

En quoi *La Chouette aveugle* de Sadeh Hedayat est-il un anti-roman?

Balighi, Marzieh*

Professeur assistante, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 30.01.2013

Accepté: 19.10.2013

Résumé

Publiée partiellement en 1941 dans le Journal *L'Iran*, à Téhéran, traduite en français, en France, en 1953, par Roger Lescot, *Bouf-e Kour/La Chouette aveugle* de Sadeh Hedayat demeure un récit déconcertant. Ce livre est considéré comme le chef d'œuvre de cet écrivain, regardé depuis sa disparition en 1951 comme l'un des principaux fondateurs de la littérature persane moderne. Mais il est imprégné de multiples contestations des règles traditionnelles de la narration. Il en résulte un texte très étrange et complexe. L'œuvre est caractérisée par l'absence d'une intrigue cohérente, le refus de personnages bien « réels », mise en cause de l'aspect réaliste des lieux, une structure temporelle non définie et un univers irréductible à toute interprétation humaine. Elle exige dès lors une sorte de lecture qui ne peut plus être linéaire. Dans ce travail de recherche nous allons étudier comment est traité cette rupture avec les principaux composants du genre romanesque à l'intérieur de ce roman.

Mots-clés : *Chouette aveugle*, Sadeh Hedayat, roman, anti-roman, structure narrative, lecteur frustré

Introduction

La Chouette aveugle est un récit de Sadeh Hedayat, qui a commencé par être diffusé d'une manière très confidentielle, sous une forme ronéotypée, en 1936, à Pompay en Inde. Le texte a paru ensuite, en 1941, à Téhéran, en Iran, d'abord sous forme de feuilleton dans un journal quotidien, *Iran*, puis en format livre par l'intermédiaire de ce même journal. Une traduction française par Roger Lescot a été publiée en 1953, à Paris, en France, chez José Corti. C'est un récit mystérieux. Il se présente comme une confession rapportée à la première personne par un narrateur anonyme, rongé par le remord d'avoir commis un acte atroce, un crime, sans l'avoir vraiment voulu, dans un état second provoqué par le vin et l'opium. Il parle, il écrit plutôt, seul, la nuit de ce meurtre. Il tente de reconstituer les événements qu'il aurait vécus. Sous sa plume, dans son propos, d'inquiétantes

visions oniriques et fantastiques surgissent. Le récit s'interrompt au matin, vêtu des vêtements maculés de sang, il attend son arrestation.

L'intention est novatrice. Sadeh Hedayat cherche manifestement à inventer et à introduire dans la littérature iranienne un modèle de récit fantastique, dans une prose qui n'existait pas auparavant. C'est un anti-roman, c'est-à-dire, un récit romancé qui se caractérise par le refus des conventions antérieures du genre, l'intrigue, la conception du héros et des personnages, le recours à la psychologie, et qui récuse à l'avance toute tentative d'interprétation définitive. C'est à Charles Sorel que l'on doit le terme avec son *Antiroman ou l'histoire du berger Lysis*, une œuvre parue en 1633-34. Le terme «anti-roman» renvoie à l'époque moins à une forme précise de fiction narrative qu'à un matériau donné:

* balighimm@yahoo.com

celui de la pastorale amoureuse dont Charles Sorel montre le ridicule et dénonce les conventions. Le sens du terme s'est élargi depuis pour désigner le refus des formes traditionnelles du roman et des codes narratifs. Jean-Paul Sartre propose une définition pertinente en pensant aux nouveaux romanciers des années 1950, regroupant des écrivains au style différent, entre autres, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, etc. «Les anti-romans», écrit-il, «conservent l'apparence et les contours du roman ; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier.» (Sartre, 1956:7).

Dans *La Chouette aveugle*, Sadegh Hedayat semble dénoncer les codes du roman en prenant clairement position contre eux. Notre recherche est une étude de l'aspect anti-romanesque de ce roman. Le choix de ce sujet nous paraît original et innovant, quoique le terme de l'anti-roman est déjà vieux et qu'il existe une grande lacune dans la bibliographie critique de ce roman. La plupart des œuvres consacrées à ce roman ont mené à des analyses simples, non approfondies et variées qui même parfois se contredisent. La question principale qui n'a jamais été posée dans les ouvrages écrits sur *La Chouette aveugle*, en persan ou en français, concerne la remise en cause de la structure narrative employée par l'auteur. Par cet aspect, ainsi que par bien d'autres, *La Chouette aveugle* préfigure, en 1941, en persan, ce qui s'affirmera dans la littérature française, à partir du début des années 1950, sous le nom du «Nouveau

Roman». Nous cherchons à étudier également comment se manifestent les caractéristiques anti-romanesques dans ce roman aux niveaux texture, du texte ou dans son contenu? Qu'en est-il donc du traitement du titre, du personnage, du temps, de l'espace, du sujet, etc.? Comment cette rupture avec l'esthétique ancienne, insistant sur l'idée de la création d'un roman insoumis, subversif, contribue-t-elle à introduire le roman moderne en Iran?

Un titre ambigu

Occupant une place indéniable dans le péri-texte, le titre joue un rôle très important dans la relation lecteur/ texte. Genette affirme que le titre, en tant qu'élément extradiégétique, remplit plusieurs fonctions. «La première [fonction], seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, est la fonction de désignation, ou d'identification. Seule obligatoire, mais impossible à séparer des autres, puisque, sous la pression sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens. La deuxième est la fonction descriptive», son rôle étant celui de décrire le contenu du texte (Genette, 1987: 89). Mais dans *La Chouette aveugle*, l'histoire ne permet pas d'en élucider immédiatement le sens. Dans les premières pages du récit, le narrateur exprime son désir d'écrire dans une solitude absolue, en une sorte de fuite du monde des hommes. «En effet, la pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres: j'ai compris que je dois, autant que possible, me taire et garder pour moi ce que je pense. Si, maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre» (Hedayat,

1953: 25), déclare-t-il. Il a choisi de ne s'adresser qu'à son ombre. Vers la fin du récit, l'ombre du personnage finit par ressembler à un rapace, la chouette. «Mon ombre sur le mur était exactement celle d'une chouette» (Hedayat, 1953: 183), découvre-t-il, hagard. Cette ombre animale, enfin, qui se penche sur son épaule pour lire ce qu'il écrit, le terrifie. Ce sont en apparence des détails insignifiants, indiqués sans y prendre garde. Ce sont en réalité des indices, une invitation à décrypter le titre du roman. Le fait que l'ombre devienne un être animal est aussi significatif. En Iran, les chouettes sont considérées en général comme des oiseaux de mauvais augure. Ces rapaces nocturnes habitent des ruines. Ce sont des témoins et des présages de mort et de destruction. Ce sont des êtres démoniaques. Dans la mythologie grecque, la chouette est le symbole d'Athéna, la déesse de la guerre mais aussi de la sagesse. Plusieurs raisons, analysées par Pierre Miquel dans son *Dictionnaire symbolique des animaux* l'expliquent. Comme le savant, la chouette est un animal solitaire qui aime le silence. De plus, «ses yeux clairs, son regard fixe et ses gros sourcils confèrent à cet oiseau une expression sagace. C'est pour cette raison qu'il est choisi comme symbole de la sagesse dans la Grèce classique» (Miquel, 1991: 167), conclut cet auteur. Les significations symboliques associées à la chouette sont très contradictoires dans les deux cultures orientales et occidentales. Ce symbolisme est surtout maléfique dans le roman. Cette chouette est un oiseau nocturne, solitaire, un avatar de la nuit, un signe ou un présage de malheur. Le narrateur lui ressemble en quelques points: il est, lui aussi, solitaire. Il se sent également victime d'une

malédiction obscure. Mais il est aveugle. Il ne réussit pas à voir en son for intérieur, à comprendre le sens de ses actes. Il est une sorte de devin aveugle, privé à la fois de clairvoyance et de discernement. Il entrevoit certes un mystère. Il ne réussit pas à en pénétrer le secret. L'alliance de termes contradictoires contenue dans le titre de ce récit, *La Chouette aveugle*, insiste sur cette équivoque.

Le titre produit de l'ambiguïté et de l'incertitude. Se trouvant dans une situation paradoxale, il informe et en même temps, se garde de donner trop d'informations. La relation logico-sémantique entre le titre et le texte est différente de celle qu'on trouve dans les romans traditionnels, où le titre s'affiche comme un résumé du texte qu'il subsume. Le mouvement dialectique entre titre et texte est devenu apparemment impossible: le titre semble refuser toute responsabilité vis-à-vis de son texte. Le titre perd donc sa fonction référentielle et semble coller difficilement à son texte.

Une histoire camouflée

Dans *La Chouette aveugle*, un narrateur anonyme parle de lui-même. Au fil de ses confidences, on apprendra qu'il est un métis indo-iranien, probablement plutôt indo-turkmène. La mère aurait été une danseuse indienne, une bayadère originaire de la ville de Bénarès, et consacrée à un temple de Lingam¹. Son père, un commerçant iranien, mais, semble-t-il, d'une famille d'origine turkmène, se serait rendu jusqu'à Bénarès pour ses affaires. Il serait tombé rapidement amoureux de cette bayadère. Il l'aurait

¹ Lingam correspond à une représentation traditionnelle de dieu Shiva, sous la forme d'une pierre dressée, souvent d'une apparence phallique.

séduite. Le narrateur aurait été le fruit de leur amour. Le père se serait aussi converti «à la religion de *Lingam*» (Hedayat, 1953: 94), c'est-à-dire au culte de Shiva, le dieu de la destruction dans la religion hindoue. L'action se déroule dans une famille turkmène. C'est une histoire très exotique qui est racontée, y compris pour des lecteurs iraniens. De proche en proche, le narrateur est amené à expliquer les circonstances qui l'ont poussé à écrire, à confesser.

Un autre sujet apparaît, le récit d'une succession de visions, d'apparitions et d'hallucinations, qui aurait commencé à se produire un jour fatal, au treizième jour du printemps, le «jour de Norouz»² dans le calendrier iranien. Ce treizième jour est considéré en Iran comme un jour néfaste. Il est de tradition de quitter sa maison, toute cette journée, pour se garder d'un mauvais sort. Ce jour-là, le narrateur a choisi de rester dans sa demeure, dans sa chambre, pour décorer des écriboires en cuir. Un inconnu survient, qui prétend être son oncle, le frère de son père, que le narrateur n'avait jamais connu auparavant. Sur ces circonstances, en cherchant à se procurer une bouteille de vin conservée sur une étagère, le narrateur éprouve une vision. Une mystérieuse jeune femme, au regard étrange, fascinant, apparaît à ses yeux. Le narrateur reste en extase. Quand il reprend conscience, une autre histoire commence, celle d'une quête. Pendant «deux mois et quatre jours» (Hedayat, 1953: 26), nuit après nuit, le

narrateur va tenter de retrouver autour de sa maison le lieu qu'il aurait entrevu pendant cette apparition. Pour essayer d'oublier cette vision, le narrateur est tenté d'augmenter ses «doses d'alcool et d'opium» (Hedayat, 1953: 39). Le récit se transforme alors en une autre confession, celle d'un fumeur d'opium, ce qui paraît être à l'origine de la légende qui a voulu faire de Sadegh Hedayat un opiomane. Les visions se succèdent. Le récit devient onirique. C'est encore un autre sujet qui est abordé, le délire apparent du narrateur.

Le narrateur déclare qu'il veut raconter une expérience, un «accident» «métaphysique» qui l'a profondément marqué. Il répète à plusieurs reprises qu'il écrit par «besoin d'écrire» comme s'il s'agissait d'une nécessité vitale. Il tente de reconstituer des événements apparemment douloureux vécus par l'écriture et place son récit sous le signe de l'introspection, de l'analepse, du retour en arrière.

Le roman comprend deux parties. Dans la première partie, le narrateur raconte sa rencontre avec cette femme mystérieuse, inconnue, dont le visage et le regard n'ont cessé de le hanter. Dans la seconde, il se livre à des retours en arrière sur son passé. Il rapporte les circonstances de sa naissance et de son enfance, l'histoire de ses parents, il nous fait part de ses difficultés conjugales. Au terme de sa confession, il se décrit couvert de taches de sang et il attend son arrestation. Une autre intrigue, policière, apparaît. Au cours de la nuit, dans une crise de démence, il aurait tué, poignardé sa propre épouse. C'est encore un autre sujet, le lien d'un fait divers, camouflé en un récit fantastique.

La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat est-elle un récit autobiographique? Est-ce un

² La fête du Nôrouz est une fête traditionnelle qui commémore le nouvel an du calendrier iranien coïncidant le premier jour du printemps. Nôrouz est célébré depuis des milliers d'années et est profondément enraciné parmi les rituels et les traditions du Zoroastrisme.

récit onirique? Est-ce une tentative d'introspection? Est-ce un récit policier? Le dessein secret de l'auteur paraît très camouflé. Hedayat part, semble-t-il, du lien d'une anecdote et d'un fait divers, c'est-à-dire l'aveu d'un meurtre. Il masque cette révélation sous les apparences d'une confession délirante, celle d'un opiomane. Il présente aussi cette histoire comme une pseudo-autobiographie. Du surcroît, dans le détail, ce texte apparaît comme une provocation religieuse manifeste.

Une structure circulaire

Le traitement de la structure de ce roman est très particulier. La situation initiale et la situation finale sont identiques. Nous lisons ainsi dans la première partie, l'histoire du narrateur qui après avoir retrouvé la femme morte, l'enterre très loin de la ville. Les dernières lignes de la première partie dépeignent ainsi la fin de l'anecdote: «Mon travail terminé, j'examinai mes vêtements;

ils étaient maculés de terre et déchirés, le sang coagulé s'y coulait en caillots noirâtres.» (Hedayat, 1953:65) Ces lignes annoncent le début de la deuxième partie où le narrateur se décrit comme suit lorsqu'il se réveille dans le nouveau monde: «J'avais le corps en feu ; des taches de sang maculaient mon abâ, mon foulard, mes mains.» (Hedayat, 1953: 78) Ce qui donne l'illusion d'une continuité entre les deux parties, comme si on reprenait le récit là où il s'était arrêté. À la fin du roman, après avoir tué sa femme avec un couteau, le narrateur conclut ainsi son histoire : «Mes vêtements étaient déchirés, de la tête au pied. J'étais couvert de sang coagulé. Deux hannetons voletaient autour de moi.» (Hedayat, 1953: 191) La forme qui permet le mieux de revenir sur soi de manière à exécuter une boucle parfaite, c'est le cercle. Nous pouvons proposer ci-dessous le schéma de la structure circulaire du roman.



À l'intérieur de ce premier cycle se trouvent d'autres cycles, plus petits qui reproduisent le même mouvement. Le récit suscite un sentiment ambigu de faire à chaque fois une nouvelle traversée du texte mais tout en ayant progressé, la narration n'a pas vraiment évoluée. L'action du roman est intérieure. Ce sont des réflexions, des associations d'idées, des scènes répétées, des hallucinations qui semblent toujours recommencer tout en devenant de plus ne

plus inquiétantes. Des événements se produisent certes mais ils ont tendance à se répéter. À la clôture structurelle se superpose l'absence de clôture narrative et cette disjonction entre fin du récit et non-clôture du discours est bien une forme de dérogation. *La Chouette aveugle* appartient à un genre particulier littéraire, celui de la littérature de l'enfermement. Le narrateur est claustré. Il subit une situation énigmatique, il est pris au piège, à l'intérieur d'un labyrinthe qui n'a

pas d'issue. Cette caractéristique a été remarquée par Youssef Ishaghpour qui dans *Le Tombeau de Sadegh Hedayat* fait allusion à cette réflexion: « ce sentiment d'enivrement, de terreur, de cauchemar, d'oppression obsédante, de vertige et l'impossibilité d'échapper à un cercle, cette poussée fatidique vers le centre du labyrinthe, [...] créent le caractère d'apparition de cette œuvre, de son sens dans son retrait, de ce qu'elle a d'irréductible.» (Ishaghpour, 1991: 58) Le délire prêté au narrateur retourne sur lui-même, indéfiniment. Le dénouement jette un éclairage nouveau sur l'ensemble de l'histoire et invite à la relecture du texte. La reprise fait découvrir de nouvelles interprétations.

Un personnage multiplié

Dans *La Chouette aveugle*, la question du personnage est d'autant plus complexe qu'il y a une sorte de déconstruction et de brouillage du personnage au sens traditionnel du terme. Les personnages n'ont pas d'identité stable, définie par un nom propre. Vincent Jouve définit ainsi la fonction du nom propre dans la construction du personnage: «L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel. [...] L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage.» (Jouve, 2001: 57-58) Le narrateur de *La Chouette aveugle* ne révèle jamais son nom. Tout au plus se répète-t-il comme «un jeune homme débile et malade» (Hedayat, 1953: 82) manifestement atteint de folie et de délire. L'absence de nom tend à remettre en cause

la stabilité de la notion de « sujet » telle qu'il est défini dans les romans traditionnels.

La femme éthérée, mystérieuse, énigmatique, qui apparaît dans la première partie du récit ne porte pas de nom. C'est toujours par le pronom «Elle» que le narrateur y fait référence. Cependant, ce pronom écrit avec un «e» majuscule n'est qu'un choix de la part du traducteur, Roger Lescot, car dans le texte persan rien n'indique dans le pronom qui est utilisé en persan cette idée de majesté. C'est une manière de transformer en français ce principe féminin en une espèce d'allégorie.

D'une manière tout à fait opposée, dans la deuxième partie du récit, c'est l'adjectif «garce», une appellation fortement connotée négativement qui remplace le nom de la femme du narrateur. Ce mot apparaît de façon récurrente dans la deuxième partie : «Je l'appelle garce parce qu'aucun autre nom ne lui va aussi bien. Je ne veux pas dire «ma femme», car nous n'étions pas mari et femme ; ce serait mentir à moi-même. De toute éternité, je l'ai appelé «garce» (Hedayat, 1953: 113). D'un côté, le mot *garce* suggère la haine du narrateur à l'égard de sa femme, de l'autre, ce mot suscite en même temps en lui un désir vif, ce qui pourrait démontrer aussi son comportement et ses sentiments contradictoires (l'amour et la haine) vis-à-vis de la femme. Il écrit: «Mais la garce...Ce nom que je lui donnais excitait encore mon désir et me la faisait apparaître plus vivante et plus chaude.» (Hedayat, 1953: 174) La seule fois où il donne un autre nom à sa femme, c'est dans un discours rapporté par le petit frère de la garce qui rend visite au narrateur et lui apporte des gâteaux. Mais ici aussi, le mot utilisé (Châh Djân) est un surnom ancien

mais très courant en Iran pour interpellier la mère: «Châh Djân me les a donnés pour toi». Car il appelait ma femme «Châh Djân» comme si elle avait été sa mère.» (Hedayat, 1953: 122) Une fois aussi le narrateur parle du *vrai nom* de la garce qu'il ne révélera pourtant pas: «Je l'appelai même, à plusieurs reprises, par son vrai nom, qui avait comme une résonance singulière. Mais, dans mon cœur, au fond de mon cœur, je répétais:

«Garce...garce...» (Hedayat, 1953: 169). Les autres personnages sont également appelés d'une manière impersonnelle. Il y en a qui sont uniquement caractérisés par un lien familial tel l'oncle, le père, la tante, le beau-père, ou avec des adjectifs parfois accompagnés du nom de métier: «le vieux fossoyeur», «le vieux brocanteur», «le boucher», «le médecin», «la nourrice», «la bayadère», etc. Ainsi, l'auteur ne donne-t-il pas un état civil à ses personnages mais en donne un portrait, une image virtuelle. L'anonymat des personnages évoque, d'une manière générale, l'idée de présence/absence des personnages tout au long du récit, leur confère un aspect fantomatique. Ils sont décrits comme dématérialisés en quelque sorte. Ils tendent à se confondre avec des spectres, des esprits, ou d'autres entités surnaturelles. Le premier, c'est l'oncle du narrateur. «En tout cas, mon oncle», raconte celui-ci, «était un vieillard bossu, la tête entourée d'un turban indien, les épaules couvertes d'un *abâ* jaunâtre en loques. Il avait le visage emmitouflé dans un cache-nez, mais on voyait son col largement échanuré et sa poitrine velue. On pouvait compter un par un les poils de sa barbe rare, qui s'échappaient des plis du foulard. Ses yeux étaient malades et rouges ; il avait un bec-de-lièvre.» (Hedayat, 1953: 30-31) Ce

portrait est construit autour de deux axes, l'un empreint de négativité et de morbidité, marqué par les termes «bossu», «malade», «rouge», «bec-de-lièvre», l'autre renvoyant à une énigme, «entourée», «couverts», «emmitouflé», «cache-nez». La description physique du personnage s'en tient à ces notations. On apprendra seulement dans la deuxième partie qu'il s'agit du frère jumeau du père. La gémellité insinuera un doute sur l'identité de ces deux frères. Le malaise s'accroîtra dans la deuxième partie du roman, quand le vieux brocanteur est décrit presque avec les mêmes termes: «il reste figé dans une invariable attitude. Un cache-nez crasseux lui entoure le cou ; il porte un *abâ* en laine de chameau et les poils blancs de sa poitrine s'échappent à travers son col ouvert. Ses paupières sont brûlées, rongées par une maladie tenace et insolente.» (Hedayat, 1953: 89) Ce dernier vieillard reste figé. Il demeure immobile. Il garde le silence. Presque aucune communication ne s'établit entre le narrateur et le brocanteur, à l'image de la quasi absence de dialogues dans le fil du récit. Nonobstant la description assez repoussante du marchand, le narrateur ne ressent pas de mépris envers lui. Il se met même à l'admirer: «le vieux brocanteur n'était pas un polisson vulgaire et insipide, du genre de ces coureurs qui attirent les femmes luxurieuses et bêtes. Les souffrances et les malheurs qui s'étaient déposés par couches sur son visage, le dégoût qu'inspirait sa personne, lui conféraient, sans peut-être qu'il en eût conscience, l'apparence d'une sorte de demi-dieu.» (Hedayat, 1953: 164) Ce vieux brocanteur se voit ainsi comparé à une divinité dans son extrême décadence. Il est presque un dieu déchu.

Un autre personnage, brièvement évoqué, est le beau-père du narrateur. Il est, lui aussi, «un vieillard bossu». Il est décrit de façon suivante: «Voûté, un cache-nez noué autour du cou, mon oncle, le père de la garce, apparut. Il eut un rire sec, terrible, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Il riait sans nous regarder, mais si fort que ses épaules tremblaient.» (Hedayat, 1953: 99-100). Mais c'est à travers la description du beau-frère, le petit frère de la «garce», l'épouse du héros du récit, qu'on arrive à avoir une description plus détaillée de ce beau-père: «son jeune fils, mon beau-frère, était assis sur le perron. L'enfant ressemblait au vieux comme deux gouttes d'eau. Il avait des yeux bridés de Turcoman, les pommettes saillantes, le teint mat, le nez sensuel, le visage maigre et brutal.» (Hedayat, 1953: 121). Ces portraits ne sont que des reflets successifs. Le beau-frère ressemble à son père, le beau-père du narrateur, qui a les mêmes caractéristiques que le père, l'oncle, le vieux fossoyeur et le brocanteur. Il a également les mêmes caractéristiques que «la garce», la femme du narrateur. Le narrateur révèle au fur à mesure de sa confession que toutes ces entités surnaturelles sont autant de reflets de lui-même qui existent en lui-même. «Ces masques d'épouvante, de crime, de comédie, se substituaient les uns aux autres, à la moindre injonction de mes doigts ; celui du vieux débrideur de *Coran*, celui du boucher, celui de ma femme ; je les voyais se superposer au mien, comme s'il n'en avait été que le reflet. Ils étaient tous en moi» (Hedayat, 1953: 171), prend-il conscience. Son propre visage disparaît sous cette superposition d'apparences qui semblent prendre possession de sa personnalité. Il en

résulte un phénomène de dédoublement, de scission de son identité. «C'était une décision terrible.», révèle-t-il, «Je sortis du lit et, ayant relevé mes manches, je pris le couteau à poignée d'os que j'avais caché sous mon oreiller puis, voûtant le dos, je jetai sur mes épaules un *abâ* marron et me couvris la figure d'un cache-nez. Au même instant, je sentis en moi une personnalité double, un complexe du boucher et du brocanteur.» (Hedayat, 1953: 175-176)

Un temps cyclique

Le temps de la fiction ne fait référence à aucune chronologie. C'est à l'aide de quelques indices éparpillés dans le texte que le lecteur arrive à peu près à situer le récit dans un cadre temporel. Voici quelques exemples d'après les propos du narrateur, la première partie du roman se déroule dans la ville de Ray. Au cours de cette partie, le narrateur propose une fois, «Deux qerans et un abbâsi» (Hedayat, 1953: 62) au vieux cocher qui le conduit au cimetière. C'est la monnaie courante du début du vingtième siècle jusque dans les années soixante en Iran. Le narrateur cite également le nom de Chah Abd-ol Azim, un cimetière connu près de Ray à cette même époque et jusqu'à aujourd'hui. Il utilise aussi à plusieurs reprises le mot *cheragh* pour la lampe et *takhtekhab* pour le lit, les objets qui appartiennent à une époque récente. Ces éléments montrent que l'époque où se déroule l'histoire de cette partie pourrait correspondre soit à un moment du XX^e siècle, soit à celui de la rédaction du livre vers 1936. Mais dans la deuxième partie, le monde dans lequel le narrateur se trouve est, d'après ses propos, beaucoup plus ancien. La ville de Ray décrite était encore une grande

ville au bord de Souren et s'appelait Rhagès³. La monnaie était: « Deux dirhams et quatre pâchiz » (Hedayat, 1953: 163), une monnaie médiévale qui date de l'ère d'Omar, deuxième calife après l'Islam. Il existe un décalage de quatorze siècles environ entre les deux parties. Le narrateur utilise également le mot, *rakhtekhab* pour le lit et la lampe à huile et parle des *Daroughe* et *Gazmeh* (signifiant les veilleurs de nuit) qui sont des termes utilisés bien avant le vingtième siècle. Il existe toutefois des confusions entre les deux parties. Dans la deuxième partie par exemple, le narrateur parle une fois de la place Mohammadiyév (Hedayat, 1953: 124), nom d'une place qui existait à l'époque où se passe l'histoire de la première partie (au vingtième siècle et pas avant). Les temps sont étrangement mélangés. Ainsi *La Chouette Aveugle* est en quelque sorte, un récit de tous les temps ou autrement dit un récit intemporel. L'ordre chronologique du récit obéit à l'imagination et aux hallucinations du narrateur qui nous ramène du présent vers un passé très lointain. Il brouille la chronologie et donne naissance à un tourbillon temporel parfois difficile à décrypter.

Le temps du récit est comme le temps du mythe de l'éternel retour, un temps qui se définit par «la reprise éternelle des mêmes phénomènes dans un développement temporel de l'ordre du cycle.» (Bardeche, 1999: 157). À la fin de la première partie du récit, lorsque le narrateur compare le dessin

qu'il a fait de la femme éthérée avec celui du vase antique de Rhagès que le vieux cocher lui a donné, et qu'il constate que les deux sont parfaitement identiques, après avoir traversé un moment d'oubli absolu, il remonte vers un temps au-delà de son passé humain, vers le temps lointain de l'origine du dessin : «Je comprenais que j'avais eu autrefois un compagnon de misère. Cet ancien décorateur, ce décorateur qui avait peint le vase, il y avait de cela des centaines et peut-être des milliers d'années, n'avait-il pas été mon compagnon de douleur?» (Hedayat, 1953: 73) Il croit réincarner le décorateur de ce vase. Cette croyance en une métempsychose, en une migration des âmes d'un corps à l'autre, d'une génération sur l'autre, tend à nier sa propre participation aux événements tragiques qui se sont produits et à le disculper, à le décharger de la sorte d'un poids considérable. Puis, il se tourne vers ce temps lointain, disparu depuis «des centaines et peut-être des milliers d'années» (Hedayat, 1953: 73), et considère le décorateur de ce vase comme un «compagnon» qui aurait traversé «les mêmes états d'âme que [lui]» (Hedayat, 1953:73): «Je venais de comprendre qu'à l'époque où les hommes dont les os sont depuis longtemps tombés en poussière, [...] il y avait eu parmi eux un misérable dessinateur, un dessinateur maudit, quelque pauvre décorateur d'écritoires probablement, mon semblable» (Hedayat, 1953: 73). Si moderne qu'elle puisse paraître en apparence, cette même histoire s'est déjà produite en des temps immémoriaux. C'est un retour éternel du même événement, des mêmes visions et des mêmes hantises. Les effets de fusion, de simultanéité entre divers moments dans le récit provoquent une grande confusion. Le

³ L'origine de Ray se perd dans la nuit des temps. L'orgueil des anciens Mages lui donnait pour fondateur Chus, petit-fils de Noé. Quelques historiens persans la font remonter à Houcheng Pichdadi, l'un des rois de cette première dynastie iranienne des légendes. Elle était connue sous le nom de Rhagès aux temps bibliques.

processus d'écriture de la confession s'effectue dans une durée qui semble devenir immobile. On ne repère aucune chronologie précise. Le présent de l'écriture n'existe pas parce qu'il mêle à la fois le passé et l'avenir. On sent de la part de Sadegh Hedayat une volonté de subvertir le temps de la narration pour marquer le caractère indicible de l'expérience à laquelle le personnage est confronté.

Un espace étrange

L'espace est un des fondements essentiels du roman: il apporte des repères et fournit une logique au déroulement de l'histoire. Or, l'espace traditionnel est connoté différemment dans *La Chouette aveugle* et n'exerce plus sa fonction de repérage. La première fois où il quitte sa maison et où il parcourt les régions, c'est pour transporter le cadavre de la femme mystérieuse qui est venue mourir chez lui vers un cimetière, situé dans la banlieue de Téhéran, à Chah Abdol-Azim à l'aide d'un vieux corbillard délabré. «Un brouillard épais recouvrait les abords de la route. Le corbillard franchissait avec une vitesse et une douceur étranges, collines, plaines, rivières. Autour de moi se déroulait un panorama tel que je n'en avais jamais vu, ni en rêve ni à l'état de veille», raconte-t-il, «de chaque côté du chemin, on apercevait des montagnes en dents de scie, des arbres bizarres, écrasés, maudits, entre lesquels apparaissaient des maisons grises, de formes triangulaires ou prismatiques ; avec de petites fenêtres sombres, dépourvues de vitres.» (Hedayat, 1953: 60) Les maisons présentent des formes insolites. Les couleurs sombres et grises dominent cet espace ainsi que l'effroi et la peur. Il existe une insistance sur des formes géométriques, triangulaires

ou prismatiques, inquiétantes et menaçantes. La nature est hostile et néfaste. La vision de ce monde chaotique provoque l'angoisse chez le narrateur. La contemplation de ce paysage revêt une dimension absurde et délirante, entretient une angoisse démesurée et suscite d'autres rêveries effrénées, «ces fenêtres ressemblaient aux yeux troubles de quelqu'un qui délire. Je ne sais quelle particularité avaient les murs, mais ils vous jetaient le froid au cœur. Il était inconcevable qu'aucun être vivant n'eût jamais habité là. Peut-être ces demeures avaient-elles été construites à l'intention d'ombres d'êtres éthérés?» (Hedayat, 1953: 60) Tout devient étrange dans cet univers peuplé par des ombres et des esprits qui représentent en quelque sorte le monde de l'au-delà.

Une puissance maléfique habite ces lieux. L'auteur se livre alors à une longue tentative de description de cet espace irrationnel et monstrueux: «le cocher empruntait sans doute un itinéraire insolite ou quelque chemin détourné», observe-t-il. «À certains endroits, seuls des troncs coupés et des arbres difformes se dressaient aux abords de la route. Au travers, on apercevait des maisons, les unes basses, les autres élevées, mais toujours de formes géométriques, coniques ou en tronc de cône, avec des fenêtres étroites et obliques, d'où s'échappaient des capucines violettes qui grimpaient le long des murs.» (Hedayat, 1953: 60-61) L'insolite et le difforme caractérisent les régions qui sont traversées. Rien n'y semble ordinaire. De cette étrangeté se dégage une atmosphère oppressante. Le narrateur essaie de restituer un monde qui serait en train de se décomposer. Les formes bizarres, anormales servent à suggérer ce qui

échappe au langage, à faire partager au lecteur l'état délirant où le narrateur se trouve plongé, dans un rêve particulièrement maléfique. C'est un sentiment lugubre et funèbre qui est décrit par Sadegh Hedayat en ces lieux sinistres. Le narrateur découvre au fur et à mesure du récit les abîmes de son être intérieur. Il en éprouve une terreur indicible. L'espace est présenté à l'image de son être, de son désarroi intime. Son âme aurait ses propres démons, à savoir ces ombres qui se trouvent projetées sur le décor environnant. Les métaphores spatiales se transforment en des symboles de cet univers intérieur, maladif, morbide. L'exploration de cet autre monde, inquiétant, surnaturel, qui surgit mène le narrateur de *La Chouette aveugle* jusqu'au bout de l'horreur.

Nécessité d'une lecture active

Le récit, lors de la première lecture, paraît comme un texte décousu. Le lecteur cherche une cohérence et une signification entre une structure d'ensemble bien travaillée et le foisonnement désordonné des expériences et des sensations décrites par le narrateur. Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in Fabula*, insiste sur le rôle fondamental du lecteur dans la construction du sens. Selon lui, entre le lecteur et le texte, une série de relations et de tactiques s'installe qui risque de modifier la nature du texte originel: « Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.» (Eco, 1985: 64)

Le rôle du lecteur dans la compréhension du roman de *La Chouette aveugle* paraît primordial, loin du lecteur passif des longs romans classiques où tout est clair et rangé.

Le lecteur cherche une signification entre une structure bien travaillée et le foisonnement des énigmes et des mystères décrits par le narrateur. Le narrateur de *La Chouette aveugle* partage ses sensations et ses perceptions et mêle événements réels et imaginaires. Les phrases sont entourées d'un halo d'indétermination chargé de suggestions diverses. Nous entendons souvent dire que l'écriture exige une certaine puissance imaginative de la part de l'écrivain mais en ce qui concerne *La Chouette aveugle* la lecture aussi en demande autant. Au cours de la lecture du texte en se référant à ses savoirs occidentaux et orientaux le lecteur tente reconstituer l'univers que l'écrivain a mis en mots. Il essaie de former à partir de la multitude d'informations fournies par le narrateur, une vision cohérente de son univers insaisissable. Cette diversité de l'interprétation semble être une des caractéristiques de *La Chouette aveugle* qui pourrait le ranger parmi les œuvres dites "ouvertes", c'est-à-dire celles «qui se prête[nt] délibérément à l'interprétation, qui interdit par sa constitution même, une vision unique.» (Eco, 1965: 57) Umberto Eco dans son ouvrage *l'œuvre ouverte* considère certaines œuvres contemporaines ouvertes car elles pourront être envisagées et comprises selon des perspectives multiples. Chaque lecteur selon ses savoirs culturels choisit la clef qui lui semble la meilleure pour entrer dans l'univers énigmatique de ce récit. Un lecteur iranien a tendance à l'interpréter comme un récit oriental, par contre, un lecteur occidental n'hésite pas à le ranger parmi des œuvres occidentales. C'est pourquoi il existe nombre de variété dans les écrits critiques sur *La Chouette aveugle* qui tantôt se complètent et tantôt se contredisent.

Celle-ci va donc complètement à contre-pied des règles habituelles de la narration et rompt avec la construction linéaire.

Conclusion

Sadegh Hedayat a ressenti le besoin de se libérer de l'héritage d'une littérature traditionnelle millénaire, et de tenter d'introduire dans le pays un art plus moderne. Auparavant, en Iran, la littérature faisait une très grande part à la poésie et la prose n'avait pas encore trouvé sa place. Si en France, le roman moderne avait pris forme depuis le XVII^e siècle, en Iran c'est vers le milieu du XX^e siècle qu'il est apparu. Sadegh Hedayat décide de renouveler la littérature persane en mettant en cause les codes romanesques dans *La Chouette aveugle*. Il rejette le roman de type balzacien dans lequel prime la chronologie, le personnage et la psychologie. Le roman manifesterait son plein potentiel de liberté dans un mouvement à la fois destructeur et régénérateur, faisant table rase du passé romanesque. Il met en cause la fonction même du roman. Le lecteur s'égaré dans la chronique des événements, le héros se trouve dans un espace insolite avec des personnages anonymes et identiques et les scènes se répètent à maintes reprises. Ce manque de cohérence bouleverse l'ordre du récit et affecte donc directement le parcours du lecteur. Après la publication de *La Chouette aveugle*, beaucoup d'écrivains persans ont essayé de s'en inspirer mais aucun n'est parvenu, à l'exemple de Sadegh Hedayat, à fondre ensemble toutes ces innovations en une seule œuvre. La plupart se sont contentés de lui emprunter quelques procédés techniques.

Bibliographie

- Bardeche, M-L. (1999). *Le principe de répétition*. Paris: Harmattan.
- Eco, U. (1965). *L'Oeuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- Eco, U. (1999). *Lector in fabula*. Paris: LGF, Coll. Le livre de poche biblio.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil, coll. « Poétique », sous la direction de G. Genette et T. Todorov.
- Hedayat, S. (1953). *La Chouette aveugle*. traduit du persan par Roger Lescot. Paris: José Corti.
- Ishaghpour, Y. (1991). *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*. Paris: Fourbis.
- Jourde, P. & Tortonese, P. (1996). *Visage du double, un thème littéraire*. Paris: Nathan université.
- Jouve, V. (2001). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.
- Miquel, P. (1991). *Dictionnaire symbolique des animaux*. Paris: Le Léopard d'Or.
- Sartre, J-P. (1956). «Préface» à *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. Paris: Gallimard, coll. « 10/18 »).