Revue des Études de la Langue Française
Volume 12, Issue 2, 2020 (N° de Série 23), pp. 113-130
http://relf.ui.ac.ir
DOI: 10.22108/RELF.2021.128756.1159
DOR: 20.1001.1.20086571.2020.12.2.8.6

Etude comparative-minimaliste de deux romans français et persan *La Salle de bain* et *L'Automne est la dernière saison*

Keyfarokhi, Mehrnoosh [1*], Darabi Amin, Mina [2]

[1] Maître assistante, Université de Shiraz, Shiraz, Iran
[2] Maître assistante, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 2021/02/03, Accepté: 2021/05/16

Résumé: *La Salle de bain*, premier roman de J.P Toussaint, qui était encore très jeune en 1985, et *L'Automne est la dernière saison*, premier roman de la jeune écrivaine iranienne, Nassim Mar'achi, publié en 2014, constituent tous les deux des œuvres littéraires de l'extrême contemporain qui nous séduisent par les caractéristiques particulières de leur syntaxe, leur vocabulaire, leur langage mais aussi celles de leur contenu narratif. Participant d'un dynamisme de 'renouvellement' du roman, ces œuvres proposent de nouvelles formes et contenus et trouvent ainsi des points de jonction dans un langage précis, court et clair, qui se limite parfois à se déclarer par un seul mot. Certes, ces points de jonction facilitent le regroupement de ces deux écrivains sous la bannière de 'minimalisme', mais, le traitement de l'esthétique minimaliste peut aussi présenter ses nuances chez Toussaint et Mar'achi. Ce n'est donc pas forcément des ressemblances que nous cherchons ici entre les deux romanciers, mais aussi des traits qui peuvent contribuer à la construction d'un minimalisme iranien ou français. Nous nous intéressons ainsi au désir commun de ces écrivains de représenter le rapport au monde, aux autres, et à soi de l'homme de l'extrême-contemporain à travers un texte-collage qui économise le style et la péripétie. Cela ne nous empêchera pourtant pas de repérer les traits qui marquent la distance du minimalisme iranien et français.
Mots-clés : absurdité, discontinuité, emprunt, minimalisme, syntaxe.

A Comparative-minimalist Study of Two French and Persian Novels *The Bathroom* and *Autumn Is the Last Season*

Mehrnoosh Keyfarokhi [1*], Mina Darabi Amin [2]

[1] Assistant Professor of French Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran
[2] Assistant Professor of French Language and Literature, Department of French, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran

Received: 2021/02/03, Accepted: 2021/05/16

Abstract: *The Bathroom*, the first novel by JP Toussaint, who was still very young in 1985, and *Autumn is the last season*, the first novel by the young Iranian writer, Nassim Mar'achi, published in 2014, constitute both the literary works of contemporary literature which seduce us by the particular characteristics of their syntax, vocabulary, language and narrative content. Participating in a dynamism of 'renewal' of the novel, these works offer new forms and contents and thus find junction points in a precise, short, and clear language, which is sometimes limited to being declared by a single word. Admittedly, these junction points facilitate the re-grouping of these two writers under the banner of 'minimalism', but the treatment of the minimalist aesthetic can also present its nuances with Toussaint and Mar'achi. It is not, therefore, necessarily just similarities that we are looking for here between the two novelists, but also traits that can contribute to the construction of Iranian or French minimalism. We are thus interested in the common desire of these writers to represent the relationship to the world, others, and themselves of the extreme contemporary man through a text-collage that saves style and narrative episodes. However, this does not prevent us from spotting the features that mark the distance of Iranian and French minimalism.
Keywords: Minimalism, Syntax, Discontinuity, Borrowing, Absurdity.

بررسی مقایسه‌ای - کمینه‌گرایی دو رمان فرانسوی و فارسی: حمام و پاییز فصل آخر سال است

مهرنوش کی فرخی [۱*]، مینا دارابی امین [۲]

[۱] استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
[۲] استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۶

چکیده: *حمام* نخستین رمان ژان فیلیپ توسن است که در سال ۱۹۸۵، زمانی که هنوز بسیار جوان بود، نوشته شده و *پاییز فصل آخر سال است*، نخستین رمان نویسندهٔ جوان ایرانی، نسیم مرعشی است که در سال ۲۰۱۴ منتشر شده است. هر دو رمان از آثار ادبیِ دوران متأخر هستند و با ویژگی‌های خاص نحوی، واژگان، زبان و همچنین محتوای داستانی خود، مخاطب را مسحور می‌کنند. این آثار با شرکت در حرکت پویای «تجدد» در رمان، اشکال و مضامین جدیدی را ارائه می‌کنند و به این ترتیب در داشتن زبانی دقیق، کوتاه و واضح که گاه حتی به بیان مطلبی با یک کلمه محدود می‌شود، نقطهٔ اشتراکی می‌یابند. به‌طور مسلم، وجود این نقاط تشابه، گروه‌بندیِ این دو نویسنده را تحت لوای «مینیمالیسم» (کمینه‌گرایی) تسهیل می‌کند؛ اما پرداخت زیبایی‌شناسیِ مینیمالیستی ممکن است نزد توسن و مرعشی تفاوت‌های ظریفِ خود را ارائه دهد؛ بنابراین ما در اینجا لزوماً به دنبال شباهت‌های این دو نیستیم؛ بلکه به دنبال ویژگی‌هایی هستیم که می‌توانند در شکل‌گیریِ مینیمالیسمی ایرانی یا فرانسوی نقش داشته باشند؛ بنابراین از خلال متن - کولاژی که در سبک و روند داستانی صرفه‌جویی می‌کند، میل مشترک این دو نویسنده برای نشان‌دادن رابطه با جهان، با دیگری و با خویشتن در انسان معاصر را بررسی می‌کنیم؛ با این حال این موضوع ما را از شناسایی ویژگی‌های متمایزکنندهٔ کمینه‌گراییِ ایرانی و فرانسوی منع نمی‌کند.
واژگان کلیدی: کمینه‌گرایی، نحو، ناپیوستگی، وام‌گیری، پوچی.

* Auteur Correspondant. Addresse e-mail: m.keyfarokhi@gmail.com
© 2021 University of Isfahan. All rights reserved

Introduction

Le minimalisme, ce courant artistique contemporain[1], basé sur deux éléments essentiels de la brièveté et de la simplicité, désigne en littérature les écrivains qui avaient pour slogan « moins, c'est plus »[2]. Racontant des évènements et des objets d'encrage immédiatement contemporain, le minimalisme littéraire introduit des pratiques, des attitudes, des noms et des marques par un discours quotidien caractérisé par simplicité, objectivité, concision et répétition. D'ailleurs, se levant sur les décombres du Nouveau Roman, ce courant marque un certain retour au sujet et à la réalité. Se trouvant dans une position charnière entre le post-modernisme, le minimalisme et le Nouveau Roman, on caractérise souvent les écrivains de ce mouvement comme « les nouveaux nouveaux romanciers ». Comme le constatent bien Viart et Vercier,

> « le terme de 'post-modernité' ou même celui de 'minimalisme', que l'on commence à leur attribuer, ne convient qu'imparfaitement à ces écrivains : la 'post-modernité' est l'objet d'un débat philosophique complexe et contradictoire où leurs romans ludiques ne se retrouvent guère, et le 'minimalisme', qui s'appliquerait éventuellement à Toussaint, peut difficilement qualifier les romans foisonnants d'Echenoz » (Viart et Vercier, 2008 : 391).

Mais pourquoi le 'nouveau nouveau roman' ? car, d'une part comme les nouveaux romanciers, ces auteurs de l'extrême contemporain ne créent pas de personnages-types ou de véritables intrigues, et d'autre part, ils ne vont pas aussi loin que les nouveaux romanciers : ils ont un certain personnage principal (bien que très différent de celui des romans traditionnels), et au lieu de réduire à néant l'intrigue, ils la parodient en la brisant en une intrigue suspendue et non développée : « il s'agit de retrouver le romanesque sans y souscrire, d'assumer la 'pulsion narrative' sans s'y abandonner naïvement » (Viart et Vercier, 2008 : 385). Par ailleurs, ils développent la forme sans pourtant détruire complètement le contenu comme les nouveaux romanciers. Ces nouveaux traits se révèlent ainsi à la fois sur le plan du style et du contenu, et seule l'analyse de ces deux niveaux permet de délimiter cette notion en littérature.

De même, l'écriture fragmentaire et concise, le mode de la narration intérieur, et la thématique de l'erratique d'un personnage masculin confronté à l'absurdité de l'existence chez Toussaint, rappelle les traits de l'écriture chez Beckett[3]. Toussaint avoue lui-même une telle influence, en caractérisant Beckett comme son « seul modèle » et en affirmant que l'œuvre de ce dernier constitue : « la lecture la plus importante » qu'il a faite dans sa vie (Toussaint, 2012 : 97).[4]

[1]Le minimalisme a vu le jour dans les années 60. Il apparaît dans la plupart des arts, surtout dans les arts visuels : la peinture, l'architecture, le désigne. Le mouvement trouve ensuite sa forme spécifique et unique dans d'autres domaines artistiques comme la musique et la littérature.

[2]Le terme « moins, c'est plus » la première fois apparaît sous la plume du poète Browing :

Who strive – you don't know how the others strive
To paint a little thing like that you smeared
Carelessly passing with your robes afloat –
Yet do much less, so much less, someone says,
(I know his name, no matter) – so much less
Well, less is more, Lucrezia: I am judged.
Browing, R. (1976), *Men et Women 1855*, USA: Oxford University Press, p. 35.

[3]Cf. Bernard Florence, « Jean-Philippe Toussaint ou comment écrire après Beckett », *La Revue des Lettres Modernes*. Samuel Beckett, Classiques Garnier, 2020, 10.15122/isbn.978-2-406-11051-4. p.0309ff. hal- 03214541.

[4]A un moment donné Toussaint ressent même la nécessité de s'éloigner un peu de cette influence de Beckett : « L'influence de Beckett a été très pesante et j'ai dû faire des efforts pour m'en

Or, l'unité supposée par l'expression de 'courant' ne doit pas nous faire conclure sur un accord commun entre les auteurs de cette nouvelle génération. Même au sein de la littérature française, cette génération refuse une idée collective et chaque auteur « revendique sa singularité » (Darabi & Farbod, 2020 : 22). Le minimalisme reste ainsi un courant à définir ses propres caractéristiques, à travers l'œuvre de plusieurs écrivains dans le monde entier. Cet article est une tentative visant à mener une étude comparative sur la structure et le contenu des deux ouvrages français et persan, de J. P. Toussaint et de Nassim Mar'achi, dans le cadre de la littérature minimale. En fait, dès la première lecture de *L'Automne est la dernière saison*, les grands traits du minimalisme sont repérables. Mais est-ce que cela veut dire qu'un courant minimaliste est en train de se former au sein de la littérature et du genre romanesque iranien ? Cette question, ainsi que la question des ressemblances et des différences entre le minimalisme français et un éventuel minimalisme persan, nous préoccuperont dans cette étude. Notre analyse sera donc du domaine des convergences et des divergences qui ne sont pas démontrables, évidents et rigoureux ; elle se fera alors selon l'école américaine de la littérature comparée sur l'ordre du relatif et du virtuel. En fait, Rene Wellek, spécialiste américain de la littérature comparée, libère cette dernière du cadre des études historiques proposées par Mauric-François Guyard. Selon Wellek,

> « tout devrait se placer dans la perspective de l'œuvre d'art, la seule à avoir sinon une réalité, du moins le droit d'être étudiée en tant que réalité dépassant, ou transcendant, les diverses traces qu'elle laisse dans l'histoire humaine : on voit se profiler la perspective d'une étude immanente ou formelle des textes, qui serait la seule étude vraiment légitime » (Brunel et Chevrel, 1989 : 189-190).

Ainsi, notre méthodologie réside-t-elle dans le rapprochement, la mise en corrélation de certains éléments et la confrontation de deux textes, ainsi que la recherche des convergences et des divergences structurelles, thématiques et idéologiques. En ce qui concerne les catégories des notions à comparer au sein des deux œuvres de notre corpus, notre travail repose surtout sur les idées développées par Dominique Viart et Bruno Vercier, dans *La littérature française au présent*[1] et celles des critiques dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*. L'exigence d'une analyse parallèlement stylistique et thématique détermine ainsi le plan de notre travail qui étudiera d'abord de façon brève l'historique de la recherche et les deux romans du corpus, avant de caractériser de façon comparative le style et le contenu des deux romans.

Historique de la recherche

Du côté français, le volume édité par Marc Dambre et Bruno Blanckeman sous le titre de *Romanciers minimalistes 1979-2003*, rassemble les actes d'un colloque qui s'est tenu à Cerisy en 2003. L'ouvrage étudie l'œuvre des minimalistes éminents parmi lesquels figurent Echenoz, Deville, Toussaint, Chevillard, Gailly, Oster. Ce livre affiche en fait toutes les notions théoriques avancées par la critique pour penser au

éloigner ». « Entretien avec Michèle Ammouche-Kremers », dans *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar Eds, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, CRIN 27, 1994, p. 30.

[1] Viart Dominique, Vercier Bruno, *La littérature française au présent*, Bordas, Paris, 2008.

minimalisme dans la production littéraire au présent. Dans son étude « Le roman minimaliste », Sémir Badir essaie aussi d'expliquer les problèmes théoriques du minimalisme, à travers l'œuvre de Toussaint et Christian Gailly. Plusieurs autres travaux de recherche analysent les romans de Toussaint dans de différentes perspectives qui ne sont pas sans rapport avec le minimalisme de son style et de sa vision du monde (l'espace et le mouvement, le rapport avec le cinéma, la fatigue et l'impassibilité, les stratégies et la structure narratives etc.)

Du côté persan, le faible nombre d'articles traitant la question du minimalisme en littérature, se contentent de présenter les récits -et surtout les nouvelles- iraniens dans leurs ressemblances aux récits arabes. « Etude comparative minimaliste des récits enfantins de Zakaria Tamer et de S. Hedayat » fait partie de ces articles où les deux auteurs, Dr. Salehi et K. Bagheri, s'efforcent de comparer le thème d'enfance, les personnages et leurs dialogues thématisés, le réalisme et les limites du temps et de l'espace par un point de vue comparatif. De même, Dr. Rassouli et P. Bakhtiari ont publié leur manuscrit, intitulé « Etude comparative des nouvelles de Manfalouti et Djamalzadeh », dans lequel ils ont consacré une grande partie à la biographie des écrivains et à la naissance de nouvelle en tant que genre en Iran et en Egypte, avant d'étudier les éléments marquants qui participent à l'écriture des nouvelles chez les deux écrivains -les personnages, le point de vue, le style et enfin les thèmes appliqués. D'autres articles comme « Le genre littéraire 'minimaliste' et sa puissance en vue de la critique de la culture », par Dr. Hossein Payandeh, ont essayé d'étudier la relation entre les récits minimalistes et la société. « Le minimalisme dans la littérature contemporaine », l'article rédigé par Dr. Razi et S. Rousta se donne pour tâche de résumer les caractéristiques des récits minimalistes avant d'analyser comme exemple le récit minimaliste nommé « Les chandelles ne s'éteignent pas ».

De tous les deux côtés, et surtout du côté persan, on ressent toujours la nécessité des études théoriques qui puissent délimiter et contextualiser les romans minimalistes au sein de la littérature de l'extrême-contemporain dans les quatre coins du monde.

La Salle de bain

Le premier roman de J. P. Toussaint, *La Salle de bain*, qui constitue en fait l'un des premiers romans typiques de la littérature minimaliste, raconte en trois parties l'histoire d'un jeune homme de 27 ou 29 ans qui habite à Paris avec sa compagne, Edmondssosn. Le narrateur passe ses journées dans la salle de bain : « Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midis dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu » (Toussaint, 1985 : 11). Un jour, il décide enfin de prendre « le risque de compromettre la quiétude de sa vie abstraite » et de sortir de la salle de bain (Toussaint, 1985 : 15). Dans ce roman où presque rien ne se passe, l'hésitation du personnage anonyme et impassible du roman à accepter l'invitation qu'il a reçue, et à se rendre à une soirée organisée par l'ambassade d'Autriche, constitue l'évènement essentiel du roman.

Dans la deuxième partie, le narrateur part brusquement à Venise, sans prévenir personne. Mais au lieu de visiter la ville, il reste à l'hôtel, passant ses journées à jouer aux fléchettes. Il décide finalement d'appeler Edmondsson, mais refuse de retourner à Paris. Quelques jours plus tard, c'est Edmondsson qui le rejoint à Venise.

Le narrateur continue pourtant à jouer aux fléchettes. Le couple a une dispute pour rentrer à Paris. Edmondsson demande au narrateur d'arrêter de jouer aux fléchettes. En réponse, ce dernier tourne vers elle et jette une fléchette sur son front et on l'amène à l'hôpital. Dans la troisième partie, nous trouvons qu'Edmondsson est rentrée seule à Paris. Le narrateur tombe malade. Il doit rester à Venise pour être soigné. Il y rencontre un médecin qui l'invite chez lui et joue au tennis avec lui. Mais, tout à coup, le narrateur rentre à Paris. Il s'enferme à nouveau dans la salle de bain et reprend ses habitudes. Il reçoit encore une lettre de l'ambassade d'Autriche et les mêmes hésitations de la première partie lui reviennent. Le livre finit comme le début du roman : un jour le narrateur décide de prendre « le risque de compromettre la quiétude de sa vie abstraite » et il sort de la salle de bain (Toussaint, 1985 : 123).

L'Automne est la dernière saison

Le roman de la jeune écrivaine iranienne, Nassim Mar'achi, raconte les événements de la vie de trois jeunes filles de 27 à 30 ans. Le livre comprend deux parties intitulées « Automne » et « Été » qui comprennent, chacune, trois chapitres. Chacune des trois filles est la narratrice des inquiétudes, solitudes, angoisses, sentiments et événements du chapitre qui lui est consacré. Leyla, victime de son propre orgueil et entêtement, laisse son amour quitter le pays pour immigrer au Canada, et vit dans l'espoir du retour de ce dernier. En effet, son mari ne revient pas et celle-ci se laisse submerger par les angoisses et les douleurs de cette séparation. Roja, supportant courageusement les difficultés de la vie pour continuer ses études en France, n'obtient pas à la fin le visa qui lui faut et s'enfonce dans le désespoir et l'ambiguïté du destin. Elle est l'image même d'une fille active qui ne veut pas se résigner devant la vie. Enfin, Shabaneh relate l'histoire de sa vie triste pleine d'inquiétudes pour son frère malade et son propre avenir vague et ambigu puisqu'elle n'arrive pas à décider de se marier avec le jeune homme qui l'aime et qui lui inspire en même temps la peur. À la fin du roman, l'auteur ne propose aucune solution pour ces trois personnages, même, elle ne juge rien, et ne détermine aucune fin précise et claire. Les angoisses restent les mêmes et le lecteur demeure en suspense.

Minimalisme dans le style

Le minimalisme étant tout d'abord une question de forme, il semble nécessaire de consacrer une partie de cette recherche à l'étude des caractéristiques stylistiques : « par style, on entend la forme constante –et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants– dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus » (Schapiro, 1982 : 35, 36). La stylistique, liée à la linguistique et à la fonction poétique de la langue, met ainsi en avant la mise en relief du message dans sa propre forme, indépendamment de sa visée informative ou bien de la fonction référentielle. L'écriture cesse alors d'être un simple véhicule de message, pour être considérée comme un objet propre d'intérêt. Ainsi, la stylistique c'est l'étude technique des conditions formelles de la littérarité. Le minimalisme, au moins dans son acception française, est tout d'abord la question de la forme, car l'esthétique minimale refuse toute prétention à désigner autre chose que soi, elle répudie d'être le reflet d'une essence particulière ou bien d'une idée. Le minimalisme ironise ainsi tout discours qui prétend posséder le sens. L'idéal de la beauté est dans une forme qui ne prétend pas au beau. L'idéal c'est 'rien' ; or,

puisque cet idéal semble difficile à atteindre, on se contente alors du 'peu'. Comme le signale Chevillard, le minimalisme c'est l'art de simplifier : « simplifier. Simplifier. […] simplifier comme se dépouiller, se dessaisir […]. Simplifier pour être compris. Simplifier pour être cru […]. Simplifier pour être fêté. Simplifier pour être adoré » (Chevillard, 1995 : 78-79).

Cette simplification se fait voir tout d'abord dans la syntaxe, cette partie de la linguistique qui étudie « l'union, l'accord, et l'arrangement des mots dans le discours » (Wanostrocht, 2013 : 261). Chez les romanciers minimalistes la syntaxe semble surtout elliptique, brisée et fragmentaire. La fragmentation, c'est peut-être le trait le plus frappant, lorsqu'on ouvre un roman minimaliste. *La Salle de bain* est divisée en trois parties (Paris, l'hypoténuse, Paris) ; chacune de ces parties est divisée en 40, 80 et 50 paragraphes qui sont à leur tour des paragraphes numérotés. En fait, le numérotage des paragraphes révèle la tendance de segmentation du texte chez les minimalistes. Nicolas Xanthos appelle cette tendance « la mathématisation » (Xanthos, 2009 : 67-87).

L'Automne est la dernière saison, comporte deux parties qui contiennent, chacune, trois chapitres. La première partie intitulée « Été » comprend à peu près le même nombre de pages que la deuxième « Automne ». Chaque chapitre comprend environ 60 ou 70 paragraphes. Le texte est ainsi segmenté en brèves sections, comme dans le cas du roman français. Mais contrairement à ce qu'on observe chez le romancier français, il n'existe pas de numérotage des paragraphes chez l'écrivaine iranienne.

D'ailleurs, dans les deux romans, il existe parfois des paragraphes qui ne contiennent qu'une seule phrase. Voici quelques exemples de *La Salle de Bain* qui illustrent bien le caractère minimal des paragraphes :

> « 5) Edmondsson a fini par avertir mes parents » (Toussaint*,* 1985 : 12).
> « 7) je ne descendis pas déjeuner » (Toussaint*,* 1985 : 53).
> « 11) Le lendemain, je sortais de la salle de bain. » (Toussaint*,* 1985 *:* 16).

De même, on voit dans *L'Automne est la dernière saison* des paragraphes d'une seule ligne : « Elle caresse ses cheveux. »[1] (Mar'achi, 1398 : 20) « Roja se lève. Je dis : 'allons ensemble. Je t'accompagne.' » (Mar'achi, 1398 : 25) « Il n'attend pas la réponse » (Mar'achi, 1398 : 30) « je ne peux pas répondre à son sourire d'un autre sourire » (Mar'achi, 1398 : 31).

Pourtant, il faut noter que dans *L'Automne est la dernière saison*, l'emploi des paragraphes courts, n'empêche pas les narratrices d'énoncer des paragraphes longs avec des retours au passé, le rappel du présent et l'expression des souhaits inassouvis. Cette longueur marque en fait la continuité de la pensée de l'auteur qui ne veut pas s'interrompre. Le roman persan semble exiger une lecture continue ; les narratrices se jettent souvent dans le passé et réinsèrent aussitôt dans le présent et ne laissent aucune pause au lecteur. Ainsi la structure formelle du roman se montre différente de la structure française qui donne libre cours à l'esprit du lecteur.

Au niveau syntaxique de la phrase aussi, la structure est souvent concise et minimale chez ces romanciers. Il paraît impossible de pouvoir supprimer un élément de la phrase chez Toussaint, tellement elles sont réduites et n'expriment que l'essentiel. Voici quelques phrases minimales tirées de *La Salle de bain* :

[1]Tous les passages tirés du roman de Mar'achi sont traduits par les auteurs.

« L'évier brillait. » (Toussaint, 1985 : 63), « C'était facile. » (Toussaint, 1985 : 64), « Edmondsson n'écoutait pas » (Toussaint, 1985 : 76). Si l'auteur français réduit la phrase à un simple verbe et son sujet, l'écrivaine iranienne va jusqu'à l'omission totale des verbes et transmet son idée par une suite d'adjectifs. Alors, les phrases courtes donnent un rythme saccadé et un effet fragmentaire au texte : « je monte dans la voiture, je vais m'approcher de mon nouveau travail. Une nouvelle ambiance avec de nouveaux gens. Nouveau, neuf, original. Tout ça, c'est bien, je dois être heureuse. Je dois penser à de bonnes choses. Par exemple à toi » (Mar'achi, 1398 : 27).

On ne peut parler du style sans parler du lexique. Dans un roman, l'étude du lexique consiste à étudier le catalogue des mots au moyen desquels les personnages communiquent les uns avec les autres ou le narrateur expose son énoncé. À ce propos, l'étude du champ lexical, en tant que système de distribution des mots dans un texte donné, semble efficace et révèle une certaine répétition ou sérialité dans les œuvres minimalistes. C'est ainsi qu'Elke Bippus, croit que les représentants de l'art minimal ont systématiquement utilisé la production en série pour la production d'œuvres d'art (Bippus, 2003 : 21).

Il faut noter que les champs lexicaux ne constituant pas nécessairement des mots synonymes, mais des mots qui se réfèrent à un phénomène ou à une idée générale, désignent souvent chez les minimalistes français, une idée générale sur l'art contemporain, des formes géométriques, des lignes verticales ou horizontale, et la composition formelle d'un objet ou d'une scène : « […] les mains à l'horizontale, [elle] donnait de petites claques sur la surface de l'eau. » (Toussaint, 1985 : 20), « Une table ronde et trois chaises étaient bizarrement disposées au centre de la pièce. » Toussaint, 1985 : 51), « Je tournais en rond dans le hall, les mains dans les poches […]. » (Toussaint, 1985 : 59), « Debout devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage […]. » (Toussaint, 1985 : 116). L'attention portée aux formes géographiques s'accentue également chez Mar'achi. Dans chaque objet les narratrices distinguent d'abord les formes géométriques : « Maman met les pains dans le panier, au lieu de la serviette à carreaux rouge » (Mar'achi, 1398 : 76), « Je fixe le regard sur la nappe et je rends la vue opaque. Je colle les fleurs les unes aux autres et j'en fais des carrés, des cercles et des cœurs. Quoi que je fasse, les fleurs ne se transforment pas en triangles. Je me rends petite et je joue à la marelle entre les petits carrés et les grands cercles pleins de fleurs, et le jaune de la camomille colle à ma jupe rose et à mon tablier blanc » ((Mar'achi, 1398 : 51). « Puis je suis allée à la salle d'examen et j'ai mis mon cerveau sur papier. J'ai rempli d'affilée tellement de rectangles noirs et blancs que la feuille de réponses, comme le tapis de Soleiman, a amené ma mère et moi de Téhéran à Rasht » ((Mar'achi, 1398 : 76).

Après la forme des choses c'est souvent leur couleur qui attire le regard des personnages et constitue ainsi l'autre champ lexical chez Toussaint et Mar'achi. Cet emploi est accompagné chez le romancier français d'une description des traits -être unis, sergé, armuré- ou d'une précision sur la matière :

> « Je portais des vêtements simples. Un pantalon de toile beige, une chemise bleue et une cravate unie » (Toussaint, 1985 : 14).
>
> « La table couverte d'une toile cirée blanche, le meuble de cuisine, ses tiroirs et ses étagères, la fenêtre et son rebord » (Toussaint, 1985 : 32).

> « C'était un pull en grosse laine blanche […] sur la poitrine s'entrecroisaient des losanges blancs et beiges ; des protège-coudes en cuir brisaient le cheminement des manches » (Toussaint, 1985 : 44).

Chez Mar'achi aussi les traits ou la matière accompagnent la couleur, mais c'est toujours la couleur qui prime et occupe plus de place dans les phrases : « tous mes châles sont dans le placard, dérangés entremêlés. Noir, bleu carré, beige avec des fleurs orange, pourpre, bruns à deux couleurs, noir encore. » (Mar'achi, 1398 : 18).

De même, l'auteur français s'intéresse à la thématique et le champ lexical du silence. Il existe un grand nombre de phrases, dans *La Salle de bain*, qui suggèrent le silence dans les gestes ou dans les lieux fréquentés par le narrateur :

> « Comme le silence s'installait, il me donna des nouvelles de ses activités professionnelles. » (Toussaint, 1985 : 14).
>
> « Je la regardais en silence nous nous souriions. » (Toussaint, 1985 : 20).
>
> « Je marchais sans bruit. » (Toussaint, 1985 : 35).
>
> « L'hôtel était désert. » (Toussaint, 1985 : 52).

Chez l'écrivaine iranienne c'est plutôt le sentiment d'étouffement, d'anxiété et d'inquiétudes qu'on essaie de suggérer au lecteur : « j'ouvre la porte d'entrée, et le silence de la maison me frappe le visage et l'air lourd se détruit sur ma poitrine » (Mar'achi, 1398 : 35). Ce sentiment de lourdeur et d'étouffement est inspiré par les différents espaces et architectures : « le couloir et l'escalier ne sont pas les mêmes que j'ai traversés quand je suis entrée. Les murs s'approchent et le toit est plus proche de moi... » (Mar'achi, 1398 : 32).

L'Automne est la dernière saison abonde aussi en lexiques de rêves et de cauchemars des jeunes filles. La peur domine sur toute l'atmosphère du roman et s'y répète sans cesse. La peur de la perte de Missagh hante toujours Leyla. Les peurs de Shabaneh pour son petit frère malade semblent sans fin, enfin Roja est terrifiée par l'idée de sa mauvaise conscience et de laisser sa mère toute seule et partir en France. Ainsi, le lexique chez Mar'achi est un outil au service de l'expression des peurs d'une génération déçue qui n'arrive pas à abandonner ses désirs d'indépendance et de liberté en même temps qu'elle se trouve profondément attachée à ses racines, sa famille et ses proches. Après le départ de Missagh, Leyla fait tout le temps l'expérience des attaques de panique, Shabaneh vit avec ses peurs là où il n'y a rien à craindre, elle a peur de perdre son frère, et de se marier avec Arsalan. C'est ainsi qu'elle préfère vivre tout le temps dans ses fantaisies et ses rêveries loin de la réalité plutôt qu'expérimenter une nouvelle vie. De même, bien qu'elle s'efforce de se montrer forte et indépendante, Roja a peur d'abandonner sa mère. Le lexique de peur, de crainte et de l'angoisse a parsemé partout le texte :

> « J'ai peur qu'il embête Mahan. Qu'il lui demande quelque chose, qu'il se moque de lui, qu'il le montre à ses amis, qu'ils se moquent tous de Mahan. Qu'en traversant la rue, Arsalan ne l'accompagne pas et qu'un accident de voiture l'aide à se débarrasser de Mahan » (Mar'achi, 1398 : 61).
>
> « Mais, maintenant j'ai peur d'avoir laissé Mahan de partir aussi loin avec Arsalan... » (Mar'achi, 1398 : 62).
>
> « J'ai peur de la laisser toute seule... Elle n'avait pas endormi toute la nuit de peur

> des bruits du voisin d'en face... » (Mar'achi, 1398 : 73)[1].

L'autre champ lexical très important chez Toussaint, qui se révèle en rapport avec l'intertextualité, une technique stylistique essentielle chez les minimalistes, c'est le vaste réseau des mots concernant les mathématiques et les chiffres. Le narrateur de *La Salle de bain*, ne cesse pas de parler des nombres et des prix, et de faire des calculs :

> « La moquette de la chambre à coucher leur avait coûté cinquante-six francs le mètre. Les porte-manteaux de couloir, dont les patères étaient en merisier, valaient plus de six cents francs pièce. Le lustre du vestibule était d'époque, on pouvait évaluer sa valeur à près de trois mille francs » (Toussaint, 1985 : 40).

À Venise, une ville touristique, pittoresque et lyrique pour la plupart des auteurs et des artistes, le narrateur ne voit que le côté scientifique :

> « A raison d'un enfoncement de la ville de trente centimètres par siècle, expliquais-je, donc de trois millimètres par an, donc de zéro virgule zéro zéro quatre-vingt-deux millimètres par jour, donc de zéro virgule zéro zéro zéro zéro zéro zéro un millimètre par seconde, on pouvait raisonnablement, en appuyant bien fort nos pas sur le trottoir, escompter être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville » (Toussaint, 1985 : 81).

Chez Mar'achi et surtout dans la partie du roman racontée par Leyla, il existe beaucoup d'allusions intertextuelles aux mathématiques et surtout à la mécanique, dans laquelle les trois narratrices avaient des études universitaires :

> « Chaque jour, je dois me mettre devant la table et écrire partout des chiffres sur papier, cartes et écran. Les quatre se mélangent avec les deux, les deux se mélangent avec les cinq, et ils s'alignent tous dans une rangée, me mâchant le cerveau. Derrière eux, se placent les négatifs et les discriminants. Zéro, point, trois. Zéro, point, huit. Le diamètre de l'arbre se multiplie par la hauteur du rayon, la longueur du piston se soustrait de la taille du cylindre, et cela me rend folle. Comme les années universitaires » (Mar'achi, 1398 : 9).

Bien que Leyla soit passionnée par la musique et la littérature, elle semble voir le monde par un regard mécanique. C'est ainsi qu'elle cherche la raison de ses échecs et ses malheurs dans l'erreur faite par un certain ingénieur :

> « Où avons-nous fait une erreur ? A quel moment pendant la création et avec quelle pression notre fondation a-t-elle craqué que sans savoir pourquoi, avec un vent, nous nous sommes tellement effondrés sur nous-mêmes que nous ne pouvons plus nous lever... c'était l'erreur de quel ingénieur qui n'a pas calculé correctement les pressions et a rendu notre structure si non-résistante qu'elle pourrait avoir quelque chose à nous vaincre à chaque jour » (Mar'achi, 1398 : 13).

Même dans les épisodes les plus ordinaires de la vie, Leyla voit quelque chose des sciences mécaniques. Par exemple dans le mouvement des gens dans la rue : « Chaque fois que je tourne, les gens se multiplient et marchent plus vite. Comme les molécules fluides, elles se décomposent et se traversent avec un mouvement catarrhal. »

[1]C'est nous qui soulignons.

(Mar'achi, 1398 : 26), ou bien lorsqu'elle voit Roja en train de commander un repas au restaurant : « Je me lève et me tiens à côté de Roja, qui pose sa main sur le comptoir et avec précaution, comme s'il s'agissait d'un problème de concevoir les composants de la machine, commande la moitié des aliments sur le tableau (Mar'achi, 1398 : 22).

Ce genre d'allusions intertextuelles ne se limitent pas chez les minimalistes au champ lexical, mais créent un réseau complexe de l'emprunt linguistique et thématique au sein des romans. Chez les romanciers minimalistes, faute de grandes thématiques ou d'idées complexes, cette méthode d'emprunt et d'allusion semble une solution qui enrichit[1] le texte, sans toutefois le rendre lourd. L'emprunt linguistique peut s'agir d'un « processus par lequel une langue s'incorpore un élément significatif d'une autre langue »[2]. Ainsi, les différentes allusions faites par le narrateur de *La Salle de Bain* à Pascal et ses *Pensées*, en anglais, révèlent le côté intertextuel du discours romanesque, mais aussi l'esthétique particulière et l'idéal d'impassibilité que le narrateur admire chez ce philosophe : « 70) But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one […] » (Toussaint, 1985 : 87).

Chez Mar'achi, au lieu des citations longues ou philosophiques, l'emprunt se trouve au niveau des mots. Roja qui n'aime pas utiliser le mot « retardé mental » en persan et d'accepter ainsi que son frère est vraiment un retardé mental, préfère le terme anglais, lors de sa conversation avec le professeur de la peinture :

> « 'Ensuite, j'ai dit que mon frère est un 'Mental Retard', mais je sens qu'il a beaucoup de talent pour la peinture', me regarda-t-il d'une aire surprise. Mon malheur avait recommencé. Pourquoi les gens ne devraient-ils pas connaître la signification de ces deux simples mots anglais, et me forcent de dire que je veux dire un retardé mental. Combien je déteste ce mot et combien j'évite de le dire et personne ne le comprend » (Mar'achi, 1398 : 53).

De même, dans la partie racontée par Roja, il existe deux petits passages en français concernant la lettre de motivation de cette dernière, et plusieurs occurrences du mot « rejeté » en français (Mar'achi, 1398 : 157, 158) qui symbolisent le rejet social et individuel du personnage. Il nous semble qu'après le rejet de son visa, Roja est rejetée de la vie toute entière, car tout son avenir et son espoir de passer la vie à la française et en France sont détruits. La belle fille aux cheveux frisés qui donnait de l'espoir à toutes les autres est d'emblée morte pour laisser place à une fille déçue et désespérée.

L'adoption des mots peut également se faire au niveau des mots empruntés des domaines artistiques et médiatique et à partir de différentes ressources : presse, télé, radio, internet, livres, publicité. C'est ainsi que le texte devient un texte collage voire un texte assemblage. Mais ici, au lieu d'un caractère surprenant, les noms ou mots révèlent plutôt les sources d'inspiration des auteurs. Ceux-ci n'hésitent pas à citer le titre de plusieurs livres, films, morceaux de musique ou tableaux. Ces mots renvoient en quelque sorte à l'héritage culturel de ces écrivains et donnent

[1] L'emprunt « c'est un phénomène linguistique, c'est un élément nouveau, qui est intégré dans le système linguistique et qui enrichit la collection des segments linguistiques » (Guilbert, 1975 : 92).

[2] La définition du dictionnaire Larousse.

l'occasion aux commentaires et à la description des œuvres d'art. Le recours intertextuel au nom des musiciens est par exemple très fréquent dans *La Salle de bain* : Charles Trénet, Frank Zappa, Pierre Etienne, Mozart et Chopin. Dans l'Automne aussi Leyla joue des morceaux de Chopin et Roja parle de Leonard Cohen (Mar'achi, 1398 : 71).

Il faut également noter l'intérêt du narrateur de *La Salle de bain* pour la peinture. Même s'il se déclare peu intéressé à donner un avis sur un peintre, on le trouve bien intrigué par l'art pictural de Mondrian par exemple :

> « Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. [...] L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile » (Toussaint, 1985 : 84).

Ce passage métatextuel révèle à quel point Toussaint essaie d'expliquer sa propre esthétique à travers l'œuvre de Mondrian. En effet, tous ces jeux, toutes ces allusions intertextuelles dans le contexte d'un récit simple, voulaient créer une illusion optique, comme le style de Mondrian, chez qui il existe toujours sur la même base des compositions en damier (plateau divisé en cent cases, alternativement blanches et noires), des puzzles de rectangles (voire triangles), des épais grillages noirs, des rayons lumineux, ou encore des vibrations musicales avec le but de créer une image d'équilibre et d'harmonie. Ainsi, le même paradoxe du mouvement dans l'immobilité ou celui de l'immobilité dans le mouvement existe chez Toussaint lui-même. D'ailleurs, la simplicité des traits constitue l'élément commun entre les peintres qu'évoque le narrateur comme Jasper Johns : « […] et je me demandais pourquoi cette cible, plutôt qu'à Jasper Johns, m'avait pensé à Edmondsson » (Toussaint, 1985 : 84).

Dans *L'Automne*, ce genre d'allusions est surtout repérable dans les chapitres consacrés à Roja, le personnage-type des jeunes iraniens désireux de vivre à l'étranger. Même dans ces rêveries, Roja évoque le nom des films ou des personnages dans son discours : « je rêve de monter dans un taxi en France, ..., un nègre conduit la voiture. Un noir algérien. Il a de grosses lèvres et de grandes dents. Comme le nègre du film *Requiem for a Dream*... » (Mar'achi, 1398 : 79). Les films ont toujours leur place dans les rêves de Roja : « quand j'obtiens mon doctorat, je passe toute la journée à travailler et la nuit je regarde les films. Je passe une fois par semaine chez le coiffeur et une fois par mois je voyage. Je ne sais pas qui était exactement l'artiste dont on parlait. Mais je pense que c'était *Kieslowski*. On dit qu'après avoir produit *Le Rouge*, il s'était retiré du monde... » (Mar'achi, 1398 : 95).

Alors, au contraire de Toussaint, chez qui, ces recours intertextuels évoquent les tendances esthétique et philosophique de l'auteur, chez Mar'achi ces allusions expriment avant tout l'état d'âme du personnage et aident le lecteur à mieux comprendre leurs bouleversements intérieurs. En effet, Roja passe de *Big Lebowski* qui met en scène un drame comique et social, à *Quills*, un film concentré au sexe et à la violence où la religion et son pouvoir font anéantir l'héroïne. Si dans *La Salle de bain* l'épigraphe de Pythagore - « Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés »- incarne en quelque sorte la structure en trois parties du

roman (la première et la troisième partie, avec un nombre presque égal de pages sont en effet les deux côtés, intitulées « Paris », dont la somme constitue la deuxième partie intitulée justement « L'hypoténuse ». Normalement, la deuxième partie est plus longue que les deux autres parties et son histoire se déroule en Italie, à Venise), chez Mar'achi, c'est *Requiem for a dream*, ou bien 'Elégie pour un rêve', le film évoqué par Roja, qui révèle des ressemblances avec la structure du roman. En fait, cet ouvrage cinématographique aussi est divisé en trois épisodes : l'été, l'automne et l'hiver. Le premier est représentatif d'une saison où les rêves sont en train de se former comme les rêves de Roja qui rêve de passer sa vie en France, Shabaneh aspire un amour protecteur et tranquillisant et Leyla, a toujours l'espoir en retour de son mari, Missâgh. L'automne, deuxième épisode du film montre les difficultés qui sont en train de naître. Dans le livre aussi Roja reçoit un visa rejeté, Shabaneh plus craintive que jamais n'ose pas dire ce qu'elle a dans le cœur à Arsalan et Leyla, peu après avoir trouvé le poste de son rêve en tant que journaliste, se trouve en face de la porte fermée du bureau. Le film ouvre un troisième épisode intitulé *l'Hiver* où tous les rêves sont entièrement anéantis, mais le livre en est exempt. En fait, la fin ouverte du roman laisse le lecteur deviner la fin de l'histoire qui ne semble pas heureuse selon l'allusion intertextuelle de l'écrivaine. En fait, *Requiem for a dream* met en scène les désirs de bonheur et les échecs de la société américaine, de même qu'en feuilletant *L'Automne est la dernière saison,* le lecteur saisit de près les souffrances et les souhaits de la jeune génération iranienne. Toutefois l'auteure iranienne n'oublie pas de marquer le rôle du destin dans la vie de l'homme et c'est par la nomination du *Rouge*, un autre chef-d'œuvre cinématographique qu'elle parvient à montrer cette remarque importante. En fait, du point de vue de Kieslowski, la vie de l'homme dépend du destin qui impose son pouvoir sur tout ce que l'homme avait prévu. Donc, comme l'autre film, la nomination du *Rouge* aussi établit une relation étroite entre la volonté des trois personnages de mener une vie selon leur volonté et la destruction de ce désir par le pouvoir indéniable du destin. Leyla perd son amour et son travail, Shabaneh s'enfonce de plus en plus dans ses hésitations et Roja rejette à la fin tout effort pour une meilleure vie.

On ne peut pas parler du style minimaliste sans évoquer les notions de répétition et de la reprise dans la structure syntaxique des romans. Les auteurs minimalistes préfèrent parler peu et simple, et pourtant ils ne cessent pas de répéter ce qu'ils ont déjà dit. D'ailleurs, la structure narrative circulaire de certains de ces romans, comme *La Salle de bain*, accentue l'effet de la reprise syntaxique. Par exemple, les deux derniers paragraphes (paragraphes 49 et 50 de la page 123) du roman reprennent les paragraphes 10 et 11 de la page 15 :

> « 10) Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.
>
> 11) Le lendemain, je sortais de la salle de bain ».

Par un effet de vertige, le narrateur suggère ainsi que la dernière partie du roman est à vrai dire la première partie de l'histoire. La reprise des titres de ces deux parties illustre bien cette structure circulaire. Or, ce ne sont pas seulement

les paragraphes qui sont repris dans *La Salle de bain*. Parfois ce sont des phrases ou une partie des phrases qui sont reprises plusieurs fois au sein du texte, avec quelques petites modifications dans chaque reprise. Ainsi à la page 15, le narrateur parle de la lettre arrivée de l'ambassade d'Autriche : « Edmondsson entra dans la salle de bain, pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche. », et puis de son hésitation pour accepter l'invitation : « je me demandais si je devais me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche. Que pouvais-je en attendre ? ». Or, à la page 123, nous trouvons la reprise des mêmes phrases avec quelques petits changements : « Ainsi, un jour, fit-elle irruption dans la pièce et, sans me laisser le temps de me redresser, pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche », « Devais-je, commençais-je à me demander, et pour en attendre quoi, me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche ? ».

Chez la romancière iranienne aussi, les structures syntaxiques peuvent être reprises plusieurs fois et sous différentes formes. Leyla qui ne pouvait pas croire le départ sans retour de son mari, répète plusieurs fois sa certitude illusoire avec de différents degrés de doute et de sûreté :

> « J'attendais pour que tu viennes me dire que c'est clair, je ne te laisserai pas seule, où puis-je aller sans toi ? » (Mar'achi, 1398 : 17)
>
> « Tu ne partirais pas. J'en étais sûre tu n'allais pas partir sans moi. Tu voulais juste me faire peur » (Mar'achi, 1398 : 17).
>
> « J'ai écouté le bruit de l'ouverture et de la fermeture de la valise et le bruit des roues qui s'éloignaient. Je n'aurais pas dû pleurer. Tu allais revenir. J'en étais sûre. Tu ne pourrais pas continuer sans moi à vivre et à être heureux. Très tôt, tu allais revenir. Peut-être de l'aéroport. Peut-être demain ou après-demain » (Mar'achi, 1398 : 17).
>
> « Je détestais tes enveloppes, mais j'étais sûre que tu n'allais pas partir sans moi » (Mar'achi, 1398 : 33)

De même, Leyla croit que trouver un emploi peut tout fixer dans sa vie, et elle ne cesse de répéter cette idée la plupart du temps à la manière des anaphores poétiques :

> « Si je trouve un emploi, et lorsque je me sens bien et que je reste bien. Je m'occuperai de la maison encore… » (Mar'achi, 1398 : 10).
>
> « Les rideaux sont vieux après 7 ans. Je dois les changer. Si je trouve un emploi et lorsque je me sens bien, je m'arrêterai à y réfléchir pour trouver la couleur qui va mieux que ces bruns foncés au rouge et puis, je renouvellerai les rideaux. Je rends la maison belle à nouveau, dès que je me sens bien » (Mar'achi, 1398 : 12).
>
> « Tu n'es plus ici et mes doigts ont oublié leur danse. Ils ont séché et je ne me souviens de rien de Chopin. Je dois le réparer. Quand je trouve un emploi et le bon jour, qui s'était enfoui de moi, reviens, je fais le piano réglé. Je m'entraînerai à nouveau pour que mes doigts ressemblent aux jours avant de ton départ » (Mar'achi, 1398 : 15).
>
> « Je reviendrai un autre jour et j'achèterai tout ce dont j'ai besoin. Un autre jour, quand je trouve un emploi et je me suis rétablie » (Mar'achi, 1398 : 26).

Ces figures de style et d'insistance révèlent parfois l'obsession particulière de l'auteur en face d'un phénomène. Par exemple le narrateur de *La Salle de bain*, obsédé par les deux notions de mouvement et d'immobilité, ne cesse pas de

les reprendre plusieurs fois au sein de son discours :

> « Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer » (Toussaint, 1985 : 51).

Une autre technique syntaxique importante employée par les auteurs minimalistes est celle du monologue intérieur qui se présente dans l'œuvre française par des interrogations. En fait, les questions que le personnage se pose à lui-même sont une sorte de dialogue de soi à soi. Grâce au monologue intérieur, le lecteur a un accès direct à l'intériorité du personnage : « Lorsqu'elle me posait la question, je me contentais de répéter à voix haute : Pourquoi je ne rentre pas à Paris ? Mais oui, disait-elle, pourquoi ? Y avait-il une raison ? Une seule raison que j'eusse pu avancer ? Non. » (Toussaint, 1985 : 68). Cette technique est abondante dans l'ouvrage persan. On peut même dire que tout le livre est basé sur le monologue intérieur pour que le lecteur atteigne une meilleure connaissance des personnages et des événements :

> « Je ne voulais pas entendre. Ce travail, il n'était pas ce à quoi je m'attendais. Je m'étais préparée pour faire face à un travail réel et culturel. Un travail sérieux, le travail des grandes personnes. Je m'attendais à ce qu'il exige de moi des interviews, de longs reportages, des critiques. Reporter les évènements de mariages des philosophes comme ce que font les paparazzis, n'est pas mon travail. […] Tant pis. Je n'accepte pas ce travail » (Mar'achi, 1398 : 30, 31).

En fait, dans la littérature persane, l'emploi du monologue intérieur est surtout repérable « lorsque le récit est raconté par une narratrice » (Rezai & Darabi, 1397 : 56), peut-être parce que la femme iranienne se sentait très seule et n'est pas à l'aise de prendre la parole devant les autres.

Le minimalisme dans le contenu narratif

Comme nous l'avons indiqué le minimalisme se manifeste également dans les romans au niveau du contenu et de l'intrigue. Caractérisés par une intrigue simple, qui trace les scènes les plus banales de la vie, le roman minimaliste occupe une position intermédiaire entre la longue intrigue des romans traditionnels et l'absence de l'intrigue dans le Nouveau Roman. Dans les romans minimalistes français, dont *La Salle de bain*, au lieu d'une intrigue principale, il existe plusieurs intrigues. Il n'y a pas beaucoup de changements de points de vue ou multiplications des voix. Le récit est cohérent et la perspective narrative n'est pas complexe. Il est difficile de trouver dans ces ouvrages un noyau central, de dire de quoi effectivement ils parlent. Dans les descriptions et les changements de lieu et de temps, le lecteur attend tout le temps arriver quelque chose, mais en réalité rien de particulier n'arrive.

D'ailleurs, dans *La Salle de bain*, il n'y a pas de relation spécifique entre les différentes sections du récit, ainsi c'est presque impossible de les relier. Plusieurs intrigues secondaires et suspendues du roman semblent brisées et se présentent sans une véritable continuité. L'auteur joue en fait avec le lecteur, en lui faisant croire qu'il va lui raconter un évènement. Mais au lieu de le raconter, il offre au lecteur « l'illusion d'une

histoire » (Godard, 2006 : 272). Entre les paragraphes aussi, on ne trouve parfois aucun rapport de causalité. En fait, « l'histoire est moins soutenue par une logique causale que par l'invention débridée de l'auteur » (Viart, Vercier, 2008 : 386). C'est ainsi que Nathalie Lecleir utilise le terme « discontinuité » pour parler des fragments chez Toussaint (Lecleir, 2002 : 51). Alors, les actions se succèdent sans conduire le lecteur vers un point final. La linéarité semble céder la place à la juxtaposition des micro-récits sur le plan narratif : « Je sortis de l'hôtel après avoir mis mon écharpe à sécher sur le radiateur. Dans la rue, je frottais ma langue contre mes dents, contre mon palais » (Toussaint, 1985 : 52).

Or, force est de constater que la romancière iranienne prend le plus de distance avec le minimalisme français sur ce niveau du contenu narratif. Comme dans le cas du roman français, chez Mar'achi, l'intrigue est simple, à chaque fois racontée par une narratrice précise, sans changement de focalisation ou de point de vue. Mais ici, l'intrigue -bien que multiple- a un caractère presque cohérent et donc traditionnel. Il n'y a pas de grandes discontinuités entre les différentes parties du roman ou entre les paragraphes qui suivent plutôt un ordre logique.

Du point de vue thématique aussi, l'absurdité domine sur les romans minimalistes. Comme nous l'avons vu, même avant de passer pour un thème, l'absurdité se présente au sein des récits, car beaucoup de séquences racontées par les narrateurs restent dans l'ambiguïté, se montrent inachevées et sans intérêt pour le déroulement de l'histoire. Comme le constatent Viart et Vercier, ces traits font un récit « discordant, proliférant et ludique » (2008 : 386). En tant que lecteur, on ne peut pas comprendre les motivations ou le but des actes des personnages. Lorsque le narrateur tombe malade et va à l'hôpital, on ne comprendra ni la raison de son opération chirurgicale, ni le résultat de cette opération. Mais chez Toussaint l'absurdité va également donner naissance aux actes absurdes. A l'hôtel de Venise, le narrateur demande au réceptionniste où il peut jouer au tennis alors qu'il ne s'y rendra jamais, ou lorsque le narrateur jette une fléchette sur le front de sa compagne, son acte ne suit aucune logique, même dans son propre système de pensée (Toussaint, 1985 : 88).

Cette absurdité peut être la réaction du personnage face à l'insignifiance du monde. Comme le constate Mélodie Hanne ; l'absurde est « un moyen de se dérober à la réalité » (Hanne, 2017). Mais en tout cas, ces épisodes donnent « un sens de la fantaisie et de la gratuité qui confine à la dérision » (Viart & Vercier : 2008 : 384) aux romans des nouveaux nouveaux romanciers comme Toussaint. Dans *L'Automne est la dernière saison*, l'absurdité dans la forme du roman ou dans l'acte des personnages n'existe pas, mais en tant que thème, elle a une importance considérable. Leyla, mieux que les deux autres personnages, fait remarquer l'absurdité du temps qui coule : « pendant ces quatre mois, je n'ai rien eu que le temps inutile. Le temps qui passe à rien faire et qui ne fait pas partie de mon âge. Il n'y ajoute rien et n'en diminue non plus. » (Mar'achi, 1398 : 8). Elle affirme l'absurdité de sa vie en ces termes : « mais maintenant je n'ai qu'à me coucher et compter le reste des jours » (Mar'achi, 1398 : 9). Les phrases de Leyla s'enchaînent : sa vie pleine de passion et d'enthousiasme est devenue immotivée et absurde après le départ de Missâgh : « qu'importe si notre ameublement était rouge ou brun, que ta veste était bleu marin ou bleu foncé, que tu aimais Roja quand elle mangeait ou non... » (Mar'achi, 1398 : 24). De l'autre côté, Shabaneh semble faire face à cette

vacuité de la vie. Celle-ci préfère s'évader d'une rencontre obligatoire avec Arsalan au lieu de « faire semblant d'être heureuse ... il y a longtemps qu'on fait semblant d'être heureux, le simple bonheur perdu dans ce malheur absolu et éternel » (Mar'achi, 1398 : 47).

L'autre thème essentiel des romans minimalistes comme *La Salle de bain*, c'est l'impassibilité. C'est-à-dire qu'une absence de la sensibilité ou du sentiment se fait voir dans ces romans : « peu d'affects le nourrissent ; passions et sentiments sont réduits à leur plus strict minimum » (Viart &Vercier, 2008, 386). Selon Jérôme Lindon pourtant, il ne faut pas voir dans l'impassibilité de ces romans minimalistes une insensibilité totale mais une dissimulation des émotions : « Impassible, ça n'est pas l'équivalent d'insensible, qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions […] » (Lindon, 1989 : 34). Or, chez Mar'achi, non seulement les sentiments ne sont pas cachés, mais une grande partie est accordée par l'auteure à la description et l'analyses des sentiments intérieurs des personnages.

De même, l'autre caractéristique essentielle des romans de Toussaint, c'est-à-dire leur ton ludique, est presque absent chez l'écrivaine iranienne. Chez Toussaint, ce caractère s'accentue par le détournement ludique du langage -le jeu de mots, les répétitions etc.-, mais aussi par le contenu narratif, au moment où le récit se déploie « dans des saynètes rendues burlesques par la voix intérieure du narrateur » (Viart & Vercier, 2008 : 389). En fait, les écrivains du minimalisme français, raconte la banalité du réel quotidien, par un ton léger, dérisoire et loin du sérieux qui produit un effet de « pince-sans-rire » chez le lecteur (Viart & Vercier, 2008 : 390). Or, chez Mar'achi, le ton semble sérieux, bien que la romancière présente en grande partie des banalités de la vie de ses personnages.

Conclusion

Pour conclure, on peut dire que l'art minimal dans le sens large, c'est-à-dire l'art qui supprime le superflu pour atteindre l'essentiel, existe aussi bien dans le roman français et iranien. Tous les deux romans suggèrent l'idée d'un renouvellement dans le genre romanesque, surtout dans le domaine formel et stylistique. Au niveau de la syntaxe et des éléments stylistiques, l'œuvre de Mar'achi se veut très proche du minimalisme des romans français, c'est cette caractéristique qui la qualifie comme 'roman minimaliste'. D'ailleurs, selon l'esthétique minimaliste ce qui importe ce n'est pas l'Idée, mais la forme. C'est pourquoi le poids des éléments stylistiques est plus lourd dans l'analyse de ces œuvres. Pourtant, dans *La Salle de bain* le minimalisme se manifeste également au niveau thématique ; alors que, *L'automne est la dernière saison* semble assez traditionnel de ce point de vue. C'est pourquoi nous nous proposons de penser à un 'minimalisme persan', qui a de l'originalité formelle, mais ne peut se dispenser des sentiments et de grands thèmes sociaux ou psychologique. En fait, le roman minimaliste français s'adapte autant à l'esprit français de l'extrême contemporain, que le roman persan à la mentalité de la vie moderne en Iran. Des thèmes, comme la réticence, l'absence d'inquiétude, la vacuité de la vie, les actes gratuits qui n'ont pas de sens, dans l'œuvre française, donnent leur place aux angoisses, aux efforts acharnés et aux déceptions d'une jeune génération dans l'œuvre persane. Malgré ces différences, tous les deux ouvrages, aboutissent à la fin à la solitude et à l'absurdité. Comme si la différence de la

nationalité des personnages ne cache pas le souci de l'Homme moderne en général. Soit sans but et sans une position précise devant la vie et passant ses jours dans la salle de bain, soit actif pour débattre contre sa destinée, l'homme de l'extrême-contemporain est enfin soumis à une certaine vacuité. Ce qui est important à exprimer, c'est ce même aspect tragique de la vie humaine qui se confronte à l'absurdité, à l'indécision et à l'ambiguïté. L'absence de toute sorte de jugement par les auteurs pourrait être saisie comme une affirmation à cette idée quoique la fin des deux œuvres soit libre et c'est au lecteur de comprendre et de décider.

Bibliographies

Bippus, E. (2003), Serielle Verfahren *: Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Reimer : Dietrich, p. 21.

Browing, R. (1976), *Men et Women 1855*, USA: Oxford University Press.

Chevillard, E. (1995), *Un fantôme*, Paris : Minuit.

Darabi, M., Farbod, M. (2020), Elément Aérien chez Jean Echenoz et Patrick Deville », *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 14/ 25

Godard, R. (2006), *Itinéraires du roman contemporain*, Paris : Armand Colin.

Guilbert, L. (1975), *La créativité lexicale*, Paris : Larousse.

Lecleir, N. (2002), *L'esthétique du fragment chez Jean-Philippe Toussaint*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licenciée en Langues et Littératures romanes, Liège, p. 51.

Lindon, J. (1989), *La Quinzaine littéraire*, n° 532.

Mar'achi, N. (2019), *Autumn is the last season,* Tehran : Cheshmeh.

Schapiro, M. (1982), *style, artiste et société*, Paris : Gallimard.

Picoche, J. (1992), *Précis de lexicologie française ; L'étude et l'enseignement du vocabulaire*, Paris : Nathan.

Rezaei, M., Darabi Amin, M. (2018). Study of speechs in the narrative discourse of Jalal Al-e- Ahmad's stories Relying on views of Gérard Genette and Dominique Maingeneau. *Kavoshnameh in Persian Language and Literature,* 19(38), 31-64.

Toussaint, J. P. (1985)*, La Salle de bain,* Paris : Minuit.

Toussaint, J. P. (2012), *L'Urgence et la patience*, Paris : Minuit.

Viart, D., Vercier B, (2008), *La littérature française au présent*, Paris : Bordas.

Wanostrocht, N. (2013), *Petite Encyclopédie Des Jeunes Gens, Or, Définition Abrégée Des Notions Rélatives Aux Arts Et Aux Sciences*, USA : University of Minnesota.

Xanthos, N. (2009), Le souci de l'effacement, insignifiance et poétique narrative chez Jean Philippe Toussaint, *Études françaises*, 45/1, 67-87.

Sitographie

Bernard, F (2020), « Jean-Philippe Toussaint ou comment écrire après Beckett », *La Revue des Lettres Modernes*. Samuel Beckett, Classiques Garnier, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03214541, consulté en juin 2021.

Hanne, M. (2017), « La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint », Université de Genève, http://www.jptoussaint.com/documents/8/8c/ MélodieHANNE.pdf, consulté en juin 2020.