

Précurseurs d'une esthétique minimaliste : Samuel Beckett et Bahrâm Sâdeghi. Cas d'une interférence ou d'un échange?

Farzaneh Karimian
Université Shahid Beheshti

Atiyeh Arabi
Université Shahid Beheshti

Introduction

À la fin des années 1970, un nouveau courant littéraire voit le jour en France : le minimalisme qui, après le Nouveau Roman, a transgressé, à sa manière, certains concepts et techniques dans le monde des lettres françaises. Les minimalistes se distinguent par une tendance à une condensation extrême, à tous les niveaux (intrigue, personnage, matière et phrase). En France, les écrivains rassemblés sous l'appellation « minimalistes » se reconnaissent redevables à Beckett, à plus d'un titre, au point que ce dernier a souvent été considéré comme l'une des « figures tutélaires du minimalisme ». Il en va de même pour Sâdeghi, écrivain iranien, considéré comme précurseur, dont l'œuvre, parue entre 1957-1972, constitue l'une des explorations les plus originales de la narrativité minimaliste, avant que le courant soit surtout connu et répandu au pays. L'exemple canonique d'enfreindre les principes littéraires en vigueur, l'écriture fictionnelle de Bahrâm Sâdeghi s'avère comme un nouveau souffle sur la scène de littérature persane, entravée depuis longtemps, par les normes de la littérature classique. À l'instar de Beckett, Sâdeghi s'évertue à exprimer le désarroi et le malaise de son époque par de nouvelles formes qui rapprochent ses œuvres de celles du minimalisme français, tenant compte du traitement particulier que Sâdeghi inflige au personnage et du parcours que poursuit ce dernier dans une intrigue basée sur rien. Intéressé par les écrivains de son temps, Beckett entre autres, Sâdeghi les lit dans leur langue originale grâce à sa connaissance du français et de l'anglais, même s'il nie lui-même leur impact direct. Cependant, le lecteur peut entendre des résonances de l'œuvre beckettienne à travers les écrits de l'artiste iranien.

Sans vouloir à tout prix éclairer ce qu'entend la notion de minimalisme, recouverte d'un flou définitionnel et critique, nous allons tenter, dans cet article, de passer en revue des caractéristiques significatives du minimalisme et ensuite de cerner l'avant-gardisme de Beckett et de Sâdeghi. Sensibles aux échos de Beckett sur les écrits de son homologue iranien, nous essaierons d'examiner, à



travers le choix d'une nouvelle de Sâdeghi, intitulée *Le Rêve de sang*, parue en 1965, la pertinence de notre hypothèse.

Le minimalisme, l'art de la concision

Le minimalisme, dont le baptême est inspiré du domaine des arts plastiques et dont la formule célèbre est « Moins, c'est plus », regroupe des écrivains se publiant chez une édition pionnière, à savoir la « nouvelle école Minuit ». Les points de vue divergent quant à la définition de la notion du minimalisme. Certes, la « réduction en relation avec une norme plus ou moins explicite » est « le dénominateur commun de toutes les formes du minimalisme dans l'art contemporain » (Schoots, *L'ère* 129). La tâche de définition semble plus délicate dans le champ de littérature contemporaine en langue française. Car, d'une part, il y a certains critiques qui la rejettent, car elle « ne convient qu'imparfaitement à [quelques] écrivains » (Viart & Vercier 417). De l'autre, il y en a d'autres qui identifient tous les romanciers commençant à publier dans les années 1980 aux Editions de Minuit (Asholt 261) comme faisant partie du courant minimaliste; l'idée qui ne semble pas très opératoire, car il y a des romanciers qui, faisant publier leurs œuvres chez Minuit à partir des années 80, se placent hors du clan, eu égard à la dissemblance de leur œuvre avec les contraintes de l'écriture minimaliste.

D'ailleurs, il faut mettre en valeur l'effet constructeur de la critique littéraire dans la propagation et l'unité de l'expression du courant minimaliste, appelé premièrement le « nouveau nouveau roman ». Les tenants de ce courant littéraire nouveau-né, tout en criant à haute voix leur singularité dans le champ littéraire, ne cherchent à former ni une école littéraire ni une doctrine, non plus un manifeste. À vrai dire, cette nouvelle génération d'auteurs qui sont Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Éric Chevillard, pour ne citer qu'eux, ces « jeunes auteurs aux textes brefs, parsemés de blancs, et au penchant anecdotique ou ironique évident » (Schoots, *Passer* 58) partagent le même désir de renouveler l'esthétique inventée dans les années 1950 autour des Editions de Minuit et de Jérôme Lindon. À ce propos, Jean Echenoz avoue, lors d'un entretien, qu'il croise rarement les autres auteurs, qu'il les connaît à peine et qu'il les lit rarement (Almeida 137). Parallèlement, Éric Chevillard souligne l'indépendance des écrivains, dits minimalistes, en rappelant leur disparité, car « il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires ». Il va même plus loin encore pour affirmer que, outre leurs différences, leurs « points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes » (Rabaudy).

Pourtant, il se trouve quelques points de convergence dans les écrits de cette nouvelle génération d'auteurs. Dans l'écriture minimaliste, tout est réduit au



minimum, voire au néant : les actions, les mises en scène, les moyens de mise en place, l'intrigue, les personnages, la psychologie. C'est une écriture du peu, du moindre même de l'absence, d'où de nombreux reproches adressés à son égard : l'absence de grandes idées philosophiques, de sens historique, de prises de position politique ou idéologique, de cohérence, de psychologie traditionnelle et d'engagement, de même que l'omission intentionnelle de commentaires ou d'explication. Les minimalistes suppriment ce qui est superflu, laissant ainsi au lecteur l'occasion de combler des « trous » par les suggestions de leurs écrits. Ce pouvoir de suggestion, propre au récit minimaliste, transforme le récit en « une sorte de trou noir textuel où ne cessent de s'agglutiner des sens nouveaux » (Roy 17). En ce sens, le récit n'est qu'une sorte d'incantation, d'images et de phrases, sans cesse ressassées de sorte que la lecture devient une sorte d'entreprise d'autosuggestion, comme si le texte cherchait à s'emparer de l'esprit du lecteur.

Cette écriture a pour signe distinctif « la sobriété stylistique, le gommage des affects, l'impassibilité, le détournement ludique du langage » (Bessard-Banquy 23). Les auteurs des récits moins « bavards » et plus épurés s'intéressent à la superficialité, aux faits quotidiens et ordinaires. Leurs sujets, souvent simples, ils les empruntent à la vie quotidienne, familiale ou professionnelle. Cette esthétique du dépouillement et de la brièveté présente, en effet, un univers à psychologie superficielle ou parfois dépourvu de dimension psychologique, des personnages peu nombreux, inactifs, souvent anonymes et des narrateurs, « impassibles » (Schoots, *Passer* 16). Ce dédain de l'auteur pour l'analyse psychologique correspond parfaitement avec une attitude phénoménologique : « décrire et non pas expliquer ni analyser » (Merleau-Ponty I) permettant de revenir aux événements tels qu'ils se déroulent dans la conscience, sans qu'aucun sens a priori ne leur soit accordé; en effet, l'artiste de l'ère moderne n'est plus un entrepreneur de sens. Le monde se réduit alors à ses seules surfaces d'un univers où tout n'attire l'attention que par sa présence, parce qu'il est *là*, et renvoie à la subjectivité d'une conscience percevante. Le style minimaliste se qualifie donc d'« un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique » (Roy 12). « Cette écriture blanche » selon Barthes (59) qui d'après Bernard Vouilloux est « un prédicat crypto-esthétique » (39), basée sur un réductionnisme idéal et formel, se retrouve chez les deux écrivains en question.

Beckett, avant-garde d'un réductionnisme maximal

La carrière littéraire de Samuel Beckett problématise toute entreprise de classement. Pour Pierre Chabert, l'esthétique beckettienne est charpentée sur un



mot-clé, celui du « passage » : passage du roman au théâtre, du texte à la mise en scène, d'une langue à l'autre, du texte à la musique (14). En plus, tantôt considéré comme écrivain français, tantôt comme écrivain de langue française ou tout simplement comme écrivain francophone, créateur des œuvres faisant écho à de nombreux enjeux philosophiques, psychanalytiques et esthétiques propres à la modernité, Beckett se place à la charnière du Nouveau Roman, du postmodernisme, du théâtre expérimental ou encore d'absurde et du minimalisme.

Toute la carrière littéraire du dramaturge irlandais se définit par une préoccupation pour la modernité esthétique. Celle-ci rapproche l'auteur des tentatives des nouveaux romanciers qui discréditent les fondements narratifs traditionnels, notamment lorsqu'il s'agit d'« une recherche expérimentale sur les formes narratives » mettant en exergue la « vocation intransitive de l'écriture romanesque » (Blanckeman 11). De même, l'évocation de son nom et de son œuvre ne serait possible sans rappeler son avant-gardisme.

Dans ses productions littéraires, le minimalisme apparaît comme un art d'écriture privilégié. À proprement parler, l'ensemble de l'œuvre beckettienne, depuis les textes d'après-guerre jusqu'aux derniers écrits des années 1980, se dirige graduellement vers l'esthétique minimaliste en littérature. Pourtant, les écrits de la fin des années 1960 et du début de la décennie suivante constituent la période la plus minimaliste de Beckett. Son système d'atomisation plane sur toute sa carrière, de sa notoriété des années 1950 aux micros-récits de ses dernières pièces publiées dont *Berçuse*, *Solo* ou *Quoi où*, appelées aisément par lui-même « dramaticules »¹. Il en va de même pour ses courts textes, réunis dans le recueil intitulé *Têtes-mortes*, *Dépeupleur*, *Bing* et *Sans*.

Par ailleurs, la tentative scripturale de Beckett pendant les années 1960 et 1970, cette expérience de raréfaction, se rallie à l'ère postmoderne des années 1980, notamment visible chez les jeunes auteurs de Minuit. En fait, l'épure beckettienne se fraie une nouvelle voie dans le champ littéraire et prépare le terrain au règne postérieur du minimalisme postmoderne des auteurs de Minuit. C'est à ce titre que les auteurs, dits minimalistes, reconnaissent leurs dettes envers leur précurseur commun qui est Samuel Beckett. « Nous sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett » (Cité par Rabaudy) rappelait Éric Chevillard en reconnaissant des divergences à l'intérieur de ce jeune groupe. Cela dit, cette emprise beckettienne semble dépasser les frontières françaises et européennes.

¹« Une forme brève, propre au théâtre de Beckett, qui se caractérise principalement par l'utilisation de divers modes de réductions et d'absences. »(Dospinescu, 2005 : 202)



Sâdeghi, annonciateur des « fictions réduites »

Depuis longtemps, les romans historiques, écrits à la manière d'un Victor Hugo ou d'un Alexandre Dumas, avaient animé la scène littéraire d'Iran. Avec la dégénérescence de la société féodale en une société industrielle, c'était un sentiment d'engagement social envers le pays et le peuple, inspiré de tradition russe, qui avait pris le trône de la scène littéraire d'Iran. Les écrivains investissent leur plume pour éduquer leurs compatriotes dans le but de rendre meilleure leur condition de vie. Afin d'accéder plus facilement à leur intention, ils adoptent l'écriture sobre et simple d'un réalisme socialiste qui y sied parfaitement.

Nimâ avec *Afsaneh*, Mahammad-Ali Jamalzadeh avec *Yeki bud, yeki nabood*, Hedayât avec *La Chouette aveugle* transgressent tous par leurs écrits les règles poétiques ou romanesques, en apportant aussi de genres peu connus tels le roman surréaliste, la nouvelle, etc. Il en va de même pour ceux qui poursuivent la tâche, tels Bozorg Alavi, Sâdegh Choubak, Jalal Al Ahmad et Ebrâhim Golestân. Par ces nouvelles tendances, la littérature persane reprend ainsi un nouvel essor. Néanmoins, leur création artistique est toujours prédisposée à des contraintes politiques et sociales ou à un accueil mitigé de la part des récepteurs.

Après le coup d'État de 1953 (1332 H.S.), les écrivains exaltés par un souffle d'espoir, trouvent leur esprit traumatisé par le retour en pouvoir de la dynastie Pahlavi et un désenchantement les envahit. Pour exprimer leur déception, ils se lancent dans « l'aventure d'une écriture », pour emprunter l'expression de Ricardou, et dans une prise du recul par rapport à la littérature engagée de l'époque, marquée par une grande diversité. Bahrâm Sâdeghi, Shahrnoush Parsipour, Houshang Golchiri, Taqi Modaresi, Mohammad Kalbasi, entre autres, sont à la recherche d'une nouvelle façon qui pourrait réparer les contraintes politiques et sociales. En se libérant dans le monde d'art, ils trouvent alors de nouvelles formes qui révèlent leurs états d'âme. En d'autres termes, ils ont la ferme intention de saper les préjugés, de transgresser les normes et de les substituer par des formes plus convenables à l'état actuel en se libérant des carcans du passé et de son héritage littéraire, comme si la transgression contre les clichés formels leur promettaient une révolte ultérieure contre le système politique. En effet, Bernard Vouilloux propose au sujet du minimalisme français, ce qui vaut aussi pour la situation de l'Iran, que cet « état neutre et inerte de la forme » révèle « un horizon historico-politique construit sur la dialectique de l'aliénation (tradition, legs, héritage) et de l'utopie révolutionnaire » (40).

À ce stade, le nom de Bahrâm Sâdeghi possède un statut particulier. Il commence sa carrière par ses poèmes et nouvelles dans la revue *Sokhan* (1957) avant de publier son recueil de nouvelles, intitulé *Sangar va ghomghomehâye khâli*



(*La Tranchée et les gourdes vides*) en 1970. Son recueil est précédé en 1961 d'une autre longue nouvelle, parfois tenue pour un roman original, *Malakout (Le pays du Non-oui)* dont l'humour satirique, la merveille, les images et les thèmes abordés témoignent d'un cas particulier dans son genre, sur la lignée de Hedâyat et du roman surréaliste iranien.

Dans son processus d'écriture, il arrive à cette constatation que les formes déjà pratiquées ne sont plus en mesure de refléter l'actualité du temps moderne (Aslani 527). De plus, selon lui, « tout sujet, aussi intact et inexploré qu'il soit, lasse le lecteur s'il est expliqué dans une forme traditionnelle, propre à une époque dévolue » (Cité par Aslani 542). À la recherche de nouvelles formes qui correspondraient à l'originalité des sujets dont il va traiter, Sâdeghi n'envisage pas se soumettre aux règles figées d'antan.

Le romancier persan ne s'attache pas à relater une intrigue bien charpentée avec des péripéties multiples qui visent seulement à satisfaire la soif d'aventure du lecteur. Il met en cause l'intrigue. « Que le récit ait des péripéties et des nœuds difficiles à dénouer, cela n'a aucun attrait pour le lecteur moderne; parce que, dans ce cas-là, c'est l'intrigue qui attire le lecteur et non pas l'art de l'auteur. Moi, je préfère mieux que le processus de l'écriture procure cet attrait pour le lecteur » (Cité par Mahmoudi 108-109) déclare-t-il au sujet du refus du bon agencement d'une histoire comme critère de la qualité du récit.

Il commence à écrire au fil de la plume, fait niveler le présent et le passé, entrer l'avenir dans un temps présent, par refus de linéarité, distorsions temporelles et prolepses. Il amalgame le rêve et la réalité, la subjectivité et l'objectivité. Il n'hésite pas à intituler ses nouvelles par des noms excentriques et peu en vogue (*Adresse : ville « T », rue Enshad, maison n° 555*). Cette dénomination pour le moins étrange se fait jour de même dans l'appellation des chapitres de la nouvelle susmentionnée portant les noms des objets qui se trouvent dans la poche d'un personnage (« Boîte », « Brosse », « Peigne », etc.); fragments sans lien, tranches de vie juxtaposées. La narration et le discours direct se combinent, sans les « apparents subterfuges » de verbes introducteurs, ni le nom des personnages comme ce que l'on trouve dans ses quelques mots échangés entre le narrateur et l'apprenti boulanger dans *Le Rêve de sang*. Sâdeghi cherche à transgresser les normes en créant des incipits inhabituels et déconcertants, des excipits imprévus et excentriques. Pour lui, les événements de la vie ne sont pas distincts des événements romanesques : tout objet, tout événement peut procurer un sujet, présenté comme énigmatique pour appeler davantage la complicité du lecteur.



Quant à ses personnages, Sâdeghi lui-même signale que « bien qu'ils aient des sentiments, des pensées et des expériences apparemment normaux, communs avec tout le monde, mais ils ne sont pas du tout des hommes normaux et ordinaires : leur vie est absurde et insensée » (Cité par Mahmoudi 104-105). Porte-parole d'une génération perdue et vaincue, écrasée sous les engrenages d'une époque terne, Sâdeghi dépeint habilement l'homme d'aujourd'hui, un mort vivant qui s'est obligé à cohabiter avec les objets, ne faisant rien pour se sauver de cet univers morne qui l'entoure en le réduisant à une épave. La primauté accordée à la forme par rapport au fond, le formalisme clairement discernable, les personnages ratés et nébuleux et enfin l'humour kafkaïen sont sa marque de fabrique.

Ces tendances novatrices écartent Sâdeghi des écrivains de son époque et le rapprochent du courant minimaliste avant qu'il ne soit répandu en Iran et sans qu'il en connaisse les principes ni le nom. Avec Sâdeghi, il semble bien que nous ayons affaire au parangon du minimalisme en Iran, dont le recueil de nouvelles *La Tranchée et les gourdes vides* constituerait le coup d'envoi. *Le Rêve de sang* possède des caractéristiques suffisantes pour qu'on l'inscrive aisément dans la lignée des écrits minimalistes.

***Le Rêve de sang*, résonance du minimalisme beckettien**

Dans son étude sur l'écriture minimaliste, Fieke Schoots partage l'idée que le minimalisme narratif fonctionne sur trois aspects (Passer 52-55). Nous pourrions les déceler manifestement dans *Le Rêve de sang*. D'une part, on constate une réduction sur le plan de la forme. Cela revient à dire qu'il y a une brièveté de mots, de phrases et de paragraphes. De l'autre, l'auteur recourt à une syntaxe et un vocabulaire simplifiés, vagues, flous et des phrases incomplètes et imprécises; d'où la révélation d'un minimalisme sur le plan stylistique. En fin de compte, en ce qui concerne le minimalisme sur le plan de contenu, il faut souligner la réduction de l'intrigue, des personnages et du décor. À cela s'ajoutent l'absence de relations de « causalité logiques » (*Ibid.*) entre les événements et l'absence de la progression temporelle.

À travers un nombre réduit de pages, à peu près dix, Sâdeghi nous dépeint une histoire dont le déchiffrement paraît, de prime abord, difficile. Le narrateur nous renseigne sur l'aspiration d'une personne, nommée « J... », à écrire « le plus court récit du monde » (Sâdeghi 376), phrase d'ailleurs qui devient comme un leitmotiv tout au long de cette nouvelle. Au fil de la narration, on assiste au récit de crime que J... va écrire. Un « homme grand et mystérieux » qui travaillait à la boulangerie est tué par J... La dissolution du réel s'accroît progressivement, car le narrateur qui monologue devient l'unique support du récit. Sa représentation



confuse et incessante de fragments instantanés est le seul moyen de communication entre le lecteur et l'univers de l'auteur, pareil à *Molloy* de Beckett. Ainsi le narrateur s'investit, à son tour, dans l'écriture du « plus court récit du monde »¹.

D'entrée en jeu, la nouvelle commence par la conjonction de coordination, suivie d'un verbe ainsi que d'une proposition négative surprenante, comme si le début du récit avait été effacé, sinon minimisé : « *Et je ne dois pas oublier à ajouter non plus que J... croyait que c'était lui qui écrirait enfin le plus court récit du monde* » (C'est nous qui soulignons. Sâdeghi 376); premier choc brutal pour le lecteur. Ce dernier se voit, d'emblée, face à une histoire qui a l'air d'être déjà en cours. Hormis l'emploi des éléments susmentionnés, cette sentence accentue l'impression d'être jeté, *in medias res* au milieu d'un flux discursif. Nombreuses sont les constructions stylistiques qui mettent en cause la cohérence événementielle et temporelle du récit et renforcent l'idée du récit fragilisé.

À proprement parler, il n'y a pas d'intrigue dans *Le Rêve de sang*. Le lecteur peut d'abord, tomber dans le piège d'une illusion réaliste, dû à l'apparence policière, mais au fur et à mesure, il constate que le récit n'a ni début, ni fin, d'où sa confusion grandissante; autrement dit, le récit n'a pas vraiment d'éléments caractéristiques du récit de crime, un récit policier dépouillé, atypique. Sâdeghi ne s'acharne pas à représenter « une tranche de la vie » dans le passage du temps, mais le courant des idées qui traversent l'esprit d'un homme. Celui-ci a bavardé intérieurement. En réalité, en grande partie, on est témoin d'un flux de conscience. Il est quelquefois même difficile de préciser le support du soliloque. Par ailleurs, hormis quelques mots adressés à la boulangerie en discours direct, le reste des propos échangés, très rares, placés entre narrations, sans réelles mises en page typographiques, se présentent souvent sous forme de discours indirect. Certains ressassements phrastiques sont si nombreux qu'il faudrait évoquer le mode répétitif, selon l'expression genettienne, au sens de la fréquence événementielle. Étrange récurrence quand on sait qu'il ne s'est rien passé dans le fond. Autrement dit, tout se déroule dans l'inconscient du personnage. Les obsessions qui hantent le narrateur occupent ces dix pages. Toutes les fois que le narrateur nous parle de J..., il n'hésite pas à nous rappeler que l'histoire n'a rien à voir avec la réalité :

À travers la fenêtre de sa chambre, située au troisième étage d'un immeuble récemment bâti, j'ai vu un instant le visage de J.[...] Et puis, dans la pénombre terne du soir, son visage et son corps s'éloignèrent et disparurent derrière la fenêtre, comme un rêve. (Sâdeghi 379)

¹ Nombreux sont des indices qui en font foi, tels l'inspiration d'écrire le plus court récit (378) ; sa présence à la fenêtre à chaque passage du narrateur, les mains ensanglantées de J..., qui s'est ouvert les veines, dans l'ambulance, vues et reconnues par le narrateur qui « reconnaît son propre sang de même que son propre transport dans l'ambulance (383).



Ou bien quand il doute de l'authenticité de ce dont il a été témoin et conclut sur leur aspect onirique : « Dès ce soir, des fois il m'est arrivé de penser qu'il était possible que tout cela ne soit que des rêves. » (Ibid.) Ou encore lorsqu'il se reproche, de manière sarcastique, d'avoir eu des hallucinations : « Quand je rentrai chez moi, [...] je me blâmai d'avoir imaginé que j'ai vu J... et je me moquai de cela. » (Ibid.)

D'après ce qu'énumère Dominique Viart comme caractéristiques de l'écriture minimaliste, l'auteur se concentre sur la « simple facticité » des choses. Il semble « ne mettre en scène qu'une pure pulsion narrative, mais sans matière de récit, sans véritables histoires dignes d'être romancées » (329). C'est ce que fait Sâdeghi dans sa nouvelle, à l'instar de Beckett qui effondre la possibilité de raconter et d'écrire. En fragilisant les fondements et la notion de l'histoire, l'auteur n'aura plus le souci d'en conserver toute l'étoffe (action, intrigue, etc.). Enfin, la notion de l'anecdote s'efface pour laisser place à l'abstraction de l'art minimaliste. Il s'agit d'arriver à un « degré zéro » d'expression dans tous les domaines et tout cela rappelle la nouvelle relation entre l'homme et le monde.

Susceptible d'être traduit aussi bien pour le délire que pour la réalité, *Le Rêve de sang* manifeste notamment la vanité de l'action. Le récit se dénoue par une quête sans terme, un échec : les tentatives ne débouchent sur rien. Le protagoniste-narrateur cherche à pénétrer dans les profondeurs de l'esprit du « grand homme mince » qui travaille à la boulangerie et qui est toujours « seul, silencieux et replié sur lui-même » (Sâdeghi, 2001 : 377). Le narrateur est parfois tenté d'espionner gratuitement cet homme; il abandonne ses cours ainsi que toutes ses affaires et passe des heures dans l'attente de voir cet homme bizarre. Mais sa quête est déjà vouée à l'échec, car l'homme s'enfonce dans la rue de gauche qui est en effet une impasse, mais à la grande surprise du lecteur, il sort de la rue de droite qui est aussi une impasse (Sâdeghi, 2001 : 377). Ainsi sa quête aboutit-elle à une impasse. Le narrateur n'arrive pas non plus à connaître davantage cet être; le seul résultat de ses observations est d'augmenter ses incertitudes. Le narrateur semble vouloir écrire « le plus court récit du monde », mais son effort ne réussit guère à rien. Conscient de son échec, il revient à sa situation initiale, comme si le temps n'était pas passé, comme si aucun événement n'avait eu lieu, un éternel retour au case de départ, un « ouroboros »; un schéma mental, dirait-on, d'un incessant retour à la situation initiale.

Quant aux temps verbaux, tout est démêlé : le présent et le passé s'entremêlent. Le présent pourrait indiquer le moment même où les pensées traversent l'esprit et le passé les pensées antérieures. Mais rien n'y est certain : toute interprétation est autorisée et rien n'est impossible. La juxtaposition des



séquences nombreuses, les ruptures de chronologie, les oscillations entre le réel et l'irréel exigent une activité plus intense des lecteurs.

À la manière de Beckett qui pratique une mise en scène de protagonistes incapables d'avancer ou de s'extérioriser clairement, Sâdeghi représente le personnage comme un être dissocié en fragments dont le statut est dérégulé; il n'est plus une unité avec une identité à soi. Les personnages demeurent particulièrement opaques : réduits à un simple prénom, voire une initiale (J...), à un simple regard qui décrit. Ils sont d'ailleurs réduits à quelques mouvements, regards, clins d'œil, qui suffisent à porter l'intrigue.

D'emblée, cette fragmentation se révèle par le nom choisi pour le protagoniste-narrateur : « J... »¹ J... est aussi énigmatique que cette lettre seule avec ses points de suspension. Il est dépourvu de la stabilité du nom propre qui est le signe le plus marquant de la cohérence d'une personne. En outre, le protagoniste-narrateur n'est pas précisément caractérisé. C'est un homme sans passé, sans relation dont nous ne savons pas le nom. La description du personnage est abolie au profit de l'anonymat, d'une initiale. Le nom peut être celui de n'importe qui; d'où la remise en question de l'identité. D'ailleurs, le nom de J... est aussi insignifiant que sa propre personne. Le choix de la lettre « J », avec ses trois points de suspension, en tant que nom d'un personnage est un choix délicat : dans la langue persane, cette lettre alphabétique possède un caractère tout particulier. « J », consonne chuintante, qui en persan est occlusive, surtout sans voyelle, est rare. Cette lettre commune en persan et en kurde ne commence que quelques prénoms masculins; ce qui met en question, à son tour, l'existence vraie du personnage.

J... est constamment observé de l'extérieur, sans que la moindre information puisse être donnée sur ses sentiments. Dans cette forme d'esthétique nouvelle, influencée par la phénoménologie, une analyse en profondeur du personnage est remplacée par une « qualification optique », une description objective, « qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir » (Sarraute 27) et qui peut, dans certaine mesure, déboucher sur une « appréhension virtuelle du monde » et non pas d'appréhension politique ou idéologique. Ce monde superficiel semble impliquer un regard neutre qui se contente seulement de décrire, sans se plonger dans les abus d'analyser et d'approfondir. Le troisième paragraphe s'ouvre sur cette question que le narrateur se demande : « Et moi, qui suis-je? » (Sâdeghi 376) En tant que réponse, il se consent de dire :

Je prends toujours mon repas dans ma petite chambre étudiante. Bien que les restaurants bon marché, devant l'université, servent de bons repas, je préfère me tenir debout, des

1... 3



heures, devant la boulangerie du quartier, regardant les femmes et les enfants, ne quittant pas des yeux de vifs mouvements des boulangers. (Sâdeghi 376)

Son identification se restreint à ce qu'il observe et non pas à ce qui est. Cet homme, le narrateur, tout comme J..., se réduit à sa plus simple expression, à savoir celle d'une conscience; conscience d'être, d'avoir une conscience. Le narrateur, J..., tout comme les autres personnages de la nouvelle iranienne se cherchent et cherchent ce qu'est la vie à l'instar des personnages beckettien. La sphère vide et atemporelle du moi interne de Murphy se poursuit dans l'affranchissement du temps et de l'espace dans sa trilogie. La fin du temps et l'abolition de l'espace que l'on discerne dans les derniers mots, « plus rien », de Malone débute la triple question préliminaire de *L'Innommable* « Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant »; questions qui font écho à celle précitée du narrateur de Sâdeghi.

D'ailleurs, les autres personnages de la nouvelle iranienne se réduisent à des désignations génériques : ainsi, *Le Rêve de sang* présente une série d'êtres anonymes, désignés par leur appartenance à une catégorie : « le boulanger », « l'épicier », « la vieille femme », « le grand homme », « l'agent de police »; formulations équivoques et fréquentes qui n'ont guère de signification précise. Le seul personnage qui ait un nom est le « vendeur de pains », Mah-m-ood, dont le nom fait écho à Mah-ood de Beckett, l'invisible homme de la jarre, dans *L'Innommable*, que le protagoniste convoque ou bien essaie d'être. De même, Mah-m-ood qui travaille à la boulangerie, le seul qui communique au style direct quelquefois avec le narrateur est probablement une autre facette de celui-ci, dédoublé, protéiforme, à l'instar des personnages beckettien, pour combler le silence de la vie du narrateur, voué à la solitude et au néant, d'où il ne pourrait s'échapper. Ils apparaissent et vagabondent tous comme irréconciliables, doubles turbulents et balbutiants d'un être probablement unique et irréparablement déchiré. Ajoutons parallèlement, chez Sâdeghi, la non-réciprocité de la relation entre l'homme et le monde contraint celui-ci à chercher à l'intérieur de lui son objet : spectateur de lui-même, l'être souligne la fissure de sa conscience et rétrécit aussi les possibilités de se représenter. L'appauvrissement des modes d'être tout comme la menace du silence que l'on distingue chez Sâdeghi résonne le monde beckettien qui minimise graduellement la proportion tragique de l'existence humaine. Du dédoublement de Vladimir-Estragon d'*En attendant Godot*, sous forme de couple, à Krapp qui entreprend un dialogue avec la voix de son magnétophone, qui n'est que la sienne, dans *La Dernière Bande*, tout semble se retrouver dans la nouvelle et chez le narrateur, qui n'a personne en dehors de lui pour communiquer, hormis Mahmood. Il y a donc des résonances de Didi et Gogo, Pozzo et Lucky, Hamm et Clov, la duplicité de voix de Krapp, sans parler des protagonistes romanesques beckettien débutant par Murphy, finissant par celui de *Comment c'est* en passant par la



fameuse trilogie de l'auteur francophone dans la nouvelle en question, où le narrateur anonyme, réduit à sa voix en grande partie, s'efforce de rencontrer en vain, J..., le grand homme ou de converser à peine avec l'apprenti boulanger, Mahmood. La dépendance aux autres, son aspect protéiforme, témoigne qu'il n'a plus d'autre autrui que pour se voir et s'écouter : une perte successive de vue et de voix de l'extérieur qui l'accule aux limites de soi et le plonge, dirait-on, davantage dans sa propre conscience. Notons que le nom du narrateur n'est jamais livré au lecteur, ce qui nous rappelle encore « l'Innommable ». Au terme des pages de la nouvelle, aucun personnage n'est donné comme support avéré d'actions précises; la déposition s'ouvre sur le néant, il n'y a pas de concrétisation des propos tenus.

Par ailleurs, les personnages de Beckett sont en attente, plongés dans l'incertitude, sans issue de ce qui n'arrive pas, car l'action se dérobe souvent pour démontrer qu'il n'y a pas d'action possible. Dans *En attendant Godot*, ils se situent sur une route, lieu de passage, simulacre de départ. Retranchés avec l'extérieur par le mesquin soupirail de *Fin de partie* qui souligne un *ailleurs* inexistant, Hamm et Clov camouflent leur attente par une partie sans enjeu. L'enterré vif, Winnie de *Oh ! les beaux jours*, perpétue le terrifiant comique du néant de la condition humaine. De même, pour combler le vide de ses personnages, Sâdeghi aligne aussi des mots dépourvus de sens par un langage qui ne fonctionne guère : paroles neutres, sans émotion, ni de vrais sentiments des personnages rocambolesques. Sans tomber dans l'évocation de l'immobilité des êtres, il instaure le perpétuel piétinement vers l'impossible communication dans l'attente de ses personnages. La nouvelle se réduit donc à l'activité verbale. Elle représente, en effet, à la fois un fabulateur et fossoyeur de son propre récit; antinomie d'un discours immédiat, subversif. De là, se justifient tant de répétitions, de ressassements qui ne cherchent pas à raconter d'histoire; des propos narratifs qui se déroulent sans progression d'information, sans construction d'intrigue, sans création psychique du personnage. Le narrateur semble s'efforcer de parler seulement, même si tantôt on découvre une certaine impossibilité de parler. En outre, la variation pronominale entre « je » et « il » expose un pronom personnel flottant, privé de consistance sémantique, faisant résonner cette réplique beckettienne : « Bah, peu importe le pronom pourvu qu'on n'en soit pas dupe » (Beckett 94). On se demande quelle histoire nous suivons, celle du narrateur, de J..., d'un inconnu, de Mahmood, du parleur ou de quelqu'un d'autre? En somme, en existe-t-il vraiment une histoire à raconter? L'inertie susmentionnée doit surtout son existence, chez le nouvelliste iranien, aux échecs et aux désenchantements qu'engendre le coup d'État de 1953, dont l'auteur est lui-même témoin. C'est pourquoi la majorité des personnages de Sâdeghi, dans cette nouvelle comme dans d'autres, sont des intellectuels blasés, délaissés, lassés et désabusés. À noter d'ailleurs que cela pourrait trouver ses



racines dans le contraste perpétuel que Sâdeghi vit tout le temps lui-même : « Je suis un homme qui porte toujours sur lui un grand tas de questions; une âme nomade, errant entre espoir et désespoir, déçu de cette vie absurde et insensée et espérant la mise en exécution de la justice et la restauration d'une société digne des hommes. » (Cité par Mahmoudi 110-111)

Toujours aux prises avec leurs propres obsessions, plongés dans la quotidienneté de la vie moderne, les personnages de Sâdeghi se trouvent insensibles à leur entourage : le narrateur du *Rêve de sang* ne constate pas que la rue où se situe sa maison est une impasse : « Je courus vers la rue de gauche. Au bout de la rue, un vieillard me regardait avec stupéfaction. Je l'avais vu tout à l'heure dans la foule. “Vous! Vous êtes du quartier. Vous ne le savez pas?” » (Sâdeghi 381) De plus, les concepts spatio-temporels n'ont nul intérêt. Hormis, le mode singulier, choisi par le narrateur pour évoquer son passage devant la fenêtre de J..., ou bien son attitude d'observateur chez le boulanger, rien ne révèle les indices temporels. Parallèlement, l'espace non plus n'est guère précisé : minimal, il se réduit à une rue, située dans un quartier, tous les deux anonymes; tourments et tournoisements de la pensée des flâneurs fantomatiques, détachés de leur milieu. Ce détachement et cette impassibilité ne se bornent pas aux indices temporels ni à l'espace où ils vivent; ils sont même étrangers à leur propre personne. Égarés, ils ont perdu eux-mêmes. À la question posée par le vendeur de pains « Vous êtes étudiant? N'est-ce pas? », le narrateur ne peut pas répondre correctement et s'enferme dans un mutisme : « J'ai gardé le silence, car je ne savais pas si c'était correct ou non » (Sâdeghi 377). Ainsi l'incertitude et le doute règnent-ils partout même dans les plus évidentes questions personnelles du narrateur.

Ce désintérêt se trouve parallèlement dans la situation des personnages beckettien, ceux qui ne sont guère conçus dynamiquement, mais surtout spatialement, confondus avec le lieu où ils se trouvent, ensevelis dans la terre, fixés dans une jarre, au lit, hors des dimensions temporelles précises; situation qui s'aggrave et continue dans l'obscurité. De l'étrange lumière grise qui enferme Malone ou les personnages de *Fin de partie* aux éclairages crépusculaires de *L'Innommable* ou *Textes pour rien*, en passant par le retour éternel du soir dans *En attendant Godot*, la pénombre du purgatoire de l'exclusion et de l'attente de *no man's land* enveloppe les personnages au fond d'un instant sans bornes de l'existence sur une tombe. De plus, ceux-ci réfèrent constamment à un Hier récent, voire sans signification, comme ce que répètent Vladimir et Estragon ou le narrateur dans *Le Calmant*. Parallèlement, l'interminable existence crépusculaire du narrateur de Sâdeghi dans le froid, dégagé des notions temporelles dans une virtuelle répétition sans signification représente une expérience curieusement ambiguë de l'instant d'éternité par de brèves notations :



lorsqu'il cherche à s'enfermer dans sa chambre, près d'un poêle, pour se débarrasser du froid humide qui lui fouette les joues avec la pluie et la neige (Sâdeghi 379) ou encore quand il entrevoit J..., dans sa chambre, errer tel un fantôme dans la pénombre (385) ou enfin, après avoir lu un article sur le pseudo meurtre : lorsque l'on essaie de mettre Je/J... dans l'ambulance, le soliloque du narrateur se fait entendre comme suit : « [...] et seul, c'est moi qui enferme l'embryon terrifiant de cette nuit noire et douloureuse jusqu'au jour où je le mettrai au monde... Un jour? Un temps aussi long? [...] » (383). Ainsi le temps paraît-il se contracter et se dilater : toute dimension serait abolie dans le purgatoire de l'exil sur terre et cela note davantage l'atemporalité du récit minimaliste de Sâdeghi.

Le phénomène de raréfaction que l'on a essayé de déchiffrer chez Sâdeghi par des critères narratifs traditionnels comme l'absence d'intrigue, de personnages typifiés ou d'espaces limités ainsi que la relative brièveté du récit qui spécifie cette nouvelle vont dans le même sens que le minimalisme beckettien. Or, le cas de Bahrâm Sâdeghi n'est pas uniquement le cas d'une imitation aveugle des préceptes utilisés par Beckett, mais plutôt d'une convergence, d'une parenté d'esprit, d'une « interférence ». Lui-même, il déclare dans un entretien que tout ce qui lui arrive, c'est lui-même qui les a découverts. Il nie l'imitation et croit à la rencontre fortuite de l'inspiration et de l'expression (Cité par Aslani 547).

Échange ou interférence

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, s'installe en France une période de grandes remises en question qui engendrera un fort sentiment de renouveau dans tous les domaines, notamment la littérature. Ces renouveaux littéraires et romanesques s'envolent au-dessus de la France pour s'installer dans d'autres pays comme l'Iran. Parallèlement aux rénovations effectuées en Occident et en France, un souffle novateur s'éveille chez les écrivains iraniens, grâce à quelques articles critiques et des traductions de textes littéraires. De nouvelles formes d'écriture, la transcription de la déception et le malaise de la jeune génération, se font jour alors dans la littérature persane et chez Sâdeghi aussi. Les œuvres produites pendant les années soixante et au lendemain du coup d'État 1953 en Iran présentent parfois des analogies avec les nouvelles tentatives scripturales dites « postmodernes ».

Vrai passionné de littérature, Sâdeghi n'est nullement insensible à l'évolution de la littérature à l'échelle mondiale. La lecture de la littérature étrangère attire son attention sur les nouvelles possibilités d'écriture. La lecture acharnée de ces œuvres n'est nullement sans effet. Sa connaissance de la langue anglaise (il



connaissait peu le français) lui donne l'occasion de lire des romans anglais dans leur langue originale. À la poursuite de nouvelles techniques d'écriture, il s'intéresse aux écrivains dont les innovations ont déjà marqué des décennies précédentes. Ionesco, Beckett, Kafka, Joyce sont ses maîtres incontestables en matière romanesque. (Mahmoudi 104)

Parmi les écrivains préférés de Sâdeghi, ceux qui sont au premier rang, ce sont toujours ceux qui s'intéressent à l'aventure de l'écriture, notamment Beckett. Bien qu'une fois l'écriture de ses nouvelles achevée, le nouvelliste iranien les compare avec les récits des écrivains étrangers, surtout Beckett (Mahmoudi 105), il nie lui-même tout impact de ce dernier sur son écriture. Notons au passage que l'auteur opte pour la même attitude de dénégation, quant à l'impact du Nouveau Roman. Malgré la coïncidence temporelle des écrits de Sâdeghi (1957-1972) avec ceux des Nouveaux romanciers, celui-ci avoue clairement ignorer cette tendance romanesque ainsi que ses critères tout en soulignant sa curiosité pour les découvrir. Lors d'un entretien, il précise lui-même cette idée :

Je n'avais aucune connaissance de Nouveau Roman français, jusqu'à il y a un an ou deux. Maintenant non plus, je ne le connais pas directement. [...] J'ai écrit mes nouvelles au moment où on n'avait pas encore commencé à parler du Nouveau Roman ici. J'en suis curieux, mais je ne connais pas leurs principes, ni leurs critères. Ce que j'ai fait m'est venu dans le courant de mon travail. (Cité par Mahmoudi, 103)

Pourtant, cela n'empêche pas que l'on fasse mine de ne pas voir les traces laissées par la lecture de l'œuvre beckettienne dans ses propres œuvres. Cela dit, cette nouvelle iranienne retient des souvenirs de lecture de Beckett, comme de la braise sous la cendre. D'une part, l'infini recommencement du rien chez l'homme qui rétrécit à la caverne de sa mémoire où il se séquestre sans pouvoir s'en affranchir pour rappeler la condition humaine dans sa situation terrestre de mort-vivant, tels Malone qui se pose des questions à ce sujet ou bien le narrateur du *Rêve de sang* dont on ignore l'état de veille-sommeil, s'étant ouvert les veines. La certitude de l'ignorance et du vide éternels, l'impossibilité d'échapper à l'existence et à l'absurdité de la mort planent sur l'univers des deux auteurs. D'autre part, l'impossibilité d'atteindre le moi se concrétise formellement par la concision, la destitution du narrateur omniscient, l'emploi du registre de la langue parlée du conteur, les formulations de phrases sans signification précise, l'absence d'intrigue et le refus du personnage traditionnel au profit de représentants d'une médiocre humanité avec des « violences sans bravoure » (Harang 3), l'ensemble de tout cela rapproche l'écriture originale de Sâdeghi à l'avant-gardisme minimaliste de Beckett.

Conclusion



L'écriture minimaliste, cette écriture succincte, d'une tonalité plutôt neutre, d'une représentativité minime, presque sans tournant narratif ou événementiel, préférant les tournures répétitives et les descriptions banales, est théorisée *grosso modo* comme la scène d'effondrement des actions déterminantes, de la trame narrative, de l'intrigue consistante. Le courant minimaliste, dont l'épanouissement est manifestement discernable pendant les années 1980, s'approprie quelques précurseurs qui ont devancé son règne dans le champ littéraire mondial. Les prédécesseurs de l'écriture minimaliste en France et en Iran Samuel Beckett et Bahrâm Sâdeghi, s'évertuent à exposer un monde intrigant et inquiétant dans une intrigue réduite, à tous les plans, quantitativement parlant. À la recherche du « degré zéro du narré », ils évoquent en tant qu'avant-coureurs, la vie contemporaine, relative, mitigée quoique sans héroïsme à l'époque où le minimalisme n'est pas encore répandu dans leur pays respectif et dans un tumultueux cadre historique, social et politique. En dépit des différences culturelles visibles, l'esprit de ces deux écrivains convergent vers une aspiration commune. Autrement dit, le procédé intentionnellement minimal de narrer chez les deux auteurs, ce phénomène de raréfaction, nous le constatons comme représentation d'un monde qu'il n'est plus possible d'expliquer. Beckett et Sâdeghi, par une parenté d'esprit, sont les représentants d'une génération qui, après les tourments de leur époque, cherche de nouvelles formes d'expression, adaptées à sa sensibilité. Notre recherche sur cette écriture, qui s'efforce de survivre à l'expérience extrême de l'époque de chacun, à une crise identitaire, se manifeste par une écriture plus réservée, distante, voire délirante, neutre et inerte. Ainsi l'écriture minimaliste est-elle informée par expérience non seulement linguistique, mais surtout socio-culturelle et politique. Sans faire ouvertement profession de révolté, les deux auteurs optent, avec de nombreuses convergences, sinon « interférences », pour un processus de réforme dans lequel ils engagent leur système de littérature minimaliste afin de présenter leur position de contestation de l'ordre établi à leur manière. Compte tenu de la connaissance de Sâdeghi des langues anglaise et française et de la fortune de Beckett en Iran, malgré la dénégation de l'auteur iranien, nous ne pourrions pas faire fi des souvenirs de lecture de Beckett dans l'entreprise littéraire de Sâdeghi.



Bibliographie

- Almeida, José Domingues de. « La fiction narrative française contemporaine et la figure tutélaire de Samuel Beckett ». *Plural Beckett Pluriel : Centenary essays / Essais d'un centenaire*, directed by Rui Carvalho Homem & Paulo Carvalho, FLUP - ILC Margarida Losa, 2008, pp. 133-140.
- Asholt, Wolfgang. « Minimalisme ou écriture blanche? ». *Narrations d'un nouveau siècle*, dirigé par Bruno Blanckeman & Barbara Hovercraft, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 251-263.
- Aslani, Mohammad Reza. *Bahrâm Sâdeghi, Bazmandehaye gharibi ashna*. Niloufar, 1384 (2005).
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de la littérature*. Seuil, « Points », 1972.
- Beckett, Samuel. *Innommable*. Minuit, 1953.
- Bessard-Banquy, Olivier. *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ». 2003.
- Blanckeman, Bruno. *Les récits indécidables*. Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Chabert, Pierre. « Samuel Beckett » *Revue d'Esthétique*, Privat, 1986, Expanded, Jean-Michel Place, 1990, pp. 9-21.
- Dospinescu, Liviu. « Interfaces et interférences dans la communication théâtrale moderne. De l'espace vide... et son archétype beckettien ». *L'Annuaire théâtral*, vol. 37, 2005, pp. 197-216.
- Harang, Jean-Baptiste. « Le Succès de la rançon ». *Magazine littéraire*, no. 500, 2010.
- Mahmoudi, Hassan. *Khoneabi bar zamine namnak*. Assa, 1377 (1998).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, coll. TEL, 1945.
- Rabaudy, Martine de. « Les enfants de Minuit ». *L'Express*, 27 décembre 2001.
- Roy, Alain. « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) ». *Liberté*, vol. 35, no. 3, 1993, pp. 10-28.
- Sâdeghi, Bahrâm. *Sangar va ghomghomehaye kbali*. Zaman, 1380 (2001).
- Sarraute, Nathalie. *L'Ère de soupçon : Essais sur le roman*. Gallimard, coll. « folio essais », 1956, 2nd edition 1994.
- Schoots, Fieke. « L'écriture "minimaliste" ». *Jeunes auteurs de Minuit*, dirigé par Michèle Ammouche-Kremers & Henk Hillenaar, CRIN, no. 27, 1994, pp. 127-144.
- Schoots, Fieke. *Passer en douceur à la douane : L'écriture minimaliste de Minuit*. Rodopi, 1997.



- Vouilloux, Bernard. « “L’écriture blanche” existe-t-elle? ». *Ecritures blanches*, dirigé par Dominique Rabaté & Dominique Viart, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2009, pp. 83-95.
- Viart, Dominique & Vercier, Bruno. *La littérature française au présent*. Bordas, 2005.
- Viart, Dominique. « Écrire au présent. L’esthétique contemporaine ». *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l’histoire de la littérature française du 20^e siècle?*, *Interférences*, dirigé par Michèle Touret & Francine Dugast-Portes, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 317-336.

