

Le retour des personnages chez Mostafâ Mastûr Renouvellement d'une technique balzacienne

Ebrahim SALIMIKOUCHI

Maître assistant, Université d'Ispahan

eb.salimi@fgn.ui.ac.ir

Mina ALAÏ

M A ès-Lettres, Université d'Ispahan

Alaei.101_mina@yahoo.com

Résumé

L'école du réalisme, dont Honoré de Balzac est le meilleur représentant, se forma au XIX^e siècle et visa de refléter minutieusement la réalité socio-historique. L'une des techniques établies par les écrivains de cette école, est le retour des personnages, qui par leur évolution dans la vie, mettent en scène l'évolution de la société et du temps. Parmi les romanciers contemporains persans, Mostafâ Mastûr met à profit ce procédé qui dépasse même parfois les grands réalistes, car outre la récurrence et la répétition des personnages, on assiste dans ses ouvrages, au retour d'autres éléments romanesques. En sus de mettre en relief ce qui diversifie Mastûr des réalistes français, dans l'application de ce procédé, cette recherche envisage de présenter les aspects modernes ou avant-gardes que Mastûr a ajoutés à cette technique romanesque et le pourquoi de cette démarche innovatrice.

Mots clés: Réalisme littéraire, Balzac, Mostafâ Mastûr, retour du personnage, typisation.

Introduction

L'âge d'or du roman, le XIX^e siècle, assiste à la floraison de plusieurs techniques romanesques. Celles-ci privilégient notamment la pluralité des modifications techniques narratives naissant en ce siècle. Il semble certain que les contraintes infligées pendant l'empire du classicisme du siècle précédent ne permettaient pas de grands bouleversements, que ce soit dans les formes que dans le fond. Certes, il y avait des nouveautés formelles et stylistiques qui coexistaient avec cette école, cependant celle-ci possédait un pouvoir dominant, voire incontesté. C'est au sein de ces mêmes contraintes que la littérature glisse lentement vers le romantisme, mouvement qui glorifie presque tout style qui accélère et facilite l'expression de l'état d'âme du héros romanesque. À ce temps-là, outre les mouvements parallèles comme le symbolisme, on assiste à la naissance du réalisme et l'apparition d'un «éléphant irréfutable», nommé Honoré de Balzac (Lukacs, 1967, 9). Il se fait connaître comme un créateur géant prétendant donner naissance aux personnages qui pourront concurrencer à l'état civil (Saillant, 2011, 5). Il orne ses personnages de visage, de profession, de famille, etc. et crée une multiplicité de caractères vraisemblables respectés plus tard par les romanciers comme les règles traditionnelles du roman, jusqu'à ce que l'apparition du Nouveau Roman y mette fin.

Parmi les techniques et les procédés balzaciens, presque difficiles à être imités par les disciples, «le retour du personnage» est monopolisé par Balzac lui-même. Basée sur cette même technique, une grande fresque romanesque intitulée *La Comédie Humaine* est monumentalement mise au monde du roman. C'est un univers peuplé de 2500 personnages dont quelques-uns retournent d'un roman à l'autre, unissant ainsi les narrations, les intrigues et les dénouements.

Ce procédé, peu connu dans la littérature persane, a finalement trouvé dans la littérature romanesque contemporaine, quelques échos remarquables. Au fait, il unit les romans et les nouvelles de notre auteur contemporain, Mostafâ Mastûr. Cette étude se donne donc pour but de passer en revue la manière dont cet auteur a appliqué ce procédé romanesque à son œuvre, afin de vérifier si cette stratégie stylistique et esthétique y apporte une originalité remarquable.

1. Les romanciers du réel¹ et le retour du personnage

La technique du «retour du personnage» qui fait réapparaître dans un roman, un acteur d'un roman précédent «était considérée par Balzac comme une des clés de voûte de ce colossal édifice qu'est *La Comédie Humaine*» (Aït-Aarab, 2011, 314). Ce procédé est expérimenté par Balzac pour la première fois dans *Le Père Goriot* (1836). Dans la première édition de ce livre, il y avait 23 personnages. La comtesse de Resto était déjà apparue en *Gosbeck* (1830). Vautrin apparaît en *Illusions perdues*, sous le nom de Carlos Herrera et dans d'autres œuvres. Rastignac est toujours présent; il apparaît pour la première fois dans *La peau de chagrin* (1831) et réapparaît en 24 romans suivants. Les 4 personnages qui apparaissent le plus dans *La comédie humaine* sont Nucingen (30 œuvres), Bianchon (étudiant, docteur), Marcel (dandy) (26 œuvres) et Rastignac (24 œuvres). Après Balzac, Zola, Proust, Simenon, Kundera, Cooper et d'autres encore ont disposé de cette technique.

Pour la plupart de ces écrivains, le «retour du personnage» trouve sa mise en application dans le recours au «personnage qui se réincarne et revient soit sous la même identité, soit de manière protéiforme» (Barret, 2007, 5). Dans cette perspective, cette technique est un pur effet du réalisme. Le personnage du roman réaliste possède une psychologie en même temps qu'une physiologie vraisemblable. Le XIX^e siècle, par le biais de «ces romanciers du réel», témoigne de l'incarnation du personnage, au sens où la description détaillée inventée et héritée du réalisme, puis du naturalisme, ont octroyé un poids, un corps, voire une épaisseur concrète au personnage.

Ce retour sert à relier les romans entre eux, ce qui va donner à l'ensemble de l'œuvre, la teinture d'un monde réel et autonome. C'est pourquoi Balzac n'a jamais laissé «l'idée de rassembler ses romans jusque-là dispersés et d'en faire une œuvre unifiée, grâce, entre autres procédés, au retour des personnages» (Aït-Aarab, 2011, 323). En d'autres termes, Balzac tente, par ce procédé, d'unifier cet univers gigantesque qu'est *La Comédie Humaine*. Selon Félix Davin, «un grand pas a été fait dernièrement. En voyant reparaître dans *Le Père Goriot* quelques-uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts et oubliés» (Davin, 2009, 23).

Le personnage récurrent sert non seulement de lien entre les romans où il réapparaît, mais il est aussi «le réceptacle organisateur d'une diversité de manifestations qui le contribue et lui apporte une richesse considérable» (Aranda, 2001, 1582). En outre, ce procédé donne un effet de relief de réalité puisqu'il y a une juxtaposition des portraits des personnages tout au long de leur vie. Cela accentue «l'effet du réel» (Barthes, 1968, 25-32), parce que les personnages continuent à vivre entre quelques romans, comme nous entre une multiplicité des Histoires. Ils ne sont pas enfermés dans une seule œuvre, mais ils circulent dans le corps social tout entier.

Alors, appuyé sur le principe du retour du personnage, Balzac a donc donné naissance à une œuvre colossale. L'œuvre balzacienne est un univers spectaculaire peuplé d'un grand nombre de personnages qui vivent comme dans une société fictive, mais parallèle au monde réel: «C'est qu'il y a une certaine «typisation» des personnages. Ils ont la même identité fictionnelle, ils sont reconnaissables grâce à la description physique et morale que l'auteur a déjà envisagée dans les autres romans, cela suppose de l'écrivain une charge importante de documentation et de travail littéraire pour reconstituer les personnages avec cette même précision» (Fizia Hayette, 2008, 79).

Il y a cependant une nuance dans l'emploi de cette technique chez Balzac et les écrivains qui lui ont succédé. Tandis que les personnages balzaciens réapparaissent d'une manière récurrente dans différents écrits, dans l'œuvre de Zola par exemple, «les personnages reviennent pour faire valoir la construction familiale suivant l'arbre généalogique des Rougon Macquart» (Benslimane Redouane, 2010, 134). En effet, la récurrence des personnages chez Zola fait valoir leur organisation familiale. Dans ce cycle de 20 romans qui englobent quatre générations, on rencontre plusieurs personnages récurrents. Plutôt que de revenir maintes fois dans plusieurs intrigues différentes, comme c'est le cas chez Balzac, les personnages zoliens reviennent par les mentions des autres personnages, qui rappellent le lien familial unissant un nouveau protagoniste aux autres. Ce retour, voire cette «incarnation d'un personnage» (Barret, 2007, 4) rappelle le rythme des romans «des sagas familiales du XIX^e siècle, que l'on trouvait alors sous forme de feuilletons, de séries» (*Ibid.*). Autrement dit, c'est un produit du roman-feuilleton, autre invention romanesque du XIX^e siècle, selon laquelle le personnage vit pendant une durée que le rythme quotidien ou hebdomadaire lui a fourni. En effet, «le retour du personnage est un des grands ressorts feuilletonesques dont l'écrivain a découvert le pouvoir sur le tas» (Bisanswa, 2006, 28).

Ainsi, le fait que des œuvres colossales, comme *La Comédie Humaine* ou *Les Rougon Macquart*, soient diffusées sous forme d'un roman-feuilleton, exige le retour du personnage. C'est pourquoi le lecteur assiste à une évolution naturelle du personnage, ce qui renforce la vraisemblance du roman: Rastignac est jeune dans *Le Père Goriot* et dans *La peau de chagrin*, il est vieux. En effet, c'est le même personnage qui se retourne d'un roman à l'autre, aux moments différents et dans les milieux divers. D'ailleurs, chez Balzac et Zola, il y a aussi un retour cyclique et obsessionnel des mêmes thèmes comme l'ennui, l'attente et le désir d'évasion.

2. Un aperçu représentatif des écrits de Mastûr

Mostafâ Mastûr est né en 1964 à Ahvâz. Il se fait connaître comme un nouvelliste moderne par la publication de sa première nouvelle intitulée «Le Souhait (Arézû)» dans la revue *Kiân*. Il fait des études en architecture et plus tard, il obtient sa maîtrise de la langue et de la littérature persane (Mîr Âbédînî, 2007, 257).

Mastûr a publié plus tard ses nouvelles dans quatre recueils: *Quelques anecdotes fiables (Tchand ravâyaté Mo'tabar)*(2003), *Je suis le narrateur omniscient (Man dânyé kol hastam)*(2008), *Histoire de l'amour, sans lettres (Hékâyaté Échgh bî chîn, bî ghâf, bî noghté)* (2005) et *L'amour sur le trottoir (Échgh rûyé Piâdé ro)*(1998). Il a également publié quelques romans comme *Embrasse le joli visage de Dieu (Rûyé mâhé Khodâvand râ bébûs)*(2000) qui a gagné le prix du festival «La plume dorée» en 2002, *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux (Ostokhâné khûk va dast hayé jozamî)*(2006), roman élu du «Prix littéraire d'Ispahan» en 2002, et plus récemment *Je ne suis pas un moineau (Man gonjéchk nîstam)*(2008), candidat du «Prix d'Alé Ahmad» en 2009.

L'une des originalités de l'œuvre de Mastûr réside dans le fait qu'il fait revenir ses personnages d'une nouvelle à l'autre. Autrement dit, c'est un nouvelliste qui répète ses personnages dans une série de nouvelles. Ce procédé a été déjà pratiqué par Tchékhov et Tchichellé Tchivéla, la nouvelliste congolaise, dans des recueils de nouvelles intitulés *Longue est la nuit* (1980) et *L'exil ou la tombe* (1986).

En somme, l'œuvre de Mastûr est beaucoup appréciée et jugée. En ce qui concerne la thématique de ses ouvrages, il a mis en scène le rapport de l'homme d'aujourd'hui et Dieu et le doute qui défait ce lien. De tels motifs préoccupent la mentalité de la plupart de ses personnages.

Les récits de Mastûr présentent parfois très explicitement des problèmes métaphysiques, philosophiques et des préoccupations constantes de l'homme d'aujourd'hui. Il aborde, dans presque tous ses livres, le conflit permanent du doute et de la certitude. Dans la plupart de ses ouvrages, la question essentielle est de percer les états que l'homme éprouve dans les profondeurs de son âme, comme la solitude, la mélancolie, le sens ou le non-sens de la vie, la foi ou les profonds doutes, etc.

Les personnages de Mastûr sont généralement des êtres souffrants. Ils souffrent devant les questions qui ne cessent de déranger leur esprit (Pârsî Néjâd, 2005, 60). C'est pourquoi les thèmes mastûriens se rapprochent par intervalles des idées existentialistes. Quoiqu'il envisage à analyser objectivement et logiquement les faits, il s'efforce de prouver également que la raison n'arrive point à comprendre la totalité de la foi (AmîrKhânî, 2005, 46). Ses récits mettent en relief de telles questions au détriment de l'action romanesque et c'est précisément ce qui qualifie ses romans et ses nouvelles.

Mastûr se classe également parmi les auteurs dont l'effort pour créer des scènes typiques entre les personnages s'effectue à travers les descriptions détaillées: «Devant l'école, Mohsén était assis dans la voiture et lisait le journal. Il attendait Dornâ. Une fois qu'il descendit le journal, il vit d'un coup Sîmîn, à l'autre bout de la rue, derrière le kiosque du téléphone. Il mit de côté le journal et descendit. Quand il traversait la rue, Sîmîn le vit et s'éloigna toute pressée.» (Mastûr, 2006, 59).

L'ambiance intime et sentimentale (Mochféghî, 2010, 196) de ses écrits les rapproche parfois de la poésie: «Avant que je glisse de nouveau dans le sommeil, le bruit d'un seul boulet se tire comme de l'autre bout du monde, comme d'un puits profond, il remplit ma chambre et personne excepté moi ne semble l'entendre» (Mastûr, 2008a, 10). La proximité de ses écrits avec le poème et la perturbation et le désarroi de ses personnages, rapprochent ses récits de ceux du «courant de la conscience»: «le système complexe de tels récits reflète la perplexité de la condition de leurs personnages, d'où l'emploi des manières qui avisent

l'intérieur du personnage» (Sanâpûr, 2006, 41). Il semble que ces personnages souffrent d'une douleur latente à l'intérieur de leur âme. Une douleur sournoise qui les amène à se soumettre parfois à la démence et à la mort (Mochféghî, 2010, 201). Retenons comme exemple, Dâniâl, un fou en apparence, qui semble être le porte-parole de l'auteur. Confrontant aux questions fondamentales, il n'arrive pas à comprendre les rapports et les comportements humains: «je m'adresse à vous! Vous, les voyous qui gigotent! Qu'est-ce que vous croyez? [...] Malheureux que vous êtes! Vous êtes spontanément malheureux, pourquoi donc vous le faites pire?» (Mastûr, 2006, 5).

Ainsi, la plupart des personnages mastûriens «sont épuisés et stupéfaits» (Pârsî Néjâd, 2005, 60). L'errance des personnages se voit à travers des scènes qui se répètent à plusieurs reprises: «Le logiciel de l'écran était active: dans un arrière-plan noir, il brillait des points de million d'étoiles. Un satellite tournait autour de la terre et plusieurs astronautes, comme des hommes perplexes et abasourdis, plongés dans l'espace, allaient d'un bout à l'autre» (Mastûr, 2006, 82). Ou ailleurs, lorsque Alî Rézâ, l'ami de Yûnés, répond aux questions de celui-ci, Mastûr fait allusion à l'ébranlement du caractère humain par la précarité symbolique des objets: «la boîte de la serviette s'arrête dans une position fugace. Une petite partie de la boîte est sur la table, le reste est suspendu dans l'air» (Mastûr, 2000, 73). Cette description presque symbolique et propre à Mastûr semble l'aider à mieux créer ses personnages et rendre plus vraisemblable leur état d'âme. Alors qu'il pouvait montrer la photo d'un paysage sur le monitor, il met en scène des astronautes suspendus dans l'air. Dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux*, il y a une scène dans laquelle le narrateur d'un documentaire de la télévision dit: «les baleines énormes et bossus nagent environs cinq mille kilomètres, dans les ténèbres de cent cinquante mètres de profondeurs de l'océan» (Mastûr, 2006, 12). Cette scène symbolise très délicatement la distance qui sépare Hâméd de Mahnâz.

3. Catégorisation des personnages chez Mastûr

D'après Michel Foucault, l'homme a toujours besoin de surnommer pour concevoir et assimiler la réalité (1993, 133). Ainsi, la catégorisation des personnages s'inscrit dans le processus qui met en rapport les signes avec les personnes et se glisse du côté des rapports référentiels. Penser le monde c'est avant tout le classer puis le catégoriser et le nommer pour le représenter. En insistant sur ce caractère performatif et informatif du langage, Bourdieu souligne en ces termes: «Quand il s'agit du monde social, les mots font les choses. Les catégories en tant que principes de vision et de divisions communs sont au fondement du consensus sur le sens du monde social» (1993, 32).

Alors, la typisation des personnages pour Mastûr, permet l'agencement et l'organisation d'un monde en unités signifiantes qui simplifient apparemment la complexité du réel social: «Les catégories permettent de retenir peu de choses à partir de beaucoup d'éléments et d'inférer une multitude de choses à partir de très peu d'éléments» (Leyens, 1983, 35). Il semble que les personnages de Mastûr se classifient en trois groupes: les premiers sont ceux qui n'ont aucune croyance en Dieu et semblent être délaissés par Celui-ci. Ils vivent paisiblement et font ce qu'ils veulent. Parvîz, l'ami de Yûnés, en est le représentant: «je pense que Parvîz se résume en trois phrases: «Parvîz ne pense guère. Parvîz est content. Parvîz est confortable» » (*Ibid.*, 75).

Le deuxième groupe renferme les personnages qui ont une croyance incontestée en Dieu. Ils ont admis Dieu et l'Univers, ne cherchant à les prouver par aucune raison. Selon eux, la mort, les maladies incurables ainsi que d'autres peines qui atteignent l'être humain, sont considérées non comme la marque de l'absence de Dieu, ni de son injustice, mais comme des «anges» (*Ibid.*, 45), apportant la perfection dans l'univers humain. Mansûr qui, malgré les souffrances qui l'accompagnent jusqu'à la mort, ne conteste rien, est le représentant de ce groupe. C'est pourquoi quand il rend l'âme, il se sent partout des jasmins blancs (*Ibid.*, 46).

Enfin, le troisième groupe englobe des personnages douteux, autour desquels se nouent de différents micro-récits. Ce sont des êtres inconstants qui n'arrivent pas à comprendre l'univers en dépit de leur savoir. Cela pourrait être la raison pour laquelle presque tous les personnages douteux des écrits de Mastûr sont des hommes instruits et d'une haute position sociale: Yûnés doute de l'existence de Dieu (*Ibid.*, 35), alors qu'il a fait une grande partie de ses études en «philosophie» (*Ibid.*, 1). En fait, «le choix des personnages des récits, relate que ces questions de doute préoccupe l'élite de la société. Pârsâ est le professeur spécialiste de la physique, Méhrdâd est spécialiste en astronomie et Yûnés, le doctorant des recherches sociales. On dirait que cette hésitation préoccupe ceux qui désirent penser à la nature de la genèse» (Châkêrî, 2002, 61).

Outre cette classification, on pourrait en présenter une autre: dans la société représentée par Mastûr, on rencontre des hommes de toute sorte, de toute position sociale. Néanmoins, ce qui est surprenant, c'est la présence presque constante des êtres handicapés qui reflètent la croyance en le fait qu'ils seront entrés dans le paradis, du fait de leur manque naturelle: «Elle dit que je vais certainement au paradis. Elle dit que ma tête n'y sera plus grande. Que ma langue n'y bégaie plus. Que mes oreilles y ont la même taille que celles des autres» (Mastûr, 2008b, 18).

Mastûr montre explicitement les personnages féminins comme des êtres spirituellement supérieurs aux hommes. Selon Dâniâl, «la femme est la moitié légale du monde. Tout défaut vient de la part des hommes» (Mastûr, 2006, 39). C'est pourquoi on assiste plutôt à l'évolution des personnages féminins: par exemple Sûssan (la prostituée récurrente des récits de Mastûr) met de côté sa vie passée grâce à l'amour qui germe graduellement en elle (*Ibid.*, 76). Cela dans telle mesure que l'auteur arrive à conclure que les femmes, et les vieilles femmes en particulier, sont des êtres sacrés: «Alors, je ne veux pas dire que Tâdjî est sainte, mais elle est infiniment sacrée» (Mastûr, 2008a, 68). Ou ailleurs: «Bien entendu selon moi, le sac de toutes les femmes est sacré» (*Ibid.*).

4. Retour du personnage chez Mastûr

Le retour du personnage dans l'œuvre de Mastûr consiste en deux formes: ou bien ce sont les mêmes personnages qui se retournent d'un récit à l'autre, ou bien ce sont des mêmes types dont les caractères stéréotypés rappellent d'autres personnages. Dans cette optique, l'originalité de Mastûr réside dans la création du «roman-immeuble» (Maulpoix, 1991, 234) employé notamment par Georges Perec dans *La vie mode d'emploi*, ainsi que par Michel Butor dans *Le passage de Milan*. C'est un point de coïncidence entre plusieurs récits qui se déroulent dans un même appartement, sans que personne soit au courant de ce qui se passe à ses alentours. L'appartement symbolise la société moderne où les hommes vivent sans se connaître.

Les personnages de Mastûr ne se réunissent qu'au dénouement (Mastûr, 2006, 73-82), ce qui revient à dire que l'auteur raconte séparément l'histoire de leur vie. Ils ne se rencontrent que par intervalles: Châdî passe dans le couloir de l'hôpital, côte à côte d'Afsâné, sans s'apercevoir d'elle (*Ibid.*, 54).

Mastûr a également donné naissance aux personnages qui se développent en se répétant. Par exemple, Dâniâl, un fou en apparence, habite dans un appartement chez sa mère dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux*, alors que dans *Je ne suis pas un moineau*, il est dans un asile d'aliénés et ne pouvant supporter les problèmes qui le dépassent, il finit par s'y suicider (Mastûr, 2008a, 59).

Le récit des jeunes fêtards se répète également dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux*, ainsi que dans «Le brouhaha dans le versant de l'après-midi (Hayâhû dar Šîbé ba'ad az zohr)», la première nouvelle du recueil *Téhéran pendant l'après-midi (Tehrân dar ba'ad az zohr)* (Mastûr, 2008b, 9-13).

La trace de la femme de mauvaise vie se voit presque dans la plupart des récits de Mastûr. S'appelant tantôt Pûrî, tantôt Sûssan, ce personnage circule dans les endroits que l'auteur représente très habilement. Ce retour est parfois une présence récurrente et parfois une évocation du personnage par la simple répétition de son nom. Outre *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux*, Sûssan se retourne dans «Quelques anecdotes fiables sur Sûssan (Tchand révâyaté mo'tabar dar bâréyé Sûssan)», la première nouvelle du recueil *Je suis le narrateur omniscient* (Mastûr, 2003, 7-22). Cette récurrence se limite parfois à une seule nomination. Pûrî aussi est présente dans «Les amphibiens (Dozîstân)», la dernière nouvelle du recueil *Je suis le narrateur omniscient* et sa récurrence se borne parfois à une seule évocation (Mastûr, 2008b, 32). Amîr Mâhân, l'un des personnages qui habitent dans l'asile d'aliénés dans *Je ne suis pas un moineau*, est évoqué encore une fois dans *Téhéran pendant l'après-midi* (*Ibid.*, 26).

On peut également parler du retour des «types récurrents» dans la plupart des récits de Mastûr comme «Téhéran pendant l'après-midi» et «Quelques anecdotes fiables sur l'enfer (Tchand révâyaté mo'tabar dar bâréyé Dûzakh)», des nouvelles du recueil *Téhéran pendant l'après-midi*, et dans le roman intitulé *Embrasse le joli visage de Dieu* (Mastûr, 2000, 82).

Le type de l'élite, aux prises des questions fondamentales de la vie socio-culturelle se retourne dans plusieurs récits. Yûnés et Dr. Pârsâ dans *Embrasse le joli visage de Dieu*, et Dr. Mohammad Mofîd et sa femme Dr. Afsâné Mehr Pûr dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux* en sont des exemples.

Parallèlement aux personnages récurrents centraux autour desquels se nouent les récits, il y en a d'autres moins importants: Essî (Mastûr, 2003, 61), E'idî (*Ibid.*, 62, 81) et E'idî le courtaud (E'idî Khépél) (Mastûr, 2008a, 15), Rassûl (Mastûr, 2003, 62, 81), Gholâm le chien (Gholâm Sagî) (*Ibid.*, 85), etc.

Il arrive même que l'auteur prête des noms identiques aux divers personnages: Yûnés, le protagoniste d'*Embrasse le joli visage de Dieu* et Yûnés, personnage de la nouvelle intitulée «Je suis le narrateur omniscient» (*Ibid.*, 25). Ou encore Elyâs apparaît, une fois comme un adolescent, comme le fils malade de Dr. Mofîd (Mastûr, 2006, 18) et une autre fois, comme un jeune homme dans le groupe des fêtards (Mastûr, 2008b, 9). De plus, l'auteur a accordé des caractères récurrents aux personnages divers, ce qui fait rappeler les personnages récemment rencontrés dans un autre texte. Le premier exemple de ce procédé est l'amour platonique qui atteint de multiples personnages. Cet amour se détache en grande partie de l'amour charnel et pousse l'amoureux à renoncer au mariage afin de rendre sublime son amour. «Mastûr est un auteur non pareil dans la création des situations amoureuses. Pourtant, le fait que les amoureux insistent à garder l'écart et à fuir de se rejoindre, répète une grande question à la fin de tous ses récits» (Tabîbî, 2008, 47). Et ce qui est intéressant et commun dans tous ces récits, c'est l'amour ravissant des amoureux envers «les mains». Les mains aux doigts minces et tendus se répètent à maintes reprises: «Elle est blanche aux cheveux noirs et avec de jolis doigts minces. Les plus beaux doigts que j'ai jamais vus» (Mastûr, 2003, 39).

Parmi d'autres traits récurrents dans les descriptions physiques des personnages, on peut citer la transpiration des mains de plusieurs personnages: «Je me tire les mains sur mon pantalon pour en sécher la sueur» (*Ibid.*, 42). Ou encore: «Amîr ne bougea pas, comme s'il n'avait rien entendu. Il se tira la paume des mains tout en eau sur son pantalon» (*Ibid.*, 58). Le «cadre vert», image à valeur spatiale, à travers lequel les amoureux voient leur bien-aimée est un autre thème répété: «Et puis, tes yeux m'ont fasciné à travers ce cadre vert» (Mastûr, 2000, 110). Ou encore: «Surtout pour le cadre vert de ses lunettes» (Mastûr, 2008b, 56). La grande montre de filles se répète aussi: «J'écrivis précipitamment un poème court intitulé Une fille avec une grande montre» (*Ibid.*, 48).

Autre remarque à faire, c'est la répétition de l'espace et du temps encadrant l'existence et l'action des personnages. La plupart des écrits de Mastûr se déroulent à Téhéran, plutôt dans

les universités, les bistrotts et les appartements. L'hiver domine la majorité de ses récits: «La neige avait encore couvert les bords du parterre» (Mastûr, 2006, 43). Cet hiver symbolise les relations froides des êtres qui fréquentent les récits de Mastûr sans s'apercevoir les uns des autres.

On rencontre chez Mastûr un ensemble des mêmes professions pour les personnages: médecin, étudiant, professeur, etc. Hâméd dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux* est photographe (*Ibid.*, 11), comme l'est Elyâs dans *Téhéran pendant l'après-midi* (Mastûr, 2008b, 12).

5. Le pourquoi du retour du personnage chez Mastûr

Le retour du personnage chez Mastûr est considéré plutôt comme une qualité. Pourtant, certains le considère inversement comme un inconvénient. Bien que le retour de Sûssan unisse quelques récits dans plusieurs livres, permettant ainsi au lecteur de se souvenir de ce type particulier, l'histoire de Sûssan se répète entièrement dans *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux* et dans «Quelques anecdotes fiables sur Sûssan» (Mastûr, 2003, 7-22). C'est pourquoi selon certains, le fait que Mastûr écrit trop et publie incessamment des livres, le pousse à répéter ainsi les personnages et les situations (Amîr Khânî, 2005, 48). Or, la multiplicité des personnages exige et provoque la multiplicité des thèmes (Pârsî Néjâd, 2005, 63).

Parmi les raisons pour lesquelles les auteurs tels que Balzac ou Zola ont recours au procédé du retour du personnage, on pourrait faire allusion au fait que cette technique contribue à une véritable peinture sociale. En fait, leurs romans étant le tableau de grands bouleversements sociaux, politique et économiques du XIX^e siècle, il faut que leurs personnages aussi évoluent dans l'univers romanesque auquel ils ont donné naissance. Ils se retournent dans le dessein de faire vraisemblable la fresque réaliste dont ils font partie, aussi bien que de rendre vraisemblable le cours de l'Histoire et l'évolution des événements. Il peut y avoir parfois le retour des mêmes personnages qui, dans les différentes phases de leur vie, ont été le témoin des évolutions de l'époque. Une telle tendance ne semble pas être totalement admise et développée chez Mastûr. Cependant, il semble que cette technique cimenter le réalisme et la vraisemblance du cycle mastûrien.

De plus, dans l'esprit d'un certain auteur comme Balzac qui envisage former une société romanesque ou un auteur tel que Zola qui examine les sinuosités d'une famille à travers plusieurs générations, le retour du personnage est un procédé indispensable. Cela pourrait être également un pur effet du roman de feuilleton, qui permet aux lecteurs de poursuivre la progression de la pensée de l'auteur. Chez Mastûr qui semble répéter d'un roman à l'autre les mêmes thèmes de la dislocation chez les personnages plongés dans de profondes incertitudes, des relations affectives inconstantes et des préoccupations permanentes de l'homme moderne, il paraît que le recours au retour du personnage est nécessaire au développement de ces thèmes.

Outre l'ambiance spatio-temporelle des romans (Nord du Téhéran, hiver), Mastûr est censé créer des personnages-types qui, par leur récurrence à intervalles, font préciser les thèmes favoris et les motifs de l'auteur comme le doute persistant et l'amour raté. De plus, le fait que Mastûr fait allusion à une série de thèmes presque restreints, les personnages différents paraissent répétés, puisque leur réflexion ou leur «vision du monde» (Goldmann, 1959, 46) se répète. De cet égard, on pourrait parler de la répétition des mentalités chez Mastûr: la quotidienneté, le chagrin, l'angoisse de la mort: «ils sont tous pleins de chagrin» (Mastûr, 2006, 79).

Conclusion

Le réalisme littéraire s'attache à la description minutieuse des scènes de la vie. Le roman ou la nouvelle réaliste, permettent de refléter la réalité par la vraisemblance des intrigues. D'où la multiplicité des fresques et des cycles romanesques qui mettent en scène et étudient les tableaux de la vie quotidienne. Cette affirmation s'accroît lorsqu'il est question de l'apparition feuilletonesque des romans. En outre, l'évolution des personnages et des événements récurrents dans un cycle romanesque fait preuve de celle d'histoire sociale.

Parmi les différentes techniques produites grâce à l'école réaliste, le retour du personnage sert de fil d'Ariane qui unit les différentes dimensions de l'œuvre de Mostafâ Mastûr et facilite la saisie de sa «vision du monde» à travers de multiples ouvrages.

Le retour et la catégorisation des personnages sont exercés par Mastûr, afin, semble-t-il, de mettre en relief une série de thèmes persistants qui concernent les grands problèmes et les réflexions majeures des personnages. En gardant les principes des grands maîtres réalistes, Mastûr semble les dépasser par la répétition incessante des thèmes, des cadres, des ancrages spatio-temporels, des scènes et des descriptions et finalement par le retour des personnages et même la répétition des mêmes récits d'un recueil à l'autre. Enfin, le retour incessant des types et des structures romanesques proclame l'originalité de cet auteur de la littérature contemporaine de l'Iran.

Notes

¹. L'expression tirée de l'ouvrage de Jacques Dubois qui étudie la mise en place de la réalité sociale, dans quelques romans réalistes/naturalistes. Cf. Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel, De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

Bibliographie

AÏT-AARAB, Mohamed, *Engagement littéraire et création romanesque dans l'œuvre de Mongo Beti*, Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2011.

AMÏRKHÂNÎ, Rézâ, «Nous aussi, nous avons vu le soleil» (Khorchîd râ mâ ham dîdéim), in: *Revue de la littérature romanesque*, 1384/2005, N° 96, pp. 44-48.

ARANDA, Daniel, «Originalité historique du retour de personnages balzaciens», in *Revue d'histoire littéraire de France*, 2001, 101^e année, N° 6, Paris, PUF, Novembre-décembre 2001, pp. 1573-1589.

BARRET, Cécilia, «De deux «contre-Histoires», ou la révolution du roman historique des années 1960-1970», in: *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, 2007, 2^e Congrès du REELC (Clermont-Ferrand, CRLMC, septembre 2007).

BARTHES, Roland, «L'Effet de réel», *Communications*, in: *œuvres complètes*, 1968, Tome III, *Livres, textes, entretiens (1968-1971)*, éd. par Éric Marty, Paris Seuil, 2002.

BENSLIMANE REDOUANE, Radia, *De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djebar et de Rachid Boudjedra*, Thèse de doctorat, École Doctorale Algéro-Française de Français, 2010.

BISANSWA, Justin, «Roman africain et totalité» in: *Revue de l'université de Moncton*, 2006, vol. 37, N° 1, pp. 15-38.

BOURDIEU, Pierre, «A propos de la famille comme catégorie réalisée», in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1993, N°100, pp. 32-36.

CHÂKÉRÎ, Ahmad, «Dieu qui nous est proche (*Embrasse le joli visage de Dieu* de Mostafâ Mastûr) (Khodâvandî ké nazdîk ast (*Rûyé mâhé khodâvand râ bébûs az Mostafâ Mastûr*))», in: *Revue de la littérature romanesque*, 1381/2002, N° 64-65, pp. 59-62.

DAVIN, Félix, «Introduction aux Études de mœurs au XIX^e siècle», 2009, <http://glica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k690200.texte>, Page.f1. Page consultée le 7 juin 2009.

DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Le Seuil, 2000.

FIZIA HAYETTE, Boulahbal, *Autobiographie autofiction: la singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra, l'écrivain et l'imposture des mots*, Thèse de doctorat, Université Abderrahmane Mira, Bejaia, École doctorale Algéro-Française, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1993.

GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959.

LEYENS, Jacques-Philippe, *Sommes-nous tous des psychologues? Approche psycho-sociale des théories implicites de personnalité*, Bruxelles, Mardaga, 1983.

LUKACS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.

MASTÛR, Mostafâ, *Embrasse le joli visage de Dieu (Rûyé mâhé khodâvand râ bébûs)*, Téhéran, Markaz, 1379/2000.

- *Je suis le narrateur omniscient (Man dânyé kol hastam)*, Téhéran: Ghoghnu, 1382/2003.
- *Le squelette du cochon dans les mains du lépreux (Ostokhâné khûk va dast hayé jozamî)*, Téhéran: Tchéchéme, 1385/2006.
- *Je ne suis pas un moineau (Man gonjéchk nîstam)*, Téhéran, Markaz, 1387a/2008a.
- *Téhéran pendant l'après-midi (Tehrân dar ba'ad az zohr)*, Téhéran, Tchéchéme, 1387b/2008b.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Itinéraires littéraires au XX^e siècle*, Tome 2, Paris, Hatier, 1991.

MOCHFÉGHÎ, Ârach et ALI ZADÉ KHAYÂT, Nâsser, «Le courant de la conscience (Jaryâné sayâlé zéhn) dans les récits de Mastûr», in: *Revue de la langue et la littérature persane*, 1389/2010, N° 17, L'Été 1389/2010, pp. 181-209.

PÂRSÎ NÉJÂD, Kâmrân, «Les hommes, les mots, les tristesses, le cercle critique du roman Le squelette du cochon dans les mains du lépreux (Ostokhâné khûk va dast hayé jozamî)», in: *Revue de la littérature romanesque*, 1384/2005, N° 91. pp. 58-66.

SAILLANT, Raphaël, «La maison Nucigen» in: *Majeure Alternative Management*, HEC, Paris, 2010-2011, pp. 1-13.

SANÂPÛR, Hossein, *Dix recherches sur l'écriture romanesque (Dah jostâré dâstân névîsî)*, Deuxième édition, Téhéran: Tchéchéme, 1385/2006.

TABÎBÎ, Farîbâ, «L'amour pour l'amour; l'étude de l'amour dans les récits de Mastûr (Echgh barâyé échgh; barésîyé échgh dar dâstânhâyé Mastûr)», in: *Mensuel de la littérature (Kétâbé mâhé adabîyât)*, 1387/2008, N° 12, pp. 45-52.