

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 6, N^o 10

Problématique de la traduction du Nouveau Roman en Iran

Mahdi Afkhaminia

Maître de Conférences, Université de Tabri

Allahshokr Assadollahi

Professeur, Université de Tabriz

Roya Khadjir

Doctorante, Université de Tabriz

Résumé

Le Nouveau Roman qui est connu d'anti roman a déconstruit les règles du roman traditionnel par ses propres caractéristiques spécifiques et de là, a exigé une nouvelle façon de l'aborder. Cette nouvelle approche d'écriture romanesque s'est introduite dans les autres littératures grâce à la traduction. La littérature persane comme toute autre littérature a consacré une grande place à la traduction des œuvres étrangères. La traduction était une ouverture à la modernité en Iran. Au courant de l'histoire, ce sont plutôt les écrivains français qui étaient préférés par les traducteurs iraniens. Certes, la traduction des romans traditionnels était courante avant la révolution et les traducteurs qui avaient une connaissance de la langue française sont arrivés à léguer de nombreux ouvrages traduits du français. Mais en ce qui concerne la traduction du Nouveau Roman en Iran, c'est après la Révolution qu'elle atteint en vogue. La traduction de ce roman est plutôt problématique, car il prend en considération le langage et l'écriture à la place de l'intrigue, le personnage ou même le message.

Le présent article est une étude sur la traduction des œuvres des Nouveaux Romanciers en Iran et sur les quelques problèmes auxquels ont fait face les traducteurs iraniens dans ce domaine. On va analyser ces problèmes dans trois aspects : problèmes stylistiques, problèmes structuraux, et problème de réception.

Mots-clés : traduction, Nouveau Roman, Iran.

تاریخ وصول: ۹۰/۱۲/۶، تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۱/۱۱

***E-mail** : afkhaminia@yahoo.fr

****E-mail** : nassadollahi@yahoo.fr

Introduction

Depuis sa naissance, la littérature a subi plusieurs changements concernant la forme. Elle a commencé par l'étude de comportement de l'être humain pour se concentrer plus tard sur l'écriture. A la veille du vingtième siècle, la littérature a revendiqué de nouvelles formes narratives pour plaire à l'homme moderne. Alors le Nouveau Roman est né et il a essayé d'approuver les nouvelles structures textuelles et de bouleverser toutes les conventions du réel. Les Nouveaux Romanciers se sont intéressés au changement esthétique des formes littéraires et se sont orientés vers l'aventure d'une écriture. Ils affirment que le roman est un art comme les autres et que pour vivre et pour se développer il doit constamment se transformer, découvrir un nouvel ordre de sensations et de nouvelles formes, abandonner des conventions devenues inutiles, gênantes, et créer de nouvelles conventions qui seraient abandonnées à leur tour. Ils affirmaient que, le roman étant un art comme les autres, la substance dont il est fait, le langage, en est l'élément essentiel. Ainsi tous avaient cette même ambition : celle d'abolir les anciennes règles d'esthétique littéraire, de faire exploser la trame des anciens romans. Au lieu de prêter attention au fond, ils prennent en considération la forme du récit. De là, ils s'approchent des formalistes et des structuralistes et ainsi « pour étudier les Nouveaux Romanciers, il faut mettre au premier, la forme et la structure de leurs œuvres, et par la suite, l'écriture. »¹

Donc, en ce qui concerne la traduction du Nouveau Roman, il faut souligner qu'elle est différente de celle du roman traditionnel. Si on considère la traduction en premier lieu comme une approche linguistique ou une étude sur les signes linguistiques, on pourrait dire qu'elle change constamment selon son lieu de travail et s'adapte au texte et à l'écriture qui est la base du travail du traducteur. Bien que les Nouveaux Romanciers s'accordent à changer les conventions traditionnelles de narration, il paraît impossible de les traduire selon les mêmes critères. Il est évident que la traduction met en regard deux

¹ -Assadollahi A., « Le Nouveau Roman est-il traduisible ? », Acte du colloque de la traduction littéraire, 1379/2000, p. 29.

langues qui appartiennent à deux cultures différentes marquées par des rapports de force historiquement déterminés. Elles peuvent être toutes les deux des médias de grande communication internationale ou bien l'une, langue dominée, l'autre, langue dominante comme le persan et le français. Dans ce dernier cas, la traduction, en tant que transfert des idées et des expériences humaines d'un système culturel à un autre, dans un sens ou dans un autre revêt une portée, de toute évidence, différente. Quand ce transfert est effectué d'une langue dominante vers une langue dominée, cette opération joue un rôle très important dans le développement de cette langue, dans son enrichissement et son accès à la modernité. C'est le phénomène qui a eu lieu en Iran. A la lumière de la multiplication des productions littéraires et la diversité des perspectives, les hommes de Lettres et les traducteurs iraniens s'orientent vers de nouveaux horizons. La traduction du Nouveau Roman prend son essor après la révolution islamique d'Iran, mais il existe toujours des difficultés pour les traducteurs iraniens résultant de la nouveauté de ce genre littéraire en Iran et du manque des traducteurs habiles. Mais il y a d'autres difficultés techniques qu'on va les étudier.

1- Problèmes stylistiques de la traduction

Toute langue possède sa propre portée métaphysique et c'est ceci qui détermine, en majeure partie l'esprit de la nation et les normes de comportement. C'est la langue qui détermine notre pensée et pour bien traduire la pensée de l'auteur, le traducteur doit connaître les langues car la structure et le vocabulaire doivent positivement influencer la qualité de traduction. Chaque unité linguistique est liée avec la langue à laquelle elle appartient. Cette unité linguistique trouve un moyen de manifestation pour son tableau du monde et pour sa position intérieure, précisément dans la langue. Il ressort de cette opinion que la traduction qui veut remplacer un système linguistique par un autre va rencontrer quelques difficultés. Le traducteur doit faire attention au style, au langage, au vocabulaire et à la démarche de la langue de départ pour pouvoir produire une traduction exacte de texte d'arrivé. Etant donné que la traduction n'est pas une transmission pure

et simple, elle est dans ses vastes perspectives : filiation, influence et intégration à de grands mouvements d'idées et de goûts.

En effet, traduire un texte littéraire c'est traduire non pas le style, mais l'effet qu'elle produit ; c'est transmettre le plaisir esthétique du texte original et transmettre aussi les différents éléments propres à l'esprit de l'auteur et à sa culture ; et c'est avant tout pouvoir sentir et identifier les fins et les moyens de ce texte. Donc, on pourrait dire que la traduction exige non seulement une fidélité au vocabulaire, à la grammaire, à la phonétique, bref à l'expression du texte ; mais elle exige une fidélité au texte même, c'est-à-dire au sens que la langue originale lui donne, donc à cette langue, à son impression et à l'esprit et au génie de son auteur. Elle exige donc de produire sur son lecteur qui est étranger à la langue originale le même effet et la même impression que produit le texte original sur le lecteur de cette langue.

Alors, traduire le Nouveau Roman dépend déjà de sa compréhension énigmatique. Puis, le traducteur doit bien maîtriser les deux langues en question, car nous avons déjà remarqué, le but principal de tout traducteur c'est de produire dans la Langue d'Arrivée l'équivalent naturel le plus proche du message et de la langue de Départ quant au style et quant au sens. Il convient de dire ici que, pour réussir à cette tâche, le traducteur doit connaître non seulement toutes les nuances de la langue de départ et posséder toutes les ressources de la langue d'arrivée, mais aussi la culture de la langue de départ. Ce qui importe le plus, c'est qu'il doit avoir une bonne connaissance du Nouveau Roman, de ses règles, de son langage spécifique, mais aussi des idées et du style d'écriture de chaque écrivain, car « les Nouveaux Romanciers ont évolué le cours du signifiant, nous devons bien maîtriser notre langue, pour pouvoir les y conserver. »²

Comme pour les Nouveaux Romanciers, la forme d'écriture est préférée à la transmission du sens, le traducteur iranien s'affronte à un grand problème. Le choix des mots, des procédés stylistiques, de la grammaire, correspondent au style des Nouveaux Romanciers. Par exemple, la répétition est l'une des caractéristiques du Nouveau

²-Seyyed Hosseyni R., « Traduction du Nouveau Roman », Revue des langues étrangères, 1378/1999, p.32.

Roman, « la plupart des Nouveaux Romanciers en profitent pour donner un bon aspect à la forme de leur écriture. C'est un jeu de mots pour supprimer le sens et insister sur la forme. »³

A titre d'exemple on peut citer *La Jalousie* que selon Robbe-Grillet lui-même, ce roman est « un des exemples les plus évidents de ce systèmes de répétitions à variantes. La plus célèbre de ces répétitions, c'est la scène de l'écrasement des milles pattes. Cette scène a été reprise cinq fois dans *La Jalousie*. »⁴ Ou encore dans le *Voyeur* le terme « huit » est répété dix fois dans deux pages dans le but de respecter la forme stylistique, alors traduire ce terme, va réduire son esthétique d'écriture.

Si ces répétitions s'aggravent par le procédé de description longue et minutieuse des objets, le traducteur s'affrontera à un vrai problème de la transmission des détails. Le Nouveau Roman est caractérisé par sa propension à décrire minutieusement les objets. La description est envahissante et se désigne pour ce qu'elle est : un travail d'écriture. Alain Robbe-Grillet affirme que l'auteur doit « voir le monde avec des yeux libres pour constater que les objets sont là, durs, inaltérables, présents pour toujours et se moquant de leur propre sens. » Dans *Les Gommès* ce qui est assez troublant, c'est l'immense place réservée aux objets, les personnages ont presque moins d'importance, et ils sont décrits sans forcément avoir de rapport avec leur place dans la vie de l'homme. A titre d'exemple on peut citer la description du quartier de tomate dans les *Gommès*:

« Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit de symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche dégelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué, légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches dont l'un se prolonge jusque vers les pépins - d'une façon peut-être un peu

³ - Assadollahi A., « Le Nouveau Roman est-il traduisible ? », 1379/2000, p.31.

⁴ -Sen M., « La structure métaphorique dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », Synergies Turquie n 2, 2009, p.81.

incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit: un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève.»⁵

"یک چهارم گوجه فرنگی برآستی بی نقص بریده شده با ماشین از محصولی با ابعاد کاملاً متوازن. گوشتش همبسته، فشرده و همسان است، به رنگ قرمز زیبا، و همه جا درون پوست براق و غلافی که دانه های زرد و یکدست را با پوششی ژلاتینی سبز فام منتشر در بر آمدگی مرکز میوه نگه داشته، ضخامت منظمی دارد. این برآمدگی به رنگ صورتی کم رنگ که اندکی هم دانه دانه است، از فرو رفتگی داخلی، با یک رشته رگ سفید که یکی از آنها به دانه ها می رسد- به نحوی کمی نامطمئن- شروع می شود. در آن بالا عارضه ای که به زحمت دیده می شود پیش آمده: گوشه ای از پوست که به طول یکی دو میلیمتر از گوشت کنده شده به شکل نامحسوسی بلند شده است."⁶

Comme ancien ingénieur à l'Institut des fruits et agrumes coloniaux, Robbe-Grillet est enclin à décrire, avec une précision effrayante, un quart de tomate. Pour la plupart d'entre nous (sauf l'agronome Robbe-Grillet peut-être), ces propriétés géométriques d'une tomate sont étranges, bizarres, non pas parce qu'une tomate est bizarre, mais parce que ce rapprochement est bizarre. La rigueur et la froideur du style est remarquable dans ce passage qui ressemble plutôt à une formule de géométrie, et la traduction a un aspect littéral.

Un autre procédé stylistique qui rend difficile la traduction, consiste à l'utilisation de plusieurs pronoms et des points de suspension qui est remarquable dans l'œuvre de Sarraute ; « l'écriture de Sarraute n'est pas complexe. Les mots et les expressions utilisés ne sont pas difficiles à comprendre, mais c'est la façon de leur utilisation qui rend difficile la traduction. Ses jeux linguistiques, l'emploi de plusieurs pronoms et les points de suspension sont de grands problèmes pour la traduction. »⁷ Par exemple, dans *Tu ne t'aimes pas*, on pourrait remarquer ce procédé stylistique. En lisant ce récit, le lecteur pense qu'il y a plusieurs voix narratives, mais en s'avancant, il se rend compte que les dialogues se font entre plusieurs « moi », et

⁵ -Robbe-Grillet A., *Les Gommages*, Minuit, 1985, p.200.

⁶ -رب گریه آلن، پاک کنها، نشر دشتستان، ۱۳۸۲، ص ۲۶۰.

⁷ - « Les mots à la place des personnages », Interview avec Mahshid Nonahali, E'temad, 1387(2009).

entre les phrases dialoguées, l'écrivain a mis beaucoup de points de suspensions, comme l'extrait suivant :

« Vous ne vous aimez pas. Mais comment ça? ...Qui n'aime pas qui? – Toi, bien sûr... C'était un vous de politesse, un vous qui ne s'adressait qu'à toi. A moi? Moi seul? Pas à vous tous qui êtes moi...ET nous sommes un si grand nombre...Une personnalité complexe...Comme tous les autres...Alors qui doit aimer qui dans tout ça? Mais *ils* te l'ont dit: tu ne t'aimes pas Toi...Toi...qui t'es montré à eux, toi qui t'es proposé, tu as voulu être de service... »⁸

"شما خودتان را دوست ندارید. آخر یعنی چه؟ چه طور ممکن است؟ شما خودتان را دوست ندارید؟ کی کی را دوست دارد؟ - معلوم است تو دیگر...آن شما برای احترام بود، شمائی که فقط خطاب به خودت بود. - خطاب به من؟ فقط به من؟ خطاب به همه شما نبود که من اید...تعدادمان هم که خیلی زیاد است..." یک شخصیت پیچیده"...مثل همه آنهاى دیگر...خب با همه این اوضاع کی باید کی را دوست داشته باشد؟ - آنها که بهت گفتند : تو خودت را دوست نداری. تو...توئی که خودت را نشان دادی، توئی که داوطلب شدی، خودت خواستی خدماتت را ارائه بدهی..."⁹

Comme on remarque dans le passage ci-dessus, l'emploi de plusieurs pronoms et des points de suspensions ont engendré un problème dans la traduction et on réduit l'effet esthétique du texte si bien que la traduction semble plus littérale que littéraire.

En général, la grammaire en tant qu'un problème essentiel rend difficile la traduction de l'œuvre de Sarraute. Elle dira de la traduction de son texte dans un entretien lors des Premières Assises de la traduction littéraire : « C'est une œuvre différente... avec une autre dimension... modelée dans une substance différente... avec les qualités et les manques des autres substances... Elle a sa vie à elle. Le texte de moi s'efface devant la traduction. »¹⁰ Aux yeux de Sarraute, la traduction dénature donc en quelque sorte l'œuvre qui devient « autre ». Les lecteurs de l'étranger (essentiellement étudiants et professeurs vraisemblablement), qui lisent Sarraute dans le texte original ou en traduction, forment sans doute une portion non

⁸ -Sarraute N., *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, Paris, 1989, p.8.

⁹ - ساروت ناتالی، تو خودت را دوست نداری، ۱۳۶۹، ص ۷.

¹⁰ -Verdraguer P., *Le Sens critique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.234.

négligeable de son lectorat. A ceux-ci, Sarraute conseillerait sans doute de « lire (autant que possible) les textes en traduction juxtalinéaire. »

Une autre rapproche stylistique qu'il faut prendre en considération dans la traduction des œuvres des Nouveaux Romanciers, c'est l'emploi des phrases longues et sinueuses qui rend plus compliqué le travail du traducteur, car il doit suivre le fil des phrases pour exposer une traduction assez fidèle, et ça exige un travail de génie. Ce procédé stylistique existe chez Claude Simon, dans *La Route des Flandres* où le style est très heurté, et les phrases s'étendent sur des pages entières, entrecoupées de longues parenthèses, reformulées à partir de lourds et d'incessants "c'est-à-dire", utilisation pléthorique du participe présent, la ponctuation limitée à de simples virgules, voire à rien du tout, à tel point qu'il n'est humainement pas possible de les saisir dans leur intégralité. À force d'inattention, le traducteur risque plusieurs fois de perdre le fil, mais le souci, c'est que l'auteur semble prendre plaisir à dérouter le lecteur. A titre d'exemple, on peut citer l'extrait suivant :

« Mais comment savoir, comment savoir? Les quatre cavaliers et les cinq chevaux somnambuliques et non pas avançant mais levant et reposant les pieds sur place pratiquement immobiles sur la route, la carte la vaste surface de la terre les prés les bois se déplaçant lentement sous et autour d'eux les positions respectives des haies des bouquets d'arbres des maisons se modifiant insensiblement, les quatre hommes reliés entre eux par un invisible et complexe réseau de forces d'impulsions d'attractions ou de répulsions s'entrecroisant et se combinant pour former pour ainsi dire par leurs résultantes le polygone de sustentation du groupe se déformant lui-même sans cesse du fait des incessantes modifications provoquées par des accidents internes ou externes. »¹¹

"اما آدم از کجا بداند، از کجا بداند؟ چهار سوار و پنج اسب خوابگرد بودند که پیش نمی رفتند بلکه پاهایشان را در جا بر می داشتند و می گذاشتند در واقع در جاده بی حرکت

¹¹ -Simon C., *La Route des Flandres*, Minuit, 1960, p.235.

بودند، نقشه و سطح پهناور زمین و چمنزارها و بیشه ها به آرامی در زیر پای آنها و گرداگرد آنها جابجا می شد و محل پر چینها و دسته های درخت و خانه ها به یکدیگر به طور نامحسوس عوض می شد، چهار سوار نیز با شبکه نا مرئی پیچیده ای با یکدیگر مر بوط می شدند شبکه ای از نیرو های قهار جذب کننده و دفع کننده که در هم می پیچید و عجین می شد تا به اصطلاح با بر آیند های خود قالب چند ضلعی گروه را بسازد که آن نیز بر اثر عوارض درونی و بیرونی دگرگون می شد.^{۱۲}

Dans cet extrait, ce qui semble comme une difficulté pour la traduction, c'est l'emploi abondant du participe présent. Comme nous savons, une des caractéristiques du participe présent consiste en ce qu'il gomme des informations sur la modalité, l'aspect et le temps, et il tire sa valeur temporelle du contexte. Si le verbe principal de la phrase est au passé, il exprime le passé, si le verbe principal est au présent ou au futur, ce sont ces formes-là qu'il exprimera. Par contre, si le verbe principal est omis ou le contexte flou, la valeur temporelle sera suspendue. Cela peut créer des ambiguïtés, dans la mesure où le lecteur ne sait pas si le participe fait référence au présent, au passé ou au futur, comme dans ce passage. Le participe présent peut donc s'utiliser dans des cas où l'auteur veut effacer le temps, mais dans ce texte les participes passés sont traduits au passé. Citons Claude Simon dans un entretien en 1960, plus de vingt ans avant la parution de *l'Invitation* :

« Le participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit : il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir... »¹³

Il ne faut pas perdre de vue que dans la traduction des œuvres des Nouveaux Romanciers, le titre peut orienter le lecteur en le guidant vers une lecture du texte, en laissant ainsi certaines autres dans l'ombre. Ainsi, le titre doit-il : « (...) frapper l'attention, donner une

¹² - سیمون کلود، جاده فلاندر، ۱۳۶۹، ص ۳۳۴.

¹³ - Claude Simon dans un entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde* le 8 octobre 1960, cité par Guermès 188-189.

idée du contenu, stimuler la curiosité, ajouter un effet esthétique (...) afin d'assumer les fonctions référentielle, conative et poétique. »¹⁴

Le titre est le premier critère d'un lecteur pour choisir un livre, alors le traducteur doit être bien habile pour pouvoir transmettre l'idée et l'intention de l'auteur qui se résume dans le titre en choisissant le bon terme dans la langue d'Arrivée (le persan). On peut parler de *La Reprise* d'Alain Robbe-Grillet qui est un pastiche de roman policier ou de roman d'espionnage où la clef de l'énigme se situe hors de l'histoire et dans l'écriture. Le titre peut faire penser au travail même de l'écriture, qui est de raturer, modifier, corriger, *reprendre*. Dans cette optique que les notes de bas de pages prennent tant d'importance, c'est le re-travail du texte, c'est-à-dire la reprise qui est plus importante que le premier coup, voire plus importante que le texte lui-même, fini. On a traduit le titre en persan *Jam-e Shekast-e* (Le bol cassé). Ou encore on peut citer *Le miroir qui revient* de Robbe-Grillet. On le traduit parfois « *le reflet du miroir* », mais miroir, c'est le regard sur soi dédoublé ; jeu de miroir (illusion), image d'un MOI autre, d'un moi éclaté qui, à la fois, existe et se regarde exister. Il fait « revenir » à la mémoire des mots, des images, des obsessions, des personnes, des objets fétiches pour tenter de donner la cohérence et sens à ce personnage qui se nomme Alain Robbe-Grillet, ingénieur agronome de son métier. En parlant de *La bataille de la Pharsale* de Claude Simon, l'auteur proposera l'anagramme "*La bataille de la phrase*". Alors, traduire ce titre dans son vrai sens, va dévaloriser le langage du récit. Chez Butor, le choix des titres qui sont des super mots est fait avec la même minutie : « Dans le titre même, il y a toute une histoire, toute une aventure avec le lecteur. Il y a un résumé du livre, non seulement dans sa signification précise qui se dévoile, mais dans l'histoire de ce dévoilement. »¹⁵

Alors, un traducteur qui se met à traduire les Nouveaux Romanciers, doit se laisser porter par le style de l'auteur afin de créer le même effet dans sa traduction. On pourrait dire qu'en Iran,

¹⁴- Duchet Cl., « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de tritologie romanesque » in *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49.

¹⁵- Blanchard G., « Le structuralisme de Michel Butor », In: *Communication et langages*. N°11, 1971. pp. 5-23.

quelques traducteurs qui connaissent le style des Nouveaux Romanciers sont arrivés à traduire un tel style en persan, mais il est à noter que dans cette affaire qui demande une habilité de génie, ils ont risqué parfois d'enlever l'esthétique du texte.

2-Les problèmes structuraux : tâche du traducteur

Dans la seconde moitié du XXe siècle, dès lors que le but de la fiction n'est plus d'aborder les problèmes du monde mais ceux de la production textuelle, le Nouveau roman va aller au-delà de la thématisation ludique pour proposer des textes qui fonctionnent ouvertement comme des jeux. Les auteurs du Nouveau roman, en explorant le jeu littéraire aussi bien en amont qu'en aval de la production, postulent un lecteur capable de réactualiser le processus créatif de manière plus ou moins réussie. En aval de la production, par la modification des pratiques de lecture et d'écriture, ils ont promu de nouvelles structures évolutives qui pourraient engendrer un problème pour la traduction. Comme nous le savons, le Nouveau roman remet en question les notions de «personnage » et d'« histoire » qu'A. Robbe-Grillet dit « périmées ». ¹⁶ Devenu illisible au sens strict du terme, s'appuyant sur une écriture sérielle qui ne donne plus comme le disait Barthes que des «mouvements syntaxiques, des bribes d'intelligibilité, des touches de langage», ce genre de roman a définitivement rompu avec le personnage mais aussi avec l'intrigue. Le Nouveau Roman ne tire pas sa particularité de son intrigue. L'histoire n'est pas linéaire mais, c'est un labyrinthe de structures et elle s'affaiblit au profit du langage et de la structure. Les Nouveaux Romanciers ne sont pas réduits à ne rien raconter, des événements sont narrés, mais de manière floue et non chronologique, à travers l'intériorité d'un personnage. Pour Robbe-Grillet, ce qui est essentiel dans un roman, c'est la structure. Le sens de l'œuvre est caché dans sa structure qui remplace le devoir du narrateur. Pour lui, « les valeurs d'un art ne sont jamais des valeurs idéologiques, sociologiques, politiques; elles résident au contraire dans les formes et les structures.

¹⁶- Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1963, pp. 31-53.

Par exemple Dans *La Jalousie*, on ne trouve pas une histoire racontée, on y trouve une histoire cachée que la structure de l'œuvre rend visible. »¹⁷ Pour Genette, reconstruire « un roman de Robbe-Grillet, comme traduire un poème de Mallarmé, c'est l'*effacer* ». (Genette, 1969: 79). Les Nouveaux Romanciers cherchent à faire part de leur incompréhension du monde en décrivant toute sa complexité. Ils ne veulent pas la simplifier pour l'agrément du lecteur. La réalité étant changeante, l'intrigue est donnée comme étant en train de se réaliser. Elle est toujours ouverte et peut prendre des directions très diverses ; elle n'est jamais établie une fois pour toutes. Ce qui est avancé comme vrai dans un premier temps peut ensuite être mis en doute, raconté différemment. Chaque histoire est complexe et une scène peut être décrite à différents endroits du texte car un évènement unique est appréhendé par le même personnage mais à des moments différents. Des variations, même minimales, se font sentir dans chacune des versions et donnent son unité à l'évènement rapporté. Décrire la complexité de la réalité passe également par le refus de toute chronologie simpliste des évènements. Les Nouveaux Romanciers cherchent à décrire une réalité fluctuante, ils refusent donc l'emploi figé du passé simple. Ils décrivent des actes dans l'immédiat, des évènements en train de se dérouler. La mémoire est un de leurs sujets de prédilection car, comme le dit A. Robbe-Grillet, « pour la mémoire, il n'y a pas de temporalité »¹⁸ : tout se déroule dans l'ici-maintenant. Ils décrivent les aléas de la mémoire comme s'ils étaient témoins en direct de son déroulement dans l'instant. La mémoire peut évidemment revenir sur des évènements passés, se les remémorer ; mais l'intérêt ne se porte pas sur l'objet du travail du souvenir mais sur l'activité de la mémoire et sur ses aléas. C'est dans ce sens qu'il n'y a pas de temporalité pour la mémoire.

Pour peu qu'on lise avec soin les romans de Butor, on constate qu'ils sont construits sur des rapports mathématiques et que des formes numériques les organisent... Les structures dont parle Butor sont des structures-machines en mouvement perpétuel, avec leurs glissements,

¹⁷-Şen M., « La structure métaphorique dans la *Jalousie* de Robbe-Grillet », *Synergies Turquie*, N° 2, 2009, pp. 79-86.

¹⁸-Janvier L., *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, p. 11.

leurs effacements, leurs passages les uns sur les autres, voire leurs transformations, transmutations, permutations, renversements, métamorphoses.

Dans la structure du Nouveau Roman, le personnage aussi a changé de position. Les Nouveaux Romanciers tuent 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 associés à différents personnages. C'est pourquoi dans le Nouveau Roman le personnage tend à disparaître: souvent évanescent, il est une sorte de fantôme dans *Portrait d'un inconnu* (Nathalie Sarraute); parfois il est désigné par une simple lettre (A dans *La jalousie*, O dans *La Bataille de Pharsale* ou dans *Le Palace* de Claude Simon). J. Ricardou parle d'« ère du pronominal »¹⁹ pour caractériser cette propension à remplacer les noms clairement définis par des pronoms indéterminés (que ce soit le « il » ou le « je »). Les Nouveaux Romanciers ne laissent plus que des « narrateurs ou narrés, pas un nom, pas un prénom ni une indication facile qu'on puisse accrocher au personnage.»²⁰ Le personnage dans *Les Gommages* est défini dans un premier temps par « IL », il est mis à distance du lecteur.

Le pronom est la réduction maximale du nom et est un simple support formel. L'originalité des Nouveaux Romanciers ne réside pas dans cet emploi du pronom mais dans son exclusivité. Selon Sarraute, seul le langage peut à présent justifier sa présence. Elle se débarrasse du fardeau des noms : *Les fruits d'or* remplacent le personnage principal, héros de toute œuvre, par un nouveau protagoniste qui n'est autre que le livre dont on parle. Fin des noms. Fin des personnages. Dans *Entre la vie et mort*, elle s'interroge sur les clichés qui accompagnent le travail de l'écriture. C'est une Méditation ironique sur le mot « héros » qui met en relief l'importance des mots, de leur sonorité, de leur graphie.

Homonymes de héros : demi dieu, personnage valeureux et exemplaire qui cristallise l'admiration humaine et sert de modèle ; Hérault : département ; héraut : message ; Aire haut, Gn

¹⁹-Ricardou J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 245.

²⁰-Janvier, *op. cit.*, p. 22.

composé d'un nom et d'un adjectif : lieu élevé ; Erre haut : expression verbale : verbe errer plus emploi adverbial de haut ; R.O : lettres prononcées, sonorité du mot Héros.

Répétition du mot « héros » qui donne lieu à un rythme qui suggère une analogie avec le bruit d'un train traversant un paysage de « plates plaines blanches », elles-mêmes pouvant suggérer par connotation le décor d'un western par exemple : texte qui dit finalement le pouvoir de suggestion d'un mot à travers sa matière sonore et graphique : pas besoin d'un héros personnage anthropomorphe avec des caractéristiques humaines physiques et psychologiques, le personnage de l'écriture peut être le mot lui-même. Le roman n'est pas constitué par le récit d'une aventure mais par l'aventure de l'écriture, c'est-à-dire comment les mots eux-mêmes engendrent des images, des récits, brefs de la littérature. Sarraute montre que la littérature ne consiste pas fondamentalement en la narration d'une histoire avec des « êtres de papier » que sont les personnages.

Le personnage dans le Nouveau Roman est « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme [...] qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même »²¹. L'utilisation de la première personne du singulier par certains Nouveaux Romanciers permet de ne pas devoir décrire le personnage ni de le nommer puisque le narrateur ne se situe plus en dehors de lui mais ne fait qu'un avec lui ; c'est pour cette raison que le « je » est anonyme. La volonté des Nouveaux Romanciers de décrire le monde à partir de l'intériorité d'un personnage est liée à leur refus de la distinction classique entre l'objectivisme, fait de neutralité, et le subjectivisme, emprunt de l'individualité d'un être. Les descriptions étant présentées à partir du regard du personnage, la représentation du monde y est subjective. Les nouveaux romanciers ne veulent pas que leurs personnages deviennent des poupées de musée; ils cherchent donc à réduire ou à supprimer la distance qui les sépare de leurs personnages et qui sépare ces derniers du lecteur. Les personnages se dévoilent donc d'eux-mêmes au lecteur à travers leurs actes, leurs paroles, leurs choix, leurs relations sociales et cela sans la médiation de l'auteur déguisé en narrateur externe.

²¹ -Sarraute N., *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 72.

Alors, il est difficile pour le traducteur iranien qui s'est habitué à traduire des romans ayant un commencement et un dénouement, de traduire la structure marquant la décomposition de l'intrigue, la déstabilisation du personnage, la déchronologie. Il doit être bien habile pour transmettre la même structure en considérant la capacité structurale et linguistique de la langue persane.

3- Le problème de réception

La réception des personnages et des œuvres est un des pendants de l'acte de lecture. Cette question se pose : est-ce que le traducteur, malgré ces problèmes stylistiques et structuraux, pourrait faire passer tout à son lecteur? La réception d'une œuvre a un rapport direct avec sa traduction. Le traducteur iranien a un grand engagement face à cette affaire. Il doit si bien traduire le Nouveau Roman que le lecteur ait envie de le lire. Alors, la traduction qui est une activité créatrice et une opération sur la pensée, la culture et l'esthétique de l'Autre, doit faire le chemin jusqu'aux limites du communicable et du transmissible. Une traduction basée sur la justesse, le parti-pris et le talent a la capacité de faire vivre une œuvre dans une autre langue, au contraire, une mauvaise traduction peut causer le dégoût chez les lecteurs.

L'étude de la réception consiste à examiner les relations entre « l'horizon d'attente » de l'œuvre et « l'horizon d'attente » du public. Le lecteur dont les attentes correspondent à ses intérêts, besoins, désirs et expériences sociales liées à son appartenance à une classe sociale déterminée et à son histoire individuelle, commence à actualiser le sens de l'œuvre littéraire, aidé par sa compréhension du monde et de la vie et peut ainsi reconstituer l'horizon d'attente spécifiquement littéraire d'après les présupposés et les références littéraires impliquées par le texte. La fusion des deux horizons ; celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer d'« une façon spontanée », le lecteur peut alors éprouver une « *jouissance esthétique* » quand ses attentes sont comblées, ses habitudes sont confirmées et ses expériences familières sont confortées. Par contre, en cas de disparité entre les deux horizons, l'œuvre littéraire marque une rupture avec l'horizon d'attente des

lecteurs, elle engendre un refus de leurs parts de fait de son bouleversement de leurs normes et de leurs valeurs.

Jusqu'à présent le lecteur iranien s'est habitué à lire des œuvres qui lui donnent quelque chose à lire, c'est-à-dire des romans qui ont une intrigue avec des personnages précis. On croit que le lecteur du Nouveau Roman hésite à trouver une interprétation et est laissé avec un manque de confiance d'un côté dans le talent de l'auteur et de l'autre côté dans sa propre capacité pour comprendre. Il nous semble que c'est de cette façon que l'auteur réussit à engager la participation active du lecteur à deux niveaux : premièrement au niveau cognitif où le lecteur essaie de sortir du labyrinthe et deuxièmement au niveau affectif où le lecteur éprouve de l'angoisse. Le doute est incrusté dans le contenu et dans la forme du Nouveau Roman, et il est évident que les Nouveaux Romanciers ont consciemment travaillé pour faire une correspondance entre le contenu et la forme, et nous sommes amenés à croire que c'est bien l'intention de ces auteurs de plonger leurs lecteurs dans le doute.

Alors, pour que le Nouveau Roman puisse gagner de vrais lecteurs en Iran, il est indispensable que le traducteur iranien en se spécialisant dans ce domaine et en enrichissant son bagage linguistique et stylistique expose une bonne traduction ; et c'est de cette façon qu'il arrivera à satisfaire l'horizon d'attente du lecteur iranien et à créer un intérêt chez le grand public.

Conclusion

Nous pourrions dire en guise de conclusion que la traduction du Nouveau Roman est différente de celle du roman traditionnel et elle exige des traducteurs bien habiles, car traduire l'objectivité de Robbe-Grillet, les phrases longues de Claude Simon, la sous-conversation de Sarraute, a besoin d'une compétence linguistique, de forme et de jeu. En Iran, comme on a déjà cité, il existe de tels traducteurs mais, c'est rare. « Si un traducteur veut traduire de tels écrivains, il faut considérer tous les sujets, et connaître analytiquement l'œuvre qu'il veut traduire. Il est évident que dans la traduction, le traducteur peut intervenir son goût, mais dans la traduction des écrivains comme Sarraute, Robbe-Grillet, ce n'est plus la question du goût. Si en

France, on nomme ces écrivains, illisibles, c'est certainement à propos de leurs traductions. Si quelqu'un veut les traduire avec les structures traditionnelles, il n'y arrivera pas, car derrière ces mots, il existe une réalité sur laquelle l'écrivain a insisté, alors, le traducteur doit payer beaucoup d'attention à trouver leurs équivalents. »²²

Certains pensent qu' « A cause de leurs caractéristiques, ces œuvres ne sont pas faciles à traduire, car si on les traduit, elles vont perdre leur structure et littéarité dont dépendent la beauté de l'œuvre. Les Nouveaux Romanciers ont conservé les aspects de métatexte. Ces écrivains ont tenté d'éloigner leurs œuvres du roman traditionnel, grâce à leurs techniques et styles d'écriture. Donc, il faut dire que la traduction de ces œuvres, ne serait pas juste, car toute leur beauté et leur originalité dépendent de leur forme et structure et dans la traduction qui exige l'emploi d'une autre forme et cela va réduire l'esthétique de la langue-source. »²³

Malgré des idées adverses, on pourrait dire que quoique le Nouveau Roman soit encore mal connu en Iran, il n'est pas intraduisible, et pour le traduire, il exige un langage qui lui est propre pour conserver son effet esthétique, car les possibilités langagières et stylistiques de la langue persane se diffèrent de celles de la langue française. Il existe de bons traducteurs en Iran, mais les traducteurs des Nouveaux Romanciers par rapport à ceux des autres genres ne sont pas nombreux, et c'est un problème qui doit être pris en compte.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

²²-Mohamadkhani Asgar, Nonahali Mahshid, Alavi Farideh, « Sarraute et ses doutes », Magazine ketab-e Mah-e Adabiyat, n.77, 1382/2003, p.114.

²³-Assadollahi A., « Texte et métatexte dans la littérature », Revue littéraire des sciences humaines, 1382/2003, p.13.

Bibliographie

- Alavi, Farideh, *Prospection dans le labyrinthe du Nouveau Roman*, Moassesseye Entesharat, Téhéran, 1387/2008.
- Assadollahi, Allahshokr, « Texte et métatexte dans la littérature », *Revue littéraire des sciences humaines*, 1382/2003.
- Assadollahi, Allahshokr, « Le Nouveau Roman est-il traduisible ? », *Acte du colloque de la traduction littéraire*, 1379/2000
- Badi'i, Manoutchehr, « *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Dibatcheh*, 1385/2006.
- Bandari, Alireza, Interview avec Parviz Shahdi, *journal Iran*, 2002.
- Blanchard, Gérard, *Le structuralisme de Michel Butor : Communication et langages*, N°11, 1971.
- Duchet, Claude., « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de tritologie romanesque » in *Littérature*, n° 12, 1973
- Eshagianm, Djavad, *Dans le labyrinthe du Nouveau Roman*, Ed. Gol Azine, 1387/2009.
- Farzaneh Tahéri et Claude Simon, *journal Aftab*, 1384/2005.
- Favier, Jean, préface de *Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain*, BNF, 1995.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Champs, Flammarion, Paris, 1977.
- Interview avec Mahasti Bahreyni, *Magazine Zanan / Les Femmes*, 1386/2007.
- Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Minuit, Paris, 1964.
- Mohamadkhani, Asgar, Nonahali Mahshid, Alavi Farideh, « Sarraute et ses doutes », *Magazine Ketab-e Mah-e Adabiyat*, n.77, 1382/2003.
- Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956.
- Sarraute, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, Paris, 1989.
- Seyyed Hosseyni, Réza, « Traduction du Nouveau Roman », *Revue des langues étrangères*, 1378/1999.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain., *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. « idées », Paris, 1963.
- Simon, Claude, *La Route des Flandres*, Minuit, Paris, 1960.
- Verdraguer, Pierre., *Le Sens critique*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Vinay, J.P. et Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1976.