


Oriental exoticism in *The Blind Owl* by Sadegh Hedayat

Marzieh Balighi  0000-0002-9585-4337

1. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran.. E-mail: balighimm@yahoo.com

Article Info	ABSTRACT
<p>Article type: Research Article</p> <p>Article history: Received: 23 January 2024 Received in revised form: 05 May 2024 Accepted: 18 May 2024 Published online: July 2024</p> <p>Keywords: <i>Sadegh Hedayat, The Blind Owl, Exotism, Imagology, Stereotype.</i></p>	<p>The <i>Blind Owl</i> is a story by Sadegh Hedayat published in Persian, in 1936, in India, in Bombay, then in Iran in 194, in Tehran, and finally translated into French, in 1953, in Paris. It reports to the first person, during one night, the hallucinations of an anonymous opium addict who ends up confessing an atrocious crime, due to a dementia attack. This narrator is a half-breed, Turkmen by his father and Indian by his mother, a bayadère, a sacred dancer of the temple of Shiva in Benares. In doing so, the author, Sadegh Hedayat, takes a very exotic look at Iran and the East Indies, southeast of Iran. Based on the imagological approach of Daniel-Henri Pageaux, we tried to understand the nature of this oriental exoticism. The use of the Lexico 3 software allowed us to make a lexicometric and lexicological analysis of this text in Persian and its translation into French. We took into account the terms that could help us to reconstruct the image that the author made of «Otherness». It is related to the evocation of the city of Ray, a Turkmen family, an Indian mother, and a way of life foreign to the uses of Iran. But it is mainly clichés that are retained, drawn from many literary sources, French, in particular.</p>
<p>Cite this article: Balighi, Marzieh. " Oriental exoticism in <i>The Blind Owl</i> by Sadegh Hedayat", <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises</i>, 2024 20, 39, 311-343, -.DOI: http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.451142.1288.</p>	
	

^{✉1} Associate Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran.

L'exotisme oriental dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat Marzieh Balighi 0000-0002-9585-4337

1. Département de langue et littérature françaises, Faculté de littérature persane et langues étrangères, Université de Tabriz, Tabriz, Iran.. E-mail: balighimm@yahoo.com

Article Info	Résumé
Type d'article: Recherche originale Date de réception : 23 janvier 2024 Date de révision: 05 mai 2024 Date d'approbation : 18 mai 2024 Publié en ligne: juillet 2024	La Chouette aveugle est un récit de Sadegh Hedayat publié en persan, en 1936, aux Indes, à Bombay, puis en Iran en 1941, à Téhéran, et enfin traduit en français, en 1953, à Paris. Il rapporte à la première personne, une nuit durant, les hallucinations d'un opiomane anonyme qui finit par avouer un crime atroce, pendant une crise de démence. Ce narrateur est un métis, turkmène par son père et indien par sa mère, une bayadère, une danseuse sacrée du temple de Shiva à Bénarès. Ce faisant, l'auteur, Sadegh Hedayat, porte un regard très exotique sur l'Iran et sur les Indes orientales, au sud-est de l'Iran. En s'appuyant sur l'approche imagologique de Daniel-Henri Pageaux, on s'est efforcé de cerner la nature de cet exotisme oriental. L'utilisation du logiciel Lexico 3 nous a permis de faire une analyse lexicométrique et lexicologique de ce texte en persan et de sa traduction en français. Nous avons pris en compte les termes qui pourraient nous aider à reconstruire l'image que l'auteur s'est fait de «l'Altérité». Elle est liée à l'évocation de la ville de Ray, d'une famille turkmène, d'une mère indienne, et d'un mode de vie étranger aux usages de l'Iran. Mais ce sont surtout des clichés qui sont retenus, tirés de nombreuses sources littéraires, notamment françaises.
Mots-clés: <i>Les Mots-Clés: Sadegh Hedayat, La Chouette aveugle, Exotisme, Imagologie, Stéréotype.</i>	

Cite this article: Balighi, Marzieh. "L'exotisme oriental dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat", *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2024 20, 39, 311-343, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.451142.1288>.



^{✉1} Maître de conférences, Département de langue et littérature françaises, Faculté de littérature persane et langues étrangères, Université de Tabriz, Tabriz, Iran.

La Chouette aveugle est le livre le plus connu de Sadegh Hedayat. Il a été publié une première fois aux Indes, en 1936, sous une forme ronéotypée, puis en Iran, en 1941, dans un journal quotidien, *L'Iran*, en feuilleton. Il est toutefois difficile de le résumer. Plusieurs récits sont entremêlés, celui de la confession d'un crime horrible, perpétré par le narrateur à l'encontre de son épouse, le compte rendu d'une nuit de cauchemar, celle où ce meurtre a été commis, et la relation d'une crise de démence vécue par ce narrateur, provoquée par l'abus d'alcool et d'opium. Différentes formes de narrations sont aussi utilisées dans ce fragment de récit autobiographique où ce personnage d'un narrateur anonyme tend à se superposer et à se confondre avec ce que l'on sait de la personnalité de l'auteur. Ainsi, la démarche d'écriture adoptée est particulièrement subtile et retorse.

Dans son introduction à sa propre traduction en français, en 1953, Roger Lescot explique que Sadegh Hedayat a cherché son inspiration pour ses écrits « auprès du peuple de l'Iran [et que] dans des pages pleines de spontanéité et de finesse, il s'est fait l'interprète [...] des petites gens de Téhéran ou de la province, paysans et tâcherons » (Hedayat, 1953:13-14). Cependant, dans toutes ces descriptions, Sadegh Hedayat porte un regard plein de curiosité, d'interrogations et de contradictions sur son propre pays. Il traite déjà dans *La Chouette aveugle* d'un exotisme qui est « oriental », par rapport à l'Iran. Selon Victor Ségalen, l'exotisme consiste à « prendre l'étranger spécialement ce qui est fort loin comme sujet d'une œuvre littéraire » (Ségalen, 1978: 20). « L'étranger » s'identifie à ce qui est irréductiblement « autre », à « tout ce qui est en dehors de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "tonalité mentale" coutumière » (Ségalen, 1978: 20). Il s'agit donc d'une prise de conscience de tout ce qui n'est pas « soi-même », et qui en est différent. Pour Roger Mathé, « l'exotisme c'est

à la fois le caractère de ce qui est étranger et le goût de tout ce qui possède un tel caractère » (Mathé, 1972: 10). La relation entre l'exotisme et l'altérité est si étroite que le premier implique inévitablement le second : « l'exotisme est une écriture de l'altérité » (Moura, 1992: 3).

Dans *La Chouette aveugle*, la singularité tient au fait que le narrateur de ce roman éprouve lui-même une impression de dépaysement et qu'il est inspiré par le même « goût » et les mêmes émotions provoquées par l'évocation des pays étrangers, alors qu'il prétend avoir toujours habité la région, en apparence dans la grande banlieue de Téhéran, à l'écart de la ville qui constitue le cadre du récit. Cet exotisme est aussi indien et l'Inde se situe au sud-est de l'Iran. Dans ce récit, la présence de l'Inde est souvent décrite comme une réalité étrangère à travers une série de clichés. De ces Indes, Sadegh Hedayat ne retient toutefois que quelques détails, ceux qu'il privilégie dans la confession qu'il prête à son narrateur.

L'objectif de la présente recherche consiste à étudier cette forme d'exotisme oriental, iranien et indien, même pour un auteur iranien, dans *La Chouette aveugle*. Nous allons recourir à la démarche proposée par Daniel-Henri Pageaux et à sa méthode d'imagologie pour répondre aux questions suivantes : Comment cette sensation d'être dépaycé est-elle produite ? Comment le regard porté sur « l'étranger », iranien et indien, se présente-t-il ? Que traduit cet exotisme ? Jusqu'où la vision du monde de l'auteur iranien par rapport à l'Iran et à l'Inde rejoint-elle celle de nombreux prédécesseurs étrangers ?

1. Cadre théorique et méthodologique

Le regard porté sur ce monde oriental est surtout celui d'un peintre, d'un artiste. Le narrateur est d'ailleurs un modeste décorateur d'écritoire. À bien des égards, dans ce roman, la

représentation de « l'étranger » repose sur une construction picturale très élaborée et sur une succession d'images variées. Cette démarche de création subtile impose d'adopter la méthode d'analyse d'imagologie qui paraît plus susceptible de traiter ces images. Daniel-Henri Pageaux range ainsi l'exotisme parmi les domaines auxquels l'imagologie s'intéresse : « l'orientalisme, cet Orient rêvé par l'Occident, ses expressions littéraires, artistiques et son idéologie ou son imaginaire, selon le cas, l'exotisme, sont des questions où l'imagologie trouve d'importants thèmes de réflexion » (Pageaux, 1994: 74). En plus, l'exotisme et l'imagologie s'entremêlent l'un avec l'autre ayant « l'altérité » comme objet d'écriture et d'étude.

Cette approche de la littérature comparée est définie par Daniel-Henri Pageaux comme « l'étude des images ou représentation de l'étranger dans une œuvre » (Pageaux, 1994: 59). Elle se propose d'étudier la figure de « l'autre » qui est reflétée par celui qui en fait une représentation relative à sa mentalité, sous forme d'images qui « procède[nt] d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle » (Pageaux, 1994: 60). La représentation ne copie pas la réalité telle qu'elle est, mais projette une réalité qui est perçue à travers le regard de celui qui observe. Elle sélectionne des traits qui appartiennent à l'altérité et qui sont filtrés par des critères personnels et culturels. En cela, l'auteur concerné effectue un travail de modélisation et de reconstruction qui est propre à sa sensibilité et à son idéologie.

On considère généralement l'imagologie comme une science interdisciplinaire, parce qu'il existe des points communs entre cette méthode et l'histoire, la sociologie, la littérature, l'anthropologie, l'ethnologie, la philosophie, etc. C'est pourquoi, il est nécessaire que

les comparatistes ou les imagologues acquièrent des connaissances en littérature, en histoire, en sociologie, en art, et qu'ils manifestent une curiosité culturelle.

Cependant, c'est la logique de l'image et son mode opérationnel qui préoccupe essentiellement l'étude imagologique : « le véritable enjeu d'une étude d'image et la découverte de sa logique, de sa vérité, non la vérification de son adéquation à la réalité » (Moura, 1998: 135). Il est important de prendre en compte le fait que les images ont une force, un pouvoir et un sens qui sont spécifiques.

Les récits de voyage offrant un regard différent sur la culture, les paysages et les événements historiques d'une région étrangère, contribuent à la faire connaître, et constituent ainsi des sources inépuisables pour toute étude imagologique. Il faut y ajouter « des ouvrages de fiction qui soit mettent en scène directement des étrangers, soit se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger » (Chevrel, 1986: 25-26). Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau dans *Qu'est-ce que la littérature comparée* distinguent deux types de voyageurs : ceux qui vont d'un pays à un autre et ceux qui effectuent un voyage immobile, « ceux qui comme Xavier de Maistre font le tour de leur chambre, ceux qui, comme Colette, lisent sur un radeau immobile la collection du "Tour du monde" » (Brunel, 1983: 34). C'est aussi à un voyage statique, immobile et imaginaire que le narrateur se livre dans *La Chouette aveugle*. Si son imagination s'enfièvre, si son âme s'envole, si sa conscience se dissout en ses tréfonds intérieurs, l'action toute entière se déroule en un seul lieu, sur place, dans le secret de la chambre où commence et où s'achève le récit. Ses observations proviennent, ensuite, d'une expérience vécue : Sadegh Hedayat a eu l'occasion de séjourner en Inde, pendant deux ans et demi, à Bombay, entre 1936 et 1939.

Daniel-Henri Pageaux propose dans son livre intitulé *La littérature générale et comparée*, paru en 1994, une démarche particulière pour mener des analyses imagologiques en trois étapes : « le mot, la relation hiérarchisée et le scénario » (Pageaux, 1994: p. 64). En une première étape, les mots, les éléments constitutifs de l'image, seront pris en compte, car « l'imaginaire culturel d'un pays à l'égard d'un autre est basé au premier degré sur un large échantillon de mots qui permettent la définition et la diffusion plus ou moins immédiate de l'Autre » (Pageaux, 1995: 142). Il faut alors analyser le lexique qui porte sur l'altérité, du point de vue du nombre des occurrences, du type des mots, divisés en « mots-clés » et en « mots-fantasmes », et du réseau des mots qui composent des « auto-images » (la représentation qu'un peuple se fait de lui-même) ou des « hétéro-images » (la représentation qu'un peuple se fait de l'autre), ainsi que les mots fondés sur une conception idéologique. En une deuxième étape, il faut démontrer les éléments qui structurent l'image de « l'Autre ». À ce stade, celui de la relation hiérarchisée, Daniel-Henri Pageaux propose de traiter le cadre spatio-temporel. Il précise, ensuite, que « l'espace et le temps ne sont pas seulement générateurs de pittoresque descriptif : ils peuvent entretenir avec le système des personnages, avec le narrateur, avec le Je, substitut parfois de l'écrivain homme public, des rapports explicatifs » (Pageaux, 1995: p. 143). Donc, après avoir analysé le cadre spatio-temporel, il faut étudier le système des personnages (leur sexe, leur appartenance culturelle, politique, sociologique, etc.). À la fin de cette deuxième étape, Daniel-Henri Pageaux propose d'analyser « le système de valeurs de l'Autre, les expressions de sa culture au sens anthropologique, ce qui permet d'ailleurs de plus ou moins larges descriptions ou séquences narratives : pratiques artistiques, religion, musique, vêtement, cuisine, etc. » (Pageaux, 1994: p. 68). La

dernière étape de l'approche imagologique de Daniel-Henri Pageaux est « un moment herméneutique » (Pageaux, 1994: p. 68). Dans cette phase, il est important de révéler les attitudes du sujet regardant vers l'objet regardé. En d'autres termes, les images de l'étranger inscrites dans la conscience de celui qui l'observe, doivent être expliquées.

2. Une analyse lexicale

Tout en adoptant la démarche ci-dessus pour mener une étude imagologique de *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat, notre analyse du lexique s'est fondée sur deux approches lexicologique et lexicométrique. Afin de mener ce travail, on a utilisé le logiciel d'exploration des corpus *Lexico 3*, un instrument d'analyse lexicométrique élaboré par l'Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Une fois le texte intégré au logiciel, deux index, l'un en persan et l'autre en français, ont été créés. Ces listes de mots en montrent, par ordre décroissant d'emploi, le nombre des occurrences, depuis les plus fréquentes jusqu'aux plus rares. Des mots qui avaient pu avoir été jugés dotés d'un intérêt interculturel, et « qui permettent un système de relation, de corrélation entre l'Autre et Je » (Pageaux, 1994, p. 68), ainsi que des termes dont la répétition obsédante et les connotations avaient pu être négligées lors de la première lecture, se sont alors révélés être des « mots-clés » (des mots issus du pays « regardant » pour reprendre la terminologie de Daniel-Henri Pageaux), comme, par exemple : les mots : « danse » (4 occurrences, رقص) ; « volupté » (9 occurrences, شهوت) ; et des « mots-fantasmes » (ceux qui sont issus de la langue du pays « regardé »), comme, par exemple : les mots « bayadère » (12 occurrences, بوبگام داسی) ; « yoguis » (3 occurrences, جوگیان), etc. La figure ci-dessous, présente un échantillon de l'index en français :

	A	B	C	D	E
630	6	tombait			
631	6	trace			
632	6	tranquille			
633	6	tremblant			
634	6	trois			
635	6	trouve			
636	6	turban			
637	6	venir			
638	6	vêtement			
639	6	vierge			
640	6	volupté			
641	6	voulu			
642	6	voûté			

Nous nous sommes ensuite rendus compte que certains mots de ce répertoire indiquent un processus d'« assimilations » et certains autres de « différenciation » (Pageaux, 1994:65). Nous avons aussi identifié les mots qui sont intraduisibles, « parce qu'ils véhiculent (ainsi sont-ils perçus) et [qu'ils] signifient une réalité absolue, un élément inaltérable d'altérité » (Pageaux, 1994 : p.64), par exemple: les mots « turban » (6 occurrences, چالمه); « aba » (9 occurrences, ابا); « sari » (1 occurrence, ساری), et ainsi de suite. Ces éléments ont été utilisés pour repérer la présence des réalités exotiques dans *La Chouette aveugle*.

3. La présence des réalités exotiques

Plusieurs strates de représentations historiques, mèdes, turkmènes et indiennes, se superposent pour rendre compte de la présence des réalités exotiques dans *La Chouette aveugle*. C'est une ville mède qui est d'abord évoquée et qui sert de cadre à l'action. C'est une famille turkmène qui est présentée ensuite. C'est une danseuse sacrée, indienne, la mère du narrateur, qui sert de pivot à l'action.

3.1. Une ville mède

C'est dans une ville mède, très ancienne, la ville de Ray, que se déroule l'histoire de *La Chouette aveugle*. Au début de son récit, le narrateur ne donne aucune précision sur le lieu où il habite. On sait uniquement qu'il habite, seul, une vieille « bicoque » (Hedayat, 1953:28). Par la suite, on apprend par le vieux cocher qu'il rencontre, que sa maison se situe à proximité du cimetière de Chah Abdol-

Azim, dans la ville de Ray, dans la banlieue de l'actuelle Téhéran. Une indication plus précise est fournie lorsque ce même cocher déterre dans ce cimetière un vase antique, une sorte d'urne, et signale que « c'est un vase de Rhagès, de l'ancienne ville de Ray » (Hedayat, 1953: 67-68). Aucune autre précision topographique n'est indiquée. Cette incertitude s'étend à d'autres lieux : à la ville de « Ray » (10 occurrences, ری) ou de « Rhagès » (3 occurrences, راغه), son nom ancien; à une rivière ensuite, le « Souren » (7 occurrences, سورن) qui arrosait jadis « Ray » et, enfin, à un cimetière, celui de « Chah-Abd ol-Azim » (2 occurrences, شاه عبدالعظیم).

La deuxième partie du récit contient une description plus détaillée de cette ville de Ray. C'est « une ville qu'on appelle la Fiancée de l'Univers et qui possède des milliers de ruelles enchevêtrées, de maisons aplaties, d'écoles, de caravansérails », explique le narrateur, « une ville qui passe pour la plus grande du monde respire et vit derrière les parois de ma chambre. Lorsque, dans mon coin, je ferme les yeux, j'en devine les ombres brouillées - c'est tout ce qui m'intéresse de la cité, de ses kiosques, de ses mosquées et de ses jardins » (Hedayat, 1953: 86-87). Il existe une sorte de fusion entre le songe et la réalité : en proie à une nouvelle rêverie, le narrateur se voit à Ray. Dans ce passage, cette cité est désignée sous sa dénomination ancienne de « Fiancée de l'Univers ». Sur le plan étymologique, « Ray » signifie « royauté ». C'était la capitale souveraine du royaume des Mèdes, un peuple iranien ancien, distinct des Perses. Au fil de l'histoire, la ville a pris différents noms : Râga dans l'*Avesta*, Ragès dans la *Bible*, Rhagès sous le règne d'Alexandre le Grand, puis Europos au temps de l'empire des Séleucides, ainsi que des titres tels que : « l'une des premières villes du monde » (Taherian Rizi, 1400: 54) ou encore : la « Mère des villes du monde » (Pourmazaheri, 2008). Les zoroastriens la

considéraient comme une ville sacrée. C'était également un grand centre commercial sur la route de soie, d'où son surnom de « marché de l'Univers » (Taherian Rizi, 1400: 36). Ceci explique pourquoi le narrateur de *La Chouette aveugle* présente son père et son oncle comme des commerçants qui, « à vingt ans, [...] s'installèrent dans l'Inde, pour y vendre des spécialités de Ray : étoffes, toiles imprimées, voiles décorés de fleurs, cotonnades, manteaux, châles, aiguilles, céramiques, argiles à laver les cheveux, cuir d'écrivoires » (Hedayat, 1953: 91). L'énumération donne une idée des activités et de l'opulence de cette ville ancienne.

Si, jadis, Ray était la ville considérée comme la plus importante du monde, à l'époque où le narrateur de *La Chouette aveugle* est supposé raconter son histoire, plus rien dans le récit ne permet d'en soupçonner l'antique splendeur. Il n'en subsiste plus que de longues éminences qui s'étendent sur une grande plaine déserte. Elles sont interrompues à intervalles réguliers par les traces de ses anciennes tours ; elles se croisent et constituent un immense périmètre jonché de débris. Cette description correspond exactement à une indication contenue dans la première partie du récit, quand le narrateur précise que les « environs immédiats [de sa maison] sont parfaitement déserts [et que] des ruines l'entourent » (Hedayat, 1953: 27). Ces indications sont aussi des symboles de la mort et de la destruction.

Dans *La Chouette aveugle*, on apprend aussi, par le conducteur du corbillard, que le vase déterré dans le cimetière provient de Ray. Ce mot « vase » (كوزه) est récurrent. Il est employé 25 fois dans le récit. Il rappelle que la ville de Ray était considéré jadis comme un centre important de fabrication de céramiques. Les motifs qui ornaient ces vases retraçaient soit des scènes historiques, soit des miniatures. Ils témoignent d'une esthétique originale et renvoient aussi à des traditions anciennes de l'Iran. Une nostalgie s'y exprime.

La ville de Ray a retenu l'attention de plusieurs orientalistes occidentaux dont, entre autres, Jean Chardin, qui ne cessèrent d'en admirer la splendeur. Fils d'un bijoutier français protestant, Jean Chardin s'est rendu à plusieurs reprises en Perse, entre 1665 et 1680, au XVII^e siècle, pour y faire le commerce des diamants. Les observations minutieuses qu'il a consignées dans son *Journal de voyage*, paru en 1686, en Angleterre, sont considérées par les spécialistes comme un document historique précieux sur la culture et la civilisation persanes de l'époque. Cette relation de voyage contient une description enthousiaste de cette ville : « on voit ça & là des vestiges de la célèbre ville de *Rey*, la plus grande ville de *l'Asie*. Les merveilles que l'on en raconte sont incroyables, [...] Les auteurs *Arabes* affirment aussi qu'au troisième siècle du Mahométisme, qui est justement le même temps, *Rey* étoit la ville de l'Asie la plus peuplée ; & qu'on tenoit, qu'après Babylone jamais ville n'avoit été si considerable, soit en nombre d'habitants, soit en richesse & en biens » (Chardin, 1686: 321-322). Le ton est emphatique. Ray était à cette époque l'une des plus grandes villes de la Perse.

C'est la ville ancienne, mède, de Ray qui attire Sadegh Hedayat. Il en évoque la grandeur historique et cherche à en ressusciter le souvenir à travers un certain nombre de détails géographiques, topographiques et esthétiques. « Nommer des réalités géographiques pour éclairer des formes culturelle et littéraire ne pose aucun problèmes au romancier » (Pageaux, 2010: 275). Le narrateur dans ses récits de rêves ou de cauchemars, semble se perdre dans le dédale de ses ruelles et de ses places. Cette reviviscence du passé traduit une profonde nostalgie. Sadegh Hedayat montre une fascination incontestable, une attirance irrésistible non pour un espace étranger, mais pour un lieu situé à l'intérieur de son pays qui appartenait à un « Autre » monde déjà disparu, dont l'écart avec l'espace actuel est

impressionnant. Il « valorise des lieux, [...] confère à certains la fonction d'espace d'appartenance pour le Je » (Pageaux, 1994: 67) Il est évident que la culture regardée est parfois considérée par le narrateur comme supérieure à la culture regardante, pour reprendre les termes de Daniel-Henri Pageaux, et cela correspond à un très lointain passé, à une époque où la Perse était dans sa plus grande splendeur. La rêverie est liée fortement à un sentiment qui correspond à « la manie », pour reprendre un autre mot de Daniel-Henri Pageaux, à une idée fixe et obsédante, parce que « la représentation de l'étranger relève plus d'un mirage que d'une image » (Pageaux, 1994: p. 71).

3.2. Une famille turkmène

L'action se déroule à l'intérieur d'une famille « turkmène » (1 occurrence, ترکمنی) (Hedayat, 1953: 32). Les turkmènes ou, comme on les appelait jadis, les « turcomans » (4 occurrences, ترکمان) sont un groupe ethnique turc vivant principalement au Turkménistan, avec des communautés importantes au nord-est de l'Iran, ainsi qu'en Irak, en Syrie, et en Afghanistan. Le narrateur est un Iranien turcoman par son père. Les personnages du récit de *La Chouette aveugle* sont tous unis par des liens de parenté. Le narrateur possède en effet une mère, un père, un oncle, une tante, une épouse, un beau-père et un beau-frère. Aucun n'est pourvu d'un nom et d'un âge. Ils ne sont décrits que par leur seul aspect physique. Dans la deuxième partie du roman, le narrateur dépeint sa mère de la sorte : « c'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec de grands yeux bridés et des sourcils étroits, qui se rejoignent presque et entre lesquels, elle posait une mouche rouge » (Hedayat, 1953: 92). La précision à propos de ces « yeux bridés » se rencontre déjà chez la femme mystérieuse qui apparaît au début du roman, dont les yeux étaient « comme ceux des Turkmènes » (Hedayat, 1953: 32). Une

correspondance secrète est établie ainsi. Un détail, « les pommettes saillantes » (Hedayat, 1953: 71), les différencie et distingue la première de la seconde. Ces caractéristiques physiques seront reprises avec quelques variations et ajouts à propos du beau-frère du narrateur : « son jeune fils, mon beau-frère, était assis sur le perron. L'enfant ressemblait au vieux comme deux gouttes d'eau » (Hedayat, 1953: 121). Il ressemblait aussi à sa sœur, l'épouse du narrateur : « au premier coup d'œil, tous ceux qui les voyaient l'un et l'autre comprenaient qu'ils étaient frère et sœur, tellement ils se ressemblaient, il avait la bouche petite et étroite, les lèvres charnues, moites et sensuelles, les paupières battues, les yeux bridés et ahuris, les pommettes saillantes, des cheveux châains toujours en désordre, le teint mat. Il ressemblait trait pour trait à la garce, avec aussi un peu de son air satanique.» (Hedayat, 1953: 180). Cette épouse, la « garce » qui ne cesse de tromper le narrateur, est aussi sa cousine. Ils ont été élevés ensemble avant d'être mariés. Ce cercle se referme ainsi sur le narrateur : « moi, je l'avais épousée parce qu'elle ressemblait à sa mère, parce qu'elle avait avec moi aussi une vague ressemblance » (Hedayat, 1953: 114), avoue-t-il. Tous ces portraits se reflètent et se répètent. C'est un jeu de miroirs réciproques. Ce procédé met indirectement l'accent sur les liens et les similitudes entre les individus. Certains traits sont constamment repris ou ressautés dans ces descriptions, comme si ces personnages n'existaient que par la répétition, mot à mot, des mêmes détails et des mêmes précisions. Leurs portraits se fondent ainsi sur une ressemblance commune, due à une même appartenance turkmène. Ces reprises et ces redites insistent sans cesse sur cet air de famille qui les unirait.

À l'instar du dessin original de Sadegh Hedayat qui est représenté au début du livre dans la version iranienne de 1941, et au milieu dans

sa version française, seuls les visages sont décrits. Ils sont tous semblables. Ils ne sont qu'« un de ces visages turcomans, impassibles, sans âme, modelés par la lutte avec la vie, la physionomie d'un être qui estime que tout lui est permis pour assurer son existence. La nature paraissait avoir tout prévu. Sans doute les ancêtres de ces deux créatures avaient-ils longtemps vécu sous les intempéries et mené le combat contre les éléments. [...] ils leur avaient aussi laissé pour héritage leur abstention, leur sensualité, leur appétit, leur faim » (Hedayat, 1953: 180-181). Ce regard porté sur ces gens présentés comme des étrangers par le narrateur n'est pas exempt de contradictions.

L'exotisme oriental de Sadegh Hedayat transparaît à travers ce choix ethnique. Les Turkmènes constituent une minorité particulière et marginale en Iran. L'auteur élit cette altérité pour s'interroger sur l'« Autre », sur des « autres » qu'il décrit comme étrangement semblables et interchangeables, tout en demeurant parfaitement mystérieux et différents. Il recourt néanmoins aux stéréotypes les plus plats sur les traits physiques des Turkmènes et sur leur comportement. Selon Daniel-Henry Pageaux, le stéréotype est une « image réductrice, monosémique (elle transmet un message unique), essentialiste (les attributs reflètent une essence du groupe) et discriminatoire (elle est liée au préjugé et au refus de la différence) » (Pageaux, in : Amossy & Herschberg Pierrot, 2005: 70). Cet exotisme repose sur des stéréotypés qui sont des représentations très généralisantes, superficielles et simplifiées de l'autre. C'est une histoire « turkmène » qui est racontée, exotique, et non pas vraiment iranienne.

3.3. Une danseuse sacrée

De sa mère, le narrateur dit qu'elle était une danseuse sacrée, originaire de la ville de Bénarès, dans l'État de l'Utar Pradesh, au nord-est de l'Inde. Sa nourrice lui aurait rapporté son histoire : « bientôt mon père », dit-il, « tomba amoureux d'une bayadère, danseuse du temple de *Lingam*. Son ministère consistait à exécuter des danses rituelles devant la grande statue du dieu et à vaquer au service du sanctuaire » (Hedayat, 1953: 92). Ce terme de « Bayadère » (12 occurrences) transpose dans le texte français la traduction du mot *Bugamdâsi* (بوگام داسی) de la version originale en persan. Ce substantif est probablement dérivé de *devadâsi* qui veut littéralement dire la « servante de la divinité ». Il s'agissait aux Indes de jeunes filles qui étaient consacrées au service d'un temple dès leur plus jeune âge et qui étaient considérées comme des épouses d'une divinité. Elles recevaient une éducation soignée et s'entraînaient surtout à maîtriser l'art de la danse. Les *devadâsî*, ces desservantes du dieu Shiva, occupaient dans la société indienne une place importante et privilégiée. Dans le mot *Bugamdâsi*, on distingue également le terme *bugam*, dérivé d'une racine *beyg* signifiant « reine » ou « dame » en persan. De cette danseuse sacrée, le narrateur, son fils, propose une description détaillée et colorée : « c'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec des grands yeux bridés et des sourcils étroits, qui se rejoignaient presque et entre lesquels elle posait une mouche rouge » (Hedayat, 1953: 92). Les sensations olfactives sont aussi sollicitées : « l'odeur âcre et poivrée de la sueur de cette femme, mêlée au parfum du jasmin et de l'huile de santal. Parfums qui rappelaient celui de la résine des arbres lointains et éveillaient des sensations mystérieuses » (Hedayat, 1953: 93). Ces sensations, qui sont associées à l'être aimé, en stimulent le souvenir. « La figure de la femme exotique, sensuelle et fatale (dont le prototype est sans doute

Salomé), devient progressivement un stéréotype au XIX^e siècle, où elle constitue l'un des grands attraits du voyage en Orient (de Nerval à Flaubert ou Loti) » (Moura, 1992: p. 104). Une porte mystérieuse vers l'Inde et vers un autre monde de sensualité charnelle s'entrouvre, incarné ou représenté par le corps de la danseuse, ses transes, ses extases et ses transports érotiques.

3.4. Les modes de vie

Les personnages de *La Chouette aveugle* ont leur propre mode de vie. Le narrateur met volontiers l'accent sur les aspects les plus éloignés des mœurs iraniennes, sur leurs vêtements, sur leurs activités artistiques et sur leurs coutumes les plus étranges.

a. Les vêtements locaux

Dans le roman, les descriptions vestimentaires concernent le vieillard et la bayadère. Celui-ci, le premier, ce serait le narrateur, devenu au terme du récit un vieillard maudit et bossu. C'est « un vieillard, voûté, pareils aux *yoguis* de l'Inde. Drapé dans un *aba*, la tête entourée d'un turban » (Hedayat, 1953: 28-29). La couleur locale est ramenée par des « *abas* » (9 occurrences, ابا), un ample manteau et par le port du « turban » (6 occurrences, چالمه). L'exotisme de la bayadère, la mère du narrateur, est accentué par la longue description de son « sari de soie de couleur, brodé d'or, le visage et la poitrine découverts, un foulard de brocart jeté sur sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; elle nouait un chignon sur sa nuque ; des bracelets ornaient ses poignets et ses chevilles, une fleur d'or à la narine, les yeux sombres, bridés, voluptueux, les dents luisantes, elle dansait avec des gestes lents et rythmiques » (Hedayat, 1953: 92). Le vêtement très coloré, la coiffure sombre et la parure composent un tableau éblouissant, étranger et pittoresque de cette danseuse indienne.

b. Des arts envoûtants

Le narrateur répète sans cesse, avec acharnement, un « dessin » (9 occurrences, نقاشی) sur les cuirs d'écrivoire qu'il décore. C'est un « cyprès auprès duquel était accroupi un vieillard, voûté, pareil aux *yoguis* de l'Inde. Drapé dans un *abâ*, la tête entourée d'un turban, il tenait son index gauche sur ses lèvres, immobilisé dans un geste qui exprimait l'étonnement. Face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine ; un ruisseau les séparait » (Hedayat, 1953: 28-29). C'est une composition qui l'envoûte et qui n'aurait jamais varié. Il ne sait pas non plus pourquoi il n'a jamais réussi à dessiner d'autres motifs : « chose étrange, chose incroyable, je ne sais pourquoi le motif de mes compositions n'a jamais varié » (Hedayat, 1953: 28), observe-t-il. Cette image qui, sous sa forme iconique, est absente dans le roman, est très connue pour le lecteur iranien. En Iran, cette image est très fréquente, avec des variations, dans les scènes représentées sur les miniatures. Ce dernier mot a été utilisé deux fois dans le texte. Les éléments les plus fréquents dans ces miniatures sont un vieux, une jeune femme, une coupe de vin, les cyprès, les fleurs, etc. Cette image dans « la miniature persane gardera l'empreinte d'un monde intermédiaire, entre le corps et l'esprit, entre le monde sensible et le monde intelligible, entre la terre et le ciel » (Mottet, 2002: 158). Ce dessin illustrerait peut-être un lien perdu avec une conception antique du sacré.

Pour un lecteur occidental, ce tableau, avec cette jeune fille, ce cyprès et ce vieillard, rappelle plutôt les œuvres des peintres orientalistes notamment français, qui ont voulu décrire l'Orient musulman, celui du Maghreb (le « Couchant ») et celui du Proche et du Moyen-Orient, le Machrek (le « Levant »). Cet intérêt a été très vaste au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cet

orientalisme a surtout évoqué, en France, le monde arabe de l'Afrique du Nord avec ses paysages exotiques, ses scènes de mœurs, ses marchés, ses commerçants, ses cérémonies officielles et religieuses, etc. La description des vêtements que portent les hommes arabes dans ces tableaux est semblable à celle que Sadegh Hedayat esquisse pour figurer les différentes incarnations du vieillard dans *La Chouette aveugle*, la tête entourée d'un turban et vêtu d'un *abâ*. Les femmes arabes, surtout algériennes ou marocaines avec leurs toilettes, leurs robes chatoyantes quand elles sont berbères ou kabyles, ou leurs voiles blancs, quand elles sont d'une origine arabe et ottomane, leurs coiffures et leurs parures, occupent une place importante chez ces peintres orientalistes. Sadegh Hedayat semble condenser ces traits dans le dessin qui ornait les écritoires, et y pasticher ce regard des peintres européens sur un Orient imaginé, tout en recomposant l'équivalent d'une miniature persane.

La musique participe aussi à cet envoûtement. Chaque fois que la danseuse du temple du *Lingam* apparaît dans *La Chouette aveugle*, la musique et les instruments de musique qui la produisent sont cités. « Elle [la bayadère] dansait avec des gestes lents et rythmiques, au son du *sétâr*, du tambourin, du tambour, des cymbales et de la trompette. » (Hedayat, 1953: 92) L'énumération n'est pas indifférente. Le « *sétâr* » (2 occurrences, سه تار) est une sorte de luth très ancien, pré-islamique, le « tambour » (1 occurrence, تنبور) et le « tambourin » (1 occurrence, تنبک) sont des instruments de percussion, très répandus dans le monde musulman. Ce sont donc des instruments exotiques très anciens qui viennent d'un très lointain passé.

Cette musique est accompagnée aussi de la danse (3 occurrences, رقص). La mère danse devant des hommes nus et coiffés de turban, dans l'imagination du narrateur, « au son de la flûte du charmeur de

serpents » (Hedayat, 1953: 95). « Les mouvements que faisait ma mère étaient harmonieux, pleins d'une signification profonde ; elle glissait, se tordait, pareil à un naja » (Hedayat, 1953: 95), décrit le narrateur qui semble être fasciné par cette danse rythmique et sacrée. On est très éloigné des danses iraniennes qui sont beaucoup plus pudiques. Les danses traditionnelles indiennes se caractérisent par des mouvements très stylisés. La comparaison avec le naja insiste sur le rythme non-humain de cette danse. La métonymie entre les mouvements sensuels de la danseuse et le charme de l'ondulation du serpent révèle aussi la nature du fantasme. Il en résulte une impression de fascination hypnotique. Sadegh Hedayat a pu avoir assisté à de telles danses au cours de son séjour en Inde et en avoir été très impressionné. Selon Daniel-Henri Pageaux, « nous ne pouvons pas nier les liaisons qui existent entre la biographie de l'auteur et les images présentées par lui dans ses productions » (Pageaux, 1995: 144). À propos de cette image de l'Inde, les expériences indiennes de Sadegh Hedayat se sont avérées si satisfaisantes que son attitude pourrait être interprétée comme une forme de « philie », d'attirance ou d'attrait excessif, pour reprendre un terme qui est utilisé par Daniel-Henri Pageaux pour désigner le fait que « la réalité étrangère est vue, jugée positive et [qu']elle s'inscrit dans la culture regardante » (Pageaux, 1994: p. 71) d'une manière extrême.

c. Des modes de vie et des coutumes traditionnelles

D'anciennes coutumes perdurent à travers les descriptions de l'agitation de la ville. Un boucher travaille et « débite ses deux moutons par jour [avec] une sorte de volupté » (Hedayat, 1953: 87-88). Parfois, c'est une procession funéraire qui passe sous la lucarne de la maison du narrateur. Ce sont des gens qui portent « un cercueil drapé de noir, sur lequel brûlait un cierge » (Hedayat, 1953 : 147) en

récitant une profession de foi. D'autres rites funéraires sont évoqués quand le narrateur creuse une tombe dans le cimetière de Chah Abd-ol-Azim (Hedayat, 1953: 62-67). Une ordalie tragique serait « intimement liée à [la] destinée » du narrateur. (Hedayat, 1953: 96) C'est une épreuve judiciaire qui est imposée par la bayadère à l'oncle et au père du narrateur. Ils ont été des rivaux. L'oncle a séduit la mère du personnage qui rapporte ce récit. Pour déterminer auquel des deux la bayadère appartiendra, les deux frères sont enfermés dans une geôle obscure avec un serpent. Mais le narrateur raconte que « le plus terrible fut qu'on ne sut jamais bien qui échappa, mon oncle ou mon père » (Hedayat, 1953: 96), car le survivant était devenu fou. D'autres coutumes, plus joyeuses, viennent en contrepoint, comme celles de la fête du nouvel an du calendrier zoroastrien, le « Nôrouz » (3 occurrences, نوروز), le « Jour nouveau », ou la fête de « Sizdeh bedar » (سیزده بدر), célébrée treize jours après Nôrouz. La récitation continue du « *Coran* » (Hedayat, 1953: 89) par un « vieillard [qui] est assis devant une natte spacieuse [...] figé dans une invariable attitude » (Hedayat, 1953: 88), marque la transition entre le zoroastrisme et l'islamisation de la Perse au cours du VI^e siècle. Il est néanmoins impossible d'indiquer avec plus de précision l'époque où le récit se déroule.

La pendaison du vieux brocanteur, le voisin du narrateur, fait référence à une très ancienne coutume judiciaire en Iran en matière de peine de mort. La scène est rapportée ainsi : « je me retrouvai sur la place Mohammadiyé. On avait dressé un gigantesque gibet, et y avait pendu le vieux brocanteur d'en face. Des sergents ivres buvaient du vin au pied de la potence » (Hedayat, 1953: 124-125). La chronologie est disloquée et télescopée. L'histoire est censée se dérouler en un temps très ancien, au cours du VI^e siècle. La place Mohammadiéh a été construite à l'époque des Qadjar, une dynastie

d'origine turkmène qui a régné de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle, de 1789 à 1925. Elle s'appelle également la place des « pendaisons », car c'est là qu'on exécute les condamnés à mort. Ce dont le narrateur est témoin suscite son horreur. La présence de la foule, le comportement des sergents et la cruauté de ce spectacle accentuent cette sensation. Dans cette perspective, il faut noter que le narrateur n'est que le porte-parole de l'auteur, Sadegh Hedayat, qui pourrait être considéré comme l'un des esprits les plus critiques à l'époque de Reza Khan, Chah d'Iran de 1925 à 1941, sur le plan moral et politique.

Dans *La Chouette aveugle*, remonter dans le temps, évoquer une époque disparue, se sentir devenir étranger en cet autre monde, décrire la culture de l'Autre que le narrateur découvre dans ses rêveries et dans ses cauchemars, tout ceci accentue les impressions de dépaysement. Ces images représentent un ensemble d'opinions sur ce qui est l'étranger. Mais, dans *La Chouette aveugle*, il s'agit d'un regard spéculaire, d'un effet de miroir singulier, car Sadegh Hedayat prête à son personnage de narrateur une manière de « voir » son propre pays en essayant de prendre un certain recul. Il convient de rappeler que les idées politiques de Sadegh Hedayat, son hostilité à la monarchie, son esprit critique et, enfin, son suicide, ont été en contradiction avec les principes politiques et moraux qui prévalaient dans la société iranienne au milieu du XX^e siècle. Ses outrances verbales et sa franchise trop directe étaient perçues comme insupportables par une société qui refusait de les reconnaître et de les admettre. Dans ce récit, « l'image de l'étranger (la culture regardée) peut donc transposer, sur un plan métaphorique, des réalités "nationales" qui ne sont pas explicitement dites et définies et qui pour cela relèvent de l'idéologie » (Pageaux, 1994: 60). Jusqu'à Sadegh Hedayat, on ne trouve dans la littérature persane moderne

aucun récit critique à propos de la société et de la politique iranienne de l'époque. Donc, il a été un précurseur dans ce domaine.

3.5. Le petit peuple

L'évocation du petit peuple est un autre moyen pour dépayser et pour déconcerter le lecteur. Les événements qui se produisent dans *La Chouette aveugle* se déroulent en des milieux très populaires. Ce sont de très petites gens, de conditions extrêmement modestes, qui apparaissent dans ce roman : des artisans, un brocanteur, un boucher, un fossoyeur et un décorateur d'écritoire. Il s'y ajoute de temps en temps une foule de passants, de comparses anonymes et de silhouettes indistinctes.

Il existe ainsi un groupe de gens, appelés « les autres » (10 occurrences, دیگران) dans la première partie du roman et, dans la deuxième, « la canaille » (21 occurrences, رجاله ها), dans la traduction de Roger Lescot. Ce sont des gens vils et méprisables. Ce sont, dans le récit, du point de vue du narrateur, tous ceux qui acceptent un monde tissé d'injustices et d'iniquités et qui en deviennent responsables. Les propos tenus à leur encontre sont très durs : « d'ailleurs comment assimiler la conduite et les manières de la canaille ? Maintenant, j'ai compris : elle [la garce] aimait ces gens-là parce qu'imprudents, stupides et dégoûtants » (Hedayat, 1953: 103). Ces petites gens, ces « autres », lui apparaissent étriqués et imbéciles. Ils sont présentés d'abord comme « une poignée d'impudents, de mufles, de mendiants nés, de prétentieux, de moucres » (Hedayat, 1953: 27). La même violence acerbe se manifeste à propos du médecin de la famille, « avec son turban pisseux et ses trois poignées de barbe » (Hedayat, 1953: 105), qui doit soulager les peines du narrateur. Ils se ressemblent tous et « obéissent en apparence aux mêmes besoins, aux mêmes passions, aux mêmes désirs » (Hedayat, 1953: 25). Il s'y rencontre également de simples passants, réduits à

des silhouettes, qui sont « autant d'ombres de moi » (Hedayat, 1953: 183), une « poignée d'ombres, créées seulement pour se moquer de moi, pour me berner » (Hedayat, 1953: 25), dit ce narrateur, lui dont l'« ombre sur le mur [était] exactement celle d'une chouette » (Hedayat, 1953: 191). De surcroît, ils lui apparaissent comme insignifiants et ennuyeux : « l'agitation, le tumulte, les spectacles offerts par l'existence de cette canaille, créée au physique et au moral sur un modèle uniforme, tout me paraissait insolite et dépourvu de signification. Depuis que je gardais le lit, je m'étais éveillé à un monde si étrange que je n'avais que faire de celui de la canaille » (Hedayat, 1953: 110). Un « gouffre abyssal [le] sépare des autres » (Hedayat, 1953: 25), ajoute le récit. L'image traduit la distance que ce narrateur prend à l'égard des Autres qu'il voit dans ses cauchemars, ceux parmi lesquels il éprouve le sentiment d'être un étranger. Le paradoxe, c'est qu'il s'agit de sa propre société, celle où il est né, où il a été élevé, avec sa sœur de lait, la « garce », qui est aussi son épouse. L'attitude du narrateur relève de « la phobie », d'une hostilité malade, car « la réalité étrangère est tenue pour inférieure par rapport à la supériorité de la culture d'origine » (Pageaux, 1994: p. 71). Cette attitude du narrateur a été interprétée par certains critiques iraniens, entre autres, Rouhollah Hosseini, comme l'expression d'une intention solipsiste de la part de l'auteur qui ferait parler le narrateur à sa place : « il se trouve entre autre condamné à une solitude essentielle, marquant tout artiste moderne, mais qui paraît emporter Hedâyat dans le désert du solipsisme » (Hosseini, 2008). Le « solipsisme », un terme qui vient de l'adjectif latin *solus*, c'est-à-dire « seul », et du pronom *ipse* qui veut dire « soi-même », désigne en philosophie une « théorie d'après laquelle il n'y aurait pour le sujet pensant d'autre réalité que lui-même » (*Le Petit Robert*, 1991: 1664). Ce solipsisme serait volontairement

recherché par l'auteur lorsqu'il écrivait *La Chouette aveugle*. Étant donné que Sadegh Hedayat a toujours été confronté à l'attitude méprisante des critiques, cette façon de rejeter les autres serait pour lui l'expression d'une incapacité à s'adapter à la société.

Dans cette condition, l'image de l'Autre est un reflet de Soi-même, car la construction de soi implique aussi la prise en compte des différences avec l'autre. Selon Henri Pageaux, « Je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit » (Pageaux, 1994: p. 61). En fait, c'est à travers l'image des Iraniens, présentés comme des étrangers, que Sadegh Hedayat réfléchit sur sa propre identité et sur son propre statut. Il promène son regard sur le monde extérieur et rapporte sans cesse ses observations, mais il ne peut pas se détacher de ses souvenirs de son séjour à Paris, « qu'il aimait au point d'en baiser les pierres » (Vallery-Radot, 1954: 520), entre 1926 et 1930, dans l'espoir de s'y installer et de s'y prendre racine. En 1930, il retourne en Iran à cause de problèmes financiers. De retour à Téhéran, il constate que la situation n'y était pas comparable avec ce qui existait en France. Malgré des efforts de modernisation, il voyait la médiocrité partout. Il était « un auteur qui vit, pense et écrit dans entre deux mondes, l'Orient et l'Occident, mais qui n'appartient à nulle part » (Balighi, 2015: 71), et qui était condamné à une errance permanente.

3.6. Les précédents littéraires

La recherche de Sadegh Hedayat sur l'Iran a connu des précédents. La Perse est entrée en effet dans la littérature française avec la publication en France de la traduction des *Milles et Une Nuit* par Antoine Galland à partir de 1704, au début du XVIII^e siècle, ce qui a contribué à la naissance d'un engouement considérable pour l'Orient parmi les écrivains européens. La campagne menée en Égypte, en 1798, par Napoléon Bonaparte ouvre aussi aux artistes la

porte d'un Orient qui n'était plus imaginaire, fantaisiste, mais réel et vécu. D'autres événements historiques ont participé à cet essor de l'orientalisme en Europe, notamment la guerre d'indépendance des Grecs contre les Ottomans entre 1822 et 1830, et la prise d'Alger, en Algérie, en 1830, par les Français. La vie politique française a été marquée par ces événements.

Toutefois, pour la plupart de ces devanciers européens, l'Orient, c'était surtout le Maghreb, le « Couchant », la région de l'Afrique du Nord composée par la Mauritanie, le Maroc, l'Algérie, la Tunisie et la Libye. C'était aussi le « Levant », le Proche-Orient, la Syrie, le Liban et la Palestine depuis l'époque des Croisades et, plus rarement, l'empire ottoman, à partir de 1923, et la Perse enfin, un pays perçu comme plus éloigné encore. Dans *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, publié en 1978, Edward W. Saïd, un comparatiste d'origine palestinienne, définit ainsi ce courant d'idées créé par l'Occident : c'est « une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale » (W. Saïd, 1978: 13) Il décrit ensuite l'attitude des orientalistes face à cette découverte qui s'avère paradoxale. C'est un mélange de fascination et de rejet. Les crises balkaniques, tout au long du XIX^e siècle, et la question d'Orient, autrement dit l'implication des grandes puissances européennes, la France, l'Angleterre, la Russie et l'Autriche dans le démembrement de l'empire ottoman, ont entretenu ces représentations.

Ces tendances se sont exprimées aussi bien dans la littérature que dans la peinture ou dans la musique. Les peintres organisaient volontiers des expositions sur ce sujet. « La capitale française était sans doute le pôle attractif de ces organisations » (D'outreligne-Saidi, 2001: 131). Dans son livre intitulé *De l'Orient des Mille et une nuits à la magie surréaliste*, Narjess d'Outreligne-Saidi relève en

particulier une grande influence de l'Orient sur la naissance du mouvement surréaliste au début du XX^e siècle, à partir de 1924. Répondant à une enquête des *Cahiers du moi* sur les rapports entre l'Orient et l'Occident, André Breton exprimait ainsi son enthousiasme envers l'Orient : « Orient, Orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi, Orient de colère et de perles ! » (Breton, 1992: 280). L'emphase est extrême. Narjess D'outreligne-saidi insiste plus particulièrement sur l'une des raisons de cette attitude, à savoir la multiplication des manifestations en faveur de la peinture orientale : « Le nombre d'expositions orientales au temps des surréalistes dépasse l'imagination en mode et en qualité » (D'outreligne-saidi, 2001: 131), constate-t-elle. De surcroît, en France, en 1930, on commémorait le centenaire de la prise de la ville d'Alger en juillet 1830, sous le règne du roi Charles X. Ces cérémonies coïncident avec la fin du séjour de Sadegh Hedayat à Paris, entre 1926 et 1930. C'est également pendant cette période qu'il a découvert le surréalisme naissant. Il a lu et médité le contenu du premier *Manifeste du surréalisme* publié en 1924. Il savait la fascination qu'André Breton éprouvait pour le merveilleux oriental. Il semble qu'il ait éprouvé le désir de prendre volontiers le contre-pied des assertions et des convictions de ce dernier sur ce point.

Il faut ajouter à cette source d'inspiration l'œuvre de deux auteurs français qui ont voyagé en Iran. Dans un entretien avec son ami Maxime Féri Farzaneh, Sadegh Hedayat fait cet aveu : « ceux qui m'ont amené à écrire, ce sont surtout Pierre Loti et Gobineau. C'est drôle, non ? En particulier Gobineau. Quand je lisais ses contes, je m'apercevais que les aventures de nos contrées étaient racontées autrement que dans notre littérature. » (Farzaneh, 1953: 95). En ce bref échange, Sadegh Hedayat livre deux sources importantes : le comte Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) était un diplomate et

un écrivain français qui fut deux fois en poste en Perse, à Téhéran, sous le second Empire, auprès de la Légation française. Il le fut d'abord comme premier secrétaire entre 1854 et 1860, puis comme ministre plénipotentiaire de France entre 1861 et 1863. Il a laissé un récit de voyage, *Trois ans en Asie*, publié en 1859, puis un essai sur *l'Histoire des Perses*, paru en 1869, et enfin un recueil de *Nouvelles asiatiques*, édité en 1876. Pierre Loti, de son vrai nom Louis Marie Julien Viaud (1850-1923), est un autre écrivain français, longtemps officier de marine, qui eut l'occasion de séjourner en Turquie, dans l'empire ottoman, à Constantinople, en 1877, et qui en tira son premier roman, *Aziyadé*, publié en 1879. Le livre se présente comme « le récit, circonstancié et agrémenté de descriptions, d'une amourette à la turque » (Loti, 1965:134). C'est une histoire tragique qui raconte des amours qui sont prêtées à un jeune officier de marine anglais, engagé au service de la Turquie et appelé « Loti » mais sans prénom, et sa passion à Salonique, en Grèce, puis à Istanbul, pour Aziyadé, une jeune femme circassienne, très belle, cloîtrée dans le harem d'un vieux turc. Pierre Loti introduit dans son roman de nombreuses descriptions exotiques inspirées par son séjour à Constantinople.

Sadegh Hedayat a beaucoup lu. Il s'est nourri de nombreux prédécesseurs. Mais c'est chez deux écrivains-voyageurs français qui sont venus en Iran, Pierre Loti et Arthur de Gobineau, qu'il a trouvé des modèles de distanciation à l'égard d'une contrée qui lui paraissait étrangère et exotique. Son originalité a consisté en s'inventant un Orient qui lui était propre.

Conclusion

C'est un monde oriental onirique et exotique qui surgit ainsi dans *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat. L'approche imagologique de Daniel-Henri Pageaux ainsi que les deux approches lexicologique

et lexicométrique qui ont été utilisées ont permis de procéder à des constatations inédites sur la représentation de l'Altérité dans *La Chouette aveugle*. Ce récit se situe dans une famille turkmène, une communauté minoritaire d'origine turque en Iran. L'auteur prend de la sorte une espèce de recul par rapport à son pays et privilégie l'ethnie turkmène. Au fil de sa confession, le narrateur anonyme se révèle être un métis. Il est né d'une mère indienne, originaire de Bénarès, et d'un père iranien, lui-même turkmène. C'est également une ville mède, ancienne, antique, celle de Ray ou de Rhagès, qui surgit dans les rêves du narrateur. Ce sont des coutumes anciennes, pré-islamiques, celles du milieu du VII^e siècle, aux commencements de l'islamisation, qui sont évoquées. C'est aussi son petit peuple qui revit. On est ainsi ailleurs, et pourtant en Iran même. Le narrateur fait partie de cette communauté, mais il prend aussi ses distances à l'égard des mœurs de sa famille turkmène qui vit en cette ville ancienne de Ray, où subsistent encore d'antiques traditions. La célébration de la fête du Nôrouz et le spectacle d'une exécution publique, par pendaison, accentuent ces éléments exotiques.

Une certaine répugnance se manifeste à l'égard de la société iranienne présentée comme contemporaine du personnage du narrateur et de la personne de l'auteur. Cette attitude de rejet traduit dans le même temps une fascination nostalgique pour le passé ancien de l'Iran et une attirance éperdue pour la modernité occidentale. Ainsi Sadegh Hedayat dans son parcours imagotypique oscille-t-il entre deux attitudes : la persomanie et l'iranophobie, l'idéalisation et la répulsion. Il aborde surtout dans *La Chouette aveugle* une espèce d'exotisme rêvé qui ne se traduit pas par une simple description des éléments qui appartiennent à la société iranienne, mais qui contribue à engendrer chez le narrateur et chez l'auteur un point de vue tantôt enthousiaste tantôt critique. Dans ce contact de l'Altérité, la question

de l'identité est en jeu. La vision ambivalente à l'égard de l'étranger fait obstacle à ce processus d'assimilation qui exige la perte de l'identité d'origine au profit d'une culture dominante. N'appartenant à nulle part, le narrateur finit par sombrer dans la folie et l'auteur, Sadegh Hedayat, finira par mettre fin à ses jours : « Son suicide n'est pas circonstanciel mais existentiel » (Ishaghpour, 1991: 18).

Par contre, il préfère ne pas découvrir autrement la réalité indienne. Il exprime plutôt une volonté de reproduire les principaux stéréotypes qui sont entretenus sur l'Inde. La bayadère apparaît, par exemple, comme un symbole de la sensualité orientale et comme une sorte de promesse de révélation d'un mystère. La danse et la musique, la description d'une ordalie tragique entraînent le narrateur et le lecteur toujours plus loin dans la découverte de cet univers étranger, indien et exotique.

Ce faisant, il reprend un procédé qui paraît largement inspiré des Orientalistes occidentaux, ainsi que de leurs préjugés sur l'Orient. Sadegh Hedayat en a fait l'aveu dans ses confidences faites à son ami, Maxime Féri Farzaneh. De multiples réminiscences empruntées à des voyageurs européens semble s'être cristallisées en des descriptions. Il se serait sinon inspiré du moins imprégné des lectures de Pierre Loti et surtout, d'Arthur de Gobineau, pour reprendre leur manière de percevoir l'Autre, l'oriental, l'ottoman ou l'iranien. Il ramène la couleur locale, ancienne ou plus récent, par quelques représentations très stéréotypées, inspirées par l'orientalisme européen : des hommes très emmitouflés dans des manteaux amples et coiffés de turbans, la musique, la danse, des paysages, des marchés et des commerçants. Il y ajoute aussi ses observations personnelles et ses réflexions critiques. Il imite les techniques de ces auteurs et de ces artistes occidentaux pour représenter son propre pays, mais il invente en même temps un Iran qui lui est très personnel. Cet

exotisme oriental et singulier entremêle dans *La Chouette aveugle* des influences occidentales et orientales.

Bibliographie

Amossy, R. & Herschberg Pierrot, A., (2005). *Stéréotypes et Clichés*, Paris, Armand Colin.

Balighi, M., (2015). « Sadegh Hedayat, un écrivain francophone iranien de l'entre-deux-mondes », in : *Alternative Francophone*, 1(7):71.

Boissel, J., (1973). *Gobineau, l'Orient et l'Iran*, Paris, Klincksieck.

Bruenl, P., & Pichois, C., & Rousseau, A., (1983). *Qu'est ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin.

Carré, J., (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France.

Chardin, J., (1686). *Journal de voyage du Chevalier Chardin en Perse & aux Indes Orientales, par la Mer Noire & par la Colchide*, Londres, Chez Moses Pitt.

Chevrel, Y., (1989). *La littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France.

D'Outreligne-Saidi, N., (2001). *De l'Orient des Mille et une nuits à la magie surréaliste*, Paris, Harmattan.

Farzaneh, M., (1993). *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation* (1988), Paris, José Corti.

Gobineau, J., (1987). « Nouvelles asiatiques », in : *Œuvres*. Paris, Gallimard, t. III.

Hedayat, S., (1953). *La Chouette aveugle* [traduit du persan par Roger Lescot], Paris, J. Corti.

Hosseini, R., (2008). « Sadegh Hedayat et le piège du solipsisme », in *La Revue de Téhéran*, n° 37. URL: <http://www.teheran.ir/spip.php?article851>

Ishaghpour, Y., (1991). *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, Paris, éd. Fourbis.

Jourda, P., (1956). *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Paris, Slatkine Reprints, 1956.

Loti, P., (1965). *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy.

Mathé, R., (1972). *L'exotisme*, Paris, Bordas.

Moura, J., (1992). *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod.

Mottet, J., (sous la direction), (2002). *L'arbre dans le paysage*, [Colloque de Saint-Yriex-la-Perche organisé par le parc naturel régional Périgord Limousin], Champ Vallon.

Pageaux, D., (1994). *La littérature générale et comparée*, Paris, Arman Colin.

Pageaux, D., (2010). « Terre, province, région, lieu: autour de la notion de 'littérature régionale' », in : *Carnets*, Première Série - 2 Numéro Spécial | pp.271- 287. URL:

<https://journals.openedition.org/carnets/5326>

Pageaux, D., (1995). « Recherche sur l'imagologie de l'Histoire culturelle à la Poétique », in : *Revista de Filologia Francesa*, 8. Servicio de Publicaciones. Univ. Complutense, Madrid. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/38846694.pdf>

Pourmazhaeri, A. & Pourmazhaeri, F., (2008). « La ville de Rey et la Tour du Silence », in : *Revue de Téhéran*, N° 28.

Robert, P. (sous la direction), (1967). *Le Petit Robert*, Paris, Société du nouveau Littré.

Saïd, E., (1978). *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.

Ségalen ,V., (1978). *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana.

Taherian Rizi, A. , (2021), *Les secrets de la ville de Rey*, Téhéran, Taherian.

Vallery-Radot, P., (1945). « Un écrivain désespéré : Sadeq Hedayat », in : *Homme et Mondes*, Paris, p. 520.