

Relire Fassih à la lumière de Beckett Les fonctions de l'intertexte dans *L'hiver 62*

SHAHPARRAD Katayoun

Maître assistante,

Université Hakim Sabzévari

E-mail : azinekaty@yahoo.fr

(date de réception : 09/02/2012 - date d'approbation : 05/07/2012)

Résumé

Esmail Fassih est indubitablement l'un des romanciers iraniens les plus lus et les plus célèbres de l'époque contemporaine. Pourtant, quand on veut mentionner les plus grands romanciers, son nom ne figure presque jamais dans la liste de ceux qui font l'honneur de la prose romanesque persane. Son style, proche du persan parlé, ses nombreuses intrigues policières¹, et ses personnages hauts en couleur font que les critiques rangent volontiers ses œuvres dans la catégorie de la « littérature populaire » ou de la « paralittérature ». Toutefois, les outils fournis par la nouvelle critique nous permettent de déceler dans son roman le plus célèbre, *L'Hiver 62*, un héritage littéraire jusqu'alors insoupçonné. Dans ce roman, le narrateur cite sporadiquement le chef-d'œuvre de Beckett, *En attendant Godot*, sans toutefois laisser apparaître un quelconque lien, entre ce qu'il lit et ce qu'il raconte. Cet article a pour but de dévoiler les liens intertextuels qui rapprochent le roman de Fassih de celui de Beckett.

Mots-clés: Esmail Fassih, Samuel Beckett, Intertextualité, *L'Hiver 62*, *En Attendant Godot*, Parodie.

1- La notion de l'intrigue policière est différente de celle du roman policier.

Introduction

C'est vers la fin des années soixante que Julia Kristeva développe le concept d'intertextualité en se référant aux travaux de Mikhaïl Bakhtine. Ce concept a pour but de déceler, dans un texte littéraire donné, la présence implicite ou explicite d'autres textes littéraires ou même d'autres discours ne relevant pas directement de la littérature proprement dite. L'intertextualité recouvre ainsi les citations, les plagiats, les parodies ou les pastiches, les allusions ou encore tout rapport que le texte peut entretenir avec des textes qui précèdent ou qui suivent. Il peut également s'agir selon la définition de Gérard Genette, de la « présence effective d'un texte dans un autre texte » (Genette, 1982 : 8). Le concept d'intertextualité, ainsi élargi, se définit comme un moyen de repérer des références qui engagent ou invitent le lecteur à aborder l'œuvre en rapport avec d'autres textes. Cette définition met en évidence le rôle du lecteur, car c'est à lui que revient le repérage de la présence d'un autre texte.

L'intertexte s'active sur deux plans au moment de la production, pour emprunter l'expression de Barthes et aussi au moment de la lecture ou de la réception du texte pour fonctionner comme un moyen d'interprétation. L'intertextualité ainsi perçue, du fait de l'accent mis sur l'acte de lecture, fait de celui-ci un acte libre, fécond, et surtout renouvelable, du fait qu'elle inclut plusieurs niveaux de lecture possible.

Notre objectif dans cet article est de proposer une nouvelle lecture d'un roman iranien des années 1980, *L'Hiver 62* d'Esmail Fassih, avec les outils fournis par le concept d'intertextualité. L'objectif sera, dans un premier temps, de repérer les références intertextuelles, explicites ou implicites, afin de pouvoir, au cours de l'étape suivante de notre étude, définir les fonctions de l'intertexte. Nous tâcherons alors de voir dans quelles mesures le repérage de l'intertexte et de sa fonction peut modifier et enrichir le sens qui se dégage de l'œuvre.

Fassih et son statut dans le romanesque persan

E. Fassih fut un écrivain prolifique. De 1968 à son décès survenu en 2009 à l'âge de 75 ans, il aura publié près de 30 romans et recueils de nouvelles de fortune et de valeur inégales, sans compter sa célèbre traduction de l'énorme succès de librairie de l'Américain Thomas Harris, *I'm OK – You're OK*. Ses romans, pour la plupart racontés à la première personne sont rangés par la critique iranienne dans la catégorie de la littérature populaire, d'accès facile. Issu de la même génération que les grands romanciers tels que Mahmoud Dowlatâbâdi et Ahmad Mahmoud chez qui la prose fait l'objet d'un travail esthétique minutieux, Fassih ne témoigne pas dans ses écrits d'un vrai souci stylistique et ne bénéficie pas comme eux d'une gloire littéraire sans faille. En revanche, il use volontiers du persan parlé et parsème ses dialogues et ses impressions de réflexions teintées d'un humour très contemporain. Au style d'écriture reproduisant le parler contemporain, s'ajoutent des intrigues attrayantes à multiples péripéties, des personnages hauts en couleurs, des cadres variés, ce qui fait de Fassih l'un des écrivains les plus lus de l'époque contemporaine et les plus attentifs à l'attente de ses lecteurs. A ces traits, il faudra ajouter la présence, dans la quasi-totalité de ses romans, d'un narrateur à la première personne, Jalâl Aryân, qui facilite pour le lecteur le décodage du message romanesque d'une fiction à l'autre. Voici, expliqué très schématiquement, les raisons du succès de Fassih en tant que romancier.

Notre propos, dans cet article, est de franchir le seuil d'une lecture au premier degré, telle qu'elle est pratiquée par la grande majorité des lecteurs de Fassih, afin de relire *L'Hiver 62* à travers un ensemble de signes intertextuels que nous rangerons dans deux catégories : intertexte explicite et intertexte implicite. Ce repérage servira de base à un examen des diverses fonctions de l'intertexte. Une fois ces fonctions dégagées, nous tenterons de voir comment elles peuvent modifier la lecture du roman et par quels procédés elles sont à même de conférer à celui-ci un surplus de sens jusqu'alors insoupçonné.

Présentation du roman

L'Hiver 62 demeure de loin le roman le plus célèbre d'Esmail Fassih. Ce roman rapporte les trois « voyages » du narrateur de Téhéran vers le sud, chaque voyage étant divisé en plusieurs chapitres, et se clôt sur son retour vers la capitale en compagnie du fils de Matroud, son domestique. Il s'agit d'un récit à la première personne raconté par le narrateur Jalâl Aryan qui effectue un voyage à Ahvaz durant la guerre irano irakienne en vue d'organiser un stage pour les employés de la compagnie pétrolière. Il est accompagné de l'ingénieur informaticien Mansour Farjam, fraîchement débarqué des Etats-Unis, qui compte, lui, monter une unité informatique au sein de la compagnie. Se sachant atteint d'une maladie cardiaque incurable et souffrant d'un chagrin sentimental dont il ne se remet pas, le jeune homme se fait passer pour le jeune soldat Farshad et trouve la mort, quelques jours plus tard. Le narrateur et son ami, le docteur Yarnasser, qui partage le secret, organisent les funérailles tandis que le jeune Farshad s'envole pour les Etats-Unis sous l'identité de son ami sacrifié.

Parallèlement à cette intrigue principale, le roman développe d'autres intrigues : le mariage blanc du narrateur avec l'irano-américaine Maryam Jazayéri, veuve d'un présumé anti-révolutionnaire, en vue de lui procurer un passeport et lui permettre de regagner les Etats-Unis ; ainsi que la recherche d'Edris, le fils de Matroud, le domestique du narrateur, enfin retrouvé, mais amputé d'un bras et d'une jambe.

L'intertexte explicite

Comme nous l'avons précisé plus haut, l'intertexte peut revêtir l'aspect d'une référence explicite. A ce titre, son repérage doit être aisé et même parfois immédiat. *L'Hiver 62* désigne clairement son intertexte : il s'agit dans un premier temps d'une œuvre littéraire, *En attendant Godot* de Samuel Beckett ; cette clarté s'accompagne également d'une mise en relief typographique puisque le nom de la très célèbre pièce de théâtre apparaît en caractères gras.

Bien que la première référence au texte de Beckett ne se situe qu'à la

page 141 de l'ouvrage (Premier voyage, chapitre 16), l'*incipit* du roman qui met en scène le narrateur et son compagnon de voyage, tout seuls, au terme d'un long trajet, dans une ville plongée dans le noir et affichant les marques de la guerre, et surtout la première phrase (« nous sommes seuls, ensemble, mais seuls ») pourraient offrir quelque similitude avec l'ouverture d'*En attendant Godot*. D'ailleurs, ce schéma narratif se répètera à la fin du roman où le narrateur exprimera la même solitude, cette fois accompagné du fils de Matroud qu'il a promis de ramener à Téhéran.

À première vue, *En attendant Godot* est présent dans le roman de Fassih en tant que livre-objet et conserve, tout le long du roman, cette valeur objectale : c'est Mansour Fardjam qui demande à son nouvel ami, le narrateur Jalâl Aryan, s'il n'a pas envie de lire et celui-ci, fouillant sans grand enthousiasme dans un tas de livres, tous épars à même le sol, choisit *En attendant Godot* pour la simple raison que l'ouvrage n'est pas volumineux et qu'il espère pouvoir le lire jusqu'au samedi. À l'issue de l'histoire aussi, le livre rejoint un tas d'objets hétéroclites au logis de Mansour Farjam après la mort de celui-ci. Le volume est consulté uniquement au gré des insomnies du narrateur et non pas pour un quelconque message qu'il serait censé communiquer. En d'autres termes, *En attendant Godot* devient comme un accessoire dans la vie du narrateur et à aucun moment il n'est valorisé en tant que chef-d'œuvre de la littérature occidentale.

Bien au contraire, le texte du roman annonce d'emblée le fait que l'ouvrage n'est pas d'abord facile. Au moment où il prête le livre à son compagnon de voyage, Mansour Fardjam avoue qu'il n'y a rien compris et compte sur son ami pour lui expliquer le message de la pièce à l'issue de sa lecture. La lecture commence alors, quelques lignes plus loin : le narrateur pris d'insomnie, prend le livre pour en découvrir les premières lignes. Il s'agit, explique-t-il, d'une pièce de théâtre et d'un jeu (une farce ?) ; « sur une route délabrée, quelque part, sous un arbre, se tiennent deux clowns qui attendent un certain Godot, tout en débitant des sottises » (1382 : 142). Quoi qu'il en soit, le narrateur continue sa lecture sans le moindre plaisir jusqu'à

la page vingt-sept, vingt-huit, dans l'espoir de voir arriver le sommeil ; puis, il ferme son livre et se laisse aller à la rêverie. Aux premières clartés de l'aube, il voit à sa fenêtre une perruche, tenant une brindille au bec, visiblement affairée à bâtir un nid.

La seconde allusion à la pièce de Beckett se situe à la page 160 du roman. Le narrateur qui entreprend son second voyage à Ahvaz tente de continuer sa lecture. Il précise qu'il n'a jamais été capable de lire des pièces de théâtre et l'absence d'intrigue ou d'histoire de la pièce ne l'incite guère à poursuivre. Toujours les deux mêmes individus errants et ridicules qui parlent de ce Godot qui doit arriver et qui n'arrive point. Il a néanmoins l'honnêteté d'ajouter que c'est lui qui n'arrive pas à saisir le sens de l'ouvrage, pour établir aussitôt un parallèle entre tout ce dont il n'arrive pas à pénétrer le sens depuis quelque temps, comme les panneaux de route qui décomptent le nombre de kilomètres qu'il reste à parcourir pour arriver jusqu'à la ville sainte de Karbala en Irak.

Le roman parle une troisième fois du texte de Beckett à la page 372 : le narrateur tente encore de poursuivre sa lecture, toujours pour faciliter l'endormissement. À Vladimir et Estragon se sont rejoints Pozzo « le fou » et Lucky « l'ahuri ». L'attente continue. Les faits et les gestes demeurent totalement incompréhensibles et il serait vain de s'attendre à ce que le narrateur-lecteur fasse une allusion quelconque à la valeur onomastique de ces prénoms¹. Découragé par cette lecture qui ne mène nulle part, il jette le

1- L'onomastique est révélatrice du caractère général de la pensée de Beckett :

- Vladimir, le russe, qui se voudrait spirituel, mystique, comme les personnages de Dostoïevski.
- Estragon, le français, aimerait les joies du corps (l'estragon est un condiment) ; il pencherait plutôt du côté charnel. Estragon et Vladimir représentent l'homme tout entier.
- Pozzo, l'italien (Pozzo di Borgo), hâbleur, sûr de lui, dominateur, en représentation et donnant son esclave en spectacle (le nom de Pozzo vient de "potentat", de "pouvoir").
- Lucky, l'anglais ou plutôt l'irlandais, porte un nom de chien (comme Médor en français) ; On pourrait penser qu'il trouve son bonheur dans l'esclavage. Il parle une seule fois dans une longue tirade qui va vers le chaos lexical et syntaxique : c'est la fin du langage signifiant.

volume dans un coin. Il compte le rendre à Mansour le lendemain matin. Cette nuit il rêve de Matroud qui pleure tout seul, croyant que personne ne l'entend. Lui aussi attend mais il attend quelqu'un de précis : son fils.

Arrive enfin la dernière allusion au livre, à la page 453, juste après les obsèques de Mansour Farjam. Le narrateur veut mettre le volume qui lui « perce la poche, tel un morceau de fer incandescent » dans les affaires de son ami disparu. C'est ainsi que le livre « de pacotille » rejoint un tas d'objets sans valeur, dans un carton vide : « deux paquets de mouchoirs, des sachets de thé, quelques morceaux de sucre, un bocal à moitié vide de Nescafé, deux ou trois livres en langue étrangère, une pipe, un cure-pipe et deux boîtes d'allumettes. »

Après avoir repéré les quatre allusions au texte de Beckett, il convient d'en déterminer les fonctions.

La fonction « esthétique » de l'intertexte beckettien

Dans l'univers romanesque d'Esmail Fassih, le narrateur est souvent un lecteur qui cherche dans la lecture un remède à son insomnie. C'est ainsi que, tout en racontant l'histoire, il lit, au fur et à mesure, un roman écrit en version originale par un écrivain étranger. Avant même de chercher un sens à proprement parler « littéraire » à la présence d'une œuvre étrangère dans les histoires de Fassih, il est évident que ces allusions à des écrivains européens ou américains ont une fonction esthétique, voire ornementale.

En effet, dans l'univers romanesque de Fassih, les œuvres de la littérature étrangère font partie de l'ensemble plus vaste de tout ce qui est en quelque sorte en rapport avec le monde occidental ; un monde que le narrateur s'enorgueillit de connaître, tout en affichant à son égard une distance quasi dédaigneuse, autant pour se montrer attaché à ses origines modestes que pour satisfaire ses lecteurs assoiffés d'exotisme occidental. Ainsi, un livre écrit par Beckett pourrait-il avoir la même valeur ornementale que les détails vestimentaires du très élégant Mansour Farjam, que sa pipe, son tabac Amphora ou encore son diplôme d'ingénieur en informatique délivré par

l'université de Minnesota. Vu sous cet angle, *L'Hiver 62* n'a rien d'exceptionnel en comparaison avec d'autres romans de Fassih qui jouent du pittoresque de la description comme élément essentiel du « plaisir du texte ». A titre d'exemple, on peut citer la description de l'intérieur de la maison du docteur Yarnasser dans le même roman, ou encore le non moins célèbre roman de Fassih *Soraya dans le coma* où les restaurants, les cafés et les hôtels parisiens, le château de Versailles ou la vie de la diaspora iranienne sont longuement décrits avec chaque fois à l'appui, le nom de quelque fromage, plat ou vin français.

La fonction « parodique » de l'intertexte

À première vue, la présence sporadique de la très célèbre pièce de Beckett dans le roman n'affecte en rien le sens du texte. En effet, à chaque tentative de lecture, le narrateur Jalâl Aryan avoue son incapacité à saisir le message de l'œuvre, ne fournit aucun effort pour comprendre *En attendant Godot* et de ce fait, passe sous silence le sens profond du chef-d'œuvre mondialement connu de Beckett. Les rares fois où le livre est lu, il apparaît comme un texte non pas vraiment hermétique mais ennuyeux qui, par cette vertu même, devrait favoriser l'endormissement.

Certes, le narrateur-lecteur de Beckett se place ici dans la situation d'un lecteur ordinaire, qui ne se vante jamais d'une grande culture littéraire, surtout pour ce qui est de la culture littéraire occidentale. Rappelons par ailleurs que Mansour Farjam, l'autre protagoniste du roman, très cultivé, puisqu'il connaît très bien les vers les moins célèbres de Hafez – ce qui étonne son hôte, le docteur Yarnasser – semble tout aussi étranger à l'univers beckettien puisque ses lectures, d'après ce qui est décrit, se composent de romans d'intrigues policières et d'espionnage et il est tout à fait légitime de se demander par quel hasard un tel lecteur compte parmi ses livres une pièce de Beckett. Toutefois, il semble difficile de croire que le romancier Fassih qui a passé une maîtrise de littérature anglaise aux Etats-Unis puisse ignorer totalement la signification de l'œuvre de Beckett.

Or, si l'on pense au message du théâtre beckettien, bien connu de tous ceux qui sont familiarisés avec la littérature de l'absurde de l'après-guerre, la présence d'*En attendant Godot* dans le roman de Fassih revêt une tout autre portée qui relève dans un premier temps de la parodie.

Ce que l'on peut retenir de l'œuvre de Beckett, c'est l'impossibilité radicale et douloureuse d'être ou d'agir. Or, tout le roman de Fassih se lit comme une série d'actions qui visent à prolonger la vie ou à lui donner sens et espoir. Tous les personnages de ce roman qui se lit d'abord comme un roman d'aventures, jeunes ou moins jeunes, désespérés ou pleins d'espoir, sont et agissent pleinement. Vivre à Ahvaz, à proximité du front, avec la menace des bombardements aériens, n'atténue en rien leur appétit de vivre et leur capacité de jouir de la vie. Les signes de vie abondent : on organise des soirées, on soigne les menus, on fête des anniversaires, on tombe amoureux, on écoute de la musique, on se bat avec les maladies, on trouve même l'occasion d'exercer ses talents d'escroc... Quant au narrateur lui-même, il a un appétit d'ogre en dépit de son insomnie, de son polype nasal et de ses accès de déprime irrépressibles. À quelques kilomètres du front, la vie bat son plein, avec ses joies et ses peines.

Dans ce roman, les êtres les plus désespérés agissent en héros ou revêtent leurs actes d'une valeur héroïque : Mansour Farjam qui se sait condamné à cause d'une maladie cardiaque et qui a perdu le goût de la vie après un échec sentimental est mû par une énergie frénétique pour travailler et choisit finalement de mourir à la place de Farshad. Même le narrateur qui ne partage pas vraiment les idéaux de la guerre se montre héroïque, s'expose au danger sur le front, dans l'espoir de ramener le fils de son serviteur Al-e Matroud. Le docteur Yarnasser, issu d'une vieille famille de la région, des plus aisées, s'obstine à rester dans sa ville et continue d'exercer le métier de médecin après la retraite, alors que sa propre famille vit à Zurich.

L'horreur de la guerre, même si elle laisse un goût amer aux menus plaisirs et réussites, n'occupe pas constamment le premier plan et laisse aux personnages le loisir de manifester leurs appétits et pulsions les plus divers,

des plus cruels (la vengeance, l'escroquerie de Bijan Jazayéri) au plus naturels (l'amour, l'érotisme). Et l'on peut même dire que vivre dans un contexte de guerre donne aux gestes les plus banals du quotidien un caractère héroïque, même si cet héroïsme est souvent teinté d'ironie¹.

Ainsi, si l'on réexamine les occurrences durant lesquelles le roman mentionne le nom de la pièce et ce qui suit après l'échec de la lecture, il apparaît que le roman de Fassih renverse en quelque sorte le message d'absurde qui émane du texte de Beckett. Autrement dit, en soulignant à plusieurs reprises le non-sens de l'œuvre de Beckett, en décrivant la vitalité des personnages du roman de Fassih, les plaisirs et les peines qui emplissent leur quotidien, *L'Hiver 62* se révèle comme une parodie d'*En attendant Godot*. Reprenons les parties où l'intertexte beckettien apparaît dans le texte pour mieux comprendre par quels moyens le narrateur lui donne une valeur parodique.

À la page 142, découragé par sa lecture d'une trentaine de pages, le narrateur qui n'a toujours pas réussi à trouver le sommeil au petit matin, découvre à sa fenêtre une perruche solitaire visiblement en train de construire son nid. La vision de l'oiseau, « nullement triste et accablé » crée aussitôt un contrepoids poétique face à l'opacité du message beckettien, même si au cours des lignes suivantes le narrateur ne peut s'empêcher d'établir un parallèle encore une fois ironique entre la vie du volatile et celle des protagonistes du roman². À l'absurdité de la situation lue chez Beckett, il oppose une vision lyrique, quoique teintée d'un humour plutôt pessimiste.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la deuxième apparition du texte de Beckett, à la page 160, se révèle encore une fois comme un échec de lecture : la situation des deux personnages fatigués, errants et ridicules semble insensée. Là encore, le narrateur établit un parallèle entre la

1- En arrivant à une soirée entre amis, Maryam Jazayéri brandit victorieusement une boîte de mouchoirs en papier pour laquelle elle a fait la queue pendant une heure.

2- « Dans un pays qui se trouve en guerre contre les superpuissances, même les perruches doivent apprendre à devenir autonomes » (page 143)

complexité de la pièce et ce qu'indiquent les panneaux de route : le message du texte lu, lui semble aussi « incompréhensible » que le fait de compter les kilomètres le séparant d'une ville située au-delà des frontières.

La troisième tentative de lecture du narrateur se révèle tout autant empreinte d'incompréhension. L'attente des deux protagonistes auxquels s'ajoutent deux autres personnages lui paraît toujours dépourvue de sens. La chaussure, objet emblématique du texte beckettien, à la fois figure de l'errance et de la souffrance physique et psychique, devient, d'après la lecture du narrateur, un autre élément ridicule. Là encore, face à « l'attente » irraisonnée figurée par Beckett, s'érige un rêve du narrateur qui, avant de s'endormir, souhaite, dans un assaut de désespoir ne pas se réveiller le lendemain : Matroud, le père qui espère retrouver son fils, est assis, tout seul au milieu d'une plaine et pleure. Il croit que personne ne l'entend. Lui aussi « attend ». Nous voyons, là encore, qu'à la vanité et au ridicule de l'attente beckettien, répond l'attente justifiée et désespérée d'un père qui ne pense qu'à revoir son fils.

Enfin, la dernière fois où le texte parle du livre de Beckett, c'est pour le reléguer au rang d'objet sans grande valeur, au même titre qu'une série de « choses » ayant appartenue à Mansour Farjam. La dévalorisation du chef-d'œuvre de la littérature occidentale se fait par le biais d'une comparaison tout à fait insolite : le corps et le visage défigurés du défunt que manipulaient les laveurs du cimetière étaient beaucoup plus riches et cléments que ce livre de pacotille.

Nous voyons ainsi que les allusions au livre de Beckett, quoique peu nombreuses, ne paraissent pas dépourvues de sens. Jamais valorisé en tant que chef-d'œuvre de la littérature universelle, il devient dans un premier temps un moyen de comparaison : au ridicule beckettien, le narrateur oppose tantôt des visions lyriques de la vie qui continue en dépit des horreurs de la guerre, tantôt l'attente pathétique, réelle et justifiée d'un père qui espère revoir son fils avant de mourir. Le seul signe de connivence possible entre le message beckettien et la perception du narrateur, serait la troisième

apparition de l'intertexte : à l'incompréhension du théâtre de Beckett, répond l'incompréhension de la situation d'une guerre dont les dimensions dépassent parfois l'entendement.

Toutefois, le sort du livre dans l'esprit du narrateur demeure sans équivoque : le livre si peu volumineux de Beckett ne fait pas le poids devant l'héroïsme dont font preuve les divers personnages, aussi bien Mansour Farjam que les autres (Edris et tous les autres soldats morts en guerre). A l'humour de Beckett, à son message de désespoir, Fassih oppose une vision lyrique de la guerre essentiellement par le biais des témoignages divers (testaments des martyrs et lettres de soldats). Bien que le narrateur ne partage pas totalement cette vision, la guerre et les champs de combat demeurent pour lui un haut lieu d'héroïsme et c'est ainsi que Fassih se plaît à parodier *En attendant Godot*.

Toutefois, comme nous l'avons mentionné plus haut, le lyrisme à l'état pur ne se rencontre guère dans l'expression personnelle du narrateur qui en fait surtout un discours rapporté, sous forme de testament de martyr, lettre ou encore journal intime. Le narrateur se garde ainsi d'entrer dans le champ lyrique pour garder une certaine distance parfois ironique, aussi bien à l'égard de toutes les horreurs qui l'entourent qu'à l'égard de sa propre personne. Il acquiert ainsi une position intermédiaire entre l'adhésion à une idéologie de guerre sainte et aux valeurs humanitaires héroïques – dont le représentant est sans aucun doute Mansour Farjam – d'un côté et un égoïsme pur et dur maintes fois exprimé de l'autre (il pense beaucoup à l'argent qu'il va gagner, aux vacances qu'il va passer en Grèce et se montre totalement insensible au charme de Maryam Jazayéri et reste très souvent attaché à son petit confort), tout en rejetant d'emblée le message de l'absurde tel qu'il émane de la pièce de Beckett.

Et c'est justement dans cette prise de position originale du narrateur qu'il faudrait peut-être chercher pour l'intertexte une valeur qui va au-delà de la simple parodie.

Contre ou pour Beckett ?

Comme nous l'avons précisé plus haut, le narrateur affiche à l'égard du message beckettien un certain dédain qu'il attribue à son incompréhension totale de la pièce. Néanmoins, il est possible de déceler dans sa personnalité et son parcours, plusieurs éléments qui le rapprochent indéniablement de l'univers beckettien.

La première similitude est à chercher du côté du thème du voyage. Le narrateur Jalâl Aryan raconte les trois voyages qui le mènent de Téhéran à Ahvaz. À l'issue du troisième voyage, alors qu'il s'apprête à regagner la capitale en compagnie du fils de Matroud, amputé d'un bras et d'une jambe, il présente son parcours comme un trajet cyclique qui le ramène à son point de départ : dans les dernières lignes du roman, il se trouve pratiquement au même endroit qu'il était, quelques mois plus tôt, en compagnie de Mansour Farjam, sauf qu'au lieu du jeune et brillant ingénieur, il est accompagné d'un invalide. Le voyage de Jalâl Aryan prend fin sur un sentiment de déception et prend l'allure d'une errance sans but. Le décalage entre ce qu'il espérait obtenir de son voyage et ce qu'il obtient le place au même niveau que les personnages beckettien qui provoquent un rire amer à cause d'un décalage du même ordre entre leur rêve et la réalité. Certes, l'aventure de Jalâl Aryan ne provoque pas un rire immédiat chez le lecteur mais c'est le narrateur qui se charge de susciter ce rire par ses commentaires : l'eau avec laquelle Edris fait ses ablutions est *joliment*¹ verte et vaseuse ; en dépit de son handicap, le jeune homme montre une grande habileté dans les mouvements de sa prière (1382/2003 : 450).

Comparées au reste du livre, les dernières pages du roman semblent plus intensément chargées de sens : Jalâl Aryan qui, tout au long du roman se « divertissait » au sens pascalien du terme – se divertir c'est « ne pas penser à soi-même » –, par le travail dans l'espoir du gain, par des projets dans lesquels il ne se sentait jamais réellement concerné (le mariage blanc avec

1- C'est nous qui soulignons.

Maryam Jazayéri dans le but de lui procurer un passeport, retrouver le fils de Matroud), se trouve brusquement confronté à un sentiment d'angoisse et de finitude tel qu'il est illustré et signifié par le théâtre beckettien. À cette différence que c'est le rire que Beckett met en avant sur un fond de tragédie, alors que Fassih semble fuir le rire pour que le tragique affleure parfois à l'état de pure poésie : « Le voilà maintenant endormi au cimetière Shahid Abad, dans une tombe d'amour, au milieu de milliers d'autres tombes d'amour... » (Fassih, 1382/2003 : 450, 451)

Ainsi, loin de se contenter d'une parodie pure et simple de la pièce de Beckett, le romancier Fassih revisite *En attendant Godot* dans un contexte romanesque qui lui appartient en propre, non seulement par son référent qui est la guerre irano-irakienne mais aussi par des références implicites à d'autres modèles littéraires que nous tenterons de repérer dans l'intertexte implicite.

L'intertexte implicite

Comme tout roman, *L'Hiver 62* mobilise la culture littéraire de ses lecteurs. Aussi, au-delà de la référence explicite au texte de Beckett qui invite le lecteur à tisser un lien probable entre *En attendant Godot* et le roman qu'il est en train de lire – à supposer bien sûr que le lecteur soit un tant soit peu familiarisé avec le message du théâtre beckettien –, le lecteur familier des romans d'aventures peut également entrevoir, en la personne du narrateur, le modèle du personnage tel qu'il est façonné dans lesdits romans.

Autrement dit, si l'intertexte explicite, en l'occurrence la présence d'*En attendant Godot*, se révèle comme un jeu d'écriture, le repérage de l'intertexte implicite est intimement lié à l'acte de lecture, faisant intervenir le concept « d'interlecture » tel qu'il a été systématisé par Jean Bellemin-Noël au cours du colloque de Reims en 1992 : « L'intertextualité désigne le geste et le projet de l'écrivain d'écrire avec un certain intertexte ; mon interlecture, du côté du lecteur, sera la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mobiliser des références latentes – qui

n'appartiendraient pas de façon manifeste à cet intertexte (manifeste par définition). » (Cité par Anne Maurel, 1992)

Toutefois, l'intertextualité envisagée comme processus de lecture présente plusieurs étapes et plusieurs difficultés. La première étape est celle de l'identification de l'intertexte : Comment le lecteur peut-il repérer l'intertexte implicite ? Dans le cas de *L'Hiver 62*, la réponse est à chercher du côté du narrateur. La structure du roman, raconté à la première personne, est divisée en trois parties dont chacune recouvre le récit d'un voyage au départ de Téhéran vers Ahvaz (premier voyage, deuxième voyage, troisième voyage ; chaque voyage étant divisé en plusieurs chapitres. Le second voyage intègre d'ailleurs un autre voyage à Andimechk et Dezfoul, dans le but de retrouver Edris) peut être perçu comme le récit d'un voyage aventureux, avec un but précis : le narrateur Jalâl Aryan qui se rend à Ahvaz pour organiser un stage a promis à son serviteur Matroud, de lui retrouver son fils Edris, jeune soldat perdu de vue depuis quelque temps. Vu sous cet angle, le texte peut se lire comme le récit d'une quête à laquelle s'annexent d'autres aventures : Jalâl Aryan se rend à Ahvaz pour organiser un stage. Il a promis à Matroud de lui ramener son fils. Le hasard lui a fait connaître Mansour Farjam qui se rend lui aussi dans le sud pour monter une unité informatique et il lui a proposé de faire le voyage avec lui.

La quête de Jalâl Aryan, le courage et l'assiduité dont il fait preuve pour retrouver le fils de Matroud, les dangers auxquels il s'expose (il se rend au front et échappe de peu à la mort) font de lui un héros proche de la tradition des romans d'aventures aussi bien iraniens qu'occidentaux. D'un autre côté, engagé dans la recherche d'Edris, Jalâl Aryan a tout d'un détective des romans policiers à l'occidental (avatar du roman d'aventures) tandis que son respect d'un certain code moral (sens aigu du devoir ; altruisme ; respect des secrets) le rapproche du modèle de *Javanmard* dont l'illustration la plus brillante dans la littérature contemporaine iranienne est le célèbre *Dash Akol* de Sadeqh Hedayat.

Une fois l'intertexte implicite identifié, se pose une question : est-ce que

la reconnaissance de cet intertexte a une incidence quelconque sur l'acte de lecture ? La réponse à cette question est liée à la notion du « plaisir du texte » telle qu'elle est identifiée par Roland Barthes. Le lecteur est heureux de retrouver ce narrateur au caractère héroïque qui ne craint pas les dangers de la guerre, qui est prêt à se rendre au front pour tâcher de retrouver le fils de son serviteur, qui organise un mariage blanc pour sauver une femme et qui est présent à chaque fois que l'on a besoin de lui.

Or, par un subtil travail que l'on peut ranger du côté du souci de réalisme, Esmâil Fassih corrige en quelque sorte le modèle héroïque et *Javanmard* à l'état pur. Certes le narrateur Jalâl Aryan est un individu altruiste et courageux mais son héroïsme est ambigu et plus proche du réel des lecteurs du roman : il tient sa promesse, mais il aime l'argent et tient aux choses matérielles (sa voiture endommagée par des éclats d'obus ne le laisse pas de marbre, puisqu'il doit dépenser toute sa paye pour la faire réparer) ; c'est un individu gourmand (il parle plusieurs fois de son appétit infaillible) ; il est loin de représenter la figure héroïque à la santé de fer et l'évocation basse de sa corporéité – il souffre d'insomnie et d'un polype nasale qui lui donne une drôle de voix – altère quelque peu le modèle du héros classique. Et ce sont peut-être ces traits qui le rendent plus proche de son lecteur qui découvre, avec un plaisir accru, que Jalâl Aryan a le même parler que lui. D'ailleurs, c'est le discours même du narrateur qui se charge d'un message dévalorisant quant à son image dans l'histoire : « Aujourd'hui, je me sens vraiment seul. Je suis là comme un clown égaré » (Fassih, 1382/2003 : 450).

Par ailleurs, à l'issue du troisième voyage, alors qu'il s'apprête à regagner Téhéran, son bilan est loin de lui donner entière satisfaction, puisque Edris est amputé d'un bras et d'une jambe. « Je suis content de voir que ce satané voyage touche à sa fin et que je ramène Edris, ou du moins ce qu'il en reste, à son père. Quoi qu'il en soit, tout a une fin. Ici ou ailleurs. Tu arrives avec le docteur Mansour Farjam et tu rentres avec Edris Al-e Matroud, l'invalidé » (*Ibid.* : 450). L'objet de la quête du héros moderne qui voit un fossé entre lui et l'idéalisme de ceux qu'il a rencontrés lors de ses

trois voyages, lui laisse un goût amer et présente son héroïsme comme vain ou même dérisoire. Or, c'est peut-être cette figure parodique du héros qui fait que le lecteur entre plus aisément dans l'histoire et tente une auto-identification avec le narrateur, tentative qui est peut-être facilitée par l'utilisation de la deuxième personne du singulier, dans certaines phrases des dernières pages du roman, en alternance avec le « je » de la narration à la première personne.

En parodiant les figures du « héros infallible » des romans policiers et du *Javanmard*, sans toutefois aucune tentation du ridicule – puisque l'humour et le rire chez lui s'accompagnent constamment du sentiment tragique de l'existence¹ – Esmail Fassih réussit pleinement le portrait d'un héros contemporain et « vraisemblable » et favorise la construction identitaire qui accompagne très souvent tout acte de lecture.

Conclusion

En articulant son roman autour de trois voyages, en citant la très célèbre pièce de Beckett, *En attendant Godot*, en faisant de la quête et de l'attente des thèmes majeurs de son récit, Esmail Fassih, s'appuie indéniablement sur un solide intertexte. Toutefois, son rapport avec le message beckettien reste ambigu : il va d'une simple et apparente parodie à une appropriation camouflée du message beckettien. Dans ce sens, le roman instaure un incessant mouvement de va-et-vient entre la représentation lyrique de la guerre, comme contrepoids à l'absurde tel qu'il est décrit par Beckett et le sentiment de vanité et d'absurde qui saisit le narrateur du roman au gré de ses pérégrinations. C'est d'ailleurs dans cette optique que l'on peut opposer le destin des deux personnages qui ouvrent le récit : Mansour Farjam est celui pour lequel l'errance première a pris fin : « Plus personne ne peut

1- « La chambre ne respire pas trop l'odeur desséchée de la mort. La nuit n'est pas noire et la poussière de la nostalgie ne tombe pas des murs. Les belles années perdues du passé ne filtrent pas de la vieille moquette crasseuse » (Fassih, 1382/2003 : 319)

arrêter Mansour Farjam. L'attente a pris fin » (*Ibid.*: 449)¹ ; tandis que le narrateur va reprendre la sienne avec l'apparence physique des personnages de Beckett, éprouvant la même solitude, le même sentiment d'angoisse que Lucky ou Pozzo : « Aujourd'hui, je me sens réellement seul. Je suis là, tel un clown égaré à attendre qu'Edris finisse sa prière de midi pour qu'on puisse se remettre en route » (*Ibid.* : 450).

La question à laquelle on se confronte à l'issue de notre lecture c'est de savoir pourquoi le narrateur dénigre *En attendant Godot* en tant qu'œuvre littéraire alors qu'il s'approprie du message beckettien, allant jusqu'à répéter la situation dramatique et les termes de l'œuvre. La réponse à cette question revêt deux aspects : la dévalorisation de la pièce de Beckett s'inscrit sans aucun doute dans un contexte d'enthousiasme pour la guerre, elle signe le caractère héroïque de celle-ci et montre que le narrateur est loin d'être un observateur neutre de ce qui dévaste son pays. Mais à traiter avec dédain une œuvre de grande envergure telle que *En attendant Godot*, le narrateur cultive et renforce aux yeux de ses lecteurs le mythe « Jalâl Aryan », l'éternel solitaire, l'homme désabusé que rien ne peut retenir et qui renonce le plus souvent à rechercher un sens à ce qu'il observe, refusant d'apporter des commentaires philosophiques à ce qu'il expérimente : « Y a-t-il un sens à tout cela ? Qu'est-ce que t'as à chercher le sens des choses, Jalâl Aryan ? Contente-toi de transporter les cercueils, tu bouges, tu t'actives, mais sous la boue » (*Ibid.* : 452).

Plus soucieux encore que de se déclarer ouvertement redevable d'un héritage littéraire mondial, Esmâïl Fassih s'évertue à consolider son propre univers romanesque, tout en laissant aux lecteurs les plus perspicaces le loisir de découvrir entre les lignes de ses romans la trame intertextuelle qui assure la survie de la littérature.

1- Il est à noter que le nom du personnage a une valeur onomastique évidente : *Farjam* signifie « fin » ou « issue ». Quant au prénom, il fait référence à la figure mystique de Mansour Halladj.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points »
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Minuit, 1952
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Gradiva au pied de la lettre*, Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1983
- FASSIH, Esmail, *Zemestân-e 62*, Téhéran, Nachr-e Peykân, 1382
- , *Sorayyâ dar eghmâ*, Téhéran, Nachr-e Now, 1367
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Points »
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- KRISTEVA Julia, *Sèmèiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Points »
- MAUREL, Anne, *La critique*, Paris, Hachette, 1998
- RIFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Archive of SID