au présent. Le montage

---

<sup>1</sup> J. Aumont et al., *Esthétique du film*, op. cit., p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 80.

est conçu comme l'élément de base de toute narration filmique, et c'est lui qui rend cette représentation possible.

Autrement dit, le passé et le présent se déroulent pour le spectateur en même temps. La monstration du démonstrateur filmique vaut à la fois pour le récit d'événements et le récit de paroles, c'est-à-dire que les actes et les paroles coïncident. Dans un roman, tel que *Shâzdeh Ehtedjâb*, dans le passage suivant, « *Shâzdeh a dit : - Maman, je veux descendre.* »<sup>1</sup> l'acte est considéré comme un passé, même si la phrase dite par Shâzdeh est écrite au présent ; dans la version filmique, l'acte de descendre se réalise en même temps que la parole se prononce. Ainsi le « *qui parle* » de la narration cède la place au « *qui montre* ». Pourtant, il faudra tenir compte, aussi bien dans le film que dans le roman, au fait qu'un narrateur invisible accompagne les deux récits :

*Le film [...] se rapprochait en réalité du roman par la bande-image qu'un narrateur invisible, très semblable au romancier et comme lui extérieur aux faits qu'il raconte, déroulait sous les yeux du spectateur de la même façon que le récit romanesque aligne des phrases qui vont directement de l'auteur au lecteur.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> H. Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>2</sup> Entretien de B. Farmânâra et E. Mihandoust dans *Djahân-e no, cinéma-e no* (Nouveau Monde, Nouveau Cinéma), Téhéran, Cheshmeh, Mrdâd1387/ Juillet 2008, p. 36.



Figure 74. Pour le spectateur, le passé et le présent se déroulent en même temps.

Dans cette étude consacrée à Bahman Farmânâra, le narrateur-réalisateur met parfaitement bien en scène ces problèmes de monstrations à l'aide du montage qui permet aux images filmiques d'accéder à des dimensions inconnues de la temporalité, bien qu'il préfère le montage de son collègue Monsieur Gandjavi, dont il apprécie le goût. Nous savons en effet que Farmânâra ne s'intéresse pas à l'opération mécanique *de faire avancer ou faire reculer, ni une sorte du collage des images*<sup>1</sup>. Il se sert des morceaux de film pour constituer un autre moment et une autre instance que ceux du tournage.

Les va-et-vient de *Shâzdeh Ehtedjâb*, les actions réalisées dans la mentalité de Bahman Fardjâmi de *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*, mais aussi l'homogénéité entre la réalité et la fiction de *Ye Bous-e kouchoulou* et *Sayé-hâ-ye boland-e bâd* trouvent leur explication logique grâce à la temporalité produite par le procédé cinématographiques (le montage) au service de la narrativité du récit. Finalement, il apparaît utile d'essayer d'établir une frontière entre la narration et la monstration filmique, en commençant par les responsabilités narratives et en ignorant le montage

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 76.

que Farmânâra interprète comme un travail d'ornementation ou comme une sorte de *haut-relief*<sup>1</sup> dans un ouvrage cinématographique.

L'une des raisons qui permet de considérer que l'instance fondamentale du récit scénique se contente de la seule monstration est que celle-ci est limitée à une seule modalité qui est le présent. Cet emploi du présent renforce l'illusion du réel de tout film comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent.

La monstration est indissociable du présent : *avoir montré* est impossible en montrant. Si le spectateur de *Ye Bous-e kouchoulou* se trouve, au début du film, devant la bibliothèque de Shebli où une série d'informations sur ses ouvrages ainsi que sur ceux d'autres écrivains, de courants et d'écoles littéraires qui l'intéressent, lui sont implicitement fournies, ce n'est pas le narrateur qui accomplit cette responsabilité mais bien le démonstrateur qui, se servant des dispositifs filmiques, met le spectateur au fait de l'histoire.

En effet, il le fait entrer dans le présent du récit, dans la monstration filmique, grâce aux manipulations des éléments filmés tels que les livres qui, dans le monde réel, font partie de l'œuvre de Farmânâra, étant ici le réalisateur. Celui-ci, comme tous les autres metteurs en scène, se sert d'un autre type de manipulation qui concerne les dispositifs de prise de vues ou disons plutôt la mise en cadre. Cela s'explique à travers la scénographie, la disposition des décors, le choix et la direction des acteurs mais aussi par tous les effets qui résultent de la mise en œuvre de l'appareil de prise de vues tels que le cadrage, les choix d'un focale, les déplacements de la caméra, ou encore le réglage de l'éclairage.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, P. 78.





Figure 75. L'effet de scénographie dans la monstration filmique de Farmânâra.

*Tous les scénarios des films de Farmânâra dans la bibliothèque de Shebli.*

Ainsi, à travers les tableaux que Farmânâra choisit lors de la rédaction du scénario, la couleur dominante – le bleu qu'il préfère – et le mouvement de la caméra qui sort des lieux non-éclairés et quasi sombres, impliquent et laissent deviner sa tendance à une mélancolie présente en harmonie avec le thème de la mort, commune à tous les ouvrages, filmiques ou scénaristiques.



Figure 76. L'exemple de l'emploi du bleu qui est la couleur préférée de Farmânâra et qui implique une mélancolie en harmonie avec le thème de la Mort

Cette manipulation lui permet de montrer la tristesse et le chagrin qui traversent *Khâneh-i rou-ye âb* où, seule, la scène finale est illuminée et envahie par la couleur blanche, ce qui implique le salut du Docteur Sépidbakht, allongé sur le tissu de Madame Zamâni, juste à côté de l'enfant innocent de l'histoire.



Figure 77. La scène finale de *Khâneh i rou-ye ab*, illuminée et envahie par la couleur blanche qui évoque le salut

Le même cas se produit dans *Ye bous- e kouchoulou* où les scènes consacrées à la mort de Shebli sont plus claires en comparaison avec les scènes en présence de la Mort, dans ses aspects les plus divers, pour S'adi. Ainsi, la douceur de la mort est montrée de façon implicite et le réalisateur accomplit son rôle de démonstrateur à l'aide de sa manipulation *pro-filmique*<sup>1</sup> :

*La monstration audiovisuelle correspond donc à la fois à la manipulation du « pro filmique » – la « mise en scène (au sens littéral et presque théâtral du terme) » – et à celle du dispositif filmographique de prises de vues, à savoir la « mise en cadre ».*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tout ce qui s'est trouvé devant la caméra.

<sup>2</sup> P. Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 19.



Figure 78. La mort de Shebli.

*La douceur de la mort montrée à travers une manipulation pro-filmique*

Il faudrait également signaler qu'au plan de la monstration, le montage ne joue aucun rôle et qu'il permet seulement d'introduire une distance temporelle avec le présent de la représentation auquel la monstration des personnages en acte ne peut échapper. La juxtaposition des scènes du présent des personnages de Farmânâra, tout comme ceux de Golshiri passés à l'écran, et celles de leurs passés lointains ne sembleraient logiques pour le spectateur que par l'intervention du montage. Avec le montage, nous passerions de la narrativité à la narration. Le spectateur percevrait alors la construction du récit comme une trace du narrateur : la monstration se dirigerait alors vers la transparence tandis que la narration, liée au montage, ne pourrait jamais masquer complètement sa présence.

Nous pourrions donc dire que la narration a pour base la manipulation des points de vue du spectateur. Il faudrait néanmoins ajouter que le fonctionnement narratif du récit audiovisuel se divise en trois niveaux qui sont selon Pierre Beylot :

- *La sphère de la réalisation où le réalisateur et son équipe accomplissent certaines opérations y compris la mise en scène, la mise en cadre et la mise en chaîne.*

- *La sphère langagière dans laquelle, à travers différentes matières de l'expression propres au langage audiovisuel, les processus de construction du sens s'élaborent.*
- *La sphère de la médiation dans laquelle le spectateur interprète les stratégies discursives qui peuvent relever de la narration, de la description ou de l'argumentation.<sup>1</sup>*

Se plaçant du point de vue de la sphère de la réalisation, nous constatons que toutes les phases de l'élaboration du film aident à produire un sentiment de narrativité. C'est vrai que cadrer un personnage tels Shâzdeh Ehtedjâb, Bahman Fardjâmi, Mohammad Réza S'adi ou celui de la Mort relève sans doute de la monstration mais cela produit en même temps des effets de récit (de la narration) selon André Gardies, pour qui « *le choix démonstratif engage la narration qui se déploie au niveau de la mise en chaîne.* »<sup>2</sup>

En ce sens, la relation qui s'établit entre les personnages et les informations données sur leur mentalité et leur passé à travers les dialogues (*le qui parle ?*) et leur point de vue (*le qui voit ?*) rapproche la monstration de la narration.

Concernant la narrativité, nous pourrions également parler de l'importance des dimensions musicales, verbales et sonores possédant une sorte de dynamisme qui se développe en parallèle des images. Elles peuvent aussi bien être en harmonie qu'en dysharmonie avec les images, et elles peuvent aller jusqu'à changer la signification de ces images.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans les chapitres précédents, la bande-son est parfois la principale source d'informations qui illustre de manière radicale le potentiel narratif. La mélancolie exprimée à travers la musique dans des scènes comme celle de la rencontre de Bahman et de sa mère dans *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs* et surtout celle du dialogue de Shebli avec son petit-fils n'auraient jamais pu être aussi bien partagées à travers la parole. La matière sonore est donc une matière dynamique et puissante au service de la narration filmique et dont

---

<sup>1</sup> P. Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », p. 17. [livre en ligne], URL : <https://books.google.fr>, consulté le 02/07/2016.

<sup>2</sup> A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993, p. 209.

l'association avec les images peut provoquer le sentiment d'une continuité narrative assez solide ; son effet est parfois même beaucoup plus fort que l'effet de montage.



Figure 79. La scène de rencontre de Bahman et sa mère  
La mélancolie est exprimée à travers la bande-son

Nous pourrions dire que ce sentiment de continuité narrative qu'évoque la musique, surtout pour des images fixes ou des scènes sans personnages, *narre* mais ne *montre* pas.

En effet, monstration et narration ne se situent pas sur le même plan énonciatif. Du point de vue langagier, l'audiovisuel vient de la monstration en tant que mode d'expression spécifique qui consiste à présenter les personnages en actes et le monde où ils sont par des images mouvantes et des sons. La monstration audiovisuelle s'oppose au langage verbal qui, sous forme orale ou écrite, ne peut que représenter les réels par un système de signes conventionnels. Là où le verbal ne peut *dire* la réalité, l'audiovisuel la *montre*.

Pourtant, la monstration n'est pas une transcription directe et claire de la réalité ou la *mimesis* pure du réel. En revanche, « *c'est une construction intentionnelle qui requiert la mise en œuvre d'un dispositif de captation et de diffusion des images et des sons.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 19.

Signalons aussi que la monstration audiovisuelle se distingue d'autres formes de monstration (scénique, picturale, photographique) par la diversité de ses composantes (visuel, verbal, sonore). Elle participe simultanément à plusieurs *registres sémiologiques* que sont *l'iconique, l'indiciel et le symbolique*.

*L'iconique* est fondé sur la ressemblance entre le signe et l'objet qu'il désigne. Il recouvre non seulement le champ du visuel mais aussi celui du sonore car il existe également une iconicité pour l'oreille. Elle se manifeste à travers les sons, fabriqués pour ressembler à ceux du monde réel. Ce processus est pleinement dévoilé dans *Ye Bous-e kouchoulou*, où Shebli se trouve dans le même chemin que ses propres personnages. *L'amour avec des gants*<sup>1</sup> en est autre exemple où un personnage qui élabore des trucages pour des dessins animés, se trouve aux prises avec ses propres créations.



Figure 80. La monstration audiovisuelle par « l'iconique ».

*Shebli avec les personnages de son livre se trouve sur le même chemin*

*L'indiciel* indique comme son nom l'annonce que l'image sonore, captée par la caméra, est une empreinte du réel. Il renvoie à l'objet qu'il révèle, lui étant réellement attaché.

---

<sup>1</sup> N. Maurizio et Guido Manuli, *L'amour avec des gants*, comédie-sentimentale, Italie, 1990, 1h35.

Certes, le développement de la technologie et les manipulations qu'elles autorisent exposent mal cette perception de l'image comme une trace du réel. Nous nous demandons si l'ange de *Khâneh-i rou-ye âb* est une créature virtuelle et si Farmânâra le voulait vraiment. Il pouvait très bien contribuer des comportements surnaturels à cette créature grâce notamment à la technologie. Il pouvait tout simplement le montrer en volant sur la route mais il a préféré passer plus rapidement et ne pas concentrer l'attention du spectateur sur le surnaturel.



Figure 81. La monstration audiovisuelle par « l'indiciel »

*Dr. Sépidbakht fait un accident avec un ange*

*Le symbolique*, enfin, est le dernier registre et correspond aux systèmes qui reposent sur une relation codifiée et arbitraire entre le signe et son référent, à savoir le langage verbal mais aussi le langage musical. Il est à signaler que les conventions culturelles en vertu desquelles les formes musicales sont censées exprimer un certain nombre de sentiments s'ajoutent à la codification simple et connue pour tous. Ainsi, normalement, le film classique profite de la musique au service de la narration dont elle souligne de manière touchante les moments d'émotion, d'angoisse, etc.

Concernant Farmânâra, c'est ainsi qu'il imite ce modèle : bien que *Khâneh-i rou-ye âb* et *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs* soient des films modernes, et que la discordance entre les paramètres sonores et visuels soit une pratique courante dans ce genre du film – comme l'exemple de *Hiroshima, mon amour* peut l'illustrer –, il choisit les instruments de musique appartenant à la musique traditionnelle iranienne qui sont considérés parfois comme très tristes



pour exprimer la mélancolie de Madame Mohammadi, la femme enceinte et dont le rôle est joué par Royâ Nonahâli, de *Khâneh-i rou-ye âb*.

C'est dans cette perspective qu'il faut parler du partage monstration-narration. La monstration se présente de la sphère langagière tandis que nous pourrions dire que la narration appartiendrait à celle de la méditation. La monstration peut être autant descriptive ou argumentative que narrative. La narration n'est donc pas seulement un *fait de langage* puisque le spectateur y tient aussi son rôle : le spectateur interprète en effet les agencements et les juxtapositions des données qui s'opèrent au niveau démonstratif. Dans le fait de reconnaître une production cinématographique narrative, le spectateur parvient à identifier un certain nombre de processus discursifs et à effectuer une série d'opérations qui permettent de rendre une lecture narrativisant possible.

De toute façon, comme l'estime Paul Ricœur, *tout récit constitue la configuration d'une expérience temporelle dont chacun des destinataires opère une reconfiguration*<sup>1</sup>. Aussi bien du point de vue de la création que de la réception, le récit est un modèle de concordance « *qui tend à rassembler en une totalité cohérente, les différents éléments qui le constituent.* »<sup>2</sup>

Nous pourrions donc tout simplement critiquer les récits de Farmânâra, comme ceux de Golshiri et des autres Nouveaux Romanciers de cette étude, du fait qu'ils comportent un certain nombre d'éléments discordants qui échappent à la logique de la mise en intrigue – comme en témoigne la fascination pour l'informe dans *Ye Bous-e kouchoulou* –, qui marque la modernité. Cela implique plutôt une participation active dans le récit pour comprendre la *relation des relations* ; il est supposé que les relations créées entre le spectateur et le signifiant filmique soient construites de telle façon qu'elles soient semblables aux relations existants entre les éléments de la diégèse.

Par exemple, dans la séquence de l'accident du Docteur Sêpidbakht, au début de *Khâneh-i rou-ye âb*, des images confuses et floues, des cris d'une jeune femme, accompagnés par la peur diégétique que la brume provoque, vont de pair avec la peur visuelle et sonore dont le spectateur est victime. A cet effet de convergence s'ajoute le principe de communication qui

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983-1985, p. 103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 104.



conduit le spectateur à mettre au compte de la logique narrative toute une série d'éléments qui ont très bien pu être conçus pour répondre à d'autres intentions.

Cela est bien décrit par Christian Metz, selon qui « *quand un film est narratif, tout en lui devient narratif, même le grain de la pellicule ou le timbre des voix* »<sup>1</sup>. En revanche, les séquences comme celle où un homme religieux explique les rites des funérailles selon l'Islam dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* peuvent paraître tout à fait descriptives car aucun personnage n'apparaît à l'image ; aucun enjeu dramatique n'est posé, aucun temps, ni aucun espace ne sont définis. Cette séquence fonctionne cependant comme une séquence narrative et non comme une séquence descriptive.



Figure 82. Un homme religieux explique les rites des funérailles  
L'exemple d'une séquence narrative

Il est à signaler que le spectateur habitué aux films de Farmânâra est prêt à voir les personnages qui entretiennent une relation difficile avec le monde extérieur et que la mort les menace partout. Il s'attend donc à suivre un récit de fiction centré autour de ce malaise. Ceci permet de porter notre attention sur une autre composante de l'expérience narrative du spectateur qui est le principe de prévision rétroactive, c'est-à-dire le fait que le spectateur possède une capacité de prévision et d'anticipation qu'il met en œuvre avant même que la fiction ne commence. Il va ensuite formuler, tout au long du film, un ensemble d'hypothèses sur le

---

<sup>1</sup> C. Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens- Klincksieck, 1991, p. 187.

déroulement probable du récit de fiction qu'il est en train de suivre. N'oublions pas tout de même que Farmânâra, de la même manière que les Nouveaux Romanciers, tente de désespérer le spectateur qui se fie trop à sa capacité de prévision.

Expliquant ses intentions en commençant *Khâneh-i rou-ye âb* par la scène de l'accident du Docteur Sépidbakht avec le petit ange, puis commençant le récit d'une façon tout à fait vraisemblable, il déclare ainsi avoir l'intention de lancer le spectateur dans l'imprévu et de formuler une activité interprétative. En ce sens, en détruisant les illusions du lecteur-spectateur, Farmânâra se permet d'employer la dynarration – terme employé par Robbe-Grillet – dans ses récits-filmiques ; comme nous venons de le voir, il a manipulé l'illusion réaliste et référentielle du récit comme reflet du monde réel en se contentant de reproduire ce qui arrive.

Ainsi, la plupart des répliques des personnages sont coupées pour mieux évoquer aussi bien la spontanéité des événements que les réactions des personnages, ce qui entraîne l'illusion de la continuité. L'illusion de la transparence et de la neutralité des récits qui n'auraient d'autre but que celui de rapporter et de distraire, en est une autre preuve ; nous pouvons pour cela donner un exemple d'histoire de récit du canari de la voisine de Shebli dans *Ye Bous-e kouchoulou*, celui de la passagère de *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*, ainsi que des parents de Jâleh de *Khâneh-i rou-ye âb*, car, même s'ils devaient être supprimés, rien ne changerait dans le processus narratif des films.

Sans refuser le récit, la dynarration raconte d'une manière différente des choses nouvelles, et ce en instaurant une rupture entre la fiction et la narration non-diégétique. N'oublions pas que dans le cinéma, étant plus lié à la narrativité qu'à l'écriture, les procédés dynarratifs sont plus abondants et plus efficaces que dans la littérature. Quand en littérature Diderot s'adresse directement à son lecteur dans *Jacques le fataliste*, le lecteur accepte facilement ce lien ; en revanche, même de nos jours, le regard d'un acteur vers la caméra pour parler au spectateur étonne ce dernier et met en doute le message transmis. Par ailleurs, la littérature est témoin du développement des grands modes du genre narratif tandis que dans le cinéma les éléments de la dynarration restent secondaires ; il est assez rare encore de voir le phénomène de déconstruction s'emparer du cinéma. Ce décalage entre la littérature et le cinéma

se ressent encore mieux quand nous comparons les romans et leurs adaptations cinématographiques, si nous considérons que la question du rapprochement de la littérature et du cinéma commence par ce domaine d'étude, ce qui permet de mettre en relief les difficultés de la composition et d'étudier un autre aspect de cette relation entre ces deux arts.



### **3.3. Chapitre 3 : Les modalités de l'adaptation**

#### **3.3.1. Evolution historique de l'adaptation cinématographique en France et en Iran**

*Adapter un livre c'est l'adopter ou se faire adopter par lui.  
Imaginer le livre qu'on pourrait avoir lu, aussi. Le livre non écrit qui  
aurait pu être un film.<sup>1</sup>*

Dès les premiers films tournés par les frères Lumière<sup>2</sup>, les notions comme le récit, la narration et l'intrigue ont fait irruption et la comparaison entre les deux arts s'est imposée. Considérant que « *l'adaptation est une transition, une conversation, au cours de laquelle on passe d'un média à l'autre* »<sup>3</sup>, dès le début le cinéma a appris que, pour produire de l'information et de l'émotion, il est nécessaire de reconstruire une histoire et de la raconter. Le passage du texte au film présente des difficultés de composition qui se multiplient dans les moindres détails ; ces détails se trouvent dans la construction du temps, dans celle de l'espace et dans celle des personnages.

---

<sup>1</sup> Eric de Kuyper, *Oublier Proust*, Paris, Trafic, n° 35, p. 19-35.

<sup>2</sup> Auguste et Louis Lumière sont deux frères, ingénieurs et photographes qui ont marqué l'histoire du cinéma par leur géniale invention qui est le cinématographe.

<sup>3</sup> L.Seger, *adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Paris, Dixit, 2006, p. 10.



Figure 83. Auguste (1862-1954) et Louis Lumière (1864- 1948)

L'adaptation, quelle que soit son but, de transposition cinématographique d'un texte littéraire (roman, nouvelle, etc.) ou de transposition littéraire d'un texte cinématographique (scénario), exige toujours une forme différente de reconstruction. Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui demande une lecture spécifique et qui lui est propre. Ainsi l'analyse de l'adaptation – par laquelle Farmânâra a commencé sa carrière cinématographique – permet de repérer les divers modes d'appropriation d'une œuvre et les changements qu'ils subissent, avec lesquels sont d'accord de grands romanciers tels que Golshiri, Duras ou Robbe-Grillet.

Il semble toutefois que, depuis *les romans-cinéoptiques*<sup>1</sup> des années 1920 aux textes hybrides de la fin du vingtième siècle, cette appropriation aboutit à des œuvres qui se situent dans un entre-deux où les barrières entre les genres s'effacent. Dans ce chapitre, il sera donc question des modalités de cette transformation qui a influencé autant la littérature française que la littérature iranienne.

---

<sup>1</sup> « Roman-cinéoptique ou roman-photo est un récit romanesque présenté sous forme d'une série de photos reliées entre elles par un texte ou des dialogues intégrés aux images. Le roman-photo est souvent une adaptation d'un film, généralement italien, racontant une histoire d'amour. » Réf : A. Roy, *dictionnaire général du cinéma*, Québec, Fides, 2007, p. 391, [Version numérique], <http://books.google.fr>.

Dès sa création, l'art cinématographique a été attiré par la littérature. Dès 1902, Ferdinand Zecca (1861-1938)<sup>1</sup> s'inspire de *L'Assommoir*<sup>2</sup> de Zola pour son film *Les victimes de l'alcoolisme*<sup>3</sup>, une œuvre qui balance entre la fiction et le documentaire. En 1908, A. Calmettes et C. Le Bargy produisent *L'assassinat du duc de Guise (1908)* qu'André Bazin lui-même apprécie.

La plupart des cinéastes exigeants de l'époque se laissent attirer par les grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi eux, nous pouvons citer Albert Capellani<sup>4</sup> qui adapte deux romans de Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris (1912)* et *Les Misérables (1913)*. Il s'inspire également de l'œuvre d'Emile Zola : en 1913, il adapte *Germinal (1913)*, entièrement réalisé en décors naturels. Après eux, c'est Jacques Feyder (1888-1948) qui impose, dans la production cinématographique française des années 1920, l'adaptation de romans ou de drames réalistes ; nous retiendrons aussi *Crainquebille*, en 1922, d'après la nouvelle et la pièce d'Anatole France et surtout *Thérèse Raquin*, d'après Zola encore en 1928. Puis c'est au tour d'André Antoine de faire son adaptation de *Quatre-vingt-treize (1950)* de Victor Hugo et de *La Terre (1921)* de Zola toujours. De cet auteur naturaliste souvent adapté au cinéma, Jean Renoir en fera de même avec *Nana* en 1926.

Jean Epstein<sup>5</sup>, figure du cinéma d'avant-garde, connu comme le cinéma impressionniste, tend de son côté plus à rapprocher le cinéma des arts plastiques : il s'inspire du *Portrait ovale*, une nouvelle d'Edgar Poe<sup>6</sup> qui est par ailleurs le poète favori de Farmânâra qui lit un de ses poèmes dans *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs* pour sa vieille mère ayant perdu sa mémoire du fait de sa maladie, dans l'espoir de lui rappeler un souvenir d'enfance. Nous pourrions ainsi dire que presque tous les cinéastes français importants de cette époque du cinéma ont adapté une œuvre narrative, que ce soit un roman ou une nouvelle. Il faudrait tout de même ajouter que la qualité, bonne ou mauvaise de l'œuvre adaptée, ne préjuge en rien de la qualité du film que nous pourrions en faire. Selon cette perspective, nous pouvons très bien expliquer l'attitude des metteurs en scène qui, à la recherche d'idées et de sujets, achètent les droits des romans

---

<sup>1</sup> Ferdinand Zecca est un réalisateur, producteur, acteur et scénariste français qui a réalisé des films pour Pathé.

<sup>2</sup> Un roman d'Emil Zola publié en 1876.

<sup>3</sup> Un film français, muet en noir et blanc réalisé par F. Zecca en 1902.

<sup>4</sup> Albert Capellani (1874-1931), réalisateur, scénariste et producteur français qui est considéré comme l'un des plus grands pionniers du cinéma mondial.

<sup>5</sup> J. Epstein (1897- 1953) est un réalisateur et romancier français.

<sup>6</sup> Edgar Poe (1809-1849) poète, romancier et critique littéraire américain. L'une des principales figures du romantisme américain, l'influence de Poe est également importante dans les autres domaines artistiques tels que le cinéma et la musique.

contemporains, plus proches du goût de public : Farmânâra déclare cependant partout dans ses entretiens que Golshiri n'a jamais réclamé d'être payé pour les adaptations qu'il a faites de ses ouvrages.

En Iran, l'année où *Crime et Châtiment* de Dostoïevski est transposé au cinéma par Pierre Chenal (1955), le premier film de l'histoire du cinéma iranien est fait par Abd-ol Hossein Sépantâ<sup>1</sup>, et a pour thème la vie de Ferdowsi, grand poète persan, à l'occasion de son millénaire. Ce film est également le deuxième film parlant iranien. Après *Shâh-Nâme* de Ferdowsi, c'est au tour de *Khosrô-o-Shirin* et *Shirin- o-Farhâd* de Nezami.<sup>2</sup>

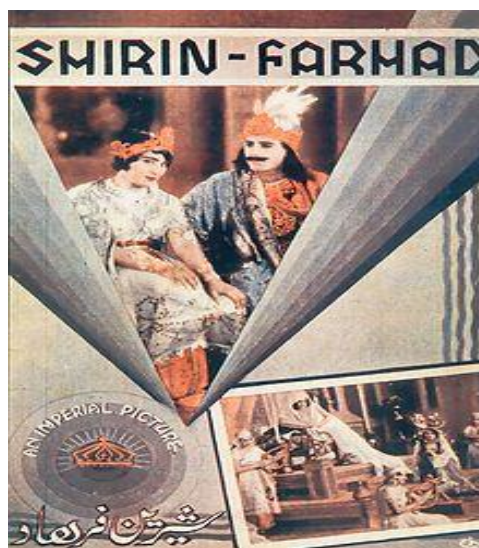


Figure 84. Affiche du film "Shirin et Farhad"

Il faut aussi signaler que le cinéma iranien s'étend sur trois périodes : celle de l'adaptation des textes classiques, puis celle qui commence par l'adaptation de *Yousef-o-Zoleykha*, adapté d'une sourate du Coran<sup>3</sup> – *Amir-Arsalân*, *Rostam-o-Sohrâb*, *Bijan-o-Manijeh*(1985) de Manouchehr Zamâni et *Siâvash*(1967) de Fereydoun Rahnama en sont d'autres exemples. Mais c'est surtout pendant la troisième période de l'histoire de l'adaptation que les metteurs en scène se penchent vers la littérature contemporaine car ils la trouvent plus

---

<sup>1</sup> Voir page 36, L'arrivée du cinéma en Iran.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> La Sourate 12- Yusuf (Joseph)



adaptée au cinéma que la littérature classique, que Bahrâm Beizai<sup>1</sup> trouve par ailleurs trop bavarde :

*D'après moi, Khosrô-o Shirin et Leyli-o-Majnûn, etc. sont trop bavards, autant plus que littérature, c'est-à-dire que le thème est plus court que toute les paroles qui s'échangent entre eux.*<sup>2</sup>

Le premier film fait d'après un roman contemporain est *Toufân-e Zandegi*<sup>3</sup> (*Les tempêtes de la vie*, 1948) pour lequel l'écrivain Nezâm Vafâ, avait collaboré avec le metteur en scène, Ali Daryabeygi, tout juste revenu d'Allemagne. Profitant de la littérature romanesque de l'époque qui apparaissait dans les journaux sous forme de nouvelles ou de *ciné-romans*<sup>4</sup>, A. Daryabeygi est l'un des meilleurs scénaristes de cette époque. Ajoutons que le roman-cinéma, né pendant la Première guerre mondiale, apparaît comme l'une des conséquences du *film à épisodes*<sup>5</sup> en France. Ce terme est conçu comme l'équivalent de ciné-roman qui désignait les films à des épisodes et les transpositions romanesques publiées parallèlement, ce que Daryabeygi connaissait bien grâce à sa formation européenne. Cependant, en Iran, nous n'avons jamais eu de ciné-roman correspondant à la définition exacte élaborée par Robbe-Grillet.

En France, les livres de Zola étaient très demandés par les jeunes metteurs en scène. Parmi eux se trouve Jean Renoir qui s'est vu bâtir une renommée mondiale grâce à ses brillantes adaptations cinématographiques. George Sadoul, journaliste et historien du cinéma, l'appelle par ailleurs le « Zola du cinéma »<sup>6</sup>. S'efforçant de maintenir un certain équilibre entre le jeu

---

<sup>1</sup> Bahrâm Beizai (1938) est un scénariste, écrivain et réalisateur iranien dont la plupart des films sont interdits en Iran parce qu'ils ne correspondent pas aux critères moraux et esthétiques dictés par le régime.

<sup>2</sup> S. Mostaghassi, *Erebat-e Cinéma ba adabiyat dar tarikh-e yek sad saleh- ye cinéma-ye Iran* (Littérature et Cinéma – La centenaire de l'histoire de cinéma iranien), Fârâbî, *op. cit.*, p. 133.

« به نظر من داستانهایی مثل خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و امثال اینها به عنوان متن ادبی زیادی پر حرف هستند. به این معنا که موضوع داستان بسیار خلاصه تر از دیلوگ هایی است که رد و بدل میشوند. »

<sup>3</sup> طوفان زندگی

<sup>4</sup> « Feuilleton cinématographique présenté hebdomadairement dans les salles de cinéma, parallèlement à la publication de ces textes dans les quotidiens. » Réf : A. Roy, *dictionnaire général du cinéma*, Québec, Editions fides, 2007, p. 381, [Version numérique], URL : <http://books.google.fr>.

<sup>5</sup> « En France, le film-à-épisodes constitue durant près de deux décennies (1915-1932). Le type de production apprécié du public ; il mobilise des réalisateurs majeurs tels Germaine Dulac, Jean Epstein, ou encore Louis Feuillade, l'un des grands maîtres du genre. Répondant au roman-feuilleton littéraire, le film à épisodes propose un récit découpé en parties distinctes. Chaque semaine, en salles, les spectateurs fidèles peuvent suivre les aventures de leurs héros. » Réf : *Ibid.*, p :388.

<sup>6</sup> M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma ; adaptation, hybridation et dialogues des arts*, Paris, Bréal, 2004, p.112.

stylisé et l'effet du réel, Renoir est toujours resté fidèle à l'esprit des livres plutôt qu'à leur lettre. Sa connaissance profonde de la littérature lui a donc permis de développer son style cinématographique. Dans les années 1930, Renoir a tourné des films politiques, parfois très noirs. Mais après la guerre, il s'est intéressé à une nouvelle forme à cheval entre le théâtre et le cinéma, de sorte que l'on puisse le considérer comme un précurseur de la Nouvelle Vague.

Malgré tout, il faudrait signaler que, comme l'Iran, la France s'est intéressée à l'adaptation des textes classiques pendant une durée très courte, tout en adoptant une théorie nouvelle et bien différente : contrairement aux adaptations des textes classiques tels que les poèmes de Ferdowsi, Robert Bresson adopte une nouvelle conception. Il développe l'idée de « l'actualisation de l'adaptation ». Par ce terme, il entend une modération où une fable d'un temps passé se trouve retranscrite et transposée dans l'époque contemporaine.

Né en 1901, R. Bresson vient du monde de la peinture : il débute comme co-scénariste et travaille avec René Clair. Plus tard, il adapte avec Jean Cocteau un passage de *Jacques le Fataliste* de Diderot, sous le titre *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) puis *Le Journal d'une curée de campagne*, le roman de Georges Bernanos (1951) où il expérimente l'adaptation d'un roman à la première personne. Il déclare être à la recherche d'une adaptation qui puisse mettre en une image ce qu'un roman explique en dix pages. Afin d'atteindre ce but, il préfère supprimer tout ce qui relève du style visuel des personnages plutôt que ce qui paraît littéraire et abstrait. Ainsi, à travers ses adaptations, roman et cinéma dialoguent et les adaptations sont si bien maîtrisées et si différentes que le cinéaste devient l'égal de l'écrivain, tout du moins en termes de puissance et de richesse expressive. Cela contribuera plus tard à avoir un nombre remarquable de cinéastes du cinéma d'auteurs.

Parallèlement à cette époque, les cinéastes iraniens s'intéressent aux adaptations de pièces de théâtre, tout en continuant à faire des films à partir de romans ou de nouvelles parus dans les journaux. *Agha-ye Eskenas*<sup>1</sup>(1955, *Monsieur le billet*) et *Madmazel Khale*<sup>2</sup> (1957, *Mademoiselle la tante*) sont les plus connues parmi ces adaptations. Nous pouvons noter le fait que toutes les deux ont été écrites à partir de traductions de pièces européennes.

---

<sup>1</sup> آقای اسکناس

<sup>2</sup> مادمازل خاله

Vers la fin des années 1950, la Nouvelle Vague, parallèlement au cinéma du Nouveau Roman se construit dans le refus d'un cinéma à l'ancienne et se révolte notamment contre l'adaptation littéraire classique. Sur cette question, François Truffaut<sup>1</sup> s'est largement exprimé, lui qui a aussi fait certaines adaptations dont celles de *Jules et Jim* (1962), de *Fahrenheit 451* (1966) et de *L'Histoire d'Adèle H.* (1975).

Pourtant, ses choix pratiques sont en rapport étroit avec une réflexion théorique sur l'adaptation cinématographique. Dans un article intitulé *Une certaine tendance du cinéma français*, F. Truffaut appelle les adaptations au cinéma à l'ancienne, un cinéma « joli et bien fait »<sup>2</sup> qui est basé sur « le procédé de l'équivalence » :

*Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté, des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère), il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma...<sup>3</sup>*

Ce procédé de « l'équivalence » partirait donc du présupposé que le cinéma ne pourrait pas assumer certaines scènes ou idées du roman adapté, ce qui n'est pas acceptable pour les cinéastes qui croient aux pouvoirs du septième art.

*Mais Truffaut va encore plus loin dans son attaque, suggérant que cette recherche d'équivalences ne doit pas être condamnée à la question de la fidélité ou de l'infidélité, mais qu'il faut comprendre qu'elle repose sur la volonté d'insérer des éléments extérieurs au propos du livre et d'attirer un public précis, amateur superficiel de littérature. [...] Pour lui, l'adaptation doit être le fait du cinéaste lui-même, qui doit être avant tout l'auteur d'un film.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> François Truffaut (1932-1984), est le grand théoricien du cinéma et la figure majeure de la Nouvelle Vague du cinéma français. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques publiés par *les Cahiers du cinéma*.

<sup>2</sup> M. Plana, *op. cit.* p.117.

<sup>3</sup> *Cahiers du cinéma*, Paris, n°31, janvier 1954. p. 32.

Même les critiques de la Nouvelle Vague étaient d'accord avec l'idée que l'auteur est en effet celui qui s'exprime, et l'adaptation est tout *un art de recherche en écriture*. Nous pourrions donc dire que *la question de l'adaptation a pu cristalliser la volonté formelle et individualiste de la Nouvelle Vague : adapter autrement serait alors devenu un signe de modernité*.<sup>1</sup>

En 1968, l'adaptation de *Shohar-e Ahou Khânoum*<sup>2</sup> (*Le mari de madame Ahou*, 1968) un roman d'Ali Mohammad Afghani par Davoud Mollapour, marque un point décisif dans le cinéma iranien. C'était une adaptation fidèle et précise qui s'est réalisée dans le moindre détail du livre. Ce film lance une nouvelle vague d'adaptations d'ouvrages littéraires chez les cinéastes iraniens et le cinéma iranien lui doit beaucoup.

Pourtant, *Gâv*<sup>3</sup> (*La vache*, 1969) de Daryoush Mehrjouei, à partir d'*Azadaran-e Bayal*<sup>4</sup> de Qolâm Hussein Sâédi, est considéré comme le premier film de la Nouvelle Vague iranienne dit le *cinéma motafâvet* (différent)<sup>5</sup>. Il faudrait également ajouter que Mehrdjouei rédige le scénario, en collaboration avec son ami écrivain et scénariste Q. Sâédi où ils s'efforcent d'ôter le côté littéraire du récit, pour lui attribuer ensuite des caractéristiques cinématographiques.

---

<sup>4</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, Cinéma, au XX<sup>e</sup> siècle*, Clamecy, Bréal, 2004, p.102, [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

<sup>1</sup> Ibid., 109.

<sup>2</sup> شوهر آهو خانوم

<sup>3</sup> (En persan گاو) : C'est une œuvre majeure de l'histoire du cinéma iranien. Interdit par le Shah d'Iran et en France, apprécié et cité comme exemple par Khomeiny, ce film est considéré comme l'initiateur du mouvement dit du cinéma motafâvet. Voir p : 34, L'arrivée du cinéma en Iran.

<sup>4</sup> عزادارن بیل

<sup>5</sup> Voir p : 44. Note n° 4.



Figure 85. " La Vache" 1969.

*Aramesh da hozour-e digarân*<sup>1</sup> (1972, *La paix en présence d'autres*), de Naser Tagavaei, d'après un roman de ce même titre de Sâédi est la troisième adaptation importante du cinéma d'Iran et elle contient plus de changements par rapport à l'œuvre originale. *Mardân-e Sahar*<sup>2</sup> (1971, *Les hommes de l'aube*) de Ismail Nourri (d'après *Shâh-Nâme* de Ferdowsi), *Dash Akol*<sup>3</sup> (1971, frère Akol) de Masud Kimiaei (d'après *Arousak-e posht-e pardé* de Hedayat), *Khâk*<sup>4</sup> (*La Terre*- 1973, d'après *Osaneh-ye baba Sobhn* de M. Dolatâbâdi) et *Tangsir*<sup>5</sup> (1974) de Amir Nâderi (d'après le roman de Sadegh Tchoubak) sont considérés comme les meilleures adaptations du cinéma iranien ; de nombreux changements y ont été effectués par les metteurs en scène.

Parmi eux, ceux de *Khâk* ont causé une polémique : tout en critiquant les manipulations du metteur en scène, Dolatâbâdi nie le succès du film qui a connu un accueil acceptable de la part des cinéphiles de l'époque. Pourtant, Farmânâra croit que ce débat est insignifiant car *Khâk* est simplement une version de l'ouvrage de Dolatâbâdi. Mais c'est peut-être cela qui l'a empêché

---

<sup>1</sup> آرامش در حضور دیگران

<sup>2</sup> مردان سحر

<sup>3</sup> داش اکل

<sup>4</sup> خاک

<sup>5</sup> تنگ سیر

d'adapter *Dja-ye khali-e Solouch*<sup>1</sup> (1979, *Le manque de Solouch*) de ce dernier<sup>2</sup>. Il faut ajouter également qu'entre Golshiri et lui, il y a des différences de point de vue : en lisant le scénario de *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, Golshiri déclare que la seule partie intéressante, selon lui, est celle de la femme qui vient de perdre son enfant et *qu'il faudrait même jeter le reste à la poubelle*. Malgré cela, Mohammad-Reza Aslâni, auteur et cinéaste contemporain l'apprécie *en lui attribuant l'étiquette du Nouveau Roman qui ne s'intéresse qu'à montrer l'événement sans aucune autre explication*.

En effet, l'étude des adaptations cinématographiques dévoile que les seuls cas où la procédure se réalise sans le moindre malentendu sont les cas où le romancier et le cinéaste collaborent aussi bien pour la rédaction du scénario que pour le tournage du film. Cette entente s'est retrouvée seulement trois fois tout au long de l'histoire du cinéma iranien : la première fois lors de la collaboration de Mehrdjouei et Sâédi, puis pour celles de Farmânâra et Golshiri et enfin pour celle de Pour-Ahmad et Morâdi-Kermani. Il faudrait signaler que dans toutes ces expériences, loin de celle d'une adaptation fidèle portant sur du simple mot à mot, la structure narrative des récits est toutefois bien respectée. Dans ces trois films, le romancier a été présent tout au long du travail du cinéaste et a collaboré à la rédaction du scénario, bien différent du texte original.

Concernant des ouvrages de Farmânâra, il est à signaler que dès son deuxième long métrage, *Shâzdeh Ehtedjâb* connaît une renommée mondiale. Le film, préparé en collaboration avec Golshiri gagne le premier prix du Festival international du film de Téhéran, aussi important que ceux de Cannes ou de Berlin. En 1978, il fait sa deuxième adaptation, *Sâye-ha-ye Boland-e bâd* d'après la nouvelle *Masum-e aval* de ce même écrivain. *Dâstân-e Djâvid, Djabbeh Khâneh, Dasté târik, Dasté-e roshan* sont d'autres adaptations des ouvrages de Golshiri mais qu'il n'a pas porté à l'écran. Il déclare partout être un amateur de littérature contemporaine. Il apprécie Sâédi tout en déclarant son rôle décisif dans le cinéma iranien. Il refuse également de faire partie de tout mouvement cinématographique.

---

<sup>1</sup> جی خالی سلوچ

<sup>2</sup> Cf. Entretien de B. Farmânâra avec E. Khosravi, G. Faghfour, paru in : *Sharg*, n° 97, khordad 1389/ mai 2010.

En France, les cinéastes français de leur côté perpétuent la tradition de l'adaptation dans les années 1970, 1980 et 1990, puissamment notamment dans les romans policiers mais aussi et surtout dans la littérature classique. Parmi les cinéastes français, les plus importants et les plus originaux ont recours à l'adaptation. En 1983, Robert Bresson adapte *L'Argent* d'après l'œuvre de Tolstoï ; ensuite c'est au tour de Maurice Pialat de reprendre l'œuvre de Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1987). Mais les plus littéraires sont ceux de Jacques Rivette qui intéressent par ailleurs tout le monde : *La Religieuse* d'après le roman de Diderot (1966), *Out one* inspiré de *L'Histoire des treize* de Balzac (1971), etc.

En France comme en Iran, la plupart des films mémorables de cette période sont des adaptations. Quand elles parviennent à s'inscrire dans la trajectoire personnelle d'un cinéaste, elles lui permettent de développer à la fois son écriture et son style. Ainsi, une certaine forme cinématographique originale comme ce que nous pouvons voir chez les cinéastes-auteurs tels que Farmânâra ou Mehrdjouei (metteur en scène de *Dâyereh- ye Mina*<sup>1</sup> (*Le cercle de Mina*), d'après la nouvelle *Asheghaldouni* de Sâédi) arrive à s'imposer.

Sans avoir la moindre intention de sous-estimer l'adaptation, nous pourrions dire qu'elle est une pratique reconnue et intégrée dans l'art cinématographique. Les ouvrages ultérieurs de Farmânâra dont il a été le scénariste peuvent l'attester. La tradition française du cinéma littéraire perdure donc en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle : adapter un roman pour le cinéma est une démarche qui suscite d'autant moins de polémiques que d'analyses. Le métier d'adaptateur s'impose malgré tous les problèmes posés dans cette transformation du mot en images, ce qui fera l'objet de notre prochain chapitre.

---

<sup>1</sup> دایره مینا





### 3.3.2. La prise de conscience de la différence entre le mot et l'image

En 1934, André Malraux<sup>1</sup> accomplit pour la première fois un vol en avion, non pas en tant que pilote mais en tant que passionné de l'aviation, expérience importante à laquelle il consacre tout un article intitulé *L'homme et le moteur*. Le fait qu'il y ait de nombreuses scènes de vols aériens dans *L'espoir*<sup>2</sup>, où le personnage principal est un pilote de l'armée républicaine espagnole, est sans aucun doute lié à cette même raison. Cela est d'autant plus flagrant lors de l'adaptation du roman en film : nous retrouvons chez Malraux une découverte simultanée entre l'appareil qu'est l'avion – en particulier lors de son vol en Arabie Saoudite – et celui qu'est la caméra. L'un comme l'autre mettent en évidence que toute idée préconçue peut être délaissée au profit d'une nouvelle aventure ou d'une nouvelle idée qui ne demandent qu'à être vécues ou explorées.

En d'autres termes, il a fait soudain l'expérience de l'affrontement avec *une terre autrement représentée*<sup>3</sup> grâce à une machine qui a bouleversé les normes de la perception, si bien qu'il hésitait devant l'irréalité de *cet horizon à normes à 45°*<sup>4</sup>. Cette expérience, qui est celle du paysan de *L'Espoir*, incapable de reconnaître sa terre du haut du bombardier, rompt avec le regard tel que nous pouvions le trouver jusqu'alors chez Malraux. Il essaie toujours de

---

<sup>1</sup> André Malraux (1901-1976) est un écrivain, homme politique et intellectuel aventurier français.

<sup>2</sup> Roman écrit par André Malraux, paru en 1937 aux éditions Gallimard, qui relate les événements de la Guerre d'Espagne (1936). Ce roman a été adapté au cinéma par l'écrivain même en 1939 et a été censuré à cause de la Seconde Guerre mondiale.

<sup>3</sup> A. Malraux, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

donner une description minutieuse du réel, même lorsqu'il s'agissait du réel présenté sous des aspects fantastiques.

La perception visuelle n'est en rien un facteur d'égarement qui peut être considéré comme négatif mais, au contraire, il permet de ressentir directement le réel déformé par le mouvement. Nous ne pourrions donc pas dominer le réel par notre regard puisque c'est la machine qui le conditionne et qui fabrique un autre monde. Il conviendra plus tard que, à l'instar de l'avion, il y aura une toute autre machine qui pourra renverser la réalité : la caméra.

Dans *l'Esquisse d'une psychologie du cinéma*<sup>1</sup>, Malraux considère le cinéma comme un moyen d'expression et non pas comme un simple outil de reproduction photographique qui permet au cinéaste d'explorer l'espace pour choisir les points de vue propres à sa création artistique. Selon lui, l'avion extrait l'homme du monde pour « *l'immerger dans le cosmos (et) la caméra peut séparer l'homme du réel qu'elle est censée enregistrer pour mieux lui permettre de le reconstruire selon les exigences de l'univers qu'il veut créer.* »<sup>2</sup> Ainsi, l'intérêt de Malraux pour le cinéma se justifie par tout un contexte de préoccupations qui l'ont amené, depuis les années 1930, à diriger sa réflexion sur les rapports de l'artiste avec la réalité, l'élément que nous avons traité dans cette troisième partie.

Il ne faudrait pas oublier de signaler qu'entre son roman *L'Espoir* et son film, il y a une grande distance. Contrairement au roman très chargé, complexe et rempli de conversations d'ordre politique, philosophique ou moral, le film raconte une action très simple et limitée dans le temps, ce qui n'est pas le cas de l'adaptation de *Masum-e aval* ou *Shâzdeh Ehtedjâb* où Farmânâra respecte presque l'intégralité du récit original. Farmânâra réclame une liberté d'expression dans son métier de cinéaste qui vise à transformer les mots en images.

Dans le cas des adaptations de Farmânâra des ouvrages de Golshiri, nous pourrions toujours penser à leurs points de vue différents qui aboutissent à des ouvrages différents. Bien qu'ils aient collaboré pour l'adaptation de *Shâzdeh Ehtedjâb* et *Masum-e aval*, le fait que l'idée de départ des deux récits soit celle d'un littéraire est indiscutable. Les changements, les ellipses

---

<sup>1</sup> Livre d'André Malraux publié en 1946 et édité par Festival International du Film (1976). Ce livre rassemble des réflexions nées de l'expérience acquise par Malraux en tournant *L'Espoir* et analyse les rapports du cinéma avec les autres arts comme le théâtre, la littérature et la peinture.

<sup>2</sup> A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003, p. 21.

et les ajouts pourraient donc être issus de ces points de vue différents. Même Duras et Malraux qui ont adapté leurs propres romans ont eu recours à des suppressions et à des manipulations remarquables. Malraux cinéaste n'a donc pas réalisé le même genre de film que ceux qui impressionnaient cette même personne en tant que romancier. Il semble que les conditions de tournages aient aussi imposé à Malraux un certain nombre de changements à cause de l'absence de certaines recherches techniques. La rareté des accessoires oblige parfois à renoncer à d'importants effets prévus, ce qui entraîne un résultat tout à fait différent mais qui donne sens au style du cinéaste, ce qui sera plus tard appelé *le cinéma d'auteur*<sup>1</sup> :

*A travers la pauvreté des moyens techniques s'affirmait la volonté de style du créateur. Né de « schèmes » initiaux, d'images matricielles, arrachées au souvenir, le style est une lutte pour organiser ces images selon un ordre qui ne reflète pas le réel mais vise, au-delà de lui une exigence intérieure qui, au contraire, le nie.*<sup>2</sup>

En effet cette notion de *cinéma d'auteur* qu'exerce Farmânâra est une autre preuve d'importance du style aussi bien chez les romanciers que chez les cinéastes. Ce genre du cinéma d'auteur représente ainsi une certaine maîtrise du réalisateur sur son film comme celle d'un romancier sur son roman. Cette notion est née en France dans les années 1950 chez François Truffaut et quelques autres critiques qui désiraient faire connaître au monde un cinéma où le réalisateur reflète sa vision et son style d'une manière semblable à celle qu'un écrivain pourrait avoir. C'est dans ce contexte que la notion de *caméra stylo*<sup>3</sup> se justifie, notamment avec cette vision que le réalisateur de ce genre de cinéma doit aussi être le scénariste pour pouvoir prétendre être le créateur du film. Le titre choisi pour les entretiens avec Ibrahim Golestân, l'artiste qui a commencé par la littérature pour produire des films de *cinéma d'auteur*, en est la meilleure preuve pour exprimer l'idée de ces cinéastes. *Neveshtan ba dourbin*<sup>4</sup> qui veut dire « L'écriture de la caméra » dévoile le parti pris de ces cinéastes qui revendiquent créer un ouvrage

---

<sup>1</sup> L'expression pour qualifier l'ensemble des films d'un réalisateur qui marque sa personnalité artistique.

<sup>2</sup> J-M. Clerc, M. Carrraud-Macaire, *op. cit.*, p. 49.

<sup>3</sup> Caméra- stylo est « un terme employé par Alexandre Astruc (1923-2016) dans un article publié en 1948 dans la revue *L'écran français* intitulé « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la Caméra Stylo ». Il y affirme que le cinéaste peut utiliser d'une façon personnelle la caméra, comme l'écrivain sa plume (son stylo). » cité in : R. André, *dictionnaire général du cinéma*, Québec, Fides, 2007, p. 391, sur <http://books.google.fr>, consulté le 14 mars 2017.

<sup>4</sup> P. Jahéd, *Neveshtan ba dourbin* (l'écriture de la caméra), Téhéran, AKhavan, 1959-1969.

à part entière. Il est intéressant de mentionner que Golestân prétend faire des films du cinéma d'auteur même lorsqu'il s'agit d'adaptations des ouvrages de Choubak<sup>1</sup>. Parlant du film *Darya*<sup>2</sup> (1962, *La mer*), l'adaptation d'après *Shabi ke darya toufani shod*, il refuse toute sorte de collaboration avec Choubak et déclare :

*Il voulait que je le termine. Or le récit n'était plus le sien. Son récit n'était pas assez bien développé de sorte qu'il puisse servir pour le film. Ce que j'avais préparé contenait beaucoup de parties ajoutées, mais l'essentiel était les parties où l'homme et la femme se sont rencontrés.*<sup>3</sup>

Chez Farmânâra, c'est une démarche différente qui est envisagée ; bien que tous ses films appartiennent au cinéma d'auteur et qu'il soit connu pour sa vision particulière et artistique sur le thème de la mort, dans ses adaptations, il a toujours profité de la présence et des conseils de l'écrivain Golshiri. Même quand le changement du texte de référence lui paraissait inévitable, il le réécrivait à l'aide de l'écrivain qui n'a jamais voulu, d'après ses déclarations, lui vendre ses ouvrages.

Cependant, dans la transformation de *Shâzdeh Ehtedjâb* du texte en film, nous pouvons désigner chaque changement du fait qu'il y en ait assez peu : Farmânâra a juste supprimé la présence des textes de Shâzdeh et a gardé presque tous les dialogues du texte de Golshiri. Quant à *Sâye hâ-ye boland-e bâd*, la transfiguration cinématographique de *Masum-e aval* de Golshiri, les transformations ultérieures y ont été nécessaires car le récit est organisé sous forme d'une lettre qui permet de donner les informations sur les aventures récentes et bizarres du village après la confection d'un épouvantail par un villageois qui venait de quitter le village. Il paraît donc normal que le réalisateur manipule le texte original dépourvu de dialogues. Il profite néanmoins de l'aide de Golshiri pour la rédaction des dialogues et l'élargissement des images cinématographiques. Même lorsqu'il se met à écrire les scénarios de ses propres films, il les

---

<sup>1</sup> Voir p. 39.

<sup>2</sup> دریا

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.

نه دلش میخواست من تموم بکنم. قصه اش هم در حقیقت قصه اون نبود دیگه. قصه اون که دو لوپ مان و گسترش زیادی نداشت که به درد فیلم بخوره. اونی که من آماده کرده بودم تکه های خیلی اضافی داشت که اصل کار و نقطه ثقل قصه تکه هایی بود که زن و مرد آشنا میشن.

écrit avec la collaboration de Golshiri. Cette relation est tellement signifiante qu'elle est présente dans l'un des films qu'il fait après la disparition d'un écrivain : Bahman Fardjâmi, réalisateur, s'inquiète pour son meilleur ami, Amir Esfahâni, qui est sorti de chez lui, sans que sa femme Farzânêh ni ses enfants Ghazal et Bârbod ne le voient. Bien que Farmânâra n'ait pas parlé directement de Golshiri, le choix de prénoms de la femme et les enfants de Golshiri pour la famille du personnage absent du film dévoile l'amitié profonde qu'il éprouvait pour Golshiri. Le choix du nom de famille d'Amir, « Esfahâni »<sup>1</sup> qui fait référence à la ville natale de Golshiri, en est une autre preuve. Tout cela, ainsi que la présence partielle du moi de Farmânâra à travers les scènes ou encore les aventures autobiographiques que nous pouvons remarquer dans ses films, confirme son statut de réalisateur remarquable dans un cinéma d'auteur où il faudrait absolument raconter l'histoire à la première personne.

Des traces autobiographiques s'imposent partout dans ses films : nous pouvons mentionner le personnage du père du Docteur Sépidbakht de *Khâneh-i rou-ye âb*, à travers les propos duquel transparaît le spectre du père du Farmânâra. Il déclare partout dans ses entretiens avoir un père strict qui n'a que lui parmi ses enfants pour diriger son entreprise.

Un autre exemple concerne sa présence, en tant qu'écrivain, sous l'apparence de Shebli dans *Ye Bous-e kouchoulou*. Le film s'ouvre par une scène dans la bibliothèque de Shebli, écrivain connu iranien, où presque tous les scénarios de Farmânâra sont juxtaposés sous forme de livres publiés avec des couvertures bien colorées. Nous pouvons y distinguer également presque tous les livres de Golshiri, Sâédi<sup>2</sup> et Fasih<sup>3</sup> à qui la littérature et le cinéma modernes et contemporains d'Iran doivent beaucoup. Cela dévoile ainsi une facette de son moi, tout en confirmant cette hypothèse que Farmânâra aussi est d'accord avec l'idée que nous pourrions considérer ses ouvrages scénaristiques comme de la littérature, ou plus exactement de l'alittérature.

Pour la collaboration des écrivains M. Duras et A. Robbe-Grillet avec le cinéaste Alain Resnais , comme pour les travaux de Golestân, c'est l'écrivain qui se laisse emporter par la passion du cinéma ce qui est une différence significative par rapport à ce que nous avons

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire né à Ispahan.

<sup>2</sup> Voir p. 41.

<sup>3</sup> Voir p. 72.

jusqu'alors vu : ils abandonnent momentanément le stylo pour la caméra. Nous pourrions alors conclure que chez eux, une transformation d'écriture (du littéraire au filmique) est envisagée comme un moyen d'expression, tandis que chez Farmânâra, c'est le souci d'un cinéaste qui tourne le dos au cinéma commercial qui transparaît, afin de mettre en relief le côté esthétique du septième art tout en enrichissant ses ouvrages par une mine plus intéressante qu'est la littérature contemporaine, à savoir le Nouveau Roman.

Cela renvoie à deux sujets principaux : tout d'abord, ignorant le cinéma commercial, il s'approche de plus en plus du cinéma d'auteur qui, d'après la définition de ses fondateurs, en l'occurrence les critiques de la Nouvelle Vague, doit être indépendant de toute organisation financière afin d'éviter toute réflexion désobligeante à ce sujet.

L'étude de l'évolution de la carrière cinématographique de Farmânâra met en évidence le souci du réalisateur de s'éloigner du cinéma commercial, ayant été longtemps le directeur d'une société de diffusion de films aussi bien que producteur et investisseur de films étrangers au Canada. N'oublions pas que c'est un cinéaste qui n'a jamais eu la faveur du gouvernement ni avant, ni après la révolution : *Shâzdeh Ehtedjâb* coïncide avec les perturbations politiques du pays qui souffrait de la pression du gouvernement Pâhlavide (le Shâh) et du dégoût du peuple de tous les « Shâzdeh » qui, sous prétexte d'appartenir à la noblesse iranienne, gênaient le peuple. Le gouvernement décide alors de limiter sa diffusion. Le destin de *Sayé-hâ-ye boland-e bâd* a connu le même tourment ; il a souvent été mis en parallèle le comportement de l'épouvantail devant qui les villageois perdaient la capacité de parler, la santé ou même la vie, avec le Sâvâk, l'organisation de la protection nationale de l'époque. Le film a donc été censuré avant même que la défense de sa diffusion ne soit annoncée. Le même cas se répète après la révolution, le cinéaste a attendu une vingtaine d'années avant l'autorisation de son premier film. Dans ces circonstances, il paraît normal qu'il ne puisse pas compter sur l'aide des avertisseurs qui dépendent du gouvernement.

Malgré la réussite de *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*, Farmânâra a été confronté à de sérieux problèmes pour son nouveau projet, ce qui l'a amené à fournir lui-même le budget du film et à le mettre sur le marché au nom de ses deux fils, Nima et Mani. Ces problèmes suffisent à eux seuls pour éloigner son cinéma du cinéma commercial et permettent de mettre son nom au rang des cinéastes du cinéma d'auteur où le seul souci de l'artiste est le style.

Hormis cela, son intérêt pour les sujets non-épuisés et originaux, même s'il s'agit d'adaptations, permet de le considérer comme détaché du mouvement cinématographique populaire de l'époque. A la manière des artistes du Quartier Latin et de ceux de la Rive gauche qui réclamaient une révolution artistique notamment par l'étude psychologique des personnages et par l'exposé de leur évolution grâce à d'autres éléments que l'image et *la voix de l'acteur*<sup>1</sup>, Farmânâra s'est mis à bouleverser la logique du spectateur, quant à sa perception du personnage. Dans cette perspective, la connaissance de la littérature contemporaine, grâce à sa formation artistique ainsi que sa collaboration avec Golshiri, le favorise dans la création d'ouvrages brillants dans lesquels nous observons la trace des innovations littéraires et également le recours aux techniques cinématographiques.

A vrai dire, si le cinéma est pour lui une écriture, c'est toujours sa différence radicale avec les mots qui le retient, car elle lui permet d'exprimer encore autre chose que ce que disent les mots, même les mots d'un romancier moderne tel que Golshiri dont il reconnaît l'écriture comme une écriture tout à fait cinématographique. La caméra est pour lui l'instrument fondamental des métamorphoses qui permettent de transfigurer le monde de la façon la plus inattendue, dans ses derniers films surtout, où la réalité et le surnaturel se confondent de façon indéchiffrable au point de se rapprocher de plus en plus des films des Nouveaux Romans jusqu'à arriver à une indifférenciation des deux genres : les écritures qui en résultent peuvent être qualifiés de transmodales.

---

<sup>1</sup> « La lettre française », mars 1959, Cité in : *Moj-e no cinéma-ye Faranseh* (La Nouvelle Vague du cinéma français), *op. cit.*, p. 21.

### 3.3.3. L'aspect de la postmodernité

*Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, n'est qu'un repère sur un parcours plus vaste reliant *Shâzdeh Ehtedjâb* à *Khâk-e âshnâ* – le dernier ouvrage de Farmânâra – en passant par *Sayé-hâ-ye boland-e bâd*. Le caractère commun de tous ces films, qui sont en même temps des textes, tient à l'influence de Golshiri. Le cas est similaire pour *L'Année dernière à Marienbad* qui relie *Nuit et Brouillard* à *India Song* en passant par *Hiroshima, mon amour* : la trace d'Alain Resnais y est évidente. La collaboration avec les écrivains a suscité chez eux une vocation de cinéaste parallèle et parfois complémentaire à leur talent littéraire :

*De même que Robbe-Grillet a élaboré la théorie et la pratique du ciné-roman à partir de son expérience avec Resnais, de même Jean Cayrol, lui aussi devenu réalisateur du court métrage après *Nuit et Brouillard*, a été amené à publier, en même temps que ses scénarios, une méditation poétique sur les rapports de l'image et du texte, *Le Droit de regard*, qu'on ne peut éviter de mettre en relation avec le caractère novateur des œuvres romanesques publiées à son retour de captivité.<sup>1</sup>*

A cela, il faudrait ajouter l'impulsion donnée à la carrière de Duras par sa collaboration avec Resnais. En effet, cette collaboration l'a conduite à des textes qu'elle qualifie elle-même d'hybrides tels que *Détruire, dit-elle* présenté comme un théâtre-film et *India Song*, textes, théâtres, films. Cela s'approche l'idée du ciné-roman défini par Robbe-Grillet.

Selon lui, tous les écrits incertains du point de vue de leur catégorie littéraire, qui sont fondés sur la référence implicite à une image cinématographique existant ailleurs, peuvent être comparés aux ciné-romans. En effet, la création des expressions de ce genre par de grands

---

<sup>1</sup> J.- M. Clerc et M. Carcaud-Macaire, *op. cit.*, p. 161.



écrivains tel que Robbe-Grillet vers les années cinquante, permet de prévoir l'avenir du système romanesque qui s'approche de plus en plus des autres arts. L'interaction des moyens d'expression que sont le roman et le cinéma aussi bien que la collaboration de leurs artistes mène à l'incapacité des hommes de lettres et des cinéastes à distinguer un écrit cinématographique d'un écrit littéraire.

Dans le cas de Duras, il faudrait signaler que son insatisfaction des films faits à partir de ses livres l'incite à passer derrière la caméra, tout en continuant sa carrière littéraire. De son propre aveu, elle cesse de prononcer le mot roman à propos de ses écrits et c'est de *Détruire, dit-elle* qu'il faut dater les origines de ses textes hybrides, où l'image cinématographique est déjà implicite dans une écriture particulière. Elle déclare ne pas avoir eu l'idée d'un film en rédigeant *Détruire, dit-elle*, mais avoir voulu écrire un livre qui soit à la fois lu, joué et filmé, ce qui implique donc au moins deux angles de lecture. En ce sens, nous pourrions dire que son écriture s'attache à décrire non pas le plan filmique mais bien souvent les variations du regard, un regard qui ne voit pas. Ce délicat jeu des regards se fait jour dans *Hiroshima, mon amour*, où Duras s'efforce de s'appesantir et de considérer tous ces regards : ceux du spectateur, ceux des personnages vus en train de regarder ou ne regardant rien, celui de la caméra qui n'est, quant à elle, pas un regard mais une façon supplémentaire encore de voir ou d'inscrire dans l'image ce manque à voir : hôpital, couloirs, escaliers, malades dans le cadre de la caméra ; nous ne la voyons jamais en train de voir, nous ne voyons que ce qu'elle montre et filme :

« *La caméra ne remplace jamais le regard. Elle le film, elle le regarde, elle regarde le regard mais elle ne peut pas le remplacer.* »<sup>1</sup>

Or, ce qui est vu est limité à la portée d'un champ visuel et est encore réduit par le cadre de l'image :

« *Elle baisse les yeux. Moue incompréhensible. Elle joue avec quelque chose par terre .... Le chat de la place de la paix joue contre son pied ?* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Duras, X. Gautier, *Les Parleuses*, Paris, Editions de Minuit, 1974, p. 993.

<sup>2</sup> M. Duras, *Hiroshima, mon amour*, op. cit., p. 44.

Cette incertitude sur ce qui est effectivement vu est complétée par la description du regard qui n'est plus la vision qui est en cause mais ce reflet dans les yeux qui donnent à voir ce qu'eux ne sont pas en train de regarder :

*« La lumière du restaurant est dans ses yeux.*

*... Dans ses yeux à elle il y a la clarté de la ville ... elle crie tout à coup :*

*Elle : - Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde comme je t'oublie ! Regarde-moi !*

*Il la regarde, tandis qu'elle le regarde comme elle regarderait la ville. »<sup>1</sup>*

Ainsi, l'abondance des notations à propos du regard dans l'œuvre de Marguerite Duras est en rapport avec l'incapacité de voir de ses personnages : elle suggère une absence essentielle dans la présence illusoire de ce que montre l'image.

En revanche, nous sommes frappés en lisant les textes de Farmânâra, par l'importance accordée au fait de montrer le regard regardant. Même dans ses films par ailleurs, il s'efforce de mettre en relief le regard des personnages : dans *Khâneh-i rou-ye âb*, il s'applique à filmer la séquence du départ de Madame Mohammadi, femme peu fortunée et enceinte pour la huitième fois.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 67.



*Figure 86. L'importance du regard chez Farmânâra*

*La scène du long regard de Mme Mohammadi au Dr. Sépidbakht*

Il fait jouer le personnage par Royâ Nonahâli, dont le regard et la couleur des yeux semble être bien choisis pour mettre en valeur ce thème du regard. Nous la retrouvons d'ailleurs dans *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs* où, dans ce film aussi, la séquence du départ de Bahman, qui vient de conduire la femme qui a perdu son nouveau-né, se termine par un plan sur ce même regard et sur ces mêmes yeux.



Figure 87. Le regard familier de Royâ Nonahâli dans *Bou-ye Kâfour*, *Atr-e Yâs*

Il serait intéressant de signaler qu'en lisant ce scénario, Golshiri avait confié à Farmânâra que la seule scène qu'il avait aimée était celle-ci, et qu'il pouvait jeter le reste à la poubelle. Le même cas se retrouve dans *Ye Bous-e kouchoulou* où parfois les yeux d'une femme remplacent le personnage de la mort, ce qui implique l'idée que la mort surveille S'adi et le regarde. Le manque à voir durassien se remarque dans *Khâneh-i rou-ye âb*, où l'hôpital, les couloirs, les escaliers et notamment les pelotes de laine montrées dans le cadre de la caméra sont juxtaposées de manière à ce que domine cette impression d'être épié.



Figure 88. Les pelotes de laine

En effet, hormis ce jeu du regard, la zone de silence et d'obscurité, d'où surgissent par moment des cris – celui de la jeune femme au début de *Khâneh-i rou-ye âb* – ou des images bouleversantes, constitue l'originalité de la recherche propre à Farmânâra. Cela est sans doute le véritable lien entre le cinéma, la littérature et l'attitude transmodale des textes récents : adaptations romancées, ciné-roman, roman-cinéma ou scénario.

Bien que pour certains critiques comme Jean Claude Carrière<sup>1</sup> *le ciné-roman n'ait pas, à proprement parler, de valeur littéraire*<sup>2</sup>, les caractéristiques communes de ces textes permettent de les considérer comme littéraires ou faisant partie de l'Alittérature. Selon lui, *le ciné-roman est un document, un « souvenir » du film, une façon de pallier la difficulté matérielle de voir ou de revoir les films*<sup>3</sup>, cela veut dire, étudier un film de la même façon qu'on fait pour un livre. En effet, les récits que Farmânâra écrivait d'après les nouvelles ou les romans de Golshiri avant qu'ils ne soient rédigés sous forme de scénarios, pourraient être considérés comme des ciné-romans. Il faudrait cependant signaler que les ciné-romans de Robbe-Grillet suivent la démarche inverse. Il les écrit d'après les scénarios faits de ces livres. En 1961, il écrit un ciné-roman d'après son scénario de *L'Année dernière à Marienbad*, film d'Alain Resnais.

Illustré de quarante-huit photographies extraites du film, le livre se présente non comme une histoire mais comme le découpage du film, une description du film image par image. La seule différence entre le travail initial et le livre serait donc d'ordre « typographique », ce qui est fait dans le but de rendre la lecture plus simple et continue : le son et l'image apparaissent ici sur la même page, ce qui s'approche plus ici du roman, tout en montrant l'empreinte du même refus des structures traditionnelles ou celui des règles de la narration classique : le problème de l'espace et du temps, l'illusion référentielle et tous ces « schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans et le cinéma ronronnant (...) rabâchent jusqu'à la nausée et qui sont les pires abstractions ».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Né en 1931, Jean-Claude Carrière est un écrivain, scénariste, metteur en scène et acteur (à l'occasion) français.

<sup>2</sup> M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma ; adaptation, hybridation et dialogues des arts*, Paris, Bréal, 2004, p.133.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>4</sup> A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p.18.

La différence étonnante entre ce procédé et celui de Farmânâra réside donc dans le fait que le roman et le ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad* sont rédigés par le romancier lui-même, tandis que dans le cas de *Sayé-hâ-ye boland-e bâd*, la nouvelle est élaborée par Golshiri mais le ciné-roman et le scénario sont écrits par Farmânâra, ce qui ne permet pas de tirer la même conclusion au niveau de la fidélité du scénariste qui devait s'adresser à son spectateur et non pas à son lecteur : *Lors de l'écriture, le scénariste s'adresse, plus ou moins dans cet ordre, au lecteur, au réalisateur, à l'équipe technique, à l'acteur et enfin au spectateur.*<sup>1</sup>

Cette multitude d'interlocuteurs est l'élément commun de tous les textes hybrides qui, selon Jeanne-Marie Clerc, consiste à démontrer la rupture permanente entre l'illusion de réalité et la réalité elle-même. Elle propose même de ne plus chercher à donner des étiquettes aux textes contemporains qui sont inclassables à cause du rapprochement des arts, surtout pour le cinéma et la littérature.

Enfin, le début de notre étude sur la relation entre roman et cinéma, consacré en grande partie à l'adaptation cinématographique, a montré que, dans un premier temps, le goût prononcé pour de nouvelles histoires et de nouveaux schémas narratifs a étendu le cinéma jusque dans la littérature. Ensuite, chez Resnais, Golestân et Farmânâra, nous avons vu que le livre pouvait bouleverser l'écriture du film, leur forme et la façon avec lesquelles ils traitent le réel et le texte, dans ses manifestations les plus modernes : il est en quelque sorte venu mettre en valeur le pouvoir de l'image.

Le cinéma s'est donc réfléchi dans et par la littérature. Enfin *la cinétisation*<sup>2</sup> du roman et la pratique du ciné-roman, phénomène que nous venons d'aborder, aussi bien chez les Nouveaux Romanciers français qu'iraniens, révèle à quel point l'image a fasciné le texte littéraire, de sorte qu'elle a pu jouer, pour le roman moderne et contemporain, un rôle comparable à celui que ce dernier a d'abord tenu dans l'histoire du cinéma. Il faut dire que la production de l'image est non pas seulement du côté du fabricant, mais l'est aussi du côté du spectateur dès lors que la puissance de son imagination est libérée et sollicitée. Cette liberté se

---

<sup>1</sup> J.- M. Clerc, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan 1993, p. 179.

<sup>2</sup> M. Plana, *op. cit.* p.134.

retrouve chez lui et peut exprimer aussi bien des images cinématographiques que des images données par les mots dans la littérature.





## **CONCLUSION**



Nous voici parvenue au terme de notre travail portant sur la confrontation entre la littérature et le cinéma, deux formes d'art qui rendent leurs productions de plus en plus proches de sorte que parfois elles risquent de se confondre. Nous avons vu à quel point ces deux modes d'expression artistique peuvent dialoguer entre eux afin de répondre aux angoisses et aux exigences de l'homme moderne qui, entré dans *L'Ere du soupçon*<sup>1</sup>, remet en cause tout ordre préétabli. N'arrivant pas à définir son statut dans un monde où il se sent étranger, ce dernier s'efforce de créer une nouvelle réalité même si celle-ci n'est en rien logique. Il essaie également de la définir dans toutes les représentations et configurations artistiques possibles telles que les ouvrages littéraires, conçus dès le départ comme le miroir de la société contemporaine de l'écrivain.

Dans la première partie de notre travail, nous avons essayé de visionner l'évolution de la littérature et surtout celle de l'écriture romanesque à travers laquelle l'étude du changement social de l'homme a été abordée. Celui-ci, à peine entré dans le désordre du vingtième siècle, n'obtient pas toujours des réponses aux nombreuses questions qu'il se pose et de ce fait se sent seul et perdu face aux difficultés du quotidien et à ses questions existentielles. Suivant le statut de l'homme moderne, la littérature a subi une transformation rapide pour ne pas décevoir l'homme égaré, en conflit avec les différentes institutions et règles de son époque. Le mouvement du Nouveau Roman est né de ce même conflit et du désaccord d'un groupe d'écrivains qui ont exploré de nombreuses structures et techniques narratives littéraires.

Pour réussir à montrer le caractère universel de ce mouvement et sa réception aussi bien en Orient qu'en Occident, outre l'étude de l'évolution de l'écriture comme moyen d'expression, nous avons analysé et comparé la naissance du Nouveau Roman en France et en Iran, pays dans lequel le Nouveau Roman a été importé grâce à de jeunes écrivains revenus d'Europe où ils avaient fait leurs études. Pour bien comprendre cette naissance et son accueil, il nous a paru indispensable, dans cette partie, d'opérer une présentation historique du cinéma iranien depuis l'arrivée du cinématographe en Iran, en 1900 ; de rappeler comment l'industrie du cinéma s'est

---

<sup>1</sup> Voir p. 24.

développée dans le pays au cours des années de révolution et de guerre et quels mouvements cinématographiques ont apparus en fonction du contexte socio-politique du pays.

Nous avons également analysé l'influence du Nouveau Roman sur le cinéma, grâce à la volonté persistante des Nouveaux Romanciers de rechercher de nouvelles formes d'expression. Les cinéastes, souhaitant quant à eux trouver une solution pour s'éloigner du cinéma commercial de l'époque, se sont intéressés au Nouveau Roman et à son écriture cinématographique. Étant déçus par certaines adaptations de leurs ouvrages, et tentés aussi par l'expérience cinématographique, les Nouveaux Romanciers ont décidé de passer derrière la caméra. Dès lors, le cinéma et la littérature se sont unis de façon à construire des genres mixtes et des textes hybrides ; s'agissant de récits, ceux-ci peuvent être analysés du point de vue de leurs composants. Nous avons alors essayé d'analyser toutes les formes narratives, que ce soit de nature littéraire ou cinématographique.

Après avoir étudié l'évolution du genre romanesque, nous avons étudié le rapprochement du Nouveau Roman et du cinéma aussi bien dans la culture française que dans la culture iranienne. Pour cela, nous avons analysé des modalités des collaborations majeures de Nouveaux Romanciers avec des réalisateurs telles que celle entre Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet en France ou celle de Houshang Golshiri avec Bahman Farmânâra en Iran : si les deux premiers sont en effet considérés comme les représentants du Nouveau Roman en France, il en est de même pour Golshiri et Farmânâra en Iran.

En ce qui concerne le corpus de notre travail, nous avons choisi deux livres de Houshang Golshiri, *Shâzdeh Ehtedjâb*<sup>1</sup> (1969) et *Masum-e aval*<sup>2</sup> (1980) qui ont, tous les deux, été adaptés dans le cinéma par Bahman Farmânâra, le premier cinéaste du Nouveau Roman en Iran. Ainsi, nous avons choisi cinq films de ce réalisateur : son chef-œuvre *Shâzdeh Ehtedjâb* (Le Prince Ehtedjâb- 1974), *Bou-ye kâfour atr-e yâs*<sup>3</sup> (L'Odeur de Camphre, parfum de Jasmin- 2000), et

---

<sup>1</sup> *Le Prince Ehtedjâb*, (en persan شازده احتجاب) de Houshang Golshiri, publié en 1969/1348, est l'un des meilleurs exemples de Nouveau Roman iranien avec une structure forte et complexe. A la dernière page, le lecteur s'aperçoit que tout le roman n'a été, en réalité, en fin de compte, qu'un délire agonisant, en l'occurrence celui d'un prince qâdjâr, atteint de tuberculose, qui se remémore, quelques secondes avant sa mort. Ce roman a été traduit en français en 2004 par Hossein Esmaili et Jaques Selva. Voir p. 13.

<sup>2</sup> *Le premier innocent*, (en persan اولین بیگناه) est une nouvelle de quatre pages de Houshang Golshiri à partir de laquelle Farmânâra a fait le scénario complet pour le film, *Sâye ha-ye Boland-e bâd*.

<sup>3</sup> بوی کافور عطر یاس

*Khâneh-i rou-ye âb*<sup>1</sup> (Une maison sur l'eau-2002) et *Ye Bous-e kouchoulou*<sup>2</sup> (Un petit baiser-2005) et *Sâye ha-ye Boland-e Bad*<sup>3</sup> (Les longues ombres du vent- 1979). Ce sont les films qui ont précisément été réalisés d'après les structures cinématographiques du Nouveau Roman. Nous expliquons ce choix dans l'intention de comparer ces œuvres à *La Jalousie* de Robbe-Grillet (en tant que récit) et à *Hiroshima, mon amour* de Duras (en tant que récit-filmique cette fois-ci), ouvrages considérés comme représentatifs de la littérature et du cinéma modernes français. Cette étude consiste en partie à vérifier les modifications faites sur la structure du récit – écrit ou filmique – dans sa phase évolutive.

---

<sup>1</sup> خانه ای روی آب

<sup>2</sup> یک بوس کوچولو

<sup>3</sup> سایه های بلند باد

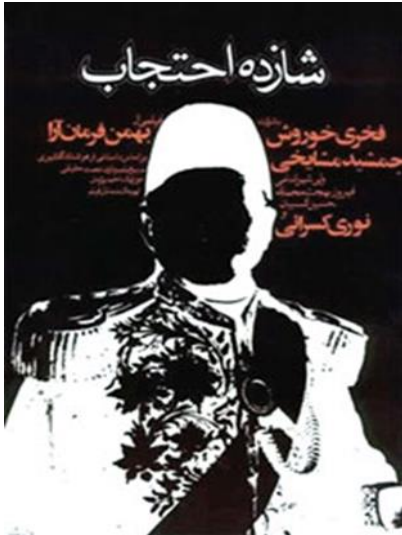


Figure 89.

L'affiche du film " Shâzdeh Ehtedjâb"

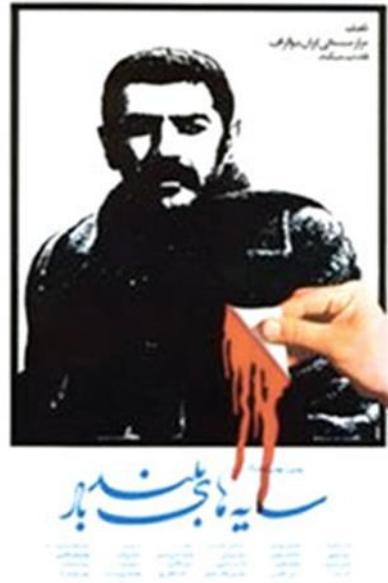


Figure 90. L'affiche du film "Sâye ha-ye Boland-e Bad"



Figure 91. L'affiche du film "Une maison sur l'eau"



Figure 92.

L'affiche du film *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*



Figure 93. L'affiche du film "Ye Bous-e kouchoulou"

Dans la deuxième partie, à travers une analyse du traitement de l'espace, de la temporalité et du statut du personnage, nous avons vu le rapprochement structural des récits écrits avec les récits filmiques dans les Nouveaux Romans français tels que *La Modification*, *Hiroshima, mon amour* et *La Jalousie*, ainsi que dans les Nouveaux Romans persans comme *Shâzdeh Ehtedjâb* et *Masum-e aval*. En ce qui concerne les récits filmiques iraniens, nous avons pris pour exemples trois films de Farmânâra : *Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs*, *Khâneh-i rou-ye âb* et *Ye Bous-e kouchoulou*.

Nous avons noté également l'influence du Nouveau Roman et des théories littéraires contemporaines sur l'œuvre artistique de Farmânâra et dans tous les récits représentatifs du Nouveau Roman. Cela nous a permis de voir certaines analogies structurales entre ces deux arts et de confirmer ce que dit Robert Bresson, à la fois théoricien et praticien du cinéma, « le cinéma est l'écriture de demain. »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Robert Bresson, *Cité in L'écriture cinématographique*, Pierre Maillot, Paris, Colin, 1996.

Dans presque tous ces récits, nous avons été confrontée à des personnages problématiques. Enfermé dans un espace clos (pouvant tout à fait être mental), le personnage, en conflit avec tout ce qui l'entoure, se montre indifférent à l'écoulement du temps qui n'apporte aucun progrès à sa condition de vie. Khosrô (Shâzdeh) de *Shâzdeh Ehtedjâb*, A ... de *La Jalousie* et Léon de *La Modification*, cloîtrés dans une maison, une chambre ou un compartiment de train, ne se déplacent que mentalement. C'est également le cas pour le père du Docteur Sépidbakht qui, lui aussi, enfermé dans une maison de retraite, voyage à l'aide de son atlas. Bien qu'ils cherchent tous une voie pour réintégrer leur monde, ils ne passent jamais à l'acte :

A... se contente de deviner et de regarder de loin la maison ; Shâzdeh part à la conquête de l'âme de sa femme pour affirmer sa puissance ancestrale ; le père du Docteur Sépidbakht ne quitte jamais l'asile bien qu'il paraisse capable de le faire étant donné son état physique et moral. Le même cas se retrouve dans *Ye Bous-e kouchoulou*, où Sadi s'enferme dans son appartement à Genève et s'éloigne de sa famille et de son pays. Cette attitude rappelle également celle de l'homme moderne qui, au lieu de voyager et de toucher concrètement le monde réel, s'isole et se contente de regarder les films au cinéma voire, pour aller plus loin, en DVD à la maison. En effet, les préoccupations de la vie quotidienne dans la société industrielle contemporaine ont conduit l'homme vers une attitude passive comparable à celle des personnages des ouvrages étudiés. Les films remplacent les autres divertissements et l'identification du spectateur aux acteurs contribue de plus en plus à sa perte. Evidemment, cela se manifeste différemment dans les pays et les deux cultures en question.

L'arrivée du cinéma en Iran coïncide avec plusieurs événements socio-politiques puisque le pays a vécu de nombreuses crises pendant le XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il est vrai que la première salle de cinéma a été ouverte en novembre 1904, pourtant ce n'est qu'en 1950 que l'industrie cinématographique a vraiment commencé à se faire connaître en Iran.

---

<sup>1</sup> En novembre 1904, la première salle de cinéma est ouverte au public par les efforts d'Ibrahim Sahaf bashi « Ibrahim Khan photographe », sous l'ordre de Mouzaffer od-Din-shâh Qadjar. Voir : première partie. Page (à définir à la fin)



Les films produits pendant cette période adoptent un genre national, le *film fârsi*<sup>1</sup>, où se trouvent, dans un dosage assez varié, des séquences de chants et de danses. Pendant la même période, diverses institutions dans le secteur cinématographique ainsi que plusieurs festivals de cinéma sont créés. Le cinéma s'impose au sein de la culture iranienne, bien qu'il a été toutefois critiqué par certains intellectuels iraniens, notamment Samad Behrangi<sup>2</sup>, Ali Shariati<sup>3</sup> et Djalal Al-e Ahmad<sup>4</sup>, les trois intellectuels iraniens les plus influents du mouvement critiquant « l'occidentalisation » de l'Iran. Cette prise de position pourrait peut-être expliquer pourquoi pendant pas moins de dix-sept ans les salles de cinéma restaient réservées aux hommes.<sup>5</sup>

En effet la différence majeure entre le cinéma iranien et le cinéma français s'explique par le fait qu'après l'arrivée de la Nouvelle Vague en France et de son équivalent en Iran, qui s'appelle *le cinéma motafâvet*<sup>6</sup>, l'Iran vit l'expérience malheureuse d'une révolution suivie d'une guerre de huit ans, paralysant de ce fait la littérature et le cinéma iraniens ou tout de moins les empêchant de s'ouvrir à de nouvelles formes. En revanche, pendant cette période, la France a pu profiter de la paix dominante pour, au lieu de rebâtir sur des ruines consécutives à la guerre et de retrouver les remèdes aux blessures morales et psychiques du peuple après la guerre – ce qui est le cas pour le cinéma iranien – développer son cinéma tout en adoptant une nouvelle vision esthétique des techniques narratives.

---

<sup>1</sup> A la suite d'une coopération entre Etats-Unis et le bureau des Beaux-arts iraniens, une équipe de réalisateurs américains est venue tourner des images de propagande au service du Shah d'Iran. Ils ont produit quatre cents films entre 1954 et 1963, tous au service et sous contrôle de l'Etat. Hormis les propagandes du régime, les sujets traités sont la plupart du temps des mélodrames familiaux, très marqués par l'influence des films égyptiens ou indiens. Ces films souvent très médiocres, sont appelés « films farsi ». Cette expression a ici une connotation péjorative, attribuée par les critiques pour désigner une production commerciale, banale de films populaires que nous pourrions qualifier en France de « boulevardier ». Réf: M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, Centre Georges Pompidou, 1999, Paris, p. 57.

<sup>2</sup> Samad Behrangi (en persan *صمد بهرنگی*), (1939-1967), est un enseignant, critique social, traducteur et nouvelliste iranien. Sa mort prématurée qui a été soupçonné et imputée au Sâvâk (le service de renseignement de régime Pahlavi), a fait de lui un martyr.

<sup>3</sup> Ali Shariati (en persan *علی شریعتی*), (1933-1977), philosophe, sociologue et militant politique iranien est mort assassiné par Savak.

<sup>4</sup> Jalal Al-e-Ahmad (en persan : *جلال آل احمد*) (1923- 1969) est un grand écrivain et critique iranien. Il a été délégué scientifique et membre des intellectuels iraniens à l'Université de Harvard.

<sup>5</sup> Ces trois critiques littéraires refusent donc l'entrée de médias et de l'art occidental dans un pays de confession musulman et de culture persane. « Il faudra attendre l'année 1917 pour voir apparaître les premières séances de cinéma réservées aux femmes. Ce n'est qu'en avril 1928, sous l'impulsion de Khan Baba Mortezaï, un ancien employé de Gaumont et revenu de France, que la première salle de cinéma réservée une clientèle exclusivement féminine ». Réf. Mamad Haghghat *Histoire du cinéma iranien, op.cit.* p.18.

<sup>6</sup> Voir p. 38. L'arrivée du cinéma en Iran.

Pourtant, il ne faut pas oublier que la naissance du *cinéma motafâvet*, dans les années soixante-dix, marque une véritable rupture avec le cinéma commercial et *le film farsi* de caractère médiocre. La qualité technique des films évolue tandis que leur contenu s'enrichit considérablement d'une réflexion politique et sociologique plus ou moins réaliste. Développé dans les années de censure politique rigoureuse, le *cinéma motafâvet* représente le cinéma du désespoir où domine un symbolisme assez obscur. C'est dans cette atmosphère de pessimisme que le cinéma iranien obtient la reconnaissance du monde artistique et de la critique. Il réussit à traverser les frontières et à attirer l'attention et la conscience du public occidental sur l'importance du cinéma iranien. Cela annonce une nouvelle ère bien propice pour le cinéma iranien qui rompt avec ses anciennes habitudes.



Figure 94. L'affiche du film *Gâv* (1969), *La Vache* de Dariush Mehrjoui

Cette volonté irréfutable de rompre avec les techniques narratives traditionnelles est une autre dimension que nous avons analysée dans ce travail de recherche. La structure narrative complexe des récits et des films de cette époque, tous ornés de jeux de style, demande en effet la présence et la participation actives du lecteur-spectateur. Cela provient peut-être de la nécessité de réduire l'attitude passive de l'homme moderne et de l'encourager à passer à l'acte. S'il préfère diminuer ses déplacements, l'art s'occupera des exercices mentaux en lui offrant des ouvrages littéraires et cinématographiques compliqués afin de le faire réfléchir et de développer son esprit critique.

La mise en parallèle des ouvrages romanesques et cinématographiques des deux pays nous a également permis de parler d'une écriture qui rejette la tradition romanesque pour créer de nouvelles formes narratives communes au cinéma. Ainsi, concernant l'espace, l'abondance des scènes d'espaces mentaux – que nous avons essayé d'analyser séparément dans les œuvres au sujet de cette recherche – nous a conduite à porter une attention particulière à l'imagination du personnage. Perturbé par sa situation, le personnage se montre incapable d'agir ou de réagir face aux événements dont il n'est que spectateur : c'est pourquoi il est passif face à son destin. Nous sommes donc témoins de cet éloignement de son environnement qui le rejette et, par conséquent, nous avons remarqué qu'une relation conflictuelle s'établit entre l'espace et le personnage. Dans le cas de Khosrô (Shâzdeh) et S'adi, ce conflit est encore plus frappant car ces personnages n'arrivent jamais à reconstruire cette relation et cela se termine par de l'anéantissement et de l'oubli : en d'autres termes, ils se perdent donc dans leurs espaces mentaux.

Dans l'espace réel aussi la présence des objets discordants accentue le manque d'harmonie entre l'espace et le personnage. La description de la maison de Shâzdeh avec sa décoration royale remet en cause la logique de l'espace car le comportement de Shâzdeh ne nous donne aucune image conforme à celle d'un prince habitant dans une villa royale. Le personnage et son cadre de vie sont donc en totale inadéquation.

L'analyse du temps ajoute encore à la complexité de la structure narrative des ouvrages étudiés sans prendre en considération leur nature romanesque ou filmique. Les flash-backs (ou les analepses à propos des récits) renforcent l'importance du passé et du souvenir dans tous les récits mentionnés. Parfois, nous ressentons même la suspension du récit à cause de ces jeux temporels. Comme nous le savons, le flash-back est un procédé cinématographique intégré au roman, bien que l'effet qu'il produit dans un roman soit bien différent de celui produit dans un film. Alors que dans un roman, ce mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent (l'analepse) est assez fluide et n'est nullement perturbant, dans un film, ce procédé qui nous renvoie au passé (le flashback) peut stopper l'histoire et en briser la continuité. Les films se déroulent donc dans le présent. Ce sentiment de regarder un morceau du présent est aussi une autre raison du succès du film par rapport au roman qui fait revivre une histoire déjà vécue et passée. Nous avons constaté que les Nouveaux Romans se servent eux aussi de techniques du cinéma pour évoquer le même sentiment.

Le point commun dans tous les ouvrages étudiés consiste dans la simultanéité des temps, les déchronologies des événements, la fréquence des images de souvenirs et l'abondance des espaces mentaux qui s'y présentent de façon exceptionnelle.

Après avoir étudié ces affinités, dans la troisième partie de ce travail, les divergences de ces deux types de récits ont fait l'objet de notre étude. L'analyse de l'illusion référentielle dans les deux arts nous a conduite à accepter que le roman est un art aussi réel que le cinéma, bien qu'intuitivement peut-être le spectateur pense le contraire car un film est composé d'images qui bougent et qui créent une illusion de réalité. En effet, une image de film contient plus d'indices qui le rattachent à la réalité que les mots d'un roman. Ceci dit, nous pouvons toujours nous demander si ces images que nous présente le cinématographe sont aussi concrètes qu'on veut bien parfois nous le faire croire.

L'impression de réalité du cinéma, comme son nom l'indique si bien, n'est-elle pas en effet un piège ? Ces morceaux de réalité qui composent un film ne sont-ils pas, malgré leur apparence concrète, aussi éloignés de la réalité que ces mots qui informent le récit écrit ?

De plus, à travers l'étude des modalités de l'adaptation, notamment celles que Farmânâra a faites d'après les ouvrages de Golshiri, de nouvelles pistes de recherches se sont présentées. Comme le dit Jeanne-Marie Clerc : « *l'adaptation cinématographique n'est pas le sous-produit d'un roman mais une œuvre à part entière* »<sup>1</sup>; au dernier chapitre, nous avons essayé d'étudier minutieusement le parcours historique de l'adaptation dans les deux pays. A travers ce parcours, nous nous sommes retrouvée face à une nouvelle problématique. Les grands écrivains comme Duras et Golshiri n'ont pas apprécié les mises en forme scénaristiques faites d'après leurs propres œuvres, donc ils ont pris conscience de la nécessité d'une réécriture scénique des récits que leur imposait la mise en image. La naissance de nouveaux genres de récits comme le cinéroman ainsi que le roman cinéma, en sont les résultats. Le processus de restituer par les mots l'effet de la présence de l'image nous a conduite vers des questions plus profondes telles que celles concernant les distinctions entre la réalité et l'illusion du réel.

---

<sup>1</sup> J-M. Clerc, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, op.cit. p. 17.

Ainsi, dans le cas des adaptations, la France et l'Iran ont adopté des méthodes différentes : en France, l'adaptation consiste à raconter autrement une histoire en n'hésitant pas à y insérer des éléments extérieurs aux propos du livre, ce qui le rapproche un peu de son homologue américain plus commercial, une sorte d'utilisation du roman plutôt que la volonté de respecter les propos de l'auteur. Autrement dit, nous avons un cinéma « *joli* » et « *bien fait* », selon les termes de F. Truffaut dans un article intitulé « *Une certaine tendance du cinéma français* »<sup>1</sup> ; en Iran, en revanche la tendance serait plutôt de changer les mots en images et de rester fidèle au procédé « *de l'équivalence* »<sup>2</sup>, nous pourrions dire ainsi, de faire un effort pour transformer le lisible en visible.

Enfin, à travers l'analyse des relations entre Alain Resnais, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet et celle de Bahman Farmânâra et du cinéaste-écrivain Houshang Golshiri, nous avons montré comment cette confusion des genres aboutit à la production de textes transmodaux. Malgré les différences qui existent entre les deux peuples, « la cinématisation du roman » ou la transformation du livre en film fascine que ce soit en Iran ou en France. Dans la seconde partie du vingtième siècle, « l'image » est au centre du texte français aussi bien que du texte persan, de sorte qu'elle a pu jouer, pour le roman moderne et contemporain, un rôle essentiel dans la remise en question des mouvements artistiques (et aussi de l'homme), une certaine force de renouvellement et de régénération.

Pourtant, l'étude de l'influence réciproque et de la liaison entre ces deux arts reste toujours ouverte car la relation entre le cinéma et la littérature est exprimée de façon différente dans les deux cultures. Tandis qu'en France les grands Nouveaux Romanciers se sont tournés vers le cinéma et le tournage des films, en Iran les grands écrivains de l'ère moderne de l'écriture ont préféré continuer leur démarche habituelle et se sont contentés de collaborer avec les cinéastes pour écrire des scénarios. Il se pourrait que cela provienne de la réception culturelle de la société iranienne du cinéma, car les iraniens sont toujours restés fidèles au cinéma de consommation. Ils cherchent dans le cinéma un moyen de divertissement et, tout comme le

---

<sup>1</sup> Article de F. Truffaut publié par Cahier du cinéma en janvier 1954.

<sup>2</sup> « Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières, il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire, telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma... » Réf : *Les cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954 Cité in M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybrides et dialogue des arts*, Bréal, Toulouse, 2004, p. 118.

lecteur iranien qui a tendance à lire des livres aux structures simples, le spectateur ne participe pas aux processus de compréhension des films complexes. Il préfère rester passif, ayant du mal à surmonter la complexité des manipulations inhabituelles dans les productions artistiques. Petit à petit les spectateurs iraniens se familiarisent avec les nouveaux procédés du cinéma visant à le rendre actif. Ce type de film finira, nous le pensons, par se populariser en Iran, et laissera sûrement des traces dans l'histoire de l'art de ce pays. Il ne nous reste plus qu'à apprivoiser ces nouvelles façons de penser.

*Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts.*

*(...) Les grands auteurs de cinéma sont donc seulement plus vulnérables, il est infiniment plus facile de les empêcher de faire leur œuvre. L'histoire du cinéma est un long martyrologe. Le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous les formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer et faire passer malgré tout.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Cité in : P. Maillot, *op. cit.*, p. 237.

## **BIBLIOGRAPHIE**





## A. Bibliographie primaire (Corpus)

### A. I. Ouvrages français

BUTOR Michel, *La Modification [1957]*, Paris, Editions de Minuit, 1997.

DURAS Marguerite, *Détruire, dit-elle [1969]*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

DURAS Marguerite, *Hiroshima, mon amour : scénario et dialogues*, réalisation Alain Resnais, Gallimard, Paris, 2016. [Version numérique], Consulté sur <https://books.google.fr>.

ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad [1961]*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie [1957]*, Paris, Editions de Minuit, 2012.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur [1955]*, Paris, Éditions de Minuit, 2015. [Version numérique], consulté sur <https://books.google.fr>.

## A. II. Ouvrages persans

GOLSHIRI Houshang, *Le Prince Ehtedjâb* [Shâzdeh Ehtedjâb], traduit du persan par Hossein ESMAILI et Jacques SELVA, Paris, L'Harmattan, 2002.

GOLSHIRI Houshang, *Masum-e Aval* [Le premier Innocent- معصوم اول], Téhéran, Niloufâr, 2003 (1382).

GOLSHIRI Houshang, *Mesl-e Hamishé* [Comme toujours- مثل همیشه], Téhéran, Zamân, 1969 (1347).

GOLSHIRI Houshang, *Namâz khané kouchak-e man* [Ma petite salle de prière- نمازخانه کوچک من], Téhéran, Zamân, 1976 (1354).

GOLSHIRI Houshang, *Shâzdeh Ehtedjâb* [Le prince Ehtedjâb- شازده احتجاب], Téhéran, Niloufâr, 14e édition, 1970 (1348).

GOLSHIRI Houshang, *The Prince*, Translated from Persian by James BUCHAN, London, Vintage, 2006.

SARRAUTE Nathalie, *Asr-e Bad Gamâni* [L'ère de soupçon- عصر بدگمانی], Traduit du français par Esmail SAADAT, Téhéran, Negâh, 1985 (1364).

### A. III. Filmographie

FARMANARA Bahman, *Bou-ye kâfour, atr-e yâs* [L'Odeur de Camphre, Parfum de Jasmin- بوی کافور عطر یاس], Iran, Téléfilm, 2000 (1378), drame, 120min.

FARMANARA Bahman, *Khâneh-i rou-ye âb* [Une maison sur l'eau- خانه ای روی آب], Iran, Bonyâd-e cinéma-e Fârâbî, 2002 (1380), drame, 115min.

FARMANARA Bahman, *Sâye ha-ye boland-e bâd* [Les longues ombres du vent- سایه های بلند باد], Iran, Bonyâd-e cinéma-e Fârâbî, 1979 (1357), drame, 90min.

FARMANARA Bahman, *Shâzdeh Ehtedjâb* [Le Prince Ehtedjâb- شازده احتجاب], Iran, Radio-Télévision National, 1974 (1353), drame, 93min.

FARMANARA Bahman, *Ye bous-e kouchoulou* [Ye bous-e kouchoulou- یه بوس کوچولو], Iran, Bonyâd-e cinéma-e Fârâbî, drame, 2006 (1384).

RESNAIS Alain, *Hiroshima, mon amour*, Franco-japonais, Argos films, drame, 1959, 91min.

RESNAIS Alain, *L'année dernière à Marienbad*, France, Argos films, drame, 1961, 94min.

## B. Bibliographie secondaire

### A. I. Ouvrages français

#### • Domaine Littéraire :

ALLEMAND Roger Michel, *Le Nouveau Romancier*, Paris, Ellipses, 1996.

BAKHTINE Mikaël, *Esthétique et Théorie du roman* [Vaprosi literatouri i estetiki, Moscou : 1975] traduit du russe par Dario Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BALAY C, *La Genèse du roman persan moderne*, Téhéran, Institut Français en Iran, 1998 (1375).

BARTHES Roland, *Essais Critiques [1964]*, Paris, Seuil, coll. « Essais/points », 2002. Consulté sur : <https://books.google.fr>.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture [1953]*, Paris, Seuil, 2015. Consulté sur <https://books.google.fr>.

BATARO Georges, *Le roman réaliste et naturaliste*, Paris, Ellipse, 1995.

CHEVREL Yves, *La littérature comparée* [1989], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » 2016.

DUGAST-PORTES, *Le Nouveau Roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GREIMAS Algirdas Julien et Joseph COURTEE, *Le Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages* (2ème partie), Radiodiffusion télévision française, 13 déc. 1962, 41min 31s, Vidéo disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CPF86634913>. Consulté le 4 février 2015.

MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Nathan, coll. « Livre de poche », 1979.

NADEAU Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, NRF, Paris, Gallimard, 1970.

ORIOLE-BOYER Claudette, *Nouveau Roman et discours critique*, Université Stendhal Grenoble 3, Ellug, 1990.

RAIMOND Michel, *Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

RAIMOND Michel, *Le Roman [1989]*, Paris, Armand Colin, 2011.

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Folio/Essais », 1990.

RICARDOU Jean, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui [1972]*, tome I, UGE, 2011.

RICOEUR Paul, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1983. Disponible sur : <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/ricoeur>. Consulté le 7 janvier 2016.

RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman [1963]*, Paris, Editions de Minuit, 2013. [Version numérique], disponible sur : [www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr).

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère de Soupçon*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/ Essais », 1956.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1970. [Livre numérique], Consulté sur <https://books.google.fr>.

TODOROV Tzvetan, *L'analyse structurale du récit*, Seuil, coll. « Essais » 1981.

### **Revues :**

ROBBE-GRILLET Alain, « Lettre à Emile Henriot » [1958], *Obliques*, n° 16-17, novembre 1987.

ROBBE-GRILLET, *Le Nouveau Roman, La revue de Paris*, n° 9, 1957.

SARRAUTE Nathalie, « Les deux réalités », *Esprit*, n° 329, Paris, 1964.

### **• Domaine Cinématographique :**

AUMONT Jacques, Alain Bergala, *Esthétique du film [2004]*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008. [Livre numérique], consulté sur : <https://books.google.fr>.

AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2004.

AUMONT Jacques, *L'image [2005]*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2011. Consulté sur <https://books.google.fr>.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma/ Image », 1990.

BAZIN André, *Que-ce que le cinéma ? [1958] tome I (Ontologico et langage)*, Paris, Editions du Cerf, 2004.

BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

DELEUZE, *Image-mouvement, Cinéma I [1983]*, Paris, Editions de minuit, 1983. Edition électronique disponible sur [www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr).

DESGOUTTE Jean-Paul, *L'Utopie cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 1997. [Livre numérique], consulté sur <https://books.google.fr>.

DEVICTORE Agnès, « III, La censure », *Politique du cinéma iranien (De l'ayatollâh Khomeyni au président Khâtami)*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris, CNRS, Editions, 2004, p.p. 87-111. (Généré le 17 décembre 2013). Disponible sur : <http://books.openedition.org/editionscrns/1820>. Consulté le 2 janvier 2015.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens- Klincksieck, 1993.

GAUDREULT André et François JOST, *Le récit cinématographique* [1990], Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

HAGHIGHAT Mamad, *Histoire du cinéma iranien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image* [1993], Paris, Nathan, 2009. [Livre numérique], Consulté sur <https://books.google.fr>.

JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2005.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma* [2002], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008. [Livre numérique], Consulté sur <https://books.google.fr>.

MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 2003.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 2003.

METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire- psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Coll. « Septième art », n° 111, 2002.

MORIN Edgar, *Les Stars* [1972], Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.

PINGAUD Bernard, *Alain Resnais*, Lyon, Sedoc, 1961. URL : <http://www.sudoc.fr/136166997>. Consulté le 15 octobre 2014.

RIGOULET Laurent, « *Les cinéastes iraniens face à l'arbitraire à la censure* », Télérama, 1 octobre 2011, URL : <http://www.telerama.fr/cinema/les-cineastes-iraniens-face-a-l-arbitraire-de-la-censure.73455.php>. Consulté le 14 mai 2017.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma*, Québec, Editions Fides, 2007. [Livre numérique], URL : <https://books.google.fr>.

SCOFFIER Axel, « *Les paradoxes du cinéma iranien* », article dans L'INA (Institut National Audiovisuel de France), publié le 5 mai 2015. URL : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-paradoxes-du-cinema-iranien-8237>. Consulté le 4 mai 2017.

SIETLY Emmanuel, « Fiction d'images », *Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, Rennes, PUR, 2009. URL : <http://books.openedition.org/pur/1999>.

WILSON Emma, *Alain Resnais (French Film Directors)*, New York, Manchester University Press, 2010.

---

CIMENET Michel, « Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, 1986 », *Les Cours de cinéma : L'Académie du forum des images*, Vendredi 12 mars 2010. Disponible sur : <http://www.forumdesimages.fr/le-forum-numerique/videos/cours-de-cinema>. Consulté le mars 2017.

GAUTHIE Xavière, « Entretien avec Marguerite Duras », in *à propos des "Parleuses"*, 20 mai 1974, 4min51s, Vidéo disponible sur [www.ina.fr](http://www.ina.fr).



RAVAR Raymond, « Séminaire du film et du cinéma », in *Tu n'as rien vu à Hiroshima !* Bruxelles, Editions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1962.  
URL : [http://22o8tduess827xqnf12keeirt8.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2009/02/LIVRE\\_RAVAR\\_1962.pdf](http://22o8tduess827xqnf12keeirt8.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2009/02/LIVRE_RAVAR_1962.pdf). Consulté le 7 novembre 2014.

### **Revues :**

BERNHEIM N, *Cahier de l'Arc*, numéro spécial : *Alain Resnais*, n° 31, 1967.

SIMON Jean-Pierre et Marc VERNET, « Enonciation et cinéma », *Communications*°38, Paris, Seuil, 1983.

SIMON Jean-Pierre et Marc Vernet, « énonciation du cinéma », *Communication*, n°38, Paris, Seuil, 1983.

TRUFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahier du cinéma*, n°31, 1967.

### **• Confrontation des arts :**

BARON Anne-Marie, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridien Klincksieck, 1990.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma* [1993], Paris, Nathan, 1999.

DURAS Marguerite, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943- 1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

GAUDREAUULT André, *Du Littéraire au filmique*, Paris, Méridiens- Klincksieck, 1988.

GAUDREAUULT André, *Le récit cinématographique* [1990], Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

MALLIOT Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 1997.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman nouveau cinéma* [1998], Paris, Nathan, Coll. « 128 », 2005.

PLANA Muriel, *Roman, Théâtre, Cinéma*, Clamecy, Breal, 2004. [Livre numérique], consulté sur : <https://books.google.fr>.

VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique* [1989], Paris, Arman Colin, coll. « Cinéma », 2005. [Livre numérique], consulté sur : <https://books.google.fr>

---

NACACHE Jacqueline, *Le Personnage filmique*, Cours de Théorie littéraire « Le personnage », Paris, Université Paris- Diderot (Paris 7), 2008-2009, URL : <https://effetsdepresence.uqam.ca>, consulté le 2 février 2016.

### **Revues :**

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *communication*, n°4, 1964. URL : [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027). Consulté le 24 juin 2015.

CAUVILLE Joëlle et Josette DELEAS, « Fragments orphiques dans *Hiroshima, mon amour* de Marguerite Duras et d'Alain Resnais », *cinéma*, vol.9, n° 2-3, 1999. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1999-v9-n2-3-cine1879/024792ar.pdf>.

DE KUYPER Éric, *Oublier Proust*, Paris, *Trafic*, n° 35. 2000.

DURAS Marguerite, « La destruction de la parole », *Cahier du cinéma*, n° 217, novembre 1969.

## A. II. Ouvrages persans

### • Domaine Littéraire :

DEHKHODÂ Ali Akbar, Dictionnaire Dehkhodâ [لغت نامه دهخدا][en ligne], 1931 (1341),  
URL : <http://dictionary.abadis.ir/Word/Dehkhoda>.

GOLSHIRI Houshang, *Bâq dar bâq* [Les Jardins - باغ در باغ ], Téhéran, Niloufâr, 1<sup>er</sup> vol, 1380/2001.

GOLSHIRI Houshang, *Baré gomshode Raei* [l'agneau perdu de Raei, بره گمشده راعی], Téhéran, Kétâb-e Zamân, 1956/1978.

GOLSHIRI Houshang, *Nime-é târik-e Mâh* [La partie sombre de la lune-نیمه تاریک ماه-], Teheran, Niloufâr, 1380/ 2001.

HEDAYAT Sadeq, *Bouf-e kour* [La Chouette aveugle - بوف کور- ], Téhéran, Parastou, 12<sup>e</sup> éd., 1384/1969.

KAHNAMOUIPOU Javad, *Naqd-e Adabi* [Critique littéraire- نقد ادبی], Téhéran, Samt, 1384/ 1995.

QASSEM ZADE Mohammad, *Dastan nevissan-e Moâsser Iran* [Les écrivaines contemporains d'Iran - داستان نویسان معاصر ایران - ], Téhéran, Hirmand, 1383/ 2004.

SEPANLOU Mohammad Ali, *Nevisandegane Pishro-e Iran* [Les grands écrivains iraniens - نویسندگان پیشرو ایران - ], Téhéran, Negâh, 1381/ 2002.

TAHERI Mohammad, *Houshang Golshiri* [هوشنگ گلشیری], Téhéran, Rouznegar, 1381/2004.

### Revue :

BALIGHI Marziye, « l'Etude de l'espace dans le Nouveau Roman », *La Revue de la Faculté de Lettre*, Tabriz, n°10, mars 2013.

• **Domaine Cinématographique :**

AHMADI Babak, *Andishé va film ha-ye Robert Bresson* [Etude sur les films de R. Bresson-اندیشه و فیلمهای برسون], Téhéran, Nashr Markaz, 2<sup>ème</sup> éd. 2003 (1382).

BAHARLOU Abbas, *Rouz-shomâr-e cinéma-ye Iran az âghâz ta Qadjar* [La chronologie du cinéma d'Iran depuis le début jusqu'aux Qâdjâr-روزشمار سینمای ایران از آغاز تا قجر], Téhéran, Editions de Matn, 1390/2011.

DOROSTKAR Reza et Sâdeq AQIQI, *Bahman Farmânâra* [بهمن فرمان آرا], Téhéran, Qatreh, 1381/ 2002.

DOUIN Jean-Luc, *Mojè no : 25 sal bad* [La Nouvelle Vague : 25 ans après, موج نو ۲۵ سال بعد], traduit du français par Qasim Roueen, Téhéran, Niloufâr. 1389/2010.

JAHANZADEH Jamshid, *Stanislavski va tassir-e ou bar théâtre-e Iran* [Stanislavski et son influence sur le théâtre d'Iran, استانیسلاوسکی و تاثیر آن بر تاتر ایران], Téhéran, Afraz, 1390/ 2011.

KARIMI Iraj, *Abbas Kiârostami, Kargardan-e Réaliste* [Abbas Kiârostami, un cinéaste réaliste-عباس کیارستمی فیلمساز واقعی گرا], Téhéran, Nashr Ahu, 1988 (1365).

PRAFERS Nicolas, *Osulé kargardani-e cinéma*, [The techniques of cinema - اصول کارگردانی سینما], traduit du anglais par Réza NABAVI, Téhéran, Tajrobé, 2010.

WOLLEN Peter, *Neshane-ha va mana dar cinéma* [Signs and Meaning in the Cinema, نشانه ها و معنا در سینما], Traduit du anglais par Abdollah Tarbiat, Téhéran, Soroush, 2003 (1382).

DJAHED Parviz, « Entretien avec Ebrahim Golestân », in *Neveshtan ba dourbin* [Ecrire avec la caméra, نوشتن با دوربین], Téhéran, Akhtarân. 2008 (1387).

DOROSTKAR Réza, « Entretins avec Bahman Farmânâra et Babak Hamidiân », in *Zéndegi idéal* [Une vie Idéale-زندگی ایده آل], n°46, mordâd 1388/ août 2009.

KHOSRAVI Ibrahim, Qasim FAGHFOURI, « Entretien avec Bahman Farmânâra », in *Sharg*, n°97, khordâd 1389/ mai 2010.

• **Confrontation des arts :**

BALAY Christophe, *Néqab-e nâqd* [Le masque et la plume, نغاب نقد], traduit par Shahrokh Tondro, Téhéran, Cheshmeh, 1383/2004

GOLESTAN Ebrahim, *Goftéhâ* [Les paroles, گفته ها], Téhéran, Bâztâbnegar, 1385/ 2006.

MOSTAGHASI Sâdeq, *Ertebat-e Cinéma ba adabiyat dar tarikh-e yek sad saleh\_ye cinema-ye Iran*, [La relation entre le cinéma et la littérature pendant une centenaire du cinéma iranien- ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ صدساله سینمای ایران], Téhéran, Fârâbî, 1387/ 2007.

---

QUKASIAN Zavan, « entretien avec Houshang Golshiri en 1987 (1366) » in Z. *Qukasiân*, Bou-ye kâfour, atr-e yâs, *Morouri bar âsâr-e Bahman Farmânâra* [Une études sur les œuvres de B. Farmânâra- مروری بر آثار بهمن فرمان آرا], Téhéran, Agâh, 2001 (1380).

**Revue :**

ASGHARI Armita, « Bahman Farmânâra, au carrefour du cinéma et de la littérature », *Revue de Téhéran*, n°63, février 2011. URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1336#gsc.tab=0>. Consulté le 12 mars 2015.

**B. III. Filmographie secondaire**

ANNAUD Jean-Jacques, *L'Amant*, Drame, France, 1992, 115 min.

DURAS Marguerite, *Détruit, dit-elle*, Drame, France, 1969, 100 min.

FARMANARA Bahman, *Khâneh Ghamar Khânoum* [The House of Qamar Khanum- خانه قمر خانوم], Iran, 1972, 96 min.

GOLESTAN Ebrahim, *Kheshto Ayene* [Adobe and Mirror- خشت و آینه], Iran, 1964, 131min.

MAURIZIO Nichetti et Gudio MANULI, *L'amour avec des gans*, comédie-sentimentale, Italie, 1990, 95 min.

#### B. IV. Ouvrages consultés :

##### **Histoire :**

BURESI, « RÉVOLUTION ISLAMIQUE IRANIENNE (1979) », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/revolution-islamique-iranienne/> consulté le 28 mars 2017.

FARDUST Hossein, *The rise and fall of the Pahlavi dynasty : Memoir of former general Hossein Fardust*, [Apparition et chute de la monarchie Pahlavi- دلایل پیدایش و سقوط حکومت پهلوی - خاطرات ارتشبد حسین فردوست], traduit en par Ali Akbar Dareini, Motilal Banarsidass Publisher, 1998. URL : <http://fr.academic.ru/dic.nsf>, Consulté à mars 2017.

*2500 ans d'Histoire, de la Perse à l'Iran*, sur Herodote.net, publié ou mis à jour 25 juin 2017, URL : [https://www.herodote.net/2500\\_ans\\_d\\_Histoire-synthese-218.php](https://www.herodote.net/2500_ans_d_Histoire-synthese-218.php).

AFSAHI Ali, *Moj-e No cinéma-e Iran* [La nouvelle vague du cinéma iranien- موج نو سینمای ایران], Téhéran, Hamrâh, 2004 (1383).

##### **Revue :**

GOHARI Nahid, « La Perse », *La Perse dans la poésie de Victor Hugo*, in *revue de Ferdowsi*-département de la langue française de l'université de Ferdowsi de Machhad-, Iran, n°46. Février 2014 (bahmân 1392).

## **Littérature :**

BECKETT Samuel, *Murphy*, Paris, Editions de Minuit, 1965.

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2000.

DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991. [Livre numérique], Consulté sur : <https://books.google.fr>.

DURAS Marguerite, *L'Amant* [1984], Paris, Edition de Minuit, 2013.

GOLSHIRI Houshang, *Baré gomshode Raei* [l'agneau perdu de Raei, بره گمشده راعی], Téhéran, Editions de Zamân, 1978.

HUYSMANS Joris-Karl, *A rebours* [1884], Paris, Charpentier, 2007.

MALRAUX André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

PEREC Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommès*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.

SIMON Claude, *Triptyque*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

## **Revue :**

MOZAFFARI Zahra, « L'influence des récits de voyages des Iraniens sur la situation politique à l'époque Qâdjârs », *Revue de Téhéran*, n°46, septembre 2009, URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1034#gsc.tab=0>. Consulté le 15/12/2015.

## **Théories et critiques:**

ADDISON Joseph, *The spectator*, vol. 1, New York, Harper & Brothers, 1837.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Quadrige/ PUF, 1994.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964.

*Cahier de Narratologie*, sur : <https://narratologie.revues.org/>.

CHEVREL Yves, *L'Étudiant-chercheur en littérature : guide pratique*, Paris, Hachette supérieur [1993], Paris, Hachette, coll. « HU. Littérature », 1999.

DE BOISDEFFRE Pierre, *La Cafetière est sur la table...contre Le Nouveau Roman*, Paris, La Table ronde, 1967. Consulté sur NRF, URL : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/Table-Ronde/>.

DESNON Robert, *Œuvre*, Paris, Gallimard, coll., « Quarto », 1999. URL : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Quarto/OEuvres6>. Consulté le 27 décembre 2016.

DURAS Marguerite et Xavier Gautier, *Les Parleuses*, Paris, Editions de Minuit, 1974. URL : <http://books.openedition.org/ugaeditions/1069?lang=fr>. consulté le 5 août 2016.

*Encyclopedia Iranica* (en ligne), <http://www.iranicaonline.org>.

ESPINASSE Magali, *Les Fleurs bleues*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999.

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

LACAN Jacques, « Séminaire XIV », *La logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967, Inédit ! Disponible sur : <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm#7>.

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Ballaciner*, Paris, Gallimard, 2007.



LEUTRAT Jean-Louis, *Hiroshima, mon amour*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009.  
MAURIAC François, « La technique du cageot de Robbe-Grillet », in *Mémoires intérieurs*, Paris, 2006.

*Narratologie*, site de *Fabula : La recherche en littérature*, Atelier de Fabula, URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Narratologie>.

PAGEAUX Daniel-Henri, « *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire* », in Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL [éd], *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 133-163.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, coll. « Coursus ».

PAVIS Patrice, *L'analyse du spectacle*, Paris, Nathan-Université, 1996.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, coll. Lettres supérieures.

SEGER Linda, *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*, Paris, DIXIT, 2006.

---

*Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, site of MANFRED John, *Narration, Focalization, and Narrative Situations*, University of Cologne, URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>.



# **INDEX**



---

**A**

Adaptations ... 15, 17, 50, 51, 78, 135, 280, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 296, 297, 300, 307, 312, 322  
Alain Resnais .. 4, 5, 15, 18, 50, 56, 57, 58, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 92, 143, 157, 188, 221, 237, 299, 302, 307, 322  
Alain Robbe-Grillet. 4, 5, 6, 10, 12, 17, 18, 32, 34, 39, 52, 55, 56, 58, 74, 78, 87, 95, 102, 104, 106, 110, 115, 122, 137, 144, 152, 170, 243, 312, 322, 352

---

**B**

Bande-son ..... 264, 273, 274  
*Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs.* 19, 91, 108, 128, 130, 138, 147, 158, 164, 171, 174, 192, 200, 206, 213, 215, 223, 228, 234, 235, 243, 260, 261, 263, 264, 268, 273, 277, 278, 280, 283, 291, 300, 302, 305, 306, 315

---

**C**

Conventions .. 9, 20, 26, 29, 186, 188, 189, 191, 194, 196, 197, 202, 204, 211, 220, 223, 227, 244, 246, 276

---

**D**

Déconstructionnisme ..... 222, 243  
Diégétique ... 140, 141, 149, 224, 234, 237, 238, 264, 278, 280

---

**E**

Écriture cinématographique. 12, 23, 49, 52, 55, 75, 76, 99, 100, 101, 116, 312, 316  
Effet de réel ..... 191, 242, 246, 247

---

**F**

Farmânâra .... 1, 4, 5, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 49, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 104, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 138, 139, 142, 144, 147, 150, 156, 158, 161, 163, 166, 167, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 190, 194, 195, 196, 206, 211, 212, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 227, 234, 239, 243, 246, 254, 256, 258, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 315, 321, 322, 349, 351, 353, 355, 356, 357, 359

Film farsi ..... 46, 69  
Flash-back ..... 45, 81, 263, 320  
Focalisation ... 51, 149, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265

---

**G**

Golshiri. 4, 5, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 50, 52, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 107, 108, 114, 115, 118, 133, 137, 139, 141, 144, 150, 151, 161, 163, 171, 176, 177, 189, 205, 209, 226, 227, 243, 244, 254, 255, 256, 267, 272, 278, 282, 284, 291, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 306, 307, 308, 312, 313, 321, 322, 349, 351, 357, 359  
Gros plan ..... 60, 227

---

**H**

*Hiroshima, mon amour* . 58, 79, 80, 83, 85, 115, 116, 131, 132, 133, 142, 143, 144, 156, 221, 222, 226, 235, 236, 239, 254, 277, 302, 303, 304, 313, 315

---

## I

Illusion référentielle .....86, 104, 105, 183, 188, 194, 204,  
228, 239, 308, 321  
Illusions ..... 10, 227, 229, 279  
Impression de réalité...180, 182, 184, 185, 186, 197, 202,  
211, 224, 225, 229, 230, 231, 233, 238, 240, 242, 245,  
321  
Instance narratrice ..... 247, 249

---

## K

*Khâneh-i rou-ye âb* ....14, 20, 91, 111, 112, 117, 123, 126,  
127, 159, 163, 166, 175, 176, 190, 193, 194, 199, 213,  
217, 218, 228, 229, 239, 243, 245, 252, 258, 261, 263,  
265, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 298, 304, 306, 307,  
313, 315

---

## L

*l'Année dernière à Marienbad* ..... 58, 83, 85, 87  
*La Jalousie* .... 20, 30, 34, 58, 87, 102, 106, 107, 115, 116,  
122, 132, 137, 141, 142, 156, 170, 173, 226, 253, 254,  
255, 313, 315, 316  
*Le Prince Ehtedjâb* ..... 15, 120, 190, 254, 313  
Lecteur-spectateur ..... 198, 279, 319

---

## M

Marguerite Duras... 4, 5, 10, 18, 50, 51, 58, 60, 61, 78, 79,  
80, 82, 84, 116, 304, 312, 322  
Monde fictionnel ..... 104, 132, 203, 224  
Monstration filmique ..... 266, 269, 270  
Monstration scénique ..... 148, 149, 266  
Montage.. 45, 51, 140, 149, 150, 205, 243, 249, 266, 267,  
268, 272, 274  
Montage parallèle ..... 45, 149

---

## N

Nouveau cinéma..... 55

*Nouveau Roman* .4, 6, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 29,  
30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 53, 54,  
55, 56, 57, 58, 71, 72, 74, 75, 77, 86, 87, 88, 89, 90,  
91, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 130, 132,  
136, 145, 158, 166, 170, 179, 183, 188, 190, 191, 198,  
204, 212, 222, 225, 228, 237, 243, 257, 287, 291, 299,  
311, 312, 313, 315

Nouveaux Romanciers 4, 9, 12, 18, 19, 31, 37, 39, 40, 42,  
52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 73, 76, 77, 80, 81, 85,  
87, 89, 90, 91, 101, 102, 104, 109, 110, 136, 149, 150,  
153, 179, 188, 255, 256, 278, 279, 309, 312, 322

Nouvelle Vague ..... .6, 14, 47, 48, 56, 57, 79, 82, 90, 286,  
287, 288, 289, 299, 301, 318

---

## P

Point de vue ...4, 52, 55, 60, 74, 79, 82, 97, 133, 144, 203,  
205, 231, 249, 251, 252, 255, 256, 258, 264, 273, 274,  
277, 291, 303, 312

*Pro filmique* ..... 231, 271

---

## R

Récit cinématographique .... 140, 141, 180, 225, 227, 228,  
231, 249

Récit textuel .....168, 224, 228

Régime de vraisemblance ..... 233

---

## S

Scénario .16, 17, 18, 49, 51, 52, 53, 58, 78, 79, 80, 83, 86,  
91, 92, 93, 95, 97, 108, 207, 208, 219, 220, 270, 282,  
289, 291, 306, 307, 308, 313, 346, 348, 353, 355

*Shâzdeh Ehtedjâb*.... 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 50, 69, 74,  
88, 91, 93, 94, 95, 96, 107, 108, 109, 114, 115, 118,  
130, 132, 137, 138, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149,  
150, 151, 160, 161, 162, 163, 171, 188, 189, 198, 205,  
209, 210, 226, 227, 234, 236, 239, 240, 243, 244, 246,  
254, 255, 263, 267, 268, 273, 291, 295, 296, 298, 300,  
302, 313, 315, 316, 361

Star-système..... 216

---

**V**

Vraisemblable 75, 105, 124, 132, 139, 185, 188, 197, 227,  
240, 247, 279

---

**Y**

*Ye Bous-e kouchoulou* ..... 19, 20, 113, 122, 123, 125, 126,  
130, 131, 150, 159, 160, 163, 164, 172, 197, 208, 213,  
214, 217, 219, 238, 240, 243, 258, 263, 268, 269, 275,  
278, 280, 299, 306, 313, 315, 316





# TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. <i>Shâzdeh Ehtedjâb</i> (1969) Livres en persan et en français .....	22
Figure 2. <i>Yvain ou Chevalier de lion</i> , 1117.....	35
Figure 3. <i>A rebours</i> , 1884. ....	38
Figure 4. Photo extraite du film <i>Dokhtar-e Lor</i> (1933) .....	53
Figure 5. L'affiche du film <i>Gav</i> ( <i>La vache</i> ) 1969. ....	55
Figure 6. Affiche du film <i>Shâzdeh Ehtedjâb</i> .....	95
Figure 7. Photo extraite du film <i>Shâzdeh Ehtedjâb</i> .....	96
Figure 8. Affiche du film <i>Sayé-hâ-ye Boland-e bâd</i> .....	97
Figure 9. <i>Bahman Farmânâra</i> et <i>Houshang Golshiri</i> .....	98
Figure 10. Affiche du film <i>Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs</i> (2000) .....	111
Figure 11. Le corbeau parlant de <i>Bou-ye Kâfour, atr-e yâs</i> .....	113
Figure 12. La vieille dame tricotant un "je-ne-sais-quoi" de <i>Khâneh-i rou-ye âb</i> .....	114
Figure 13. Une maison sur l'eau.....	114
Figure 14. Affiche du film d'Un petit baiser (2005) .....	115
Figure 15. <i>Bahman Farmânâra</i> et les personnages du livre de <i>Shebli, Un petit baiser</i> .....	116
Figure 16. Dr. <i>Sépidbakht</i> pleure seul dans sa grande villa.....	119
Figure 17. <i>Shâzdeh</i> s'enferme et souffre de la solitude dans sa grande maison ancestrale .....	120
Figure 18. <i>Fâkhr-ol Nessâ</i> ( <i>Le Prince Ehtedjâb</i> ) .....	121
Figure 19. <i>Fâkhr-ol Nessâ</i> est en parfait harmonie avec le jardin de la maison.....	122
Figure 20. Dr. <i>Sépidbakht</i> , mort, retrouve la paix auprès de Madame « le Temps ».....	123
Figure 21. <i>Ye Bous-e kouchoulou</i> . Les personnages du roman inachevé de <i>Shebli</i> s'imposent à lui sur la route vers <i>Imam Zâde Tâhér</i> .....	125
Figure 22. L'univers sensoriel des personnages de <i>Farmânâra</i> est envahi par une certaine noirceur. ....	126
Figure 23. <i>Ye Bous-e kouchoulou</i> . ....	127
Figure 24. <i>Hédiye Téhrâni</i> jouant le rôle de <i>Jâleh</i> , la secrétaire de Dr. <i>Sépidbakht</i> .....	128
Figure 25. <i>Bou-ye Kâfour, atr-e yâs</i> .....	139
Figure 26. <i>Sâyê hâ-ye boland-e bâd</i> . <i>Abdollah</i> en face d'épouvantail .....	142
Figure 27. <i>Hiroshima, mon amour</i> (1959) .....	143
Figure 28. <i>Shâzdeh Ehtedjâb</i> . <i>Khosrô</i> se rappelle en détails des gens de la Cour de Grand-père .....	148
Figure 29. <i>Bou-ye kâfour, atr-e yâs</i> . <i>Réza Kianiân</i> jouant le rôle de l'avocat de <i>Bahman</i> .....	159
Figure 30. Une maison sur l'eau. <i>Royâ Nonahâli</i> jouant le rôle de <i>Mme Mohammadi</i> .....	160
Figure 31. Un petit baiser. L'ange de mort vient chercher .....	161
Figure 32. <i>Shâzdeh Ehtedjâb</i> . <i>Shâzdeh</i> jette au feu .....	162
Figure 33. Le personnage de la Mort, paraissant devant <i>Shebli</i> .....	165
Figure 34. Le personnage de la Mort, .....	165
Figure 35. La Mort vient embrasser <i>Shebli</i> dans la forêt.....	166

Figure 36. <i>Farmânâra et vêtue de noir</i> .....	167
Figure 37. <i>Le personnage de la Mort dans Un petit baiser</i> .....	169
Figure 38. <i>Ye bous- kouchoulou. L'Officier reproche Sa'di d'avoir abandonné son peuple</i> .....	173
Figure 39. <i>Bou-ye Kâfour, Atr-e yâs. Bahman et la femme laissant l'enfant</i> .....	175
Figure 40. <i>Khânei rou-y âb, commence et termine par la scène signifiant de la veille dame tricotant</i> .....	191
Figure 41. <i>La mariée marchant au bord de bassin est un signifiant qui suggère plusieurs référents</i> .....	193
Figure 42. <i>Le corbeau parlant pourrait être ainsi un symbole ou un signifiant</i> .....	193
Figure 43. <i>Farmanara détruit des conventions du réel en montrant un ange blessé par la voiture de Dr. Sépidbakht</i> .....	194
Figure 44. <i>L'affiche du film Khâne-i rou-e ab vacille sur l'écran et évoque la rêverie</i> .....	195
Figure 45. <i>La grâce divine envers le petit garçon illustrée par la lumière</i> .....	197
Figure 46. <i>Fâkhri dépourvue de toute noblesse, ne parvient pas à simuler Fâkhro Néssâ</i> .....	198
Figure 47. <i>Dr. Sépidbakht montré à plusieurs reprises dans son cabinet sans être pour autant un médecin consciencieux</i> .....	199
Figure 48. <i>Hédiye Téhrâni (le personnage de la Mort), dans trois rôles différents, Ye Bous-e kouchoulou</i> .....	200
Figure 49. <i>La présence de la dame laissant son enfant mort, est considérée quantitativement comme très courte, deux minutes de l'ensemble du film</i> .....	207
Figure 50. <i>Les personnages du livre de Shebli accompagnent l'écrivain et son ami sur la route</i> .....	208
Figure 51. <i>Vâli Shirândâmi jouant le rôle de Grand-père de Shâzdeh Ehtedjâb</i> .....	209
Figure 52. <i>Rézâ Kianiân (Sa'di) dans Ye Bous-e kouchoulou</i> .....	212
Figure 53. <i>Réza Kianiân (Dr Sépidbakht) dans Khâneh i rou-ye ab</i> .....	213
Figure 54. <i>Rézâ Kianiân dans Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs</i> .....	213
Figure 55. <i>L'emploi de Star-système par Farmânâra</i> .....	214
Figure 56. <i>Le rôle de composition de Hédiye Téhrâni dans Khâneh-i rou-ye âb</i> .....	216
Figure 57. <i>Le joué absorbe le joueur dans Ye Bous-e kouchoulou</i> .....	217
Figure 58. <i>Delphine Seyrig jouant pour la première fois dans un film, celui d'Alain Resnais (L'année dernière à Marienbad)</i> .....	219
Figure 59. <i>Le petit-fils de Shebli l'exemple typique de l'emploi de non-professionnel par Farmânâra</i> .....	219
Figure 60. <i>Emmanuelle Riva dans Hiroshima, mon amour</i> .....	220
Figure 61. <i>Hiroshima, mon amour, Lecteur-spectateur ne parvient pas à distinguer la frontière entre le rêve et le réel</i> .....	224
Figure 62. <i>L'obscurité de la scène prive le spectateur d'un très grand nombre de coordonnées spatiales</i> .....	227
Figure 63. <i>Le caractère démonstratif de l'image filmique participe de l'illusion de la profondeur</i> .....	228
Figure 64. <i>Les offenseurs avançant vers la chambre du Dr. Sépidbakht par le mouvement de la caméra</i> .....	230
Figure 65. <i>La première scène de Bouy-e kafour, art-e yâs, le compartiment du train, rappelle celle de La Modification de Botur</i> .....	233
Figure 66. <i>L'emploi de l'analepse des indices temporels à l'aide de l'image. La bande sonore du présent (le musique du bar) sur l'image souvenir. Hiroshima, mon amour</i> .....	234

Figure 67. L'emploi de l'analepse des indices temporels à l'aide de l'image. ....	235
Figure 68. Jâleh dans une scène en contact avec les offenseurs malgré l'inquiétude qu'elle éprouve envers Dr. Sépidbakht. ....	238
Figure 69. L'exemple de l'emploi de la caméra subjective. ....	248
Figure 70. La caméra suit le Dr. Sépidbakht pour évoquer la focalisation externe et le manque l'information du narrateur. ....	254
Figure 71. La caméra suit le Dr. Sépidbakht suivant lui-même une pelote de laine pour en trouver la source... 254	254
Figure 72. Le corbeau parlant qui annonce la mort de Bahman, considéré comme une voix off, évoque la focalisation interne dans Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs. ....	255
Figure 73. La caméra se substitue à l'acteur pour livrer une vision subjective. ....	256
Figure 74. Pour le spectateur, le passé et le présent se déroulent en même temps. ....	263
Figure 75. L'effet de scénographie dans la monstration filmique de Farmânâra. ....	265
Figure 76. L'exemple de l'emploi du bleu qui est la couleur préférée de Farmânâra et qui implique une mélancolie en harmonie avec le thème de la Mort ..... 265	265
Figure 77. La scène finale de Khâneh i rou-ye ab, illuminée et envahie par la couleur blanche qui évoque le salut ..... 266	266
Figure 78. La mort de Shebli. ....	267
Figure 79. La scène de rencontre de Bahman et sa mère. ....	269
Figure 80. La monstration audiovisuelle par « l'iconique ». ....	270
Figure 81. La monstration audiovisuelle par « l'indiciel ». ....	271
Figure 82. Un homme religieux explique les rites des funérailles. ....	273
Figure 83. Auguste (1862-1954) et Louis Lumière (1864- 1948) ..... 278	278
Figure 84. Affiche du film "Shirin et Farhâd" ..... 280	280
Figure 85. " La Vache" 1969. .... 285	285
Figure 86. L'importance du regard chez Farmânâra ..... 299	299
Figure 87. Le regard familier de Royâ Nonahâli dans Bou-ye Kâfour, Atr-e Yâs ..... 300	300
Figure 88. Les pelotes de laine ..... 300	300
Figure 89. .... 310	310
Figure 90. L'affiche du film "Sâye ha-ye Boland-e Bad" ..... 310	310
Figure 91. L'affiche du film "Une maison sur l'eau" ..... 310	310
Figure 92. .... 311	311
Figure 93. L'affiche du film "Ye Bous-e kouchoulou" ..... 311	311
Figure 94. L'affiche du film Gâv (1969), La Vache de Dariush Mehrjoui ..... 314	314
Figure 95. L'étendue de l'Empire Perse 500 av. J. -C. .... 353	353
Figure 96. Rézâ Shâh Pahlavi ..... 354	354
Figure 97. Le zoroastrisme reste, cependant, un élément important de la civilisation iranienne, ..... 356	356
Figure 98. L'assemblée représentative du peuple. Téhéran. 1906. .... 357	357
Figure 99. Shâh d'Iran et Farah Dibâ ..... 358	358

<i>Figure 100. Ayatollah Khomeyn de retour de le France 1979 .....</i>	<i>359</i>
<i>Figure 101. Asghar Farhâdi reçoit l'Ours d'Or pour Une Séparation.....</i>	<i>363</i>
<i>Figure 102. Martin Scorsese remet un Prix à Kiârostami lors de Festival de Marrakech, 2005 .....</i>	<i>368</i>
<i>Figure 103. Asghar Farhâdi reçoit Oscar du meilleur film étranger pour La Séparation, 2012.....</i>	<i>375</i>
<i>Figure 104. Affiche du film " Le Client" de Asghar Farhâdi .....</i>	<i>376</i>
<i>Figure 105. Le Grand-père assis sur son demi-frère mort, éteint sa cigarette dans sa main .....</i>	<i>382</i>

**ANNEXES ET FILMS (Sur le support clé USB  
témoignant du travail de traduction réalisé)**



**I. ANNEXE A : « LES FAITS HISTORIQUES IMPORTANTS D'IRAN »**

**II. ANNEXE B : LES GRANDS CINÉASTES IRANIENS**

**III. ANNEXE C : LES SYNOPSIS DES FILMS**

**IV. ANNEXE D : EXTRAITS DE TRADUCTION DES FILMS**





# I. Annexe A : « Les faits historiques importants d'Iran »

## De la Perse à l'Iran :

« La Perse a donné la naissance, il y a 2500 ans au premier empire à vocation universelle et depuis lors à des civilisations au plus extrême raffinement qui ont enrichi le monde entier.

Durant le premier millénaire avant J.-C., au VII<sup>e</sup> siècle, les Mèdes posent les bases de la puissance iranienne. Cyrus II détruit l'empire mède et fonde l'empire perse qui, en 550 avant J.-C., s'étendra à tout le Proche-Orient, Babylone et l'Asie Central. Sa position stratégique (composé de plus de 100 pays d'aujourd'hui) a suscité des fortes convoitises étrangères, les Grecs d'abord (vers 490 avant J.-C.), les Arabes ensuite. »<sup>1</sup>



Figure 95. L'étendue de l'Empire Perse 500 av. J. -C.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Réf: 2500 ans d'Histoire, de la Perse à l'Iran, sur Herodote.net, publié ou mis à jour 25 juin 2017, URL : [https://www.herodote.net/2500\\_ans\\_d\\_Histoire-synthese-218.php](https://www.herodote.net/2500_ans_d_Histoire-synthese-218.php).

<sup>2</sup> S. Creitz, Carte médo-persan empire, <http://steve-creitz-kreh.squarespace.com/ala-carte-images/medo-persian-empire-map>, consulté le 4 juin 2017.

En 1935, le 21 mars, au nouvel an iranien (Norouz), Reza Shah Pahlavi demande à la communauté internationale de se servir du nom d'*Iran*<sup>1</sup> au lieu de *Perse* pour désigner le pays qu'il gouverne. Néanmoins plusieurs pays continuent encore à utiliser Perse sur les documents officiels. Il ordonne la même année l'obligation de porter le costume « à l'occidentale » pour les hommes et l'interdiction du port du voile pour les femmes.



*Figure 96. Rézâ Shâh Pahlavi*

*Le Roi de la Perse(Iran) de 1925 à 1941*

---

<sup>1</sup> « Le terme "Iran" (en persan ایران) est un concept politique, religieux et culturel fabriqué au III<sup>e</sup> apr. J.-C. L'Eran (pays des Aryens) a été introduit par les Sassanides pour désigner les territoires sur lesquels ils exercent le pouvoir. A la chute des Sassanides, ce terme est remplacé par le mot "Perse". Il a fallu attendre la dynastie des Pahlavis pour que l'"Iran" redevienne le nom du pays (Arrêté royale de 1934).

Quant au terme « Perse », c'est un qualificatif géographique pour désigner la région du Sud-Ouest de l'Iran, le Fars (en persan فارس). » Cité in : GOHARI Nahid, « La Perse », *La Perse dans la poésie de Victor Hugo*, in revue de Ferdowsi-département de la langue française de l'université de Ferdowsi de Machhad-, Iran, n°46. Février 2014 (bahmân 1392).

## L'Islam chiite :

« Après la conquête islamique de la Perse qui a eu lieu au VII<sup>ème</sup> siècle sous l'empire Sassanide, la religion Zoroastrisme<sup>1</sup> a été absorbée par l'Islam, pourtant jamais disparue. Depuis XIV<sup>ème</sup> siècle, l'Islam est devenu la religion officielle de l'Iran. La majorité du peuple ne veut pas totalement accepter l'Islam en tant que tel. Ils le transforment et l'adaptent à leur culture pour en faire un islam chiite. C'est la dynastie Safavide qui a fait du Chiisme la religion de l'état et l'impose dans la population. Il semble qu'au milieu de XVII<sup>ème</sup> siècle, la plupart des perses étaient devenus Chiites. Aujourd'hui, l'islam Chiite est officiellement pratiqué par 80 % des 70 million d'iraniens.

Ces chiïtes sont des musulmans qui croient en l'unité du pouvoir politique et de la légitimité divine, dont le prophète Mohamad incarne le plus parfait exemple. Avant sa mort, il désigne comme successeur Ali, son gendre et cousin mais celui-ci est assassiné. Les chiïtes le considèrent comme le premier Imam. Après lui, seuls ses enfants sont en mesure de lui succéder légitimement. Douze imams remplissent cette fonction en tant que descendants du prophète. Le dernier, est disparu au IX<sup>ème</sup> siècle, doit selon le culte chiite revenir pour sauver le monde de ses maux. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La religion monothéiste de la Perse ancienne dont le fondateur est le Zoroastre (en persan زرتشت), et qui respecte le feu comme un symbole divin.

<sup>2</sup> M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p.229.



*Figure 97. Le zoroastrisme reste, cependant, un élément important de la civilisation iranienne,  
La cérémonie religieuse des zoroastriens, Yazd, Iran 2014*

## Révolution constitutionnelle :

« A la suite de la pénétration des idées occidentales sur le plan politique, la révolution constitutionnelle de l'Iran contre le chah Qâdjâr débuta en décembre 1905. Ce mouvement dura jusqu'en 1911 et a abouti à la création d'un Parlement iranien. Pour la première fois depuis le grand Cyrus, élaborateur de la première constitution écrite du monde, une constitution qui limitait les pouvoirs du roi voyait le jour. Ce dernier devait dès lors compter avec le peuple et ses exigences. Premier événement du genre au Moyen-Orient, cette révolution est considérée comme le passage de la Perse dans l'ère moderne. »<sup>1</sup>



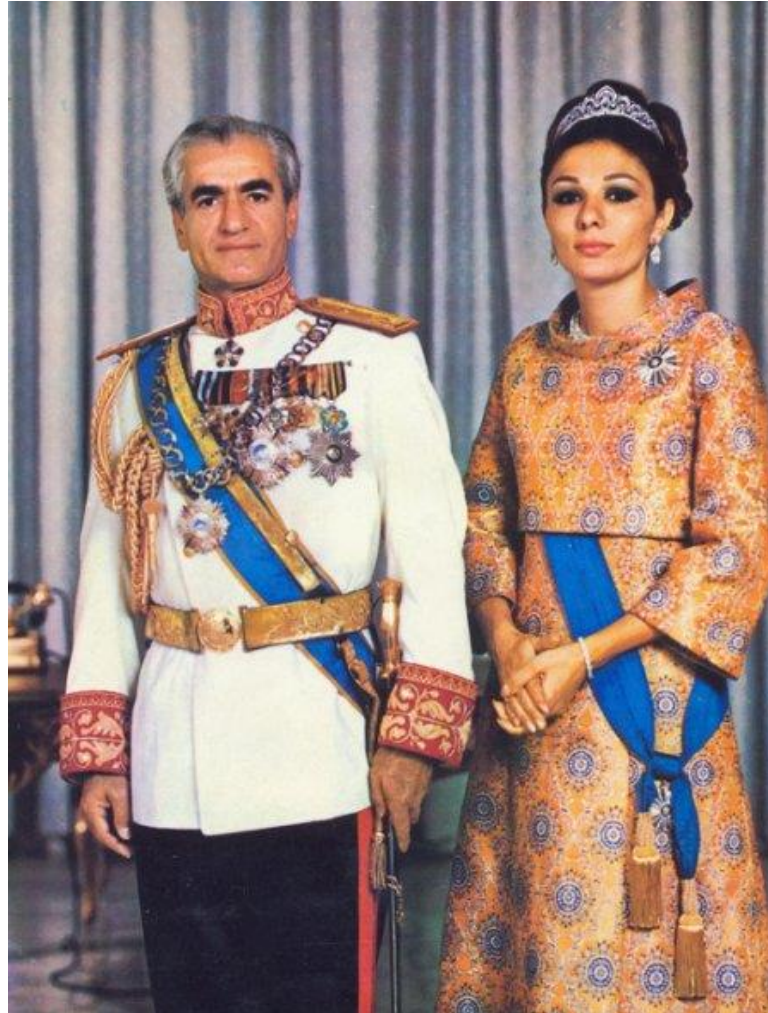
Figure 98. L'assemblée représentative du peuple. Téhéran. 1906.

---

<sup>1</sup>Cité in : *La revue de Téhéran*, N° 10, septembre 2010, consulté sur le site de « la revue de Téhéran », le 02/05/2017, URL : <http://www.teheran.ir>.



## Le Shah d'Iran :



*Figure 99. Shâh d'Iran et Farah Dibâ*

« Mohamad Reza Shah Pahlavi, AryâMehr (Lumière des Aryens) (1919-1980) est le deuxième et le dernier monarque de la dynastie des Pahlavi iranien. Mohammad-Réza Pahlavi se couronne lui-même shah d'Iran à Téhéran. Il devient le « Châhanchâh d'Iran » et son épouse Farah Dibâ devient l'impératrice. Le shah règnera sur le pays depuis septembre 1941 jusqu'à ce qu'il soit renversé par les intégristes religieux chiite en février 1979. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hussein Fardust : The rise and fall of the Pahlavi dynasty : Memoir of former general Hussein Fardust (titre original : Zohur va soqut-e saltanat-e Pahlavi, Khâterât-e arteshbod-e sâbeq Hoseyn Fardust), traduit par Ali Akbar Dareini, Motilal Banarsidass Publisher, 1998.URL : <http://fr.academic.ru/dic.nsf>, Consulté le mars 2017.

## La Révolution Islamique :



Figure 100. Ayatollah Khomeyn de retour de le France 1979

« En 1979, après vingt-cinq siècles du régime royaliste, disparaît en Iran le régime mis en place depuis 1941 par Muhammad Reza Pahlavi, qui a pris en 1967 le titre de Châhanchâh (roi des rois) à la manière des princes perses de l'Antiquité. Le régime autoritaire qu'il dirige est soutenu par les États-Unis. Une redoutable police politique (la Savak) réprime féroce­ment toute opposition. Le Shâh bénéficie des royalties que lui versent les compagnies occidentales à qui il a confié l'extraction du pétrole. L'émergence d'une bourgeoisie d'affaires aux exigences politiques et économiques croissantes et d'une opposition d'inspiration religieuse chiite et populaire remet en cause les fondements du régime. La propagande, menée par l'*ayatollah Khomeiny* de l'étranger où il vit en exil depuis quinze ans, reçoit un écho de plus en plus favorable dans la société iranienne. En 1978, des grèves paralysent le pays ; la rue contraint le

shah à renoncer au pouvoir et à s'exiler le 16 janvier 1979. L'ayatollah Khomeiny rentre alors de Nauplie-le-Château, dans la banlieue parisienne, où il vivait en exil. Accueilli triomphalement à Téhéran, il instaure une république islamique nationaliste, anticapitaliste, antisioniste et anti-impérialiste, dont la législation s'inspire de la charia (la loi islamique). »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BURESI, « RÉVOLUTION ISLAMIQUE IRANIENNE (1979) », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/revolution-islamique-iraniene/> consulté le 28 mars 2017.



## La censure dans le cinéma d'Iran

« La censure cinématographique traduit, dans nombre de pays, le contrôle exercé par l'État sur la production d'images et la représentation de la société concédée ou imposée par le régime, avec ses aspirations, son imaginaire, ses pratiques culturelles. Autant que d'autres moyens d'expression artistique, le cinéma témoigne du système d'interdits défini par l'État et, parfois également, par une partie de la société.

La censure cinématographique traduit, dans nombre de pays, le contrôle exercé par l'État sur la production d'images et la représentation de la société concédée ou imposée par le régime, avec ses aspirations, son imaginaire, ses pratiques culturelles. Autant que d'autres moyens d'expression artistique, le cinéma témoigne du système d'interdits défini par l'État et, parfois également, par une partie de la société.

L'islamisation du cinéma entraîne en effet une censure puritaine non seulement sur les images, mais également dans la façon de les produire et de les consommer. Scénarios et mises en scène doivent se soumettre à une réglementation tatillonne sur le contrôle des mœurs qui impose, entre autres, que toutes les normes de comportement édictées pour l'espace public (pas de relation tactile entre homme et femme, port du foulard...) s'exercent également dans la représentation de l'espace privé filmé au cinéma, entraînant acrobaties et incohérences. »<sup>1</sup>

« Le code de censure varie en fonction des changements à la tête du ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (Ershad). Dans un cahier des charges édité en 1993 par Ershad, le code de la censure et les limites de la liberté d'expression pour les cinéastes sont définis ainsi : « *Pas de critique envers l'Islam sous n'importe quelle forme. Pas d'injure envers les prophètes, les imams, le guide de la Révolution (Khomeiny) et les grands ayatollahs. Pas*

---

<sup>1</sup> A. Devictore, « III, La censure », *Politique du cinéma iranien (De l'ayatollah Khomeiny au président Khâtami)*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris, CNRS, Editions, 2004, p.p. 87-111. (Généré le 17 décembre 2013). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionscreens/1820>. Consulté le 2 janvier 2015.

*d'image de femme sans voile islamique. Pas de scènes où l'on montre les détails des massacres et des tortures... »<sup>1</sup>*

« Une fois terminés, les films sont également soumis à une classification instaurée depuis la fin des années 1980 et conçue comme le critère déterminant pour la diffusion du film et aussi pour l'avenir des cinéastes. Cette classification en quatre catégories, A, B, C, et D, ne concerne pas des catégories d'âge comme en Occident (-12 ans, - 18 ans, etc.) mais des critères artistico-islamiques qui permettent d'élaborer une hiérarchie quantitatives. Ainsi, dans la politique établie par le ministre de la Culture, les films classés « C » n'ont normalement pas le droit d'être présentés sur la scène internationale pour les acheteurs potentiels.. Les films classés « A » sont quant à eux assurés d'un remboursement de l'Etat. Un film doté d'une bonne classification bénéficie également d'une sortie dans les meilleures salles du pays. »<sup>2</sup>

« À partir de la fin de la guerre Iran-Irak et de la mort de Khomeini, une inflexion se fait sentir dans la volonté d'islamiser le cinéma, le ministre de la culture Mohammad Khatami, en poste depuis 1982, ayant développé certains organes de soutien à la production comme la Fondation du Cinéma Farabi, et entamé une politique d'ouverture culturelle.

Mais peu à peu les tensions entre différentes visions de l'islam se font plus vives, et une phase de « reconstruction » commence. On parle alors d'« invasion culturelle » pour désigner les ennemis de l'intérieur (modérés et de « gauche », bientôt regroupés dans un groupe « réformiste »). Khatami démissionne et la droite iranienne impose un retour à une vision stricte de la production culturelle islamique. Cela influence la production cinématographique qui, malgré davantage de contrôles, a pris l'habitude d'une certaine liberté et s'est vue soutenue économiquement. Les années 1990 voient ainsi s'épanouir les cinémas de Kiarostami et Makhmalbaf, rejoints dans les années 2000 par Jafar Panahi (Le Cercle, puis Sang et Or). »<sup>3</sup>

La censure est aujourd'hui encore très présente et fait l'objet de prises de position médiatiques remarquées de certains artistes : Jafar Panâhi avec *This is not a Film*, tourné avec

---

<sup>1</sup> M. Haghghat, « Censure, mode d'emploi », *Histoire du cinéma iranien*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 180.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>3</sup> A. Scoffier, « Les paradoxes du cinéma iranien », article dans L'INA (Institut National Audiovisuel de France), publié le 5 mai 2015. URL : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-paradoxes-du-cinema-iranien-8237>. Consulté le 4 mai 2017.

un téléphone en prison alors qu'il était enfermé en 2010 et condamné à 20 ans d'interdiction de tourner pour avoir planifié le tournage d'un film sur les événements de 2008, ou encore Golshiteh Farahni posant nue pour le magazine Egoïste au nom de la liberté de la femme. Parmi les réalisateurs nous trouvons plusieurs d'autres : Mohsen Makhmalbaf, Kianoush Ayari, Tahmineh Milani, Mohamad Rasoulof...

Certains choisissent la mutinerie et la clandestinité, et continuent leur carrière depuis l'étranger. D'autres essaient de composer avec les limites que leur impose l'administration du cinéma, à laquelle tous les scénarios doivent être soumis :

*« Les cinéastes iraniens doivent être plus intelligents que les autres, dit Asghar Farhâdi, dont le tournage fut interrompu deux semaines en raison de ses déclarations en faveur de ses collègues censurés, il nous faut sans cesse déjouer la censure sans faire de compromis. »<sup>1</sup>*



*Figure 101. Asghar Farhâdi reçoit l'Ours d'Or pour Une Séparation*

*2011- Berlinale*

---

<sup>1</sup> Cité in L. Rigoulet, « Les cinéastes iraniens face à l'arbitraire à la censure », Télérama, 1 octobre 2011, URL : <http://www.telerama.fr/cinema/les-cineastes-iraniens-face-a-l-arbitraire-de-la-censure,73455.php>. Consulté le 14 mai 2017.

## Le triomphe du cinéma iranien dans le monde

« Le cinéma d'aujourd'hui est-il iranien ? »

J.M.G. Le Clézio<sup>1</sup>

Cette censure du travail et des œuvres des cinéastes n'empêche pas les films d'accéder aux festivals et récompenses internationales. Au contraire, ils y trouvent un terrain d'accueil de premier plan. La première participation d'un film iranien à Cannes par exemple a lieu en 1991 avec *In the Alley of Love*, de Khosrow Sinai (en sélection « Un Certain Regard »). Par la suite, Kiârostami a participé plusieurs fois au Festival de Cannes et remporté la Palme d'or en 1996 avec *Le Goût de la Cerise*. Les films iraniens remportent également de nombreux prix à Venise et à Berlin.

« Cette visibilité internationale aide les cinéastes à construire leurs projets par co-production et à tourner à l'étranger. L'Europe est une destination privilégiée. Kiârostami y a tourné *Copie Conforme* (en Italie), avant de se rendre au Japon pour *Like someone in Love*. La France, elle-même dans une stratégie de rayonnement, joue à ce titre un rôle structurant dans ce schéma, accueillant cinéastes et acteurs iraniens et proposant, par ses aides publiques ou son écosystème de production, des solutions économiques aux auteurs iraniens. »<sup>2</sup>

Pendant que certains sont condamnés au silence, d'autres se font entendre comme jamais. 2011, année de haute tension entre les cinéastes et les autorités iraniennes, est aussi celle du triomphe d'*Une séparation*, le film d'Asghar Farhâdi, Ours d'or à Berlin et succès énorme dans les salles, en France comme en Iran. »

---

<sup>1</sup> Cité in *Balaciner*, Paris, Gallimard, 2007, p. 134.

<sup>2</sup> A. Scoffier, *op. cit.*

## II. Annexe B : Les grands cinéastes iraniens<sup>1</sup>

### Ibrahim Khan Akasbashi (1874-1915)

میرزا ابراهیم خان عکاس باشی



Le premier caméraman d'Iran est le photographe de la cour de Nasserodin Shâh, Ibrahim Khan. Son activité, transmis de père en fils, consiste à immortaliser les moments forts du règne. Il accompagne le roi dans tous ses voyages. C'est en 1900 à Paris qu'il apprend à filmer. Il tourne son premier documentaire à l'occasion d'une fête des fleurs en Belgique, le 18 août 1900. De retour à Téhéran, il filme le zoo, les cérémonies religieuses, etc. jusqu'en 1903. Il consacre le reste de sa vie à la traduction.

---

<sup>1</sup> M. Haghghat, *Histoire du cinéma iranien*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.

## Abdol Hossein Sepanta (1907 Téhéran, 1969 Ispahan)

عبدالحسين سينتا



Il fait ses études au collège américain de Téhéran. En 1927, après quelques années de travail dans les journaux, il va en Inde et commence à étudier la littérature persane ancienne.

Il y rencontre Ardecir Irani, qui lui apprend le cinéma et avec qui il écrit et co-réalise en 1933 *La fille de la tribu de Lor*, dans lequel Sepanta joue le premier rôle. Ses autres films : *Ferdowsi* (1934), *Les yeux noirs* (1935), *Shirin et Farad* (1935), *Leyli et Majnûn* (1936).

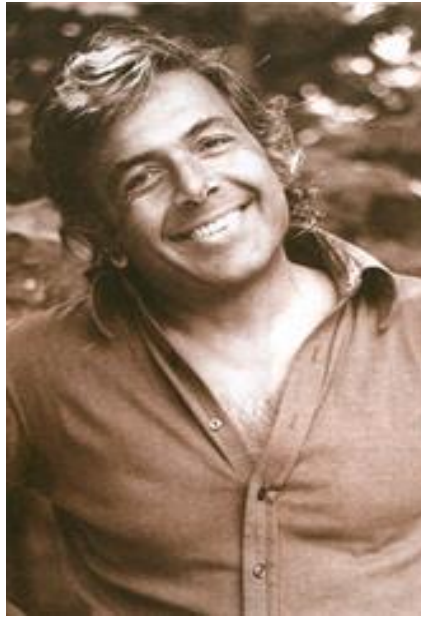
De retours en Iran en 1936, il se consacre à la littérature. Vers la fin de sa vie, il tourne *L'Automne*, court métrage en super-8.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « En parallèle au *cinéma Motafâvet*, à la fin des années soixante, on ne trouve de véritable originalité que dans les productions de courts métrages qui, en l'absence de commercialisation, s'autorise toutes les libertés propres à leurs auteurs. Ces derniers commencent à utiliser le format *super-8* pour enregistrer la vie quotidienne des gens. Son maniement facile permet de capturer sur le vif des événements imprévus, riches de sens, et donnent à ces nouveaux réalisateurs l'occasion de représenter des sentiments dominants en Iran à la fin des années soixante tels que la peur, le désespoir et l'étouffement. » Réf : M. Haghighat, *Histoire du cinéma iranien*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999. p. 72.

## Ebrahim Golestân (Chiraz, 1922)

ابراهيم گلستان



Il étudie la littérature à l'université de Téhéran. Il écrit par la suite une dizaine de nouvelles et de romans, et traduit en persan E. Hemingway, W. Faulkner, Tchekhov, etc...il réalise plusieurs courts métrages, dont *Un feu* qui sera primé à Venise en 1961. Il montre en 1965 sa société Golestân Films, et produit *La maison est noir* de Forough Farkhzad ainsi que ses propres films : *Les Collines de Marlik* (CM), *La Vague et le Corail* (CM), *Pourquoi la mer est agitée* (inachevé), *la Brique et le Miroir* (1965), *Les Mystères du trésor de la vallée démon*. Il réside actuellement à Londres.



*Figure 102. Martin Scorsese remet un Prix à Kiârostami lors de Festival de Marrakech, 2005*

Il s'intéresse très jeune au dessin et participe avec succès à un concours d'art graphique. A l'âge de 18 ans, il quitte sa famille. De 1960 à 1968, il réalise des génériques pour des films de fiction, dont celui de fameux *Gheysar* de M. Kimiaei. Tout en travaillant comme employé de bureau dans un poste de police, il s'inscrit à la faculté des beaux-arts.

En 1969, il fonde avec un ami le département cinéma de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes. Ce département devient l'un des studios les plus prestigieux d'Iran, pour lequel ont travaillé, des précieux réalisateurs iranien, entre autres, A Naderi, B. Beyzaii, D. Mehrjui, E. Forozesh, J. Panahi, S. Shahid Saless...

Dès 1960, Kiârostami tourne de nombreux courts, puis des longs métrages. Il réalise plus de cent cinquante films de 1960 à 1969. Jusqu'en 1991, son sujet favori a toujours été l'enfant. Il aime travailler avec les acteurs non professionnels et en décors naturels. Son œuvre teintée de poésie est marqué par un humour tchékhovien. Distingué par la Palme d'or à Cannes



en 1997 pour *Le Gout de la cerise* et la médaille « Fellini » de l'Unesco la même année, il a été membre du jury aux festivals de Locarno (1990), Cannes (1993), Venise (1995), San Sébastian (1996). Principaux films : *Le Passager* (1974), *Le Rapport* (1977), *Où est la maison de mon ami ?* (1990) ; *Et la vie continue* (1992), *Au travers des oliviers* (1994), *Le vent nous emportera* (1999).

En 1995 Les cahiers du cinéma lui consacre l'édition d'un numéro spécial. Ceux qui frappe ceux qui l'ont découvert, Serge Daney notamment qui est un des premiers à l'avoir défendu, en apparence, la plus grande simplicité. On le rattache vite au néoréalisme italien, et plus précisément à l'œuvre de Rossellini.

Kiârostami est ainsi sacré porte-drapeau du cinéma iranien dans le monde mais c'est surtout en France qu'il obtient la plus grande reconnaissance. A l'occasion de la sortie de son film *Le Gout de la cerise* le 26 novembre 1997, une salle de cinéma de Paris, Le Quartier Latin, est baptisée à son nom.

L'apport de Kiârostami est considérable non seulement en tant qu'œuvre mais aussi pour l'image du cinéma iranien. Désormais ce dernier intéresse l'Occident pas seulement comme un regard contemporain sur son pays (le coté exotique et *Mille et une nuits*), mais comme faisant partie du grand cinéma tout simplement.



Né dans un quartier pauvre de sud de la capitale, c'est dans ce milieu qu'il puisera plus tard le sujet de ses films. Vingt jours après sa naissance son père quitte le foyer, sa mère est obligée de travailler. Il est élevé par sa grand-mère, une femme très pieuse qui l'emmène à la mosquée et lui transmet une haute idée d'un « Islam attachant et chaleureux ».

Très jeune, il milite au sein d'une organisation islamique qui lutte contre le régime du Shah. A l'âge de 17 ans, il est incarcéré à la suite d'une attaque contre un commissariat de police, et reste en prison de 1974 à 1979. Libéré à la révolution, il publie un roman, plusieurs nouvelles et écrit des essais sur le théâtre islamique, de 1980 à 1981.

La petite ouverture des autorités en faveur d'une présentation de certains films iraniens à l'étranger permet de découvrir Mohsen Makhmalbaf avec le succès de son film *Boycott* en 1985.

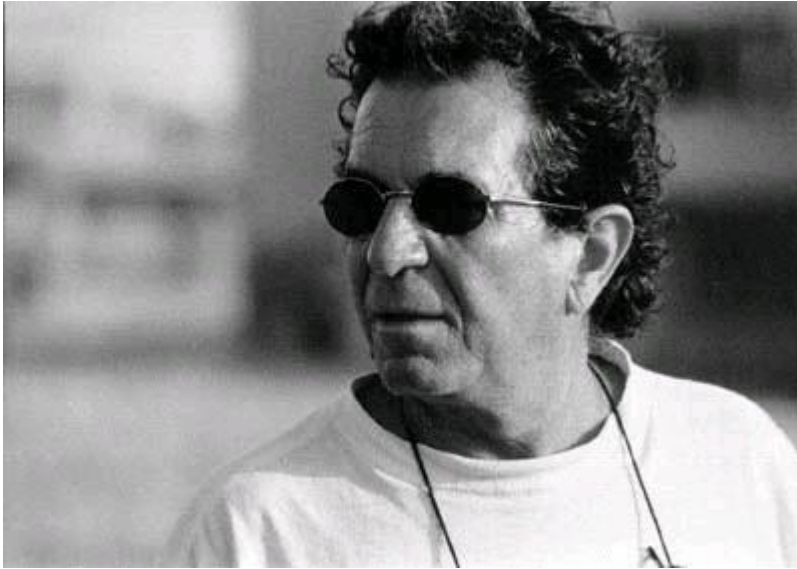
*Le Cycliste* (1988), gagne le Grand Prix du Festival de Rimini (Italie), dans ce film, le réalisateur raconte la vie d'un réfugié afghan qui s'engage à pédaler vingt-quatre heures sur vingt-quatre pendant sept jours, tentant de gagner le prix d'un marathon afin de pouvoir payer les soins de sa femme malade.

*Nasseredin Shah, l'acteur de cinéma (1992), Salam Cinéma, Gabbeh*, présentes au Festival de Cannes, en 1995 et 1996.

Il vit en exil à Grand Bretagne avec toute sa famille depuis 12 ans à cause de ses activités politiques pendant la Révolution vert de 2009.

## Darius Mehrdjoui (1941, Téhéran)

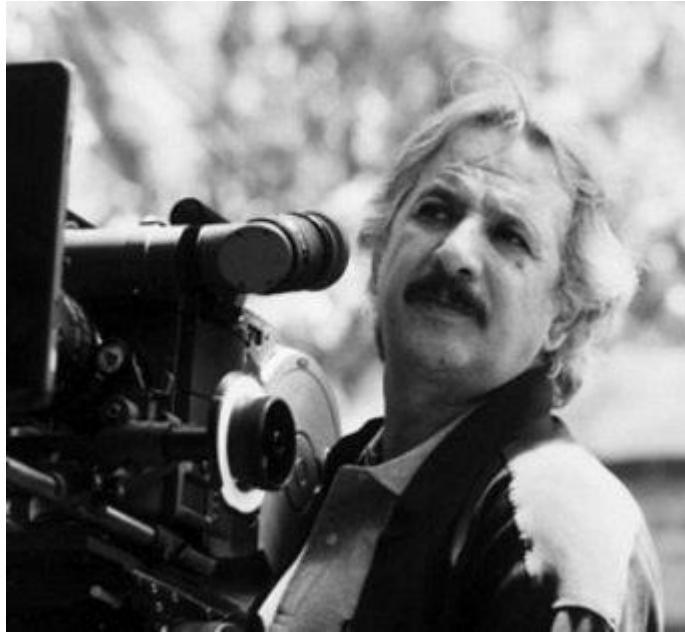
داریوش مهرجویی



Il fait ses études de philosophie et de cinéma à UCLA en Californie, et participe à la rédaction de la revue littéraire *Pars Review*. De retour en Iran, il réalise en 1968 *Diamant 33*, une imitation des films de James Bond. C'est avec *La Vache* (1969) qu'il sera la porte-parole du cinéma *Motafâvet* (différent) sur la scène internationale. *La vache* obtiendra le grand prix de la critique internationale au Festival de Venise, le prix Georges Sadoul à Paris et celui du meilleur acteur au Festival de Chicago. Principaux films : *Monsieur le naïf* (1970), *La Facteur* (1971), *Le Cycle* (1974), *Alamout* (1976), *Notre école* (1980). Après ce film, Mehrjui s'installe en France jusqu'à 1985 où il réalise pour la télévision française *Le Voyage au pays de Rimbaud* (1985), une comédie qui connaît un très grand succès populaire et bat tous les records au box-office de l'époque. Viendront ensuite *Shirak* (1986), *Hammoun* (1990), *Banou* (1991), *Sara* (1992), *Pari* (1994), *Leila* (1996), *Le Poirier* (1998), *Les contes de Kish* (1999).

## Majid Majidi (1959)

مجید مجیدی

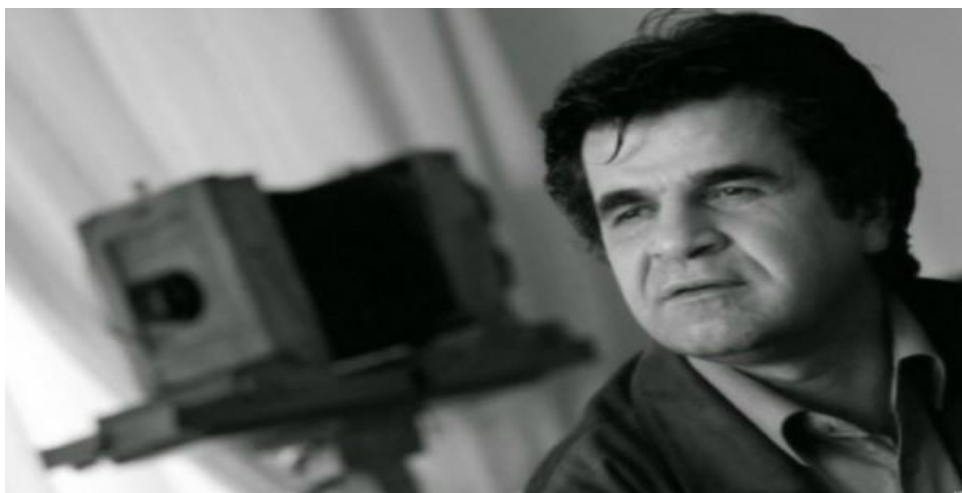


Dès ses premières années de l'école secondaire, il commence son expérience artistique par le théâtre, et poursuit cette activité théâtrale jusqu'en 1979, à la fois comme acteur et comme metteur en scène.

Avant l'avènement de la Révolution en 1979, Majidi se tourne vers le cinéma. Autodidacte, il interprète de nombreux rôles y compris dans deux films de M. Makhmalbaf, mais passe rapidement de l'autre côté de la caméra pour réaliser des courts métrages. *Badouk* (1992), est son premier long métrage. Autre fils : *Le Père* (1996), *Les Enfants d ciel* (1997), *La Couleur de Dieu* (1999).

## Jafar Panâhi (1960 Téhéran)

جعفر پناهی



Dès son enfance, il se rend régulièrement au Kanun (Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes) où il découvre les films d'Abbas Kiârostami. Après des études de réalisation à l'école supérieure de la télévision et du cinéma de Téhéran, il signe pour la télévision iranienne plusieurs courts et moyens métrages, ainsi que des documentaires. En 1992, il met en scène une fiction, *L'Ami*, hommage au premier court métrage de Kiârostami : *Le Pain et le rue*. Il est engagé comme assistant sur le film *Au travers les oliviers* (1994). Panâhi réalise en 1995, d'après un scénario de Kiârostami, *Le Ballon blanc*, son premier long métrage, qui porte La Caméra d'or à Cannes la même année. *Le Miroir*, son deuxième film, a remporté en 1997 le Léopard d'or au Festival de Locarno.



Figure 103. Asghar Farhâdi reçoit Oscar du meilleur film étranger pour *La Séparation*, 2012

Il suit des études de théâtre à l'Université de Téhéran, là où il obtient un diplôme de premier cycle en art dramatique et une maîtrise de mis en scène théâtrale. Il commence ensuite à tourner des courts métrages pour la société de cinéma de jeunesse d'Ispahan.

*Danse dans la poussière* (2003) est son premier long métrage, son deuxième film a été apprécié par les critiques, *Les enfant de Belle Ville* (2004).

*La fête du feu* obtient le Hugo d'or de festival internationale du film du Chicago en 2006

*A propos d'Elly* gagne l'Ours d'argent du meilleur réalisateur à Berlin en 2009

En 2011, *Une Séparation* obtient L'Ours d'or et les prix des interprétations féminine et masculine et puis il reçoit en 2012, le Golden Globe, le César et l'Oscar du meilleur film étranger.

En 2013, il présente son premier film en sélection officielle au Festival de Cannes, *Le Passé*, tourné en France et très majoritairement en langue française avec Ali Mossafa, Bérénice Bejo et Tahar Rahim. À Cannes, Bérénice Bejo reçoit le Prix d'interprétation féminine pour son rôle de mère de famille recomposée en perte de repères. Le gouvernement iranien accorde au film sa permission pour représenter l'Iran aux Oscars. Comme production intégralement française, l'œuvre a pu être nommée dans plusieurs catégories des Césars 2014 et au Prix Louis-Delluc 2013.

Il remporte le prix du scénario au Festival de Cannes 2016 pour son nouveau film *Le Client* qui vaut également à Shahab Hosseini le prix d'interprétation masculine. Le film reçoit également l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood en l'absence du réalisateur. Ce dernier boycotte alors la cérémonie en raison des restrictions de visas, décidées par l'administration Trump, à l'encontre de certains pays musulmans dont l'Iran.



Figure 104. Affiche du film " Le Client" de Asghar Farhâdi

2016



### **III. Annexe C : Les synopsis des films**



**PRINCE EHTEDJAB**  
**SHAZDEH EHTEDJAB**

Titre anglais : Prince Ehtedjâb

Titre original : SHAZDEH EHTEDJAB/ شازده احتجاب

Pays d'origine : Iran, 1974

Studio : Téléfilm

Réalisateur : Bahman Farmânâra

Producteur (s): Bahman Farmânâra

Scénario: Houshang Golshiri

Directeur de la photographie : Mani Haghighi

Montage : Abbas Ganjavi

Durée : 93 minutes

Vedettes/ caste :

Jamshid Mashayekhi (Shâzdeh)

Hossein Kasiban (Morâd)

Noori Kasraii (Fâkhr-ol Nessâ)

Fakhri Khorvash (Fakhri)

Valiollah Shirandami (Grand-père)

Mansoor Koushan, Jamshid Mashayekhi, Parvin Soleymani, Mehri Vedadian.

## **Résumé du film**

Khosrô Khân est le dernier membre de l'une des plus grandes familles ruinées de la dynastie Qâdjâr mais maintenant il a perdu tous ses biens par le jeu et est atteint de tuberculose hérité de ses ancêtres. Au début du film, Morâd son mutilé serviteur vient pour lui demander de l'argent. Shâzdeh se souvient du passé et revisite les souvenirs de ses ancêtres. Il est révélé que son grand-père était un gouverneur despotique et brutal qui tue sa mère avec un pistolet, puis attaque la maison de son frère avec un gang pour obtenir sa part de l'héritage. Il tue les enfants de son frère et jette leurs corps dans le puits. Morâd, qui a assisté à tous ces événements, dit tout Khosrô Khan quelques années plus tard. Au lieu de se sentir horrifié ou d'avoir honte, Khosrô semble intéressé par tous ces crimes horribles même il pose des questions pour en savoir plus. Le père de Khosrô Khan était un soldat qui a ordonné aux soldats de brutalement ouvrir le feu sur des civils pendant la révolution constitutionnelle de l'Iran. Khosrô a été élevé parmi les femmes de sa famille et avant de frapper la puberté, il s'implique dans une relation sexuelle secrète avec l'une des épouses de son grand-père. Mais finalement le secret sordide est révélé et il est puni et torturé. Morâd a été le chauffeur pour Shâzdeh depuis des années mais il devient invalide dans un accident de voiture (juste au moment où la voiture a été introduite en Iran) et il arrête de travailler pour Shâzdeh.

Fâkhr-ol Nessâ, l'épouse de Khosrô, la femme qui étudie les livres historiques de ses ancêtres comprend, peu à peu, que Khosrô a aussi les caractéristiques d'un dictateur sadique. Celui –ci après avoir perdu son pouvoir, commence à torturer sa femme mentalement et spirituellement. Il engage sa servante, Fakhri, à espionner sa femme. Il bat la femme de chambre et lui fait l'amour en face de sa femme.

Finalement soumettre à l'effort physique de la tuberculose aggravée par la vulnérabilité mentale après l'abus de Khosrô, Fâkhr-ol Nessâ meurt. Khosrô Khan ne pourrait jamais avoir un enfant. Après la mort de sa femme, Khosrô demande à Fakhri de porter les vêtements de sa femme et se maquiller comme elle, mais la femme de ménage ne peut pas jouer les deux rôles pour lui. Morâd venait toujours chez Khosrô pour l'informer de la mort de membres de la famille et la dernière fois, il informe Khosrô Khan de sa propre mort. Khosrô Khan lui-même sait qu'il va bientôt mourir. Il descend à la crypte. Morâd enfin ayant la puissance, va autour de la maison et brise toutes les photos accrochées au mur appartenant à la dynastie Qâdjâr.

### Critique :

« Le deuxième film réalisé par Bahman Farmânâra, Prince Ehtedjâb est une adaptation du roman moderne de Houshang Golshiri, qui a été écrit en utilisant un courant de la méthode de la conscience. Il a un effet inattendu terrifiant de l'histoire passée de l'Iran et est l'un des plus importants de la nouvelle circulation de l'Iran dans la cinématographie. Le film est l'histoire d'une partie de l'histoire de l'Iran qui se répète dans toutes les autres ères dans l'histoire.

Le film provient de l'esprit d'une autre génération de la famille royale et dépeint les crimes apparemment sans fin de la dynastie Qâdjâr à différentes époques. Le grand-père assassiné les membres de sa famille, le père tuer ceux qui s'opposent à lui, et le meurtre progressif de Fâkhr-ol Nessâ (joué par Noori Kasraei) par le fils Khosrô (joué par Jamshid Mashayekhi) sont les côtés d'un triangle qui englobe les trois générations de l'histoire de l'Iran.

Khosrô, le représentant de la génération la plus récente, semble appartenir au passé et donc dans cette nouvelle ère (ère Pahlavi), il n'a pas le pouvoir et est réduite au jeu et de revisiter ses souvenirs. Sa maladie (tuberculose), qui est héritée de sa famille, et son pas avoir un enfant montre la disparition de sa dynastie, mais avant leur chute complète dont il a besoin pour prendre quelques signes historiques de la crypte de la mort.

Il y a beaucoup de scènes frappantes et inoubliables tout au long du film. La représentation de Morâd de (joué par Hossein Kasbiân) débilite accident de voiture et la réaction de Khosrô, les scènes de rapports sexuels entre le Khosrô encore immature et la femme de son grand-père, et les sanctions suivantes, ils reçoivent et la scène dans laquelle le grand-père étouffe son demi-frère et éteint sa cigarette dans sa main, sont toutes les scènes mémorables puissamment dans le film, mais il y a beaucoup plus. Comme la tuberculose, le comportement sadique de Khosrô est hérité de sa famille et à la fois preuve d'une grande harmonie avec la haine qu'il éprouve pour les gens autour de lui et la joie qu'il a en blesser sa femme, Morâd, et sa servante Fakhri (joué par Fakhri Khorvash). En tant que tel, il est accepté comme une personnalité multilatérale et néfaste dans le film.

Le film a été le gagnant du meilleur film au « Festival du monde » et appréciée par Alain Robbe-Grillet. Il a reçu le « plaque à ailes d'or Ibex » à la troisième Festival International du Film de Téhéran en 1974.

Après avoir reçu plusieurs prix, ce film a été diffusée encore une fois au Festival de Cannes en 2014. »<sup>1</sup>



*Figure 105. Le Grand-père assis sur son demi-frère mort, éteint sa cigarette dans sa main*

---

<sup>1</sup> Cité in : *La Revu de Téhéran*, N ° 876, octobre 2015.

# UNE MAISON SUR L EAU

## KHANE-I ROUY-E AB

Titre anglais : A House Built on Water

Titre original : KHANE-I ROU-Y AB / خانه ای روی آب

Pays d'origine : Iran, 2001

Studio : Téléfilm

Réalisateur : Bahman Farmânâra

Producteur (s): Bahman Farmânâra

Scénario: Bahman Farmânâra

Directeur de la photographie : Mani Haghghi

Montage : Abbas Ganjavi

Directeur musical : Ahmad Pej mân

Durée : 1H47

Vedettes/ caste :

Réza Kianiân (Docteur Sépidbakht)

Hédiye Tehrani (Jâleh)

Ezatolla Entezâmi (Père de Sépidbakht)

Royâ Nonahâli (Mme Mohammdi)

Hossein Kasbiân, Jamshid Mashayekhi, Valiollah Shirandami, Bitâ Farahi, etc...

Prix :

10 Grand Prix de Simorgh pour KHANE-I ROU-Y AB, comme le meilleur film et pour le meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleure direction artistique, meilleur interprète rôle masculin, le meilleure interprète rôle féminine, meilleur acteur dans un second rôle, Meilleur actrice dans un second rôle, à la 20 e édition du Festival international du film de Fajr (Iran, Fevrier 2002- 2003).

## **Résumé du film :**

Ce film dépeint la crise spirituelle d'un homme d'un âge moyen dans la société iranienne actuelle, un médecin qui est en train de ruiner sa vie jour après jour.

Le docteur Sépidbakht est un gynécologue connu, riche et corrompu qui a abusé toute sa vie de plusieurs femmes y compris ses patientes et ses secrétaires. Il vit tout seul dans un grand palais, se sentant tout le temps menacé de mort par des inconnus.

Un soir, le docteur Sépidbakht, ivre, a un accident de voiture avec un ange.

En essayant de le toucher, il prend un choc sur la main qui lui laisse une trace qui s'aggrave rapidement.

Le lendemain matin, à l'hôpital où il travaille, il reçoit, à la suite d'une erreur, un garçon dans le coma qui est célèbre pour avoir mémorisé la totalité du Coran.

Ces deux événements lui remémorent sa vision cynique sur la vie et ses relations avec son père âgé, fils égaré, et les femmes qu'il a maltraitées depuis qu'il s'est séparé de sa femme.

Nima, son enfant unique, rentre au pays après des années. Il se fait arrêter à l'aéroport pour détention de stupéfiants. Il demande à son père de l'aider à sortir de la drogue.

Le docteur Sépidbakht se sent incapable de sauver la vie de quelqu'un. Son fils s'enfuit.

Le film est métaphorique. Le docteur Sépidbakht voit tout au long du film des fils de laine, mais il n'arrive jamais à trouver la personne qui tricote. Il pense que cette personne est en train de lui tisser son destin.

Une fois, en les suivant, il arrive dans la chambre d'un petit garçon hospitalisé qui lui demande de le faire sortir de l'hôpital. Il le ramène chez lui. Quand le garçon se réveille de son coma, le docteur Sépidbakht commence à lui parler pour obtenir des réponses sur ses questions.

Encore une fois, il voit des fils de laine par terre, il les suit. Il se retrouve en plein milieu de sa maison, là où quatre hommes habillés en noir l'attendent. Les inconnus l'attaquent, et le tuent de plusieurs coups de couteau.



**ODEUR DE CAMPHRE, PARFUM DE JASMIN**  
**BOOY-E KAFOOR, ATR-E YAS**

Titre anglais : Smell of Camphor, Scent of Jasmine

Titre original : BOOY-E KAFOOR, ATR-E YAS/ بوی کافور عطر یاس

Pays d'origine : Iran, 1999

Studio : Téléfilm

Réalisateur : Bahman Farmânâra

Producteur (s): Morteza Shayesteh

Scénario: Bahman Farmânâra

Directeur musical: Ahmad Pejmân

Durée: 1h 33

Vedettes/ caste:

Bahman Farmânâra (Bahman)

Royâ Nonahâli (la femme accouchée de l'Enfant mort),

Reza Kianiân (L'avocat de Bahman)

Firouz Behjat-Mohamadi, Hossien Kasbian, Parivash Nazarieh, Mahtaj Nojoomi, Valiyollah Shirândâmi, Dariush Asadzade, Ebrahim Abadi

**Prix :**

8 Grand Prix de Simorgh pour ODEUR DE CAMPHRE, PARFUM DE JASMINE comme le meilleur film et pour le meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleure photographie, meilleure direction artistique, meilleure actrice dans un second rôle, Meilleur maquillage, meilleure musique originale, à la 18e édition du Festival international du film de Fajr (Iran, Février 2000).

Prix spécial du Jury à l'odeur de camphre, PARFUM DE JASMINE au 24e Festival des films du monde de Montréal (Canada / septembre 2000) Prix Spécial du Public à ODEUR DE CAMPHRE, PARFUM DE JASMINE à l'Art Center de Chicago. (Etats-Unis / 2000)

## **Résumé du film :**

Un cinéaste iranien, Bahman Fardjâmi- joué par Bahman Farmânâra-, qui n'a pas fait de film depuis 24 ans - à cause de la censure- décide de faire un film sur la cérémonie de la mort en Iran à la demande d'une télévision japonaise.

Tout au long de sa journée, il rencontre la mort sous des formes différentes. En allant vers le cimetière, le jour de l'anniversaire de la mort de sa femme, il voit monter une femme sur la route tenant un enfant mort dans ses bras. Au cimetière, Bahman comprend que le tombeau –jouxant celui de sa femme- qu'il avait déjà réservé pour lui-même est déjà rempli !!!

Suite à une erreur, le cimetière a rempli sa tombe (où il espérait se reposer éternellement à côté de sa femme) avec quelqu'un d'autre. Les salariés du cimetière (et plus tard, un ami) disent qu'il a peut-être acheté une tombe à « deux niveaux ». Il est surpris d'entendre que les tombes de « deux niveaux » existent.

Il va voir son ami avocat pour régler le problème, mais il apprend que son ami a disparu depuis quelques jours. Il va le chercher dans les morgues. Il y voit plusieurs cadavres jeunes. Après avoir vu les scènes choquantes de la mort, Bahman recommence à aimer la vie pour la première fois depuis la mort de sa femme. Il commence à visiter sa famille et ses amis anciens.

Après avoir reçu la nouvelle de la mort de son ami écrivain, il fait un arrêt cardiaque. Il décide donc d'arrêter le tournage du film. Le lendemain, en se réveillant, il se retrouve mort, parmi tous ses proches qui sont venus pour lui faire une cérémonie de deuil, mais tout se passe sans aucun respect pour les règles qu'il a essayé de respecter dans son film.

Le téléphone sonne, son fils lui donne la nouvelle de la naissance de sa nièce. Tout n'était qu'un cauchemar. La vie continue.

## **LONGUES OMBRES DU VENT**

### **SAYE-HA-YE BOLAND-E BAD**

Titre anglais: The Tall Shadows of the Wind

Titre original : SAYE-HA-YE BOLAND-E BAD/سایه های بلند باد

Pays d'origine : Iran, 1979

Studio : Téléfilm

Réalisateur : Bahman Farmânâra

Producteur (s) : Bahman Farmânâra

Scénario: Houshang Golshiri

Directeur musical: Ahmad Pejmân

Durée: 1h39

Vedettes/ caste:

Farâmarz Gharibiân (Abdollah)

Said Nikpur (Mohammad)

Hossein Kassbiân, Kiomarth Malék Motiee, Atash Kheir, Anik Shfrâziân, ...

### **Résumé du film :**

L'histoire se passe dans un village primitif et isolé. Les villageois construisent un épouvantail en bois pour protéger leurs champs. Un jour, Abdoullah, chauffeur de la seule navette du village, s'arrête sur les champs en rentrant de la ville. Il s'amuse à mettre des yeux sur le visage tout blanc de l'épouvantail, et lui donne une apparence humaine en lui mettant son chapeau sur la tête.



Le lendemain, une vieille dame du village s'évanouit devant l'épouvantail et elle devient folle. Cette histoire se répète pour quatre autres personnes.

Mahomet, le maître de l'école, demande à Abdoullah de donner fin à ce jeu qui commence à effrayer les gens du village. Ce dernier ne le prend pas au sérieux jusqu'à ce que sa fiancée, Nargesse, disparaisse pendant la nuit. Les hommes ne la retrouvent que le lendemain, habillée tout en blanc, au pied de l'épouvantail.

Les rumeurs s'aggravent. Abdoullah jure de casser l'épouvantail. Il part seul le soir et se fait blesser curieusement le pied. Le médecin lui annonce qu'il faut rapidement couper son pied pour lui sauver la vie. Abdoullah refuse parce qu'il ne veut pas vivre avec un seul pied comme l'épouvantail. Il meurt quelques jours après.

Le film se termine sur la scène où tous les gens du village, sauf Mahomet, sont en train d'enterrer Abdoullah au pied de l'épouvantail.

**UN PETIT BAISER**  
**YE BOUS-E KOUCHOULOU**

Titre anglais : A Little Kiss

Titre original : Ye Bous-e kouchoulou یه بوس کوچولو

Pays d'origine : Iran, 2005

Studio : Téléfilm

Réalisateur : Bahman Farmânâra

Producteur (s) : Bahman Farmânâra

Scénario : Houshang Golshiri (d'après son roman, Masum-e Aval)

Montage : Abbas Ganjavi

Directeur musical : Ahmad Pejmân

Durée : 1h 40 minutes

Vedettes/ caste :

Jamshid Mashayekhi (Shebli)

Réza Kianiân (Sa'di)

Hédiye Téhrâni (La femme mystérieuse)

Babak Hamidiân (Le petit-fils de Shebli)

Jamshid Hâshempur (Kamâl)

Peyman Dehkordi, Fakhri Khorvash, Hossein Kasbian, Fateme Motamed Aryâ.

## **Résumé du film :**

Ce film relate l'histoire de deux vieux amis Shebli et Sa'di. Shebli est écrivain national et bien aimé par le peuple iranien, au contraire de son ami, Sa'di, qui est aussi écrivain, mais dans l'abandon complet de son pays, et qui n'écrit plus depuis des années. Il rentre en Iran après trente-huit ans à la suite du suicide de son fils.

Shebli a un cancer du poumon et passe ses derniers jours. Sa'di souffre de son passé qui a entraîné une rupture émotionnelle dans sa famille et a déclenché le suicide de son fils. Au fur et à mesure que l'histoire s'ouvre, Sa'di essaye de se retrouver à l'aide de son ami. Ils s'engagent dans un voyage pour aller à la tombe de fils mort de Sa'di. Ils visitent une série des points de repère persans en passant par Ispahan et Persépolis.

Parallèlement à leur histoire, se déroule une autre, celle de roman inachevé de Shebli dont les personnages (Jamâl et Javâd) le suivent et l'accompagnent sur la route.

La mort, incarnée sous l'apparence d'une femme mystérieuse, leur approche de plus en plus. Nous la voyons apparaître à la fois comme une belle femme habillée en blanc aux yeux de Shebli, mais aussi sous l'apparence d'une femme en noir qui suit Sa'di. Elle les accompagne jusqu'à ce qu'elle accomplisse sa mission qui est d'ôter leur vie.

## **IV. Annexe D : Extraits de travail de traduction des films**





## SHAZDEH EHTEDJAB

Shâzdeh Ehtedjâb

[...]

244

00:42:52,256 --> 00:42:53,789

Où est Fakhro Nessâ ?

245

00:42:58,449 --> 00:43:00,115

J'ai demandé : où est-elle ?

246

00:43:01,729 --> 00:43:02,729

Là-bas !

247

00:43:11,817 --> 00:43:14,550

Entrez et asseyez-vous

Monsieur Khosrô !

248

00:43:19,694 --> 00:43:23,361

Je ne voulais pas vous déranger

Mais je me suis dit...

249

00:43:24,385 --> 00:43:28,318

Oui, vous avez pensé qu'étant seul,  
et votre mère étant morte...

250

00:43:31,677 --> 00:43:35,277

Vous vous rappelez de votre fiancée

Je vous en prie !

251

00:43:39,668 --> 00:43:42,002

Saviez-vous que j'allais venir ?

252

00:43:44,561 --> 00:43:46,894

Prenez un verre !

C'est du vin fait maison de sept ans d'âge

253

00:43:47,994 --> 00:43:50,061

Je l'ai commandé à Jalil Abâd

254

00:44:08,640 --> 00:44:10,373

Buvez votre vin !

Vous n'êtes pas pressé

255

00:44:11,719 --> 00:44:12,719

Si!

256

00:44:18,032 --> 00:44:19,432

Sept ans d'âge ?

257

00:44:19,989 --> 00:44:24,455

Oui! C'est celui que votre feu Mère  
avait commandé...

258

00:44:25,000 --> 00:44:27,133

... le jour de nos fiançailles

259

00:44:35,615 --> 00:44:37,148

Quel est ce livre ?

260

00:44:39,065 --> 00:44:41,732

Les Mémoires de notre arrière-grand-père !

261

00:44:44,380 --> 00:44:47,580

Vous...

Pourquoi lisez-vous ces choses ?

262

00:44:48,486 --> 00:44:49,486

Prendrez-vous un autre verre ?

263

00:44:51,220 --> 00:44:52,487

Les médecins disent que le vin  
est bon pour les hémorroïdes...

264

00:44:56,027 --> 00:44:57,027

Les hémorroïdes ?

265

00:44:57,791 --> 00:45:00,657

Oui!

Moi je pense que pour se connaître...

266

00:45:01,241 --> 00:45:03,574

Il faudrait commencer par-là

Par nos ancêtres

267

00:45:04,678 --> 00:45:05,878

Croyez-moi!

Cet honorable arrière-grand-père...

268

00:45:06,918 --> 00:45:09,452

Il ne souffrait que de

ses honorables hémorroïdes!

269

00:45:10,582 --> 00:45:11,582

Un jour elles saignent,

270

00:45:12,989 --> 00:45:15,389

Un jour, il les fait opérer...

271

00:45:15,983 --> 00:45:20,249

Un jour le médecin Abou-Novâs

lui interdit de monter à cheval

272

00:45:20,271 --> 00:45:25,004

Un autre jour pour l'apaiser, il doit boire de l'alcool

loin des regards indiscrets

273

00:45:25,977 --> 00:45:27,043

Et c'est tout!

274

00:45:28,671 --> 00:45:30,405

A quoi cela sert-il de lire ça ?

275

00:45:31,019 --> 00:45:32,719

Je sais! Mais il faut savoir pourquoi...

276

00:45:34,607 --> 00:45:39,340

Tous nos ancêtres n'étaient préoccupés que par

Leurs honorables intestins ! leurs honorables estomacs!

277

00:45:39,578 --> 00:45:43,911

ou leurs honorables hémorroïdes!...

Et s'ils n'avaient pas ces problèmes...

278

00:45:44,507 --> 00:45:47,974

Ou s'ils ne trouvaient pas quelqu'un pour

l'égorger...

279

00:45:48,557 --> 00:45:54,023

Ils montaient leurs chevaux et accompagnés...  
par des chasseurs, des tireurs et des médecins...

280

00:45:54,813 --> 00:46:00,280

Ils partaient à la chasse pour tuer les cerfs...  
les faisans... les lièvres ...

281

00:46:00,334 --> 00:46:01,334

Et je ne sais quoi d'autres....

282

00:46:01,411 --> 00:46:02,811

Et pourquoi, au retour... fatigués...

283

00:46:03,558 --> 00:46:07,691

...leur fallait-il une nouvelle femme et  
le lendemain matin, accordaient-ils une fortune

284

00:46:08,584 --> 00:46:12,317

à l'un et coupaient la tête d'un autre...  
et lui confisquaient ses biens?

285

00:46:14,752 --> 00:46:15,952

Il est bon ce vin ?

286

00:46:17,119 --> 00:46:19,519

N'était-ce pas par loisir ?

287

00:46:21,016 --> 00:46:23,616

Pas du tout

Leurs majestés n'avaient pas un moment de répit !

288

00:46:26,185 --> 00:46:31,585

Ils ne se reposaient jamais...ils devaient  
flageller une foule de gens par jour!

289

00:46:31,675 --> 00:46:34,208

Les égorger...

Et leur confisquer des biens...

290

00:46:34,809 --> 00:46:39,275

Accorder de l'audience à leurs entourages hypocrites...

291

00:46:39,954 --> 00:46:41,954  
pour en profiter autant que possible,  
et garder leurs bouches closes!

292

00:46:44,259 --> 00:46:46,125  
Vous appelez ça de l'oisiveté ?

293

00:46:46,876 --> 00:46:48,076  
Et avec tout ça,  
Les satisfaire...

294

00:46:49,151 --> 00:46:50,951  
Tous les belles femmes de son Harem!

295

00:46:51,150 --> 00:46:52,950  
Pensez un peu, un seul homme pour  
toutes ces vierges!

296

00:46:53,189 --> 00:46:54,722  
Vous vous rendez compte ?!

297

00:46:55,874 --> 00:46:59,141  
Toutes ces femmes aux yeux d'amande !  
Et tous ces beaux garçons s'offrant à eux

298

00:46:59,798 --> 00:47:03,398  
Et tous les présents à recevoir

299

00:47:03,965 --> 00:47:06,498  
qu'on offrait à sa Majesté...

300

00:47:06,593 --> 00:47:08,926  
Ceci avec les hémorroïdes saignantes...

301

00:47:09,115 --> 00:47:10,915  
et les prescriptions du docteur Abou Navâs...

302

00:47:11,105 --> 00:47:15,172  
et interdiction de fornicuer!

303

00:47:18,146 --> 00:47:21,879  
Et vous alors ?  
Où en êtes dans cette compétition ?

304  
00:47:22,920 --> 00:47:24,187  
Quelle compétition ?

305  
00:47:24,769 --> 00:47:27,569  
Etes-vous en dehors de la course ?

306  
00:47:28,221 --> 00:47:32,955  
Vous ne voyez donc pas cette folle compétition  
entre nos illustres ancêtres..

307  
00:47:33,510 --> 00:47:36,110  
Pour le nombre de femmes et de victimes...

308  
00:47:39,533 --> 00:47:42,200  
Voulez-vous que je vous lise un extrait ?

309  
00:48:35,000 --> 00:48:36,067  
Vous avez bien du retard, vous savez !

310  
00:48:36,214 --> 00:48:38,319  
L'arrière-grand-père se serait offert  
une nouvelle fille

311  
00:48:38,399 --> 00:48:41,132  
Ce soir-là,  
Une jeune Géorgienne peut-être

312  
00:48:41,973 --> 00:48:43,640  
Ils n'étaient même pas de bons chasseurs

313  
00:48:43,802 --> 00:48:45,402  
N'importe qui peut tuer à trois mètres

314  
00:48:46,739 --> 00:48:47,739

315  
00:48:48,171 --> 00:48:49,171  
Et les femmes ?

316  
00:48:52,268 --> 00:48:54,002  
Madame  
Le repas est prêt !

317  
00:48:54,603 --> 00:48:56,003  
D'accord !  
Nous arrivons

318  
00:49:03,354 --> 00:49:05,154  
Fâkhri est toujours vierge

319  
00:49:06,688 --> 00:49:09,088  
Voulez-vous que je vous l'offre ?  
Ainsi, vous pourrez commencer

320  
00:49:09,166 --> 00:49:11,566  
Bien que vous ne soyez pas de taille  
dans la compétition.

321  
00:49:12,000 --> 00:49:13,467  
Elle est jolie

322  
00:49:14,242 --> 00:49:16,042  
Elle a seulement de beaux yeux

323  
00:49:16,597 --> 00:49:17,664  
Et elle le sait

324  
00:49:21,836 --> 00:49:23,903  
Vous avez aussi de beaux yeux !

325  
00:49:26,119 --> 00:49:27,119  
Pas vraiment

326  
00:49:28,986 --> 00:49:31,086  
Un cheval offert court toujours  
mieux que le nôtre

327  
00:49:38,925 --> 00:49:41,125  
Vous savez ?  
Si vous voulez gagner la course

328

00:49:42,634 --> 00:49:44,834  
Vous ne devriez pas perdre de temps  
en me caressant

329  
00:49:46,144 --> 00:49:47,477  
Il faut être direct !

330  
00:50:20,548 --> 00:50:23,948  
Si vous en voulez encore...  
Nous en avons beaucoup

331  
00:50:24,543 --> 00:50:27,343  
Non  
Je ne peux battre aucun de ces records

332  
00:51:02,712 --> 00:51:04,112  
Par où faut-il commencer ?

[...]



# UNE MAISON SUR L'EAU

## Khâneh-i rou-ye âb

[...]

832

01:28:39,083 --> 01:28:40,083

Bonjour Docteur

833

01:28:41,966 --> 01:28:43,699

Qu'est-ce vous faites ici ?

834

01:28:44,687 --> 01:28:46,821

Excusez-moi

Je ne vais pas bien

835

01:28:49,855 --> 01:28:51,655

Vous ne m'avez pas reconnu ?

836

01:28:51,716 --> 01:28:53,116

Je suis le père de Jâleh

837

01:28:56,979 --> 01:28:58,312

Ah ! Désolé !

C'est vous ?

838

01:28:59,454 --> 01:29:01,387

Mais vous ?

Vous habitez ici ?

839

01:29:07,901 --> 01:29:09,501

Sous un toit de location

840

01:29:12,465 --> 01:29:13,465

Docteur,

Jâleh va bien ?

841

01:29:16,151 --> 01:29:19,018

Vous voulez dire qu'elle ne  
vit pas avec vous ?

842

01:29:19,833 --> 01:29:20,833

Avec nous !!?

843

01:29:23,636 --> 01:29:24,703

Vous plaisantez ?

844

01:29:25,671 --> 01:29:27,637

Elle est trop chic pour vivre ici !

845

01:29:27,644 --> 01:29:29,744

Elle ne nous appelle même pas

846

01:29:34,367 --> 01:29:36,100

Ah ! Je n'étais pas au courant

847

01:29:37,496 --> 01:29:38,496

C'est normale !

848

01:29:40,642 --> 01:29:44,042

Aujourd'hui

On ne sait plus rien l'un sur l'autre

849

01:29:49,349 --> 01:29:50,349

Docteur !

850

01:29:50,968 --> 01:29:52,902

Si vous pouviez m'aider un peu

851

01:29:54,046 --> 01:29:55,913

Je vous en serai très reconnaissant

852

01:29:57,325 --> 01:29:59,858

Vous savez

Je ne peux plus travailler

853

01:30:01,082 --> 01:30:02,082

Oui !

854

01:30:05,929 --> 01:30:06,929

Ça vous suffit ?

855

01:30:09,311 --> 01:30:10,844

Merci beaucoup

Docteur

856

01:30:12,242 --> 01:30:13,242

Merci

857

01:30:13,502 --> 01:30:15,035

Désolé de vous avoir dérangé

858

01:30:15,186 --> 01:30:16,186

Merci

859

01:30:30,300 --> 01:30:32,100

Tout va bien, Docteur ?

860

01:30:35,398 --> 01:30:38,132

Donne-moi le dossier de Mme Mojbân Ahmadi

861

01:30:54,818 --> 01:30:55,818

Bonjour Docteur

862

01:30:57,731 --> 01:30:58,731

Ça va ?

863

01:30:59,469 --> 01:31:00,469

Bien

864

01:31:00,947 --> 01:31:02,347

Je peux partir quand ?

865

01:31:04,359 --> 01:31:05,359

Demain

866

01:31:09,326 --> 01:31:10,992

Dans ce genre d'opération

867

01:31:12,025 --> 01:31:16,225

Je demande au laboratoire  
de faire un examen plus détaillé

868

01:31:23,257 --> 01:31:24,257

Toi

869

01:31:25,736 --> 01:31:26,736  
tu a le Sida !

870  
01:31:36,683 --> 01:31:39,549  
Écoute ! cette histoire j'aurais pu  
la réparer et la cacher

871  
01:31:39,569 --> 01:31:40,569  
Mais

872  
01:31:41,899 --> 01:31:43,699  
Le Sida  
Il faut lui dire !

873  
01:31:55,595 --> 01:31:57,995  
Il ne va pas m'épouser  
dans ce cas là

874  
01:32:01,978 --> 01:32:03,011  
Je te comprends mais

875  
01:32:03,179 --> 01:32:04,246  
Il faut lui dire

876  
01:32:11,677 --> 01:32:14,010  
Docteur,  
Il est ma seule chance pour partir d'ici

877  
01:32:15,440 --> 01:32:18,173  
Il paraît que le Sida ne se montre  
pas avant sept ou huit ans, non ?

878  
01:32:18,870 --> 01:32:20,470  
Je dirai que c'est lui qui m'a contaminé

879  
01:32:22,892 --> 01:32:23,892  
Docteur

880  
01:32:24,459 --> 01:32:26,726  
Je ne peux pas perdre cette chance

881  
01:32:28,811 --> 01:32:32,077  
Je croyais que...

ma génération n'avait plus de valeurs

882

01:32:33,419 --> 01:32:34,685

Mais alors vous ?

Bravo !

883

01:32:37,882 --> 01:32:39,882

Docteur

884

01:32:41,419 --> 01:32:44,286

A notre âge, vous aviez au moins un avenir

885

01:32:46,773 --> 01:32:48,740

Pour nous, il n'y a ni avenir, ni espoir...

886

01:32:48,801 --> 01:32:51,934

C'est comme si l'on construisait  
une maison sur l'eau

887

01:32:54,308 --> 01:32:56,375

Nous avons appris à bien nager !

888

01:32:56,645 --> 01:32:57,645

Pas tous !

889

01:32:59,197 --> 01:33:01,997

Là, je viens de voir plein de jeunes noyés

890

01:33:05,318 --> 01:33:06,518

ça arrive Docteur !

891

01:33:07,379 --> 01:33:08,912

C'est comme une guerre !

892

01:33:20,809 --> 01:33:21,809

Au revoir !

893

01:33:31,050 --> 01:33:33,250

Au moins,  
Ne faites pas d'enfant

894

01:33:35,565 --> 01:33:36,965

J'essaie de me sauver

895

01:33:40,031 --> 01:33:41,565

Pas d'enterrer un autre

[...]

## UN PETIT BAISER

[...]

354

00:33:13,723 --> 00:33:15,490

Quel bon vent vous amène ici, oncle Shebli ?

355

00:33:15,556 --> 00:33:16,556

Entrez.

356

00:33:16,691 --> 00:33:18,312

Je suis venu avec un très cher invité !

357

00:33:27,826 --> 00:33:28,826

Bonjour !

358

00:33:32,211 --> 00:33:33,211

Bonjour Papa !

359

00:34:08,510 --> 00:34:10,043

Entrez, je vous en prie !

360

00:34:10,697 --> 00:34:11,600

Merci

Je vous laisse entre vous.

361

00:34:11,673 --> 00:34:14,073

Mais après dépose ton père chez moi.

362

00:34:14,654 --> 00:34:15,654

Au revoir

363

00:34:39,694 --> 00:34:40,694

Asseyez-vous !

364

00:34:58,816 --> 00:35:00,550

Un café avec beaucoup de sucre ?

365

00:35:03,270 --> 00:35:04,736

Tu as du bon café ?

366

00:35:11,313 --> 00:35:12,313

Oui !

367

00:36:57,845 --> 00:37:01,311

Jâleh...

Elle est toujours dans notre ancienne maison ?

368

00:37:04,946 --> 00:37:05,946

Non

369

00:37:09,346 --> 00:37:11,146

Après le décès de Kamrân...

370

00:37:11,216 --> 00:37:15,016

Elle est partie vivre

dans le village où il est enterré

371

00:37:15,257 --> 00:37:16,724

Depuis elle vit là-bas

372

00:37:18,853 --> 00:37:20,253

Je veux aller là-bas !

373

00:37:30,076 --> 00:37:33,409

Entendu

Vous faites ce que vous voulez !

374

00:37:35,670 --> 00:37:36,670

Mais

375

00:37:37,475 --> 00:37:41,142

Maman vient à peine de réussir à accepter  
cette situation

376

00:37:41,279 --> 00:37:42,946

Ne la perturbez pas !

377

00:37:44,442 --> 00:37:46,842

Moi et elle

Il faut qu'on en parle !

378

00:37:47,123 --> 00:37:48,857



Je ne veux pas la déranger !

379

00:37:51,764 --> 00:37:55,231

Je cherche simplement  
à trouver la paix, moi.

380

00:38:00,543 --> 00:38:03,810

Bien !  
Donc c'est votre paix qui importe le plus !

381

00:38:12,264 --> 00:38:15,798

Je ne suis pas là  
Pour me battre ni avec toi, ni avec Jâleh !

382

00:38:18,386 --> 00:38:19,386

Père !

383

00:38:20,663 --> 00:38:22,663

Nous n'avons jamais eu ni la force

384

00:38:24,057 --> 00:38:26,957

ni même le courage  
de nous battre avec vous !

385

00:38:32,859 --> 00:38:34,525

D'ailleurs,  
Moi et Kamrân

386

00:38:35,374 --> 00:38:36,641

Nous vous adorions !

387

00:38:40,882 --> 00:38:42,648

Mais vous  
n'aviez jamais le temps pour nous !

388

00:38:43,282 --> 00:38:47,082

Moi  
Je vous ai tout mis à disposition  
Pour que vous ayez la meilleure éducation

389

00:38:47,350 --> 00:38:48,350

Une vie parfaite !

390

00:38:49,720 --> 00:38:52,320  
Jâleh...  
Elle ne manquait jamais de rien.

391  
00:38:54,806 --> 00:38:55,806  
Bien...

392  
00:38:57,787 --> 00:38:59,720  
Maman n'avait besoin de rien...

393  
00:39:02,120 --> 00:39:03,987  
Sauf du père de ses enfants !

394  
00:39:05,080 --> 00:39:10,013  
Elle a toujours été aux yeux de tous l'épouse fidèle de Monsieur Sa'di !

395  
00:39:12,330 --> 00:39:14,397  
Je lui ai proposé de venir vivre en Suisse !

396  
00:39:14,487 --> 00:39:15,887  
Elle n'a pas accepté !

397  
00:39:16,509 --> 00:39:18,976  
Et toi !  
Tu t'es mariée trois fois...

398  
00:39:19,052 --> 00:39:20,119  
Avec trois cons !

399  
00:39:30,189 --> 00:39:31,189  
Et Kamrân ?

400  
00:39:32,629 --> 00:39:35,029  
Lui qui était un grand photographe !

401  
00:39:36,794 --> 00:39:39,527  
Pourquoi vous ne l'avez jamais encouragé, lui ?

402  
00:39:41,078 --> 00:39:42,745  
Je n'aimais pas sa femme !

403  
00:39:43,564 --> 00:39:44,564

Père !

404

00:39:44,648 --> 00:39:46,781

Vous n'avez jamais apprécié nos amours !

405

00:39:46,852 --> 00:39:49,452

Et nous allions chercher ailleurs...

406

00:39:51,273 --> 00:39:52,873

Kamrân l'a enfin trouvé !

407

00:39:53,976 --> 00:39:57,643

Il était un photographe  
accompli, et un excellent père !

408

00:40:11,200 --> 00:40:14,400

Quand j'ai su  
la nouvelle de l'accident

409

00:40:15,034 --> 00:40:17,234

J'ai d'abord pensé à  
mes affaires et nos photos qui était restées chez elle.

410

00:40:17,759 --> 00:40:25,293

J'avais la clé de chez elle !  
J'y suis vite passé et j'ai pris tous les signes de notre relation dans une valise.

411

00:40:25,516 --> 00:40:28,716

Je suis rentré à la maison !  
Jâleh venait de recevoir la nouvelle de sa mort...

412

00:40:29,074 --> 00:40:32,207

Elle m'a rien demandé à propos de la valise !

413

00:40:33,157 --> 00:40:36,824

Elle m'a pris dans ses bras  
Et j'ai pleuré dans les bras de ma femme

414

00:40:37,549 --> 00:40:39,482

La mort de ma maîtresse !

415

00:40:46,262 --> 00:40:47,928

Père...

Vous allez bien ?

416

00:40:48,858 --> 00:40:50,192

Qu'est-ce qu'il y a ?

417

00:40:51,652 --> 00:40:53,518

Bien sûr que....

Je vais bien !

[...]

# TABLE DES ANNEXES

<b>I. ANNEXE A : « LES FAITS HISTORIQUES IMPORTANTS D'IRAN ».....</b>	<b>353</b>
DE LA PERSE À L'IRAN .....	353
L'ISLAM CHIITE .....	355
RÉVOLUTION CONSTITUTIONNELLE .....	357
LE SHAH D'IRAN .....	358
LA RÉVOLUTION ISLAMIQUE .....	359
LA CENSURE DANS LE CINÉMA D'IRAN .....	361
LE TRIOMPHE DU CINÉMA IRANIEN DANS LE MONDE.....	364
<b>II. ANNEXE B : LES GRANDS CINÉASTES IRANIENS.....</b>	<b>365</b>
IBRAHIM KHAN AKASBASHI (1874-1915) .....	365
ABDOL HOSSEIN SEPANTA (1907 TÉHÉRAN, 1969 ISPAHAN) .....	366
EBRAHIM GOLESTÂN (CHIRAZ, 1922) .....	367
ABBAS KIÂROSTAMI (1940- 2016) .....	368
MOHSEN MAKHMALBAF (TÉHÉRAN, 1957) .....	370
DARIUS MEHRDJOUEI (1941, TÉHÉRAN) .....	372
MAJID MAJIDI (1959) .....	373
JAFAR PANÂHI (1960 TÉHÉRAN) .....	374
ASGHAR FARHÂDI (1972, KHOMEYN SHAR).....	375
<b>III. ANNEXE C : LES SYNOPSIS DES FILMS .....</b>	<b>377</b>
PRINCE EHTEDJAB .....	379
UNE MAISON SUR L'EAU.....	383
ODEUR DE CAMPHRE, PARFUM DE JASMIN .....	385
LONGUES OMBRES DU VENT.....	387
UN PETIT BAISER.....	389
<b>IV. ANNEXE D : EXTRAITS DE TRADUCTION DES FILMS .....</b>	<b>391</b>
SHAZDEH EHTEDJAB.....	393
UNE MAISON SUR L'EAU.....	401
UN PETIT BAISER.....	407



## De la littérature au cinéma, transformation d'une écriture : le Nouveau Roman français et iranien, Et Le cas de Bahman Farmânâra

Dès son apparition, l'écriture romanesque a subi de nombreux changements aussi bien au niveau de la forme que du fond, mais l'écriture romanesque s'est trouvée face à une nouvelle dimension au vingtième siècle du fait du progrès des sciences et des technologies qui ont apporté notamment le cinéma. L'influence des techniques cinématographiques sur l'écriture et la collaboration des Nouveaux Romanciers – nous pensons notamment à Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras, Houshang Golshiri ou encore aux cinéastes français et iraniens comme Alain Resnais et Bahman Farmânâra – ont mené à la naissance d'une écriture transmodale et à celle de textes hybrides qui représentent des caractéristiques des récits à la fois littéraires et cinématographiques. Ainsi, nous pourrions confirmer la théorie avançant que le cinéma est l'écriture de demain, adaptée aux besoins de l'homme moderne entré dans l'*Ere de soupçon*. Ainsi, cette écriture partant du point de vue du personnage et rendant de ce fait toute structure spatio-temporelle brouillée – en particulier dans l'œuvre de Farmânâra – permet un rapprochement structural entre les scénarios et le Nouveau Roman, permettant alors de peindre une nouvelle image de l'homme égaré dans une société problématique, celle de notre époque. **MOTS-CLES** : Adaptation, Cinéma « de Nouveau Roman », Cinéma iranien, Ecriture cinématographique, Frontière, Hybride, Moderne, Nouveau Roman, Société problématique, Transformation.

## From literature to cinema, Transformation of a writing: The French and Iranian "New Roman" And The case of Bahman Farmânâra

Since its birth, novel writing has gone through many changes, not only in its shape but also in its content. In the twentieth century, novel writing and especially cinema evolved impressively due to the technological and scientific progress. The influence of cinematographic techniques on the writing and the collaboration with the New Novelists - such as Alain Robbe-Grillet and Marguerite Duras, Houshang Golshiri, and French and Iranian filmmakers such as Alain Resnais and Bahman Farmânâra - led to the creation of a trans modal writing and to the appearance of hybrid texts that both include characteristics of literary and cinematographic narratives. We must accept the theory that cinema is the writing of tomorrow and that the modern man is facing the *Era of suspicion*. Nevertheless, this kind of writing illustrates a structural similarity particularly between the work of Farmânâra and the New Roman scenarios, especially from the point of view of the character. As a result, we have a scrambled structure in the space and in the time dimension. This context allows us to create a new image of a man who is lost in the modern problematic society. **KEYWORDS** : Adaptation, Border, Cinematographic Writing, Iranian Cinema, Mixed, Modern, New Roman, New Roman's Cinema, Problematic Society, Transformation.

### از رمان تا فیلم : تحولات ساختار نوشتاری در "رمان نو" فارسی و فرانسوی

#### بررسی موضوعی آثار سینمایی بهمن فرمان آرا

رمان از آغار پیدایش هموره شاهد تغییراتی در فرم و محتوا بوده است، مع ذلک به مدد گسترش علوم متفاوت و تکنیک های سینمایی ، این تغییرات در قرن بیستم ابعاد تازه ای گرفته است. تاثیر تکنیک های سینمایی بر روی نوشتار و مشارکت رمان نو نویسندگانی چون آلن رب گریه و مارگاریت دوراس در فرانسه و هوشنگ گلشیری در ایران با سینماگرانی چون آلن رنه فرانسوی و بهمن فرمان آرای ایرانی، منجر به تولد نوعی نوشتار چند وجهی و متون مختلط گردید که معرف خصوصیات هر دو ژانر سینمایی و ادبی می باشد. بدین ترتیب این تئوری که سینما نوشتار فرداست مطرح میگردد. نوشتاری که خود را با نیازهای انسان مدرن که در عصر شک وارد شده است، تطبیق داده است. بررسی این نوشتار از نقطه نظر پرسوناژ، ساختار زمان و مکان و ... در آثار بهمن فرمان آرا و مقایسه آن با برترین رمان نوهای رب گریه ، بوتور، دوراس و همچنین برخی از کتابهای گلشیری که بعضا توسط شخص فرمان آرا اقتباس گردیده اند، علاوه بر نشان دادن نزدیکی سناریوهای وی با رمان نو ، مبین تصویر دیگری است از این انسان سرگشته در جامعه پر از دشواری عصر حاضر. **کلمات کلیدی** : انطباق سینمایی، سینمای رمان نو، سینمای ایران، ادبیات سینمایی ، مرز، دوگانه، مدرن، رمان نو، جامعه متزلزل، تحول.

