

Le Nouveau Roman et son équivalent en Iran Convergences et divergences

Allahshokr ASSADOLLAHI

Professeur, Université de Tabriz

nassadollahi@yahoo.fr

Mahdi AFKHAMINIA

Maître de conférences, université de Tabriz

afkhaminia@yahoo.fr

Roya KHADJIR

Doctorante, université de Tabriz

Résumé

Le Nouveau Roman, né des controverses d'après-guerre, joue un rôle novateur dans la littérature française des années 1960-1970. Les auteurs bouleversent les codes narratifs traditionnels et portent leur attention sur les techniques de l'écriture et de la narration. Ce courant dépasse les frontières et gagne une dimension internationale. Le « Nouveau Roman aura eu en tout cas, dit Robbe-Grillet, le mérite de faire prendre conscience à un public assez large [...] d'une évolution générale du genre ». A la suite des situations sociopolitiques nouvelles, ce mode d'expression nouvelle s'est introduit en Iran dans les années 1962, l'époque où certains écrivains sont prêts à recevoir de nouvelles formes d'écriture en s'orientant vers un nouvel horizon d'attente. Vu qu'ils veulent changer les règles traditionnelles de la littérature persane, ils créent des œuvres d'après le Nouveau Roman français, surtout du point de vue de structure et de forme. Dans cet article, nous nous proposons une étude sur les convergences et les divergences entre le Nouveau Roman à l'iranienne et à la française dont les représentants indéniables sont respectivement Houshang Golshiri avec son *Shâzdeh Ehtedjâb*, et Alain Robbe-Grillet avec *les Gommès* en tant qu'une des œuvres principales du Nouveau Roman français.

Mots clés : Nouveau Roman français, Nouveau Roman à l'iranienne, convergences, divergences, Robbe-Grillet, Golshiri.

Introduction

Toute société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société et leur absence dans une autre sont révélatrices de cette idéologie et nous permettent d'établir le phénomène avec une certitude plus ou moins grande. Le Nouveau Roman se manifeste comme un besoin et une nécessité de son temps. L'époque marquée par l'horreur de la guerre avait en face d'elle un horizon différent de celui du XIX^e siècle ; elle était déchirée par la « désagrégation des certitudes » (Allemand, 1996, 11). On est témoin de la cruauté de la guerre, des meurtres des innocents ; le monde envahi par l'incertitude, la méfiance. La vie perd son sens et l'avenir devient vague et ambiguë. Les croyances s'évoluent et l'homme perd sa place habituelle dans le monde, tout est remis en question, même la littérature. L'appréhension de la réalité se modifie et alors la littérature ne peut plus rester indifférente face à la remise en question de la vérité. La société littéraire est alors apte à recevoir des changements et à échapper des formes traditionnelles du récit. Les Nouveaux Romanciers créent des œuvres prenant en considération l'expérimentation formelle, la subjectivité, et inventent de nouvelles formes esthétiques et narratives.

Alors, le Nouveau Roman français naît à la suite de nouvelles situations sociopolitiques et culturelles, et grâce au regroupement de certains écrivains ayant l'intention de changer la technique d'écriture ; car selon eux « le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » (Ricardou, 1967, 111). En poursuivant une évolution constante du genre romanesque, le Nouveau Roman devient une recherche, recherche d'une nouvelle signification du monde. Au lieu de refléter, de copier et de témoigner, il crée des significations différentes et aide l'homme à s'adapter aux besoins nouveaux et à mieux maîtriser le réel. Cependant, le roman moderne ne cherche plus à redire la réalité, comme le constate Robbe-Grillet, mais qu'il est au contraire une interrogation sur la réalité et même, sans doute une espèce de discours sur le « peu de réalité » (Robbe-Grillet, 1963, 162-163). La question ne serait plus de photographier le réel, mais de faire relever un réel immanent aux mots. Les Nouveaux Romanciers prennent surtout en considération l'écriture et la forme du roman.

Cette nouvelle forme romanesque a trouvé ses propres lecteurs dans la société et s'est étendue dans le monde entier comme aux Etats-Unis, en Pologne, au Japon, et a pris une dimension internationale. Il s'est introduit en Iran dans les années 1340(1960). Dans l'histoire de l'Iran contemporain, les années 1340-1350 (1960-1970) sont revêtues des caractéristiques qui les distinguent des années précédentes et suivantes. Ces caractéristiques sont dues d'un côté de vastes changements des structures sociales faites grâce aux réformes nommées « la révolution blanche », et de l'autre, des changements sociaux et politiques imposés, huit ans après le coup d'Etat de 28 Mordad 1332(1953), par les forces extérieures et intérieures. Cette vague réformatrice apparue à la suite des suppressions des forces politiques, a laissé des influences remarquables dans les domaines culturels et artistiques de la société. La reviviscence de l'association des écrivains iraniens, la production des films à thèmes sociopolitiques, la compilation et la traduction de différents textes littéraires, la formation des groupes théâtraux pionniers et enfin la publication des magazines et des Djongs littéraires variés en sont des exemples significatifs.

Quand pour la première fois, en 1347(1968), la traduction des *Gommes* de Robbe-Grillet fut publiée dans la revue Djong-e Esphahan, le nouveau mouvement littéraire se fait déjà sentir en Iran. Les néo-romanciers iraniens, ayant formé un cercle littéraire, organisent des séances critiques littéraires et même, ils lisent leurs propres œuvres et en discutent. Ils se réunissent autour d'Abolhassan Nadjafi, et fondent leur revue Djong-e Esphahan. Les fondateurs de cette revue, sans « faire table rase du passé », comme les auteurs de *Minuit*, sont à la recherche d'un nouveau style et d'une nouvelle forme d'écriture. Ils ont envie d'exposer une nouvelle vision du monde à leurs lecteurs, et de faire connaître le monde grâce à une nouvelle structure et un nouveau langage. Il faut souligner que le roman est un genre importé de l'étranger dont l'entrée en Iran est due à la transfiguration des idées nouvelles, alors que l'introduction de la nouvelle forme de roman est provoquée par l'apparition de nouveaux horizons et la tendance aux différentes voies d'expression.

Alors en remontant aux origines de l'apparition du Nouveau Roman en France et en Iran, certaines exceptions politiques à part, on

pourrait remarquer presque les mêmes situations sociopolitiques et culturelles dans les deux pays. Cependant, il faut noter que ce nouveau mouvement littéraire en Iran se rapproche et s'éloigne sans cesse de son modèle français pour constituer un mode d'expression national. Nous essayerons d'aborder toutes les problématiques possibles afin d'illustrer l'essentiel de la forme et de la structure du Nouveau Roman français et persan.

1. Linéarité ou circularité : à la recherche d'une approche formelle de la narration

Le Nouveau Roman ne tire pas sa particularité de son intrigue. Les Nouveaux Romanciers ne sont pas réduits à ne rien raconter ; des événements sont narrés, mais de manière floue et achronologique, à travers l'intériorité d'un personnage. Le Nouveau Roman à l'iranienne comme le modèle français a presque supprimé l'intrigue au profit de la structure. R. Barthes explique que «ce qui se passe dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre rien : ce qui arrive, c'est le langage tout seul. L'aventure du langage » (Barthes, 1966,27).

L'intrigue linéaire correspondait à la conception d'un monde ordonné et cohérent. Le récit s'éclate, et l'histoire, au lieu de progresser, se répète avec des variations. Le Nouveau Roman illustre le refus d'une organisation chronologique du récit. Selon Robbe-Grillet, ce roman est le roman du présent. Tout ce qui est considéré comme défaut pour le roman traditionnel devient avantage pour le Nouveau Roman y compris la forme de narration.

Les Gommages est un exemple très connu de ce genre. Nous sommes en présence d'un personnage qui disparaît à la fin du livre, d'un récit atemporel ; aucune action à suivre – tous les ingrédients qui changent la direction du roman mais qui peuvent ennuyer le lecteur et rendre la lecture plus difficile. L'auteur semble perdre le fil du récit en se noyant dans des détails insignifiants, comme si l'intrigue n'avait finalement aucune importance, que la narration constituait une fin en soi, et non un moyen de dérouler la dite intrigue.

En ce qui concerne le Nouveau Roman à l'iranienne, il est touché lui aussi par les mêmes effets. Parmi les romans, nous pouvons citer *Shâzdeh Ehtedjab* de Houshang Golshiri qui présente presque les mêmes caractéristiques que le Nouveau roman français. Ce livre

raconte l'histoire de la décadence de l'aristocratie, et présente les raisons pour lesquelles la monarchie n'est pas un système digne du temps. Ce roman qui décrit la chute de la dynastie qâdjâr, relate un parcours de l'histoire politique et sociale de l'Iran depuis la Révolution constitutionnelle jusqu'à l'époque actuelle. La scène inaugurale s'ouvre sur une chaise roulante, où est cloué un vieillard (Ehtedjâb), perclus de douleur, au front brûlant, toussotant et se débâtant péniblement contre la mort : « Shâzdeh Ehtedjâb était enfoncé dans son fauteuil et avait posé son front sur ses deux mains et toussait » (Golshiri, 2002, 7). A la dernière page, le lecteur s'aperçoit que tout le roman n'a été, en réalité, qu'une agonisante anamnèse, celle d'un prince qâdjâr, atteint de tuberculose, qui se remémore, quelques secondes avant sa mort, le drame absolu qu'a été son existence depuis la première scène où son serviteur et confident, Morad, vient à sa rencontre, jusqu'à la dernière scène où le même Morad, debout devant le corps sans vie de son maître, s'adresse à lui, pour dire : « Mon cher prince, le prince Ehtedjâb n'est plus ! » (*Ibid.*, 117). Sans éclat, accablante même, la vie d'Ehtedjâb ne cesse, d'ailleurs, de faire écho à cette voix lugubre qui retentit, de page en page, mais qui ne se traduit en mots qu'à la fin de l'histoire. Or, ce rapprochement entre la mort, d'une part, et le personnage de confident, dont le nom signifie « souhait », de l'autre, n'est guère fortuit, dans la mesure où le vécu, pour Ehtedjâb, n'est et n'a été qu'une suite de « souhaits » inaccomplis, de rêves brisés, de vœux éteints.

Dans ce texte persan, comme dans le Nouveau Roman français, la structure du récit est fort complexe : il s'agit d'une intrigue réticulaire, composée de segments autonomes, qui décrivent des bribes de souvenirs, des gestes, des paroles, sans que ceux-ci ne présentent aucun lien logique. Le seul point d'attache entre ces passages réside dans le fait qu'ils mettent en relief le personnage principal, en dévoilent les pensées, la personnalité, souvent, à l'aide du « monologue intérieur », cette pratique narrative qui place, d'emblée, l'œuvre, dans la modernité littéraire, et l'associe à ce que la critique du XX^e siècle a baptisé « courant de conscience » ou « stream of consciousness ».

2. L'atemporalité : un élément formel pour le récit

Le Nouveau Roman français et persan tentent, tous les deux, de représenter la réalité dans toute sa diversité ; ils refusent donc l'enchaînement logique et chronologique des événements. Le temps ne permet plus aux événements de s'accomplir, il n'est plus un élément faisant évoluer l'intrigue, mais il la brouille. Le temps n'est plus linéaire, de nombreuses rétrospections, anticipations et des répétitions parsèment le texte. La circularité de l'œuvre empêche, elle aussi, toute progression : le début du récit tend à se refermer sur sa fin, le temps semble ainsi figé dans un présent perpétuel sans passé ni avenir.

Dans *les Gommès*, le protagoniste décrit une trajectoire circulaire le ramenant en apparence à son point de départ. Wallas, détective privé, est envoyé de la capitale pour faire une enquête sur la mort de Dupont. Le récit commence réellement à sept heures et demie du vingt-six, au moment de la fausse mort de Daniel Dupont, et se termine à sept heures et demie du vingt-sept, à l'instant de sa vraie mort. C'est dans ce laps de temps que la montre de Wallas s'est arrêtée : « Il regarde machinalement sa montre et constate qu'elle ne s'est pas remise en marche ; elle s'est arrêtée hier soir à sept heures et demi, ce qui n'a pas facilité les choses pour son voyage et tout le reste » (Robbe-Grillet, 1953, 45). Physiquement, ces 24 heures ont été effacées du cadran ; en réalité, elles sont, sous l'angle de l'enquête du protagoniste, un temps pour rien. Ce jour-là est donc un vide dans l'écoulement du temps, devenant par conséquent un trou dans la vie de Wallas. Grâce à cette disparition du présent, les événements tout à fait intratemporels sont revêtus, par l'intermédiaire de l'annihilation du temps du cadran, d'un caractère extratemporel. Chez Robbe-Grillet, la structure temporelle telle qu'elle est organisée, contribue à secouer l'unité de temps classique. Robbe-Grillet propose d'évincer de son roman le temps linéaire – la chronologie de l'horloge – et de le remplacer par ce qu'il a appelé le temps humain que chacun secrète autour de lui comme un cocon, tissé de retours en arrière, de réexamens du passé, d'anticipations et de visions déformées.

Nous trouvons presque les mêmes approches temporelles dans le roman de Golshiri. *Shâzdeh Ehtedjâb* est un roman atemporel, car le temps passé vient après le présent. Ce roman a supprimé la

chronologie du temps car « dans le récit moderne le temps se trouve privé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit rien » (Robbe-Grillet, 1963, 168). Il est indéniable que le temps est le thème majeur de ce roman, et que le souvenir en constitue la matière. Golshiri pour former la structure de ce roman a utilisé deux temps, l'un est le temps concret, le temps objectif, et l'autre est le temps d'esprit, subjectif. L'horloge de Shâzdeh ne marche pas comme la montre de Wallas, c'est un objet symbolique, elle s'arrête parce qu'elle n'est plus d'aucune utilité et que son fonctionnement pourrait perturber le personnage : « j'ai dit Fakhol-Nessâ, cela me tourmente. Toutes ces aiguilles qui bougeaient sur les cadrans des horloges. Le bruit de leur tic-tac était embrouillé et permanent » (Golshiri, 2002, 11).

Dans l'ensemble du roman, l'action reste secondaire. En revanche, le temps y joue un rôle non négligeable, et y est constamment basculé, le lecteur étant sans cesse obligé de faire des sauts temporels, tout en suivant le fil de la mémoire du narrateur et son temps subjectif. Le temps est celui de la psychologie, non celui des chroniqueurs ou des mathématiciens, c'est le temps de la mémoire. Il n'y a aucune indication de temps tout au long du récit, même l'ouverture du récit commence brusquement par l'enfoncement de Shâzdeh qui tousse dans son siège. Les Nouveaux Romanciers, aussi bien en France qu'en Iran, ne prennent pas en compte le temps chronologique. Pour Golshiri, le temps de narration est composé de souvenirs et « l'ordre chronologique est rompu. L'événement le plus lointain se place à côté d'un fait actuel, et deux différents souvenirs peuvent envahir côte à côte l'esprit du personnage. Les souvenirs prennent place comme des morceaux de céramique, l'un à côté de l'autre, pour former un monde de couleurs et de sentiments » (Golshiri, 2001, 212). Il n'y a pas un enchaînement temporel entre les événements, au contraire, ils sont créés par la mémoire, comme dans *Shâzdeh Ehtedjâb* où Shâzdeh ne se rappelle pas souvent des scènes. Dans ce récit singulier, le passé se surgit par l'évocation d'un tas de séquences racontées chacune une seule fois.

3. L'anonymat ou l'effacement des protagonistes

Le Nouveau Roman à l'iranienne, à l'exemple du modèle français, rejette les attributs du personnage classique et garde un support qui

est un personnage indéfini, c'est-à-dire qu'il n'est pas affublé de toutes les caractéristiques des héros du roman traditionnel. L'appellation même de « personnage » devient anachronique. Tous nos deux romans, persan et français, tuent de cette façon le personnage traditionnel qui devient une entité anonyme : il ne reste qu'un pronom, une initiale ou des noms propres qui changent plusieurs fois dans le même texte ou sont attribués aux différents personnages. J. Ricardou parle d'« ère du pronominal » pour caractériser cette propension à remplacer les noms clairement définis par des pronoms indéterminés, que ce soit le « il » ou le « je » (1971, 245). L'originalité de ces romans ne réside cependant pas dans cet emploi du pronom mais dans son exclusivité.

Dans *les Gommès* de Robbe-Grillet, bien que le personnage essentiel ait un nom, Wallas, mais c'est un être perdu qui durant tout le roman erre dans le labyrinthe qu'est la ville, cherchant perpétuellement cette gomme mystérieuse, ("très douce et friable"), dont il a vu autrefois un modèle, le nom de la marque était à demi effacé, mais il subsistait la syllabe centrale : ... di, et en achetant tout au long de la journée des gommès, « La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di » ;... » (Robbe-Grillet, 1953, 132). Ce roman est métaphorisé par son titre, on gomme au fur et à mesure la tradition romanesque, le personnage au profit d'une description d'objets. Wallas est présent, existe sans qu'il y ait d'explication psychologique, morale, sentimentale ou autre à ses actes, lesquels ne sont ni justifiés ni analysés. L'avancée de Wallas se fait par les promenades incessantes pendant lesquelles il implique ses mouvements corporels dans le temps. Son existence réside vraiment dans l'acte de marcher, « (...) Il marche et il enroule au fur et à mesure la ligne ininterrompue de son propre passage, non pas une succession d'images déraisonnables et sans rapport entre elles, mais un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame,... » (*Ibid.*, 52).

Le personnage essentiel de *Shâzdeh Ehtedjab*, Shâzdeh dont le nom de famille est Ehtedjâb, n'a aucune dignité, ni autorité, il est appelé par son titre, shâzdeh, et c'est un personnage passif qui a du mal à se qualifier dans la société et sa passivité l'empêche de

modifier sa condition. Le prince Ehtedjâb est le type même de l'impuissant. Son corps, atteint au dernier degré par la tuberculose, est affalé dans un fauteuil, dans la poussière d'un palais en ruines. Le prince n'est que l'ombre de lui-même, les êtres qui l'entourent, des cadavres ou des images jaunies sur les murs de son salon. Cet état existe plus ou moins chez tous les personnages de Golshiri où la négativité, le doute, l'anxiété les poussent à une sorte de morbidité qui finirait par la mort. Shâzdeh Ehtedjâb est un esprit mourant, il est l'ombre de la mort. Il existe, mais comme il n'existe plus. Wallas erre lui aussi alors qu'Ehtedjâb agonise. Aucun d'eux n'est conscient de ce qui se passe aux alentours, ils sont en fait emportés par l'intérieur et par ce qui en touche à l'intérieur. Leur univers mental est plus envahissant que celui de leur physique. Ils existent, mais une existence qui s'efface du jour au lendemain.

4. L'objectivité de la description

Le Nouveau Roman français est caractérisé par sa propension à décrire minutieusement les objets, c'est ce que privilégie aussi le Nouveau Roman à l'iranienne. La description est envahissante et se désigne pour ce qu'elle est : un travail d'écriture. Il s'agit de décrire et non pas d'analyser, d'expliquer ; le monde décrit dans ces romans est neutre. La description semble être «sans rapport réel avec l'action » (Robbe-Grillet, 1963, 157), elle n'est pas utile à l'intrigue et ne permet pas de planter un décor ; elle est là, simplement, comme les objets dans le monde sont présents sans signification seconde. Les objets perdent jusqu'à leur fonction utilitaire : ils ne sont pas décrits comme des outils ayant une fonction, mais comme des choses qui n'ont pas d'autre propriété que d'être là. Les décors et les objets ne sont plus redondants, ils ne sont plus un simple reflet du personnage mais existent pour eux-mêmes. Cependant, les objets manifestent leur «être-là» (Dugast-Portes, 2001, 96) sans que le regard du narrateur soit rejeté puisque les descriptions se font à partir du regard du personnage. La description n'est plus un temps d'arrêt dans le récit mais fait partie de l'intrigue car elle est transformée en action puisque le monde est décrit à partir du regard d'un personnage. De cette manière, l'espace ne prend forme que lorsque le personnage le perçoit

(Bourneuf, 1970, 92) parce que la description se fait à partir de la subjectivité du personnage qui s'efface devant les objets et les choses.

Dans *les Gommages*, tout l'intérêt des pages descriptives n'est plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. Dans ce roman, s'impose l'apparence de la description la plus objective, tout y est décrit minutieusement avec une précision régulière et par Wallas qui se contenterait de voir. La gomme est l'objet robbe-grilletien par excellence, non seulement elle est toujours présente et revient à plusieurs reprises dans le texte, mais elle a l'essence de son propre absence, le principe de sa propre négation. Selon Robbe-Grillet, « ... la description s'accomplit dans un double mouvement de création et de gommage, que l'on retrouve d'ailleurs dans un livre à tous les niveaux et en particulier, dans sa structure globale » (Robbe-Grillet, 1961, 127).

Dans plusieurs pages de son roman, Robbe-Grillet met l'accent sur le côté spatial des choses pour donner le plan de la ville. Il fait une description détaillée sur la géographie, les rues, les avenues et les différents services qui occupent une place importante dans les activités quotidiennes des citoyens. Toutes ces informations précises sur la ville jouent un rôle primordial puisque tous ces repères nous donnent une idée de la carte de la ville. Cette focalisation sur les objets, les bâtiments, traduit la vision de l'écrivain, comme s'il nous fait une visualisation de l'espace urbain. En lisant le roman, on a l'impression qu'on suit un film divisé en plusieurs séquences et dont il est difficile de comprendre le dénouement car à chaque ruelle, bâtiment, service et même place de cette localité, le lecteur est plongé dans un monde véreux. On voit bien que Wallas, une fois dans la ville, s'est perdu malgré tous les repères, ce qui justifie qu'il lui sera difficile de trouver l'assassin. Mais grâce à la gomme, il a pu maîtriser la géographie de la ville.

Le monde du récit de Golshiri est aussi un monde objectif qui est comme un moyen à faire apparaître l'intériorité, la subjectivité, les imaginations et les rêves des personnages. L'existence des personnages est liée aux objets qui les entourent, car c'est grâce à eux que la situation des personnages est symbolisée. La conscience humaine est remplacée par la conscience de l'objet. Shâzdeh qui est entouré des objets de ses ancêtres, les laisse parler, car ils sont

l'histoire de la vie de ses pères, ou plutôt les images des structures familiales de l'époque des qâdjârs, les objets sont destinés à livrer un contenu psychique, comme le prince entouré de ses objets de famille, essaie de remémorer les souvenirs de son passé, tout son corps ne remplit qu'un coin du fauteuil ancestral (Golshiri, 2002, 9). De plus, les objets présentent un langage structural symbolisant la structure sociale de l'époque. La disparition de ces objets est le symbole de la disparition de la dynastie, « Shazdeh se trouve dans une immense chambre vidée maintenant de tous les objets antiques qui s'y trouvaient » (*Ibid.*) Tout le roman se déroule, d'ailleurs, dans un décor de ruines : un palais aux pièces presque vides, aux murs vierges où ne sont visibles que des portraits des aïeux « oubliés », « ignorés », qui semble suivre d'un œil réprobateur la pathétique déliquescence d'Ehtedjâb. Ces pièces qui se vident de leurs meubles antiques, qui s'ensevelissent sous des amas de poussière, symbolise l'être même d'Ehtedjâb, qui se dépouille de la vie, qui s'efface, pour devenir fantomatique.

En fait, la présence des objets et les objets eux-mêmes prennent dessus par rapport à ce personnage agonisant. Comme *Les Gommès*, *Shâzdeh Ehtedjâb* est reflété plus ou moins par la présence incessante des choses, la seule préoccupation du personnage-ombre, c'est les choses qu'il se trouve autour de lui. Mais Golshiri comme Robbe-Grillet décrit tous ces objets d'une manière objective. Les choses ne sont pas au service de la narration, mais elles sont elles-mêmes, un univers narratif en soi. Si la présence des objets dans *Les Gommès*, oriente Wallas à trouver son chemin, ici aussi leur présence aide Shâzdeh à remémorer son passé, à trouver son chemin spirituel. Dans les deux romans français et persan, les auteurs écartent parfaitement la maîtrise de l'anthropomorphisme et donnent plus de rôles aux objets. Ils "chosifient" leurs œuvres, et les choses reflètent plus de paroles que l'homme au sens propre du terme. La présence de l'objet efface l'homme et son pouvoir de communiquer. L'univers de Shâzdeh est un univers de présence d'objet dans un temps oublié, et l'univers de Wallas dépend de la trouvaille des objets comme la gomme, les plaques, les signes concrets, etc. Ce sont en effet, les objets qui orientent les narrateurs dans les deux œuvres en question : l'errance de

l'homme face au pouvoir de l'objet, voilà ce qu'ils souhaitent, ces auteurs, à transmettre à leurs lecteurs.

5. La divergence

Comme nous avons remarqué, le Nouveau Roman à l'iranienne présente presque les mêmes caractéristiques du Nouveau Roman français du point de vue de structure, mais en ce qui concerne la différence de ces deux romans, on peut citer le rôle de l'engagement de l'écrivain. Il est à souligner que l'objectif *nouveau* est notamment de se placer contre la littérature engagée, et comme précisait Alain Robbe-Grillet lui aussi à travers ses œuvres, le seul engagement possible de l'auteur devant être la littérature elle-même, c'est-à-dire, il faut considérer simplement que la littérature devait combattre sur et pour son territoire, et non en mercenaire de la politique. Les Nouveaux Romanciers ne veulent rien expliquer, rien démontrer (en cela ils s'opposent par exemple à Sartre qui est un des meilleurs représentants de la littérature engagée). Pas question donc pour eux d'écrire une œuvre qui aurait pour but de défendre une cause sociale ou politique. Selon Sartre « la littérature engagée » doit se consacrer à la situation socioculturelle, socio-économique, sociopolitique – en un mot à la condition humaine. Dans ce sens, « la littérature efficace, c'est la littérature qui entraîne l'homme vers l'amélioration de la condition des hommes et vers l'humanité » (Karimi, 2007, 12). L'écrivain engagé est celui qui est au centre des événements de son temps. Or, selon Robbe-Grillet le véritable artiste ne peut considérer l'art comme un moyen au service d'une cause qui le dépasserait. L'artiste ne peut rien mettre au-dessus de son travail. Il ne peut créer que pour rien. L'art et la société posent des problèmes qui ne peuvent être résolus de la même manière. L'art est gratuit et ne peut donc être enrôlé au service d'une cause.

Quant au Nouveau Roman à l'iranienne, à l'opposé du Nouveau Roman français, il s'occupe de la critique des situations culturelles et politiques de la société. Sa démarche est plutôt critique, mais une critique de la situation politique et sociale. En général, le néo-romancier persan n'oublie jamais son engagement littéraire qui dépend directement de son engagement politique et social qui est touchant. Le Nouveau Roman à l'iranienne ne peut pas se détacher des

soucis politiques et sociaux quotidiens, et poursuit les démarches critiques de ses précédents réalistes dans le domaine social, mais en profitant de nouvelles techniques de narration. Cette nouvelle forme romanesque lui permet d'accomplir bien sa mission sociale et idéologique. Moniro Ravanipour, néo-romancière contemporaine, en décrivant le rôle de l'écrivain moderne et ses responsabilités, a dit : « Je n'accepte pas l'idée d'écrire dans mon silence et pour moi-même. Un écrivain d'Orient a un devoir et un engagement » (Râviapour, 1994, 24), et cela est contre l'idée du Nouveau Roman français. Selon Mansour Koushan, écrivain contemporain, « l'écrivain moderne est un homme à grandes visées, car il est à la poursuite des objectifs du peuple de sa société et essaie de créer un berceau pour la réalisation de leur objectif » (Koushan, 1999, 134). La grande différence entre le Nouveau Roman persan et le Nouveau Roman français, c'est donc leur objectif par rapport aux faits sociaux. Les nouvelles formes d'écriture romanesque en France, en s'éloignant de la réalité extérieure, se réfugie à la tendance exagérée d'esprit et ne se reconnaît aucune responsabilité et réforme sociales. Comme Lukacs a aussi remarqué, la faiblesse de l'écrivain moderne pour influencer le monde extérieur consiste en sa fuite de la réalité objective et a dit : « en face de cruauté de l'époque, l'individu se plonge désespérément en son intérieur pour pouvoir trouver une magie d'ivresse dans cet état d'inquiétude » (Mogén, 1991, 38), tandis que le Nouveau Roman à l'iranienne, si nous pouvons le dire, est soucieux de ses milieux sociaux et politiques. Voilà un point de divergence remarquable qui écarte plus ou moins ces deux formes romanesques que nous appelons le Nouveau Roman français et le Nouveau Roman à l'iranienne.

Conclusion

Nous pouvons ainsi constater que le Nouveau Roman à l'iranienne représente plus ou moins les mêmes caractéristiques que le Nouveau Roman français. En ce qui concerne l'origine de ces deux mouvements littéraires, nous avons remarqué que les situations sociopolitiques particulières avaient une grande part dans leur apparition. Dans notre analyse sur les analogies du Nouveau Roman français et persan, en étudiant deux œuvres de phare, *Les Gommès* de Robbe-Grillet et *Shâzdeh Ehtedjâb* de Golshiri, nous avons observé que le nouveau

roman persan a emprunté, de son modèle français, la même structure et forme du point de vue de la dissolution de l'intrigue, de l'objectivité des descriptions, de l'intemporalité, et de la dilution du personnage.

Mais la grande différence se trouve dans leur engagement. Les Nouveaux Romanciers refusent tous, bien qu'à des degrés différents, l'engagement sartrien selon lequel l'écrivain doit « concourir à produire certains changements dans la société qui l'entoure » (Sartre, 1948, 16). D'après Robbe-Grillet, « le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature » (1963, 120). Pour sa part, Michel Butor affirme lui aussi que « le pouvoir politique du roman est extrêmement limité » (1960, 67). Alors que le Nouveau Roman à l'iranienne ne peut jamais se séparer de son engagement littéraire et idéologique concernant la critique des situations sociopolitiques de son temps, mais en l'exprimant dans un nouveau langage et grâce à une nouvelle structure et écriture. Ce que nous pouvons dire pour finir, c'est que le Nouveau Roman proprement dit n'existe pas dans la littérature persane, et c'est plutôt un emprunt, un calque ou surtout une copie de sa version française.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in: *Communications*, n°8, 1966.
- BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », in : *Etudes littéraires*, t. III, n°1, 1970.
- DUGQST-PORTES, Francine, *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- GOLSHIRI, Houshang, *Bâg dar bâg*, Téhéran, Niloufar, 1380/2001.
- *Shâzdeh Ehtedjâb*, Téhéran, Niloufar, 1381/2002.
- KOUSHAN, Mansour, « Alami digar bâyard sâkht va az no âdami », Téhéran, Magazine *Adineh*, n°134, automne 1377/1999.
- RAVIANPOUR, Moniro, « Interview », Revue *Gardoun*, Téhéran, n°25-26, été 1372/1994.
- MOGEN, Yadollah, « Lukacs va modernisme », Revue *Gardoun*, n°8-9, hiver, 1369/1991.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

- *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

- *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.

