

# **Cinéma et littérature : une analyse de la construction de l'espace chez Bahman Farmânârâ et des Nouveaux Romanciers**

**ASGHARI Armita**  
asghariarmita@yahoo.fr

## **Résumé**

La relation qu'entretient la littérature avec les arts, surtout avec le 7<sup>e</sup>, a toujours su intéresser la littérature comparée. Le cinéma et le roman ont tous les deux le souci de présenter les éléments du récit dont les personnages, l'espace et le temps - le premier par l'image et le second par le mot - de façon à faire accepter par l'interlocuteur cette illusion du réel. Pourtant l'influence réciproque littérature-cinéma a été à l'origine des changements dans leurs structures.

L'article présent étudie, dans la mesure du possible, la construction de l'espace dans l'œuvre du cinéaste iranien Bahman Farmânârâ, celle des Nouveaux Romanciers français et iraniens dont Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Houshang Golshîrî afin d'y dégager les ressemblances de la construction de l'espace ainsi que l'influence du Nouveau Roman sur le cinéma iranien.

**Mots-clés :** littérature comparée, cinéma, Nouveau Roman, l'espace, techniques cinématographiques.

## Introduction

Afin de satisfaire l'homme moderne entré dans l'Ere de soupçon, la littérature, comme toutes les autres disciplines, s'est intéressée aux nouvelles pistes d'étude d'autant plus que le lien qui s'établit entre elle et les autres arts a donné naissance à de nouvelles formes littéraires comme la littérature comparée. Celle-ci prend comme l'objet d'étude les rapports entre les arts verbaux et les arts visuels surtout le cinéma étant donné que les rapports que le cinéma entretient avec la littérature sont féconds. D'autant plus que pour d'aucuns, le cinéma ne serait qu'une nouvelle façon de faire de la littérature ou un moyen d'illustrer les textes ou encore une manière de raconter des histoires. C'est cette relation qui contribue en effet à l'apparition des *textes hybrides* (pour reprendre l'expression inventée par Duras) et aussi celle de l'écriture transmodale qui expose les caractéristiques des deux arts. Ainsi le critique se permet-il d'analyser le ciné-roman, le roman-cinéma, le scénario avec le même outil que le Nouveau Roman et s'attend à y repérer les mêmes structures au niveau des composants du récit tels que le personnage, le temps et l'espace. Concernant l'espace, il est à rappeler qu'il s'agit là d'une donnée incontournable que l'on ne saurait négliger dès qu'il est question de récit écrit ou de scénario. Les formes narratives, dans leur quasi-majorité, s'inscrivent dans un cadre spatial pour faire apparaître l'action. Le récit cinématographique, quant à lui, ne fait pas exception à la règle et les événements déroulent tous dans un espace singulier, ce qui permet de mettre la spatialité parmi les éléments qui affectent l'impression de réalité.

L'article présent examine justement l'espace dans les films du Nouveau Roman de Bahman Farmânârâ mais aussi sa collaboration avec Hûshang Golshîrî, l'un des précurseurs du Nouveau Roman en Iran, et cela dans le souci d'exposer les rapprochements de ses films tels que *Ye bûs-e kûtchûlû* (Un bisou), *Khâneh-ye rû-ye âb* (La maison sur l'eau) et *Bû-ye kâfûr, atr-e yâs* (La senteur de camphre, le parfum de jasmin) avec les oeuvres des Nouveaux

Romans telles que *La Modification* de Michel Butor, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Shâzdeh Ehtedjâb* (Le prince Ehtejâb) de Golshîrî, etc.

Né en 1320/1941 à Téhéran, Bahman Farmânârâ a fait ses études du cinéma en Angleterre et ensuite aux Etats-Unis où il a connu le cinéma américain, le cinéma français et surtout la Nouvelle Vague. Grâce à sa vaste et profonde connaissance du cinéma français qui avait établi un lien incontestable avec la littérature et le Nouveau Roman, Farmânârâ a connu le Nouveau Roman qu'il a rapidement apprécié: « *Certes, je suis un passionné du Nouveau Roman et de la nouvelle méthode qu'ont entreprise Nathalie Sarraute et les autres dans l'écriture romanesque: le romancier présente avec impartialité des tranches de vie des individus. Je crois que c'est également le cas de Shâzdeh Ehtedjâb, un procédé qui a duré jusqu'à Bû-ye kâfûr, atr-eyâs et khâneh-ye rû-ye âb* » ( Bahman Farmânârâ cité in: 1381/2002, p.137). Voilà pourquoi l'analyse de la construction de l'espace de celui-ci qui connaît bien le Nouveau Roman et ses enjeux, permettra de confirmer cette théorie selon laquelle le cinéma iranien comme le cinéma français n'est qu'une nouvelle façon d'écrire et que les deux arts peuvent avoir la même structure d'espace.

### **La logique de l'espace**

Les Nouveaux Romanciers décrivent des lieux, des choses, des états et des aventures, tels qu'ils leur paraissent, sans en donner d'explication causale, parce que « *les catégories rationnelles sont inefficaces face à la résistance [...] de la matière.* » (1978, p.10). La représentation du monde fictionnel des ouvrages qui seront comparés avec les travaux de Farmânârâ aboutit au brouillage du cadre spatio-temporel et ne demande donc aucune explication de la part de ces écrivains. Pourtant, l'espace présenté dans ces œuvres est un espace réel et concret, surtout en ce qui concerne les films de Farmânârâ car dans tous les films, le réel ou l'illusion de la réalité doivent se manifester d'une manière à convaincre le spectateur et à le faire croire en cette illusion référentielle et cette logique fictionnelle.

La normalité de cette illusion référentielle et la situation imaginaire face auxquelles se trouvent l'interlocuteur dépend d'une relation d'identité entre le personnage et l'espace où se déroule l'événement. Cette relation apparaît sous deux formes; dans certains cas, entre l'espace et le personnage un rapport structuré s'établit. Dans d'autres cas ce rapport ne s'établit que de façon négative, comme une dislocation ou une perte d'identité. Ni l'espace, ni le personnage ne parviennent à s'imposer comme logiques et résultent à représenter des événements qui paraissent insignifiants et dépourvus de sens.

Dans les Nouveaux Romans tels que *La Jalousie* ou *La Modification*, les valeurs de l'espace sont liées à la perspective du personnage d'une façon problématique et l'événement propose une réalité fictionnelle à laquelle ne peuvent s'intégrer ni les lois de l'espace ni le personnage. La fiction est pénétrée dans la réalité d'une manière à ce que «le lecteur s'interroge non sur la nature des événements, mais sur celle du texte même qui les évoque.» (1970, p. 63). L'événement peut donc être un fait tiré de l'espace aussi bien qu'une action du personnage. Mais dans les deux cas, le personnage se trouve face à un espace auquel il ne parvient pas à s'intégrer. Dans le cas de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, on retrouve dans le récit les empreintes d'un univers fictionnel décrit avant l'événement, l'univers dans lequel le personnage et l'espace avaient établi un rapport d'identité. Les premières pages du roman donnent une description détaillée de la maison vue de l'extérieur et de la plantation. Le champ lexical qui implique la droiture, l'ordre et la raison, forme l'image d'une maison solidement bâtie, où tout est en règle et en harmonie. Or, au fil des détails, on s'aperçoit que cette maison est maintenant négligée, qu'elle n'est plus comme avant. A ... ne s'y intéresse plus car elle a d'autres préoccupations.

«Adossée à la porte 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 lavé du plancher.» (1957, p. 11).

Ainsi, dès le début du roman, le lecteur s'aperçoit que les rapports harmonieux établis entre le personnage et l'espace ont perdu de sens. Le même cas paraît dans *Shâzdeh Ehtedjâb* (roman de Golshîrî porté à l'écran par Farmânârâ), où Shâzdeh Ehtedjâb (Khosrow), un descendant de la dynastie Qâdjâr, se souvient des scènes de son enfance, lorsque tout était en ordre, selon la volonté du Grand Prince, Shâzdeh-ye Bozorg, son grand-père. La chute des Qâdjâr avait porté un grand coup aux princes qâdjârs, et Shâzdeh Ehtedjâb qui n'avait pas hérité la force de caractère et l'autorité de ses ancêtres ne parvenait pas à régler sa vie selon les critères de l'espace dans lequel il vit. Dès son enfance, il souffrait de la tuberculose – maladie héréditaire de cette famille. Alors que la maladie avait renforcé chez Shâzdeh-ye Bozorg son caractère. Ses toux faisaient trembler les vitres et le lustre; cette image faisait encore peur au jeune prince Khosrow: «Lorsque ses épaules se secouèrent et qu'il se pencha, les vitreaux tremblèrent encore.» (H. Golshîrî, 1384/2005, p. 33).

L'infidélité supposée d'A... dans *La Jalousie* et l'impuissance de Shâzdeh Ehtedjâb à assurer la splendeur d'antan de sa dynastie dans *Shâzdeh Ehtedjâb* montrent comment le protagoniste qui, avant d'être subjugué par l'événement parvenait à donner un sens à l'espace, en est maintenant impuissant.

On constate le même cas chez *Bû-ye kâfûr, atr-e yâs* de Farmânârâ, qui est le miroir de sa vie professionnelle. Ce film relate l'histoire d'un metteur en scène (Bahman Fardjâmi) qui va tourner, après une vingtaine d'années, un documentaire sur les cérémonies de funérailles en Iran. Il essaye de regrouper son équipe mais le résultat de ses recherches lui paraît insatisfaisant et même trop cruel; la plupart des acteurs sont marginalisés. Bahman Fardjâmi comme Bahman Farmânârâ et beaucoup d'autres cinéastes ne parviennent plus à établir une relation logique avec l'espace et affrontent le même problème que Shâzdeh Ehtedjâb et A... de *La Jalousie*.

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* ou qui *raconte* (selon les termes de Genette), tout étant préoccupé par la

façon de décrire cette différence. 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 d'une manière à reconstruire un espace mental.

### L'espace mental

L'espace mental se fait sentir comme la plus grande préoccupation des Nouveaux Romanciers aussi bien que Farmânârâ. Du fait, chez eux, on a du mal à le distinguer du monde réel. Dans *Bou-ye Kâfûr, atr-e yâs*, la mariée qui se promène dans le jardin et que seul Bahman voit, ne peut exister que dans l'espace mental du personnage, qui est perturbé à cause de l'anniversaire de la disparition de sa femme Jâleh. Le fait que vers la fin du film le corbeau se met à parler en est un autre exemple:

«Corbeau: Hâdji, il est le temps ?

Bahman: Le temps de quoi?

Corbeau: Le temps de tourner le film que tu voulais réaliser.»

(*B. Farmânârâ, Khâneh-ye rû-ye âb*, in: Z., Qûkâsiân, 1380/ 2001, p. 70).

Dans *Khâneh-ye rû-ye âb*, l'espace mental est présenté dans une extrémité absolue. C'est l'histoire d'un médecin corrompu qui, toute sa vie, a eu des relations avec de nombreuses femmes et qui serait tué par l'une d'entre elles. Tout au long du film, l'image d'une vieille femme habillée de blanc, assise sur une chaise tricotant un je-ne-sais-quoi, apparaît de temps en temps. Le Docteur Sepidbakht, le médecin malheureux, voit souvent des pelotes de laine colorées dans des lieux les plus inattendus. Le seul élément qui relie cette image à la trame de l'histoire est peut-être la phrase prononcée par la secrétaire du médecin: «*Je ne connais pas celui qui tisse notre destin, si je le connaissais, je lui demanderais de découdre le mien.*» (Farmânârâ, 2002, p. 280).

On dirait que c'est la vieille femme qui détermine le sort des

personnages du film. La toile d'araignée fabriquée par les fils à tricoter sur laquelle le Docteur Sepidbakht meurt à la fin du film, trouve tout son sens à travers cette même réplique.

Dans *Ye bûs-e kûchûlû*, la mort, sous forme d'une jolie femme en noir, explique l'importance de l'espace mental chez Farmânârâ comme chez les Nouveaux Romanciers comme Robbe-Grillet qui, dans sa *Jalousie* ne se déplace que dans son espace mental. Le rejet de la représentation du réel se traduit plus fort dans ce film. Le personnage principal de ce film, Esmâïl Shebli, accueille son ami écrivain Mohammad-Reza Saadi, venu de Suisse après trente-huit ans pour retrouver sa famille pour la première fois après le suicide de son fils. 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 réincarné en lui pour la vie. Ils entreprennent un voyage durant lequel ils rencontrent les personnages décrits par Shebli dans son ouvrage inachevé, qu'il reconnaît aussitôt. A vrai dire, il forme un monde différent de celui que nous avons l'habitude de voir.

Ce monde différent est formé chez Golshîrî par le labyrinthe de la subjectivité du narrateur. Dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, tout le roman se déroule sans que Shâzdeh (Khosro) fasse un mouvement ou un geste. Il est assis dans l'obscurité et remonte dans son esprit les années pour revivre sa vie sans respecter l'ordre chronologique.

Dans *Methl-e hamisheh*, (Comme toujours), une autre nouvelle de Golshîrî, le personnage principal mène une vie quasi-normale, mais dans son esprit, il est obsédé par l'histoire d'un cadavre qu'il a vu pendant son enfance et qui l'a profondément marqué. Cette image du cadavre ne cesse d'apparaître dans presque tous les ouvrages de Farmânârâ, comme si lui aussi partage la même obsession et pour la dissiper, il l'insère partout dans son œuvre cinématographique.

Dans *La Jalousie*, le narrateur ne sort jamais de la maison comme dans *Shâzdeh Ehtedjâb*, tandis que dans les autres romans

de Robbe-Grillet même si les personnages se déplacent, on est toujours témoin des déplacements sans but précis des protagonistes dans l'espace extérieur, comme s'ils le font dans leur inconscience. Dans *Le Voyeur*, Mathias marche «sans bouger» (Robbe-Grillet ; 1999, p. 134.) en effet, les déambulations de tous les personnages sont semblables aux pérégrinations du soldat de *Dans le labyrinthe* ou encore ses déplacements bornés 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.»* (Robbe-Grillet ; 1959, p. 59).

Ce contenu mental est développé autrement chez Robbe-Grillet dans *La Jalousie* où l'imagination du mari définit l'espace d'une façon cinématographique bien que ses réflexions se concrétisent à l'aide des mots au service de l'écriture cinématographique qui «*va toujours du concret à l'abstrait, de l'image à l'idée, du réel au symbole et non l'inverse.*» (Mitry ; cité in 1998, p. 29).

On pourrait donc dire que chez les Nouveaux Romanciers tels que Golshîrî et Robbe-Grillet, l'image de l'espace extérieur devient un lieu de projection de la mentalité de l'être comme s'il y avait une relation réciproque entre dehors et dedans en termes subjectifs et mentaux. Dans l'œuvre de Farmânârâ aussi l'espace dans lequel se trouvent les personnages et les narrateurs sont définis par l'imagination et parfois par les hallucinations de ceux-ci. Les narrateurs se situent en marge du monde qu'ils décrivent et réalisent des départs phénoménologiques vers le monde fictif sans avoir le souci de la vraisemblance des scènes décrites. Ainsi, la dialectique du dedans et du dehors aussi se multiplie et se transforme au profit des techniques cinématographiques.

### La dialectique du dedans et du dehors

*Khâneh-ye rû-ye âb* de Farmânârâ, représente les personnages emprisonnés. Le Docteur Sepidbakht, s'est cloîtré dans une grande villa aux longs murs équipée de plusieurs antivols. «*Ta maison est grande et tu en as les moyens, pourquoi tu m'as abandonné ici ?*» (Farmânârâ ; 2002, p. 284).

Il vit avec son domestique qui ne reste même pas chez lui pendant toute la journée. Il répond donc: «*– parce que je suis occupé. Je ne suis pas souvent à la casa et Rahim part après le déjeuner.*» (*Ibid.*)

Bien qu'il travaille et qu'il ne reste pas à la maison, le fait qu'il est isolé et qu'il préfère gala pour soi marque l'attention du spectateur dès le début. On a 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 Farmânârâ. Vers la fin du film c'est cette maison et la solitude de son propriétaire qui forment la toile d'araignée sur laquelle se calme le Docteur Sepidbakht.

Shâzdeh Ehtedjâb aussi s'est enfermé derrière les longs murs de sa maison pour créer le même sentiment d'isolation: «*Les murs étaient longs. J'ai beaucoup cherché pour trouver cette maison.*»

(Golshîrî, 1384/2005, p. 104).

Accablé par son impuissance à agir comme ces ancêtres, il essayait de prouver sa force et son autorité en maîtrisant la gestion de la maison, ainsi bien que l'esprit de Fakhr-ol Nessâ (sa cousine et sa femme). Bien qu'elle soit de la même lignée que Shâzdeh, sa vaste culture et sa 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.

«*J'ai acheté cette maison. Dès que j'ai vu les murs, elle m'a plu.*» (*Ibid.*, p. 110).

L'emménagement dans cette maison a privé Fakhr-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 si douce que même les poissons n'avaient pas peur d'elle: «*Les poissons se précipitent et touchent les doigts de Fakhr-ol Nessâ*» ( *Ibid.*, p. 105).

La paix domine partout dans ce jardin avec lequel Fakhr-ol Nessâ est en pleine harmonie contrairement à Shâzdeh. Ainsi la dialectique du dehors et du dedans s'établit-elle entre cette femme et la nature de son environnement. Elle adorait le parfum des sapins et des jasmins, elle portait également toujours une fleur sur elle. Pour renverser cet ordre et priver la femme de tous ses attachements, Shâzdeh achète la nouvelle maison et y fait disparaître toute trace de la nature. Il voulait même faire couper le saule, pourtant la femme ne cesse pas de marcher dans le jardin en regardant le ciel.

Pour se libérer de cette prison, Fakhr-ol Nessâ se conduit vers la mort. En refusant les conseils de son médecin Abou Navâs, elle accepte la mort, les bras ouverts. Cette scène de la mort suit celle de Shâzdeh qui calme son long rire. Elle meurt sans avoir été vaincue par l'espace clos que lui avait imposé Shâzdeh pour la faire plier.

Pour le Docteur Sepidbakht de Farmânârâ aussi, la mort est un moyen libérateur. Il se libère dans les mains du petit enfant qui sait lire par cœur le Coran et tout en écoutant les versets cités par ce dernier ( Les versets 7-10 de la sourate Baqareh). C'est seulement après sa mort qu'il voit la source des fils à tricoter et la femme qui tricote. Le film se termine par une scène où le Docteur Sepidbakht et le petit enfant se sont allongés sur le tissu coloré, tricoté par Madame Zamâni dont le nom rappelle «le temps» en persan. Dans son cas, c'est seulement après sa mort qu'il entre en harmonie 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. Ce qui est incarné par la dame en blanc, auprès de qui tout être retrouve la paix.

Comme le narrateur de *La Jalousie*, Shâzdeh, le père du Docteur

Sepidbakht, Bahman de *Bû-ye kâfûr, atr-e yâs*, Mohammad-Rezâ S'adi de *Ye bûs-e kûтчûlû* se sont enfermés dans un espace clos et hermétique, où la lumière ne pénètre pas. C'est l'une des caractéristiques de tous les ouvrages de Farmânârâ dans lesquels, la couleur est rarement présente. Les personnages sont tous dans leur chambre mentale. Certains cherchent à couper tous les liens avec le monde extérieur, certains d'autre 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.*» (Robbe-Grillet, 1957, p. 50).

Si dans la lutte contre l'espace du dehors, Shâzdeh est perdant, le père du Docteur Sepidbakht ne l'est pas. Les souvenirs envahissent la chambre de Shâzdeh. Ils s'imposent dans tous les sens et de toute leur force, tandis que les morts apparaissent et lui parlent de temps en temps. Par contre le père du Docteur Sepidbakht domine tout. Afin de ne pas se laisser emporter par la mémoire, il voyage à travers ses livres: «*Quand la part de l'homme dans ce monde est juste une chambre, il faudrait qu'il fait 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.*» (B. Farmânârâ, *Khâneh-ye rû-ye âb*, in : 1381/ 2001, p. 302).

Dans *Ye bûs-e kûтчûlû*, deux histoires parallèles se croisent de temps en temps, les personnages du livre qui sont en train de s'écrire, sont cloîtrés dans ce film et la théorie de la mort de l'auteur de Blanchot est partout présente: «*Il [l'auteur] meurt quand le livre s'achève; pour renaître avec l'exigence d'écrire, dialectique qui ne sera jamais achevée.*» (G. Brée cité in : J. Kahnamouipour, N. Khattat, 1384/1995, p. 117).

Dans ce film, le retour d'un écrivain célèbre, Mohammad-Rezâ S'adi, après 38 ans, 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: «*Quelque fois l'écrivain croit que son histoire est bel et bien terminée mais les personnages le refusent et continuent l'histoire.*» (Farmânârâ, 1380/2001, p. 37).

Les personnages du livre inachevé de Shebli continuent leurs aventures d'une manière trop vraisemblable de sorte qu'ils parviennent à se faire même entendre par les autres qui ne font partie ni du *personnel* 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 eu lieu. Tout son univers sensoriel comme celui de Farmânârâ est envahi par les couleurs (le noir, le gris, le marron), les matières (le sol, la boue), les cris (ceux de ses personnages Djavâd et Kamâl) et les saveurs (le thé amer).

L'espace intime de Shâzdeh est marqué par les souvenirs de l'espace dans lequel ils ont eu lieu. L'univers sensible de celui-ci est emporté lui aussi par les couleurs (le rouge du vin et des grottes de sang), les matières (la douceur du velours, la chaleur du corps de Fakhri). 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.*» (1994, p. 206). L'extérieur qui entoure Shâzdeh révèle donc les souvenirs et les sentiments refoulés de celui-ci, des souvenirs qui tentent à rétablir le lien entre le dedans et le dehors à force d'hostilité et d'agressivité.

De même, dans *Yek bûs-e kûтчûlû*, la simple opposition formelle entre le dedans et le dehors se teint de violence. Mohammad-Rezâ Saadi qui symbolise Ebrâhim Golestân - écrivain et cinéaste connu iranien qui habite depuis longtemps en Angleterre - dans ce film, qui s'est isolé pendant 38 ans dans son appartement à Genève et qui ne connaît même pas ses voisins. Dans ce film, on envisage une double isolation de l'espace extérieur : une première fois, l'écrivain

s'est écarté de son pays, de sa famille et de ses compatriotes et une deuxième fois il s'est isolé en refusant toute communication. L'espace extérieur signifie pour lui, tous les hommes qui l'entourent. Il s'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 enfin, Genève se transforme en un espace vacant qu'il a laissé derrière lui.

### **Le pacte de réconciliation avec l'espace**

Les dernières minutes de *Ye bûs-e kûтчûlû* indiquent comment l'espace a accompli sa tâche. Le point culminant de la crise est passé et bien que les tourments existent encore, Saadi se résigne à faire la paix avec sa famille. Il retrouve sa femme auprès du tombeau de son fils qui venait de se suicider et lui exprime son chagrin pour la disparition de son enfant. Pourtant, il ne se résigne pas à faire la paix avec l'extérieur et n'accepte ni la mort, ni le lieu où il meurt. Il est à noter que la majorité des personnages de Farmânârâ ne retrouvent cette paix que lors de la mort, le thème privilégié et présent dans tous les ouvrages du cinéaste.

Dans *Khâneh-ye rû-ye âb*, le Docteur Sepidbakht retrouve cette paix lors de la mort. La scène finale qui le montre allongé au pied d'un arbre et avec Madame Zamâni et le petit enfant, illustre cette harmonie tant cherchée 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 Sepidbakht. Tous les autres personnages de *khâneh-ye rû-ye âb* représentent ce conflit avec l'espace extérieur. Jâleh, la secrétaire du Docteur, avec qui ce dernier avait mené une vie secrète, refuse son passé et tous les éléments qui la rejoignent à l'espace où elle avait passé son enfance. Elle ne rencontre même pas ses parents. Elle n'arrive pas à se réconcilier avec l'espace extérieur et l'ignore en refusant le passé. Le même refus se fait sentir dans le comportement d'un autre personnage; la jeune fille qu'on retrouve

dans le cabinet de Sepidbakht. Celle-ci, détestant le pays, prépare une ruse pour se marier avec un jeune homme avec qui elle allait partir pour l'Allemagne. Lorsque le Docteur Sepidbakht lui conseille de renoncer à ce mariage à cause du SIDA, elle déclare qu'elle ne va pas rater cette dernière chance: « *Cher Docteur! C'est ma chance pour partir. [...] Docteur! Quand tu n'as aucun avenir, c'est comme si tu construis ta maison sur l'eau.* » (*Ibid.*, p. 313).

Dans le cas de Bahman, le personnage de *Bû-ye kâfûr, 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, où le chagrin et la mélancolie de Bahman sont aussi présents que le premier jour. A travers les dialogues échangés entre Bahman et ses proches, le spectateur est mis au courant de l'amour entre le couple, ce qui fait obstacle devant l'écoulement du temps. C'est seulement après six ans que Bahman décide d'offrir les vêtements de la défunte. A l'occasion du sixième anniversaire de la mort de sa femme, il se recueille sur sa tombe, où il s'aperçoit que sur la tombe voisine, qu'il avait réservé pour lui-même, il y a 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 à reprendre une vie normale et à s'adapter à l'espace du dehors. Pourtant le projet de tourner un documentaire sur les funérailles en Iran ralentit le rythme de cette réconciliation. Le point culminant de la crise arrive à l'instant où il se réveille après un long cauchemar; il voyait dans son rêve ses propres funérailles qu'il avait l'intention de filmer; or tout s'était enchaîné contre son gré: la mise en scène, les maquillages et le décor. Rien n'avait comme prévu. Le matin, en se réveillant, il se rend à la cour et jette une petite pierre dans la piscine, ce qui signifie un nouveau retour vers la vie. Intéressant de noter que cette réconciliation coïncide avec son déménagement; son ami qui avait laissé sa villa à Bahman et sa femme après la maladie de cette dernière, l'appelle en lui annonçant son retour en

Iran... Bahman décide de lui remettre sa villa, et du même coup il annonce son intention de voyager. La décision qui donne un sens aux scènes passées dans un train tout au long du film, cependant le spectateur n'arrive pas à comprendre si le voyage avait commencé après cette scène ou s'il s'agit d'une conception mentale sans référence dans le monde réel. De toute façon, l'alternance des scènes de train rappelle *La modification* de Butor où une histoire d'amour adultère finit par la résolution du personnage principal à renoncer à son projet de mariage avec sa maîtresse. Il n'arrive pas à s'évader de l'espace qui est en conflit perpétuel avec lui puisqu'il rappelle 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 place du Panthéon; c'était une erreur de croire que je pourrais m'en échapper.*» (1997, p. 236).

Or, 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 normale et ennuyeuse, il paraît agressif en face de l'espace. Comme dans tous les ouvrages de Farmânârâ, l'espace se partage aussi en deux parties pour Léon de *Modification*: l'une obscure (Paris) et l'autre claire (Rome). L'image de ces deux villes se reflète partout chez les deux femmes. Par métonymie, Paris et Henriette, s'identifient dans l'obscurité et les images de Cécile et de Rome, s'associent dans la clarté.

Comme dans *Bû-ye kâfûr, atr-e yâs*, le personnage principal de *La Modification* se trouve dans l'espace clos du compartiment du train. Ce n'est pas un seul voyage mais plusieurs qu'il accomplit en s'abandonnant à ses rêves et réminiscences. En ce sens, la position des deux personnages ressemble à celle de Shâzdeh Ehtedjâb, cloîtré dans sa chambre, perturbé par l'assaut des souvenirs. Si pour Shâzdeh, c'est la force de perception qui fait surgir les personnages tels que Djadd-e Kabir 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 Farmânârâ.

### **Conclusion**

Bien que la description de l'espace se montre comme dépendant d'un ouvrage réaliste, le Nouveau Roman et le cinéma du Nouveau Roman (comme celui de Farmânârâ) tendent vers le brouillage des repères de sorte que le va-et-vient entre le mental et le réel présente un ensemble cohérent et vraisemblable et le monde fictionnel est constitué de façon à ce que le lecteur/spectateur puisse y croire, même s'il a du mal à s'identifier et à le remplir par son travail d'imagination.

S'intéressant aux relations entre les arts verbaux et les arts visuels, la littérature comparée était dès le début, à la recherche d'exposer les affinités du rapprochement de la littérature et du cinéma qui ont *a priori* des liens souples avec le temps et l'espace. En effet après l'invention du montage, la représentation des lieux multiples dans un cadre minimal (l'écran) est devenue possible et plus simple, ce que le roman – art textuel et verbal – pouvait faire depuis toujours. A vrai dire, l'univers dans lequel se déroule le film, notamment ceux de Farmânârâ, est de façon caractéristique celui d'un présent perpétuel qui 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 relation des deux arts a contribué à l'apparition des changements considérable de l'écriture notamment celle de la construction de l'espace. Ceci dit, en établissant un principe de continuité, le montage orienta rapidement le cinéma vers le roman et la collaboration des écrivains tels que Duras et Robbe-Grillet avec le cinéaste Alain Resnais en France ainsi que celle de Golshîrî et

Farmânârâ en Iran ont facilité l'apparition des textes comme le roman ciné-optique, le picto-roman, le roman-cinéma, le ciné-roman et tout ce qui mène aux aspects de la postmodernité et le transgénérique.

### Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. 1957), *La poétique de l'espace*, Quadrige/PUF.
- BUTOR, Michel, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. 1957), *La Modification*, Paris, Edition de Minuit.
- DOROSTKAR, R., AQIQI, S, 1381/2002, *Bahman Farmânârâ*, Téhéran, Qatreh.
- FARMANARA, Bahman, 1380/2001, *Ye bûs-e kâtchûlû*, Bonyâde cinema-ye Fârâbi.
- GOLSHÎRÎ, Hûshang, 1384/2005, 14<sup>e</sup> éd., *Shâzdeh Ehtedjâb*, Téhéran, Niloufar.
- KAHNAMOUIPOUR, Jaleh, KHATTATE, Nasrin, 1384/1995, *Critique littéraire*, Téhéran, Samt.
- MITRY, J., 1998, *Histoire du cinéma*, cité in : P. Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin.
- QUKASIAN, Z., 1380/2001, *Bû-ye kâfûr, atr-e yâs, Murûrî bar âthâr-e Bahman Farmânârâ va tchand Guftugû*, Téhéran, Agâh.
- ROBBE-GRILLET, Alain, 1978, « Le Nouveau Roman », *La Revue de Paris*, n° 9.
- \_\_\_\_\_, 1959, *Dans le labyrinthe*, Paris, Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_, 1957, *La Jalousie*, Paris, Edition de Minuit.
- \_\_\_\_\_, 1999, *Le Voyeur*, Paris, Edition de Minuit.
- TODOROV, Tzvetan 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».