

Recherches en Langue et Littérature Françaises

Revue de la Faculté des Lettres

Année 11, N0 19, Printemps-Été 2017

***Le Roman de la momie de Théophile Gautier,
source d'inspiration de Sadegh Hedâyat dans *Le Trône
d'Abu Nasr*****

Marzieh Balighi**

Maître-assistante, Université de Tabriz (auteur responsable)

Saideh Mianji

Master II en langue et littérature françaises, Université de Tabriz

Résumé

Le Trône d'Abu Nasr de Sadegh Hedayat est un récit déconcertant dont la matière est surchargée de références et d'allusions à une source française, à savoir *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier. Cette influence, voulue ou inconsciente, fait de ce roman iranien un texte singulier, insolite. Dans cet article, notre objectif consiste à faire ressortir les points de convergence entre ces deux œuvres d'aire culturelle différente, aussi bien au niveau de la forme que celui du fond. Tout en décelant cet enchevêtrement d'emprunts, nous allons essayer de dégager la part de l'authenticité de Sadegh Hedayat qui avait un grand souci de rester soi-même en prenant une certaine distance par rapport à l'œuvre de Théophile Gautier. Ce récit se situe ainsi d'une manière très délibérée dans un « entre-deux », entre un « ici » et un « ailleurs ». Il se nourrit d'un imaginaire français, mais se situe dans un cadre iranien.

Les mots-clés : Sadegh Hedayat, *Le Trône d'Abu Nasr*, Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, influence, source.

***Date de réception:** 2016/03/09

Date d'approbation: 2017/02/21

****Email:** balighimm@yahoo.com

Introduction

Le Trône d'Abu Nasr (Takht-e Abu Nasr), une nouvelle parue en 1942 dans le dernier recueil publié par Sadegh Hedayat, *Le chien errant (Sage velgard)*, demeure un récit mystérieux. Une traduction française par Gilbert Lazard en a été publiée en 1988, à Paris, en France, aux éditions Phébus. Dans cette nouvelle, une momie de l'ère sassanide revient à la vie à l'occasion de fouilles archéologiques aux effets imprévus. Trois savants américains explorent un site en des collines près de Chiraz, en Iran, et découvrent un sarcophage dans lequel repose un prince iranien, momifié, encore revêtu de ses habits princiers. Celui-ci tient deux feuillets indéchiffrables sous le bras. Tout un mystère plane autour de cette découverte. Par cette nouvelle qui peine parfois à convaincre en raison de son discours un peu simpliste sur la science, l'auteur prétend donner une image de ce que fut la Perse antique. Ce récit nous fait penser à un texte écrit par Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, paru en feuilleton de mars à mai 1857 dans *Le Moniteur universel*, puis, en volume, en 1858, chez Hachette. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, la matière est surchargée de références, d'allusions et de ressouvenances à cette œuvre occidentale. Ces réminiscences ne sont pas très difficiles à identifier. Très grand connaisseur de la littérature européenne, Sadegh Hedayat maîtrisait parfaitement la langue française. Maxime-Féri Farzaneh, un étudiant de Sadegh Hedâyat, dans son œuvre intitulée *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, témoigne du fait que ce dernier fréquentait assidûment la vaste bibliothèque de l'Alliance française à Téhéran. Il était imprégné de culture française et il lisait tout ce qu'il trouvait en français, même les traductions littéraires qui paraissaient dans la presse et les revues. Il connaissait beaucoup d'auteurs occidentaux dont, entre autres, Théophile Gautier, et il a lui-même raconté à Maxime-Féri Farzaneh qu'« à Téhéran, à l'école Saint-Louis, j'enseignais le persan à un curé. Un étrange personnage, passionné d'archéologie, qui avait un goût prononcé pour la littérature. C'est lui qui me fit lire Mérimée, Théophile Gautier, Maupassant, Gobineau, Baudelaire, Poe et bien d'autres » (Farzaneh, 1372, 126).

Le Roman de la momie de Théophile Gautier s'inscrit dans la tradition du récit d'« égyptologie » et traduit une certaine fascination nostalgique de cet écrivain pour la civilisation égyptienne. Les similitudes entre ce roman de Théophile Gautier et *Le Trône d'Abu Nasr* de Sadegh Hedayat sont évidentes. Cette nouvelle de Sadegh Hedayat illustre bien la conception qu'Yves Chevrel a proposée de ce qu'il appelle une « source », qui est fortement liée à l'étude des « influences », à savoir « la recherche des influences conduit des émetteurs aux récepteurs. Celle des sources, inversement, remonte le courant et peut-être demande-t-elle encore plus de tact et de pénétration critiques » (Pageaux, 1994, 51)

Le Trône d'Abu Nasr pousse cette forme d'inspiration à l'extrême, ce qui transforme la nouvelle en un récit insolite, voire terrifiant. Il ne s'agirait en rien d'un plagiat. Sadegh Hedayat s'en est défendu, à propos d'une question qui lui avait été posée par Maxime-Féri Farzaneh, sur l'influence qu'E. T. A Hoffmann aurait exercé sur lui :

« - Est-ce que ce genre de lecture n'est pas dangereuse pour celui qui souhaite écrire ?

- Que veux-tu dire ?

- Ils sont si puissants qu'on risquerait de les imiter, d'être influencé ?

- Le plagiat est du vol. Sinon, tout le monde est influencé. On imite, parfois même involontairement quelqu'un avec qui on a des affinités. L'originalité, même si elle existait vraiment, n'est pas une qualité en soi. L'authenticité, oui. Mais si tu veux exprimer quelque chose pour laquelle on a trouvé la forme adéquate, il ne t'est pas nécessaire de l'éviter. Mais il ne faut pas être paresseux, il faut chercher. C'est la recherche qui importe. L'originalité pour l'originalité n'est qu'une excentricité » (Farzaneh, 1372, 122).

Sadegh Hedayat rejette toute idée de plagiat. Ce serait une tentation trop facile. Il esquisse plutôt l'idée d'une influence involontaire. Il n'est pas non plus favorable à la recherche de l'originalité pour elle-même et il insiste sur une notion de « recherche » qu'il ne définit pas vraiment. En revanche, il

revendique fortement « l'authenticité », c'est-à-dire une volonté de rester soi-même, détaché de tout ce qui vient de sources extérieures et de puiser dans ses propres ressources. Mais cette « authenticité » prend un caractère équivoque chez Sadegh Hedayat. Une contradiction réside en effet entre le fait de s'inspirer de modèles étrangers, celui d'imiter d'autres écrivains, et celui de rester « soi ». Très attaché à sa culture irano- orientale Sadegh Hedayat semble s'être toujours demandé comment on pourrait rester un auteur iranien, tout en s'inspirant de la littérature occidentale. L'écriture du *Trône d'Abu Nasr* aurait été le résultat de cette recherche. On s'attachera à déterminer les points de convergence que l'on peut relever entre cette nouvelle et *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier, et à cerner l'originalité de l'auteur iranien la manière dont il s'est inspiré de son modèle français, et à montrer comment il l'a utilisé et comment il l'a transfiguré. La démarche créatrice, originale, de Sadegh Hedayat a porté autant sur la forme que sur le contenu de son livre, d'où la nécessité d'en analyser d'abord le genre, puis le statut du narrateur, sa structure « à tiroirs », l'intrigue, les personnages, le caractère « ouvert » et l'orientalisme occidentalisé.

I. Un genre fantastique

Le Trône d'Abu Nasr reprend une forme très populaire en France à partir du XIX^e siècle, celle de « fantastique ». Faute d'une définition précise de ce genre littéraire, nous nous bornerons à en citer une qui soit susceptible de recouvrir ce que Sadegh Hedayat a essayé d'évoquer dans cette nouvelle. Selon Tzvetan Todorov, « le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal [...], hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970, 29). Cette théorie insiste, en premier lieu, sur le cadre réaliste, naturel et vraisemblable, sur lequel le récit sera bâti ; puis, en deuxième lieu, sur l'effet de surprise, de rupture de cet univers cohérent qui se produit ; et, enfin, en troisième lieu, sur le concept de l'« hésitation fantastique » entre une explication rationnelle, réaliste, ou, au contraire, surnaturelle ou irrationnelle des faits.

L'histoire de *Le Trône d'Abu Nasr* se déroule sur une colline qui a donné son nom au titre de la nouvelle, à proximité du village de Beram-Delak, situé près de Chiraz, en Iran. Au début du récit, trois archéologues américains, membres du groupe scientifique du "Metropolitan Museum de Chicago" (Hedayat, 1998, 62), poursuivent avec déception, sous un soleil écrasant, leurs fouilles sans avoir encore obtenu de résultat. Ils possèdent chacun une identité, un nom et un statut professionnel : le « professeur [docteur] Warner, archéologue spécialisé dans l'étude des langues mortes » (*Ibid*, 1998, 63) et ses deux collaborateurs, Freeman et Gorest. Déjà par cette description, « en tenue kaki jaune [...], un chapeau de soleil sur la tête et des dossiers sous le bras, [les archéologues] passaient toute leur journée avec les ouvriers qu'ils dirigeaient, à dégager les objets enfouis dans la terre » (*Ibid*, 1998, 63), on entend parler d'un travail quotidien, rationnel, et on assiste à une narration objective, en apparence tout à fait cohérente. De plus, les lieux qui appartiennent au monde réel, comme la colline d'Abu Nasr, les villages de Beram-Delak et de Daste-Khezr, les villes de Chiraz, de Persépolis, accentuent cette impression d'une situation tout à fait réelle et vraisemblable.

Après leur travail pénible, les archéologues vont se détendre dans un village tout près : « l'un de ces villages Beram-delak, pouvait jouer pour un endroit assez agréable. L'air y était bon et les habitants de Chiraz venaient s'y délasser l'été », est-il noté. (*Ibid*, 1998, 63). Cette observation, marquée notamment par les adjectifs « agréable », « bon », et les verbes « jouer » et « s'y délasser » traduisent une apparente sérénité. En décrivant également la beauté du paysage, l'auteur fait partager la joie de vivre saine et pure des villageois.

Pourtant « cette vie monotone, en plein soleil, sans distraction » (*Ibid*, 1998, 65) va s'interrompre avec la découverte d'un sarcophage intact. Il contient une momie. Ce sera le déclenchement de toute une série d'événements étranges et bouleversants au cours desquels cette momie reviendra à la vie : « mais la découverte du sarcophage de Simouyeh changea la face des choses, elle bouleversa tout particulièrement la vie du professeur

Warner » (*Ibid*, 1998, 63). L'exploration des tombeaux inconnus fait songer à l'apparition d'un événement maléfique et redoutable :

« A part quelques tombes assez misérable contenant en général les ossements de plusieurs personnes, à part quelques poteries monochromes de terre rouge, quelques couvercles de bronze, des pointes de flèches triangulaires, des boucles d'oreilles, des bagues, des collines de pierre, des bracelets, des monnaies d'Alexandre et d'Héraclius et un grand chandelier à trois pieds, on n'avait rien trouvé de vraiment intéressant » (*Ibid*, 1998, 61).

Par la description bizarre d'espaces sinistres, désolés, comme ces montagnes perdues et ces tombeaux souterrains, l'auteur crée une atmosphère lourde, pesante, menaçante, et pleine d'étrangetés par laquelle il tente de restituer le souvenir d'un monde antique déjà déformé.

À la suite de la découverte de la momie et d'« un tube de métal, une sorte d'amulette sans doute, attaché un anneau d'argent qui pendait sur la poitrine de la momie [qui contenait] deux feuillets de parchemin. L'un d'entre eux portait un texte en écriture pehlevie ; sur l'autre, plus petit, étaient tracés des lignes géométriques et des signes divers » (*Ibid*, 1998, 64). Le professeur Warner passe jour et nuit à déchiffrer ces écritures à tel point qu'il finit par ne plus manger ni dormir, et à commencer à se parler, dans la solitude, ce qui laisse présager chez lui une sorte de détérioration de ses facultés mentales : « ses recherches durèrent plusieurs semaines, il s'y livra avec une telle passion qu'il en perdit le sommeil et l'appétit. Il lui arrivait souvent de parler tout seul dans la chambre [...]. Ses compagnons ne comprenaient pas, ils le jugeaient même un peu fou » (*Ibid*, 1998, 64), et ils se moquaient de son attitude superstitieuse. La réaction de Warner est pleine de contradictions. Il affirme sans arrêt ne pas croire aux superstitions : « je suis encore plus sceptique que vous » (*Ibid*, 1998, 75), déclare-t-il, « je sais que vous vous moquez de moi, je suis encore plus incrédule que vous » (*Ibid*, 1998, 66), mais cette absence de conviction est tout de suite ébranlée par le grand attachement qu'il manifeste de continuer à vivre cette expérience qui lui ouvrirait des

portes vers les mystères. Cette certitude de Warner, quant à ses propres convictions, serait démentie par de nouvelles explications tout aussi plausibles : « je ne suis pas superstitieux mais, dans mon scepticisme, je ne suis pas non plus fanatique. Je suis seulement curieux des croyances de ce temps » (*Ibid*, 1998, 75). « Je considère qu'il est de notre devoir de faire cette expérience, qu'elle aboutisse ou non à un résultat ! » (*Ibid*, 1998, 67). Le choix des termes de « curiosité » et de « devoir » suggère un climat de confiance et d'apaisement. Cette hésitation de Warner entre l'incertitude de pouvoir échapper à toute superstition et la certitude d'être incapable de mener un raisonnement logique est nécessaire pour produire dans la narration une sorte de déchirement entre le réel et l'irréel. De fait, la sensibilité et la superstition pousseraient plutôt son récit vers le mythe et le conte au détriment du fantastique.

Le déroulement de ces étapes est presque le même dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier, où le Docteur Rumphius et Lord Evandale, deux archéologues, guidés par Argyropoulos, un commerçant grec, découvrent un tombeau égyptien qui n'avait jamais été encore visité et qui contenait la momie d'une jeune fille d'une beauté splendide. Près d'elle, on trouve un papyrus. Tout se passe en un lieu réel, la Vallée des Rois, *Biban el-Moulouk* en langue arabe, en Égypte. L'espace y est aussi sinistre que dans *Le Trône d'Abu Nasr* : « de chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de rochers calcaires, rugueuses, lépreuses, effritées, fendillées, pulvérulentes, en pleine décomposition sous l'implacable soleil. Ces roches ressemblaient à des ossements de morts calcinés au bûcher, bâillaient l'ennui de l'éternité par leurs lézardes profondes, et imploraient par leurs mille gerçures la goutte d'eau qui ne tombe jamais » (Gautier, 1997, 13). L'insolite et le difforme caractérisent les régions qui sont traversées. La nature est hostile et néfaste. La contemplation de ce paysage revêt une dimension absurde et délirante, ce qui entretient une angoisse démesurée. Ces formes bizarres, anormales, servent à annoncer ce qui se produira ensuite.

Dans ce récit aussi, après avoir découvert la momie, le Docteur Rumphius a éprouvé une fascination identique pour pénétrer ce

mystère et traduire le papyrus. Rumphius dit à Evandale : « C'est la première fois que l'on trouve un manuscrit égyptien contenant autre chose que des formules hiéroglyphiques ! Oh ! Je le déchiffrerai, dussé-je perdre les yeux ! » (*Ibid*, 1997, 22). Il répète : « Dût ma barbe non coupée faire trois fois le tour du mon bureau ; oui, je saurai ton histoire, belle morte, car ce papyrus serré sur ton cœur par ton bras charmant doit la contenir » (*Ibid*, 1997, 58).

Il existe toutefois une différence entre la démarche du *Roman de la momie* et celle du *Trône d'Abu Nasr*. Chez Théophile Gautier, la momie ne revient pas à la vie et le récit tire plutôt son caractère fantastique de la découverte de la sépulture momifiée et de sa présence très forte dans le récit. En ressuscitant la momie, Sadegh Hedayat semblerait ajouter au contraire dans son récit une sensation de fantastique, associée à l'horreur et au macabre, qui serait encore plus fascinant. Il semble vouloir aller beaucoup plus loin que Théophile Gautier. C'était aussi une innovation importante dans la littérature iranienne qui n'avait accordé aucune place à ce genre jusqu'alors. Une autre technique narrative moderne complète cette recherche.

II. Un narrateur hétérodiégétique

Dans le *Trône d'Abu Nasr*, dès l'incipit, on se rend compte qu'il ne s'établit aucune distinction nette entre l'auteur et le narrateur. En effet, ce dernier agit sur son narrataire et, petit à petit, il le prépare aux événements qui vont se dérouler, ce qui attribue au narrateur une fonction de porte-parole. Le *Trône d'Abu Nasr* commence par cette phrase : « C'était la deuxième année que la mission archéologique du Metropolitan Museum de Chicago poursuivait ses fouilles sur la colline dite du Trône d'Abu Nasr près de Chiraz... » (Hedayat, 1998, 61). Le récit commence par une phrase qui décrit les trois archéologues sans comporter aucune référence à la première personne. Le narrateur ne s'identifie donc pas avec ses personnages, il est détaché de l'histoire qu'il raconte et il ne participe jamais aux événements racontés. Le procédé donne l'impression que l'histoire avance toute seule. C'est un observateur, informateur, et surtout un guide qui est placé en dehors du récit et nous informe partout.

Le narrateur du *Trône d'Abu Nasr* appartient à un type de narration dite « hétérodiégétique ». Gérard Genette a esquissé les bases de cette typologie du narrateur en définissant deux statuts pour le narrateur dans sa relation avec l'histoire : « On distinguera donc ici deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type, par des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique » (Genette, 1972, 252). D'après cette observation, *Le Trône d'Abu Nasr* serait dans l'ensemble un récit conforme au type hétérodiégétique, caractérisé par une focalisation sur les personnages et par la présence d'un narrateur discret, mais omniscient. Celui-ci connaît tous ses personnages, leur passé, leur avenir. Il peut tout voir et raconter ce qui se passe en deux moments et en deux lieux différents en même temps. Pour produire cet effet, ce phénomène qu'on observe dans des récits où le narrateur se dissimule complètement derrière les actions, on peut postuler que le comble de la présence narrative en régime hétérodiégétique serait que chaque énoncé du roman ne soit compris qu'en relation avec son énonciateur et, plus encore, avec la volonté et les intérêts de celui-ci. Dans cette nouvelle, la stratégie narrative est un peu plus complexe parce qu'il s'agit d'un narrateur qui est attiré par l'Histoire de la Perse antique, et qui cherche lui-même l'occasion de rencontrer et de connaître les détails de sa propre histoire. Sadegh Hedâyat, en tant que narrateur, veut révéler la grandeur et la splendeur de son pays, la Perse, à une époque très ancienne, avant l'invasion des Arabes, et il lui paraît indispensable de connaître la vie mystérieuse de ces temps anciens : « – C'est ridicule. Je ne vois pas ce qui nous oblige à exécuter ces cérémonies [...]. Si ce sarcophage était tombé entre les mains de quelqu'un d'autre, se doit-il de se plier aux fantaisies de cette femme? – Mais c'est justement parce qu'il est tombé entre nos mains, à nous que je crois que nous avons un devoir à remplir » (Hedayat, 1998, 66). L'aveu est indirect. Il est exprimé par la bouche de son personnage.

Dans le *Roman de la momie* de Théophile Gautier, il s'agit bien aussi d'un narrateur hétérodiégétique. En effet, bien qu'il commence par une petite phrase qui est à la première personne, il se continue

aussitôt par une phrase plus descriptive qui indique bien qu'il s'agit plutôt d'un narrateur omniscient, qui sait et qui connaît toutes les caractéristiques de ses personnages dans le détail : « j'ai un pressentiment que nous trouverons dans la vallée de Biban-el-Molouk une tombe inviolée, disait à un jeune Anglais de haute mine un personnage beaucoup plus humble, en essuyant d'un gros mouchoir à carreaux bleus son front chauve, où parlaient des gouttes de sueur, comme s'il eut été modelé en argile poreuse et remplie d'eau ainsi qu'une gargoulette de Thèbes » (Gautier, 1997, 5). L'auteur et le narrateur sont identiques. Théophile Gautier fait référence à l'époque de Moïse et donne ainsi à son lecteur des informations sur l'Égypte antique, sur Moïse, sur ses aventures et sur ses miracles. Cette manière de maîtriser l'espace romanesque est aussi liée au choix d'une matrice narrative.

III. Une structure à tiroir

La lecture de *Le Trône d'Abu Nasr* rappelle un modèle de récit qui est d'une origine orientale lointaine, mais qui a probablement été réfracté chez Sadegh Hedayat par des sources occidentales plus récentes. Il s'agit d'une matrice narrative qui serait caractéristique des contes populaires traditionnels, iraniens et européens. Ce serait une « architecture » commune, constante, un ensemble de principes d'organisation qui déterminerait la forme de ces récits et leur construction, leur découpage en épisodes et en séquences.

Le Trône d'Abu Nasr est un exemple de « récit à tiroirs », un modèle qui a été introduit en France, dans la littérature française, au début du XVIII^e siècle, par la traduction ou plutôt par l'adaptation très libre qu'Antoine Galland avait faite des *Mille et une Nuits* entre 1704 et 1717, (Galland, 2004). On appelle « récit à tiroirs » une histoire qui est commencée, interrompue, reprise, et qui est sans cesse coupée par des récits intermédiaires, comme s'ils sortaient d'un tiroir. En ce cas, le récit principal est appelé un « récit cadre » ou un « récit enchâssant » et les récits secondaires sont définis comme des « récits encadrés » ou des « récits enchâssés ». De ce principe d'un récit-cadre et de récits-encadrés, Sadegh Hedayat paraît avoir retenu dans *Le Trône d'Abu Nasr* l'exposé d'une situation initiale, l'introduction

d'un événement qui déclenche le récit et le retour à une situation plus sereine.

Le début du récit enchâssant coïncide avec celui de la nouvelle quand le narrateur définit le cadre et présente les personnages dans *Le Trône d'Abu Nasr*. Une rupture, une ligne de tirets paraît signaler la fin de cette exposition initiale. En ce premier récit, les activités des trois archéologues ainsi que leur lieu de résidence sont décrits : un bâtiment avec quelques pièces, situé sur une hauteur, en face de la colline, en dehors du village et dans un endroit silencieux, à l'écart, près des ruines.

Un événement extraordinaire semble avoir provoqué le désordre et les émois dont le narrateur cherche à faire part. C'est ce qui se trouve précisé en des récits encadrés, à l'intérieur du *Trône d'Abu Nasr*. C'est d'abord la découverte d'un sarcophage qui contient une momie. Rien ne le prépare. Deux feuillets expliquent sa présence et déclenchent un retour en arrière, dans un autre monde où la civilisation perse était à son apogée, et racontent la vie du mystérieux inconnu qui a été enseveli en ce tombeau. Un autre épisode découpe donc le récit encadré. À cet égard, *Le Trône d'Abu Nasr* se présente comme l'équivalent d'un ouvrage de marqueterie, avec des incrustations particulièrement élaborées. La suite du premier récit encadré commence par la décision du Docteur Warner d'« exécuter les prescriptions du testament de Gourandoukht » (Headayat, 1998, 72), pour ranimer la momie qui serait en « léthargie » (*Ibid*, 1998, 69, 74, 75), après avoir effectué une « cérémonie magique » (*Ibid*, 1998, 69), juste « à la pleine lune » (*Ibid*, 1998, 69). Une explication est nécessaire. En Iran, la quatorzième nuit du mois est considérée comme néfaste. C'est une nuit durant laquelle les actes criminels et imprévus augmenteront. En Europe aussi, d'après des légendes, un être humain peut se transformer, par la magie, en un loup en cette même nuit. Ce qui accomplirait la cérémonie, ce serait la provocation de l'apparition de l'inattendu, la résurrection de la momie qui s'enfuit par « la fenêtre que Warner avait oublié de verrouiller » (*Ibid*, 1998, 79). Cet événement bouleversant sera poursuivi par un autre fait atroce, mentionné aussitôt après une rupture dans le récit, une

solution de continuité qui est marquée sur le plan typographique par une ligne de tirets. L'homme momifié va coller « sa bouche au cou de Khorshid, comme s'il voulait boire son sang » (*Ibid*, 1998, 85). Ce récit encadré se termine par la mort et par la destruction de la momie, ce qui est un retour à une situation plus apaisée. Le récit encadrant prolonge l'activité des trois archéologues qui consistait « à classer et à répertorier » (*Ibid*, 1998, 66), les objets qui subsistaient de la momie, ce qui met fin à la nouvelle dans *Le Trône d'Abu Nasr*. Cette forme de construction que Sadegh Hedayat a utilisée paraît venir de nombreuses sources. Les exemples les plus spectaculaires sont au XVIII^e siècle, entre autres, *Manon Lescaut* (1753) de l'Abbé Prévost, *Jacques le fataliste* (1796) de Denis Diderot, et, au XIX^e siècle, *Sarrasine* (1830) d'Honoré de Balzac, et deux nouvelles, *La Chevelure* (1884) et *La Peur* (1884) de Guy de Maupassant. Il en est de même dans *Le Roman de la momie*. Sadegh Hedayat était féru de la littérature française. Il ne pouvait pas ne pas les avoir lus ou en avoir entendu parler. C'est cette structure qui confère à l'intrigue un caractère complexe.

IV. Une intrigue camouflée

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, l'intrigue est compliquée. Elle est aussi masquée, camouflée, ce qui produit une sorte d'ambiguïté. Aux premières pages du récit, le narrateur se met à raconter l'activité qui se déroule sur la colline d'Abu Nasr : poursuivre des « fouilles sur la colline dite du Trône d'Abu Nasr » (*Ibid*, 1998, 61), « déchiffrer quelques cachets cylindriques » (*Ibid*, 1998, 61), « prendre des notes et des photographies et [...] dégager les objets enfouis dans la terre [ceci pour] enrichir leur collection de tessons sans valeur » (*Ibid*, 1998, 62). Le choix de ce sujet par Sadegh Hedayat a été interprété par certains critiques comme l'expression de son nationalisme car ce groupe venu de l'Amérique avait mené ces fouilles de 1931 à 1934, et Sadegh Hedayat a écrit son récit en 1942, ce qui confirme qu'il avait été témoin de cette spoliation. En fait, suite au pillage des trésors et des richesses de certaines régions de l'Iran, entre autres, à Persépolis, à Ray, à Suse, depuis la deuxième moitié du XIX^e, par les Britanniques, les Français et les Américains surtout, certains intellectuels avaient commencé à réagir pour protéger le patrimoine

culturel iranien. Il est manifeste que Sadegh Hedayat a cherché à critiquer très discrètement cette pratique qui dépouillait l'Iran de ces ressources qui constituent le patrimoine de chaque nation.

Un autre sujet apparaît, celui de la découverte d'une momie. Lors des fouilles sur la colline d'Abu Nasr, les trois archéologues découvrent « dans une salle souterraine, un grand sarcophage monolithe de forme rectangulaire » (*Ibid*, 1998, 64). Après avoir enlevé le couvercle, ils y trouvent « la momie d'un homme de grande taille, accroupi, les genoux repliés contre les bras. Sa tête inclinée était coiffé d'un casque d'acier orné de deux rangées de perles. Il portait un habit de riche brocart, un pendentif incrusté de pierres précieuses et un glaive posé à la ceinture. Tous ses vêtements étaient enduits d'une sorte d'huile » (*Ibid*, 1998, 64). La description majestueuse de cet homme momifié correspond à une image royale. Mais le visage maigre et les lèvres souillées de « sang séché » (*Ibid*, 1998, 70), du défunt effraie les trois archéologues. La traduction de deux feuillets trouvés à ses côtés devient le prétexte pour entreprendre un autre récit, l'histoire de sa vie racontée par son épouse, Gourandokht, qui fait plonger le lecteur dans le monde de la Perse antique avec toute sa splendeur et ses mœurs anciennes. Simouyeh, un roi de l'ère sassanide, pourtant marié à la princesse Gourandokht, tombe amoureux d'une prostituée dans l'espoir de lui donner un fils. Mais cet amour n'est pour lui que de la jouissance et une porte vers un monde de sensualité charnelle. À la suite de ces comportements impulsifs, Simouyeh connaît des déboires aussi bien dans sa gouvernance que dans sa vie conjugale. « Il passe tout son temps à Kakh-e-Sepid, auprès de Khorshid la prostituée, s'adonnant au plaisir et à la boisson. Il néglige tous les affaires de son gouvernement. Il m'humilie devant Khorshid, finalement il a ordonné les préparatifs de la noce » (*Ibid*, 1998, 68), raconte Gourandokht. Le refus de son époux provoque chez celle-ci un grand sentiment de jalousie qui va s'exaspérer à la longue. Cette nouvelle contient une histoire d'amour qui est tout le contraire d'une « romance » sentimentale qui aurait été une aventure heureuse. Il s'agit plutôt d'une rivalité amoureuse. Poussé à bout, Gourandokht recourt à une sorcière qui lui donne « un philtre » (*Ibid*, 1998, 68) pour donner « un

état d'une mort apparente » (*Ibid*, 1998, 68) à son mari mais qui lui coûtera aussi la vie : « je préfère accompagner mon frère-époux au tombeau », déclare-t-elle, « afin que dans son sépulcre mon sang lui sert de nourriture. Je veux qu'il vive de notre sang à tous trois pendant son long séjour souterrain, afin qu'il endure l'ignominie de son union avec Khorshid » (*Ibid*, 1998, 68). C'est l'aveu douloureux que l'épouse du roi fait de ses mésaventures conjugales et du sentiment de jalousie qu'elle éprouve à l'égard de l'amante de son époux. Pour se montrer fidèle à son sermon envers son mari, elle dépose « le talisman qui lui rendra la vie » (*Ibid*, 1998, 68). Les bribes d'aveu ont une fonction, préparer le surgissement d'un événement extraordinaire. Le récit se transforme alors en une tentative faite par le Docteur Warner de vivre une « expérience ». Il répète à plusieurs reprises qu'il veut « accomplir les rites proscrites par le testament » (*Ibid*, 1998, 65), comme s'il s'agissait d'une nécessité vitale. D'ailleurs, Gourest, le collègue de Warner, lassé des explorations sans résultat sur les collines, avait ramené trois prostituées au village Beram-Delak, dont l'une s'appelait Khorshid. Une fois la cérémonie rituelle fut exécutée, la momie se réveille et commence à marcher vers le lieu où les trois femmes attendaient Gourest tout en se rappelant les moments heureux qu'il avait partagés avec Khorshid. Le Docteur Warner « avait le vertige ; son corps était agité de tremblements, dus à l'appréhension autant qu'à la tension nerveuse » (*Ibid*, 1998, 78). D'une manière ou d'une autre, il vit une aventure fantastique, en ce sens qu'il est saisi par des mouvements de crainte et d'effroi. Cet événement le dépasse, il se distingue de l'expérience ordinaire, quotidienne. La momie ressuscitée « se croyait encore dans son domaine et toutes ses pensées étaient tournées vers Khorshid ». Elle s'approche du lieu où se trouvait le campement des trois femmes : « les femmes riaient, soudain, de derrière les arbres, grand corps et des vêtements tissu d'or a été trouvé, il était debout derrière les arbres, sa tête baissé, avec une voix étouffée : il disait Khorshid, Khorshid. Sa voix avait le même ton que celui de Gourest [...], d'une façon inattendue il a collé sa bouche sur la gorge de Khorshid, comme il voulait sucer son sang » (*Ibid*, 1998, 85). Le surnaturel et le réel s'entremêlent à travers ces substitutions.

On est dans un univers fantastique. En même temps, Simouyeh « s'effondra » et, à la toute dernière page du récit, « son corps s'était déjà désagrégé » (*Ibid*, 1998, 86), et, de lui, ne reste « qu'une poignée de cendre » (*Ibid*, 1998, 78). Le terme du récit n'éclaire en rien cette fin mystérieuse.

Le Trône d'Abu Nasr oscille constamment entre plusieurs tentations : est-ce un récit critique ? Est-ce un récit fantastique ? Est-ce un fait divers ? Est-ce une histoire d'amour ? Le dessein secret de Sadegh Hedayat paraît très camouflé. De multiples réminiscences du *Roman de la momie* semblent s'être cristallisées en ce mélange complexe des intrigues. Les mêmes événements sont décrits, la découverte d'une momie, son mystère demeuré inviolé, la lettre qui raconte sa vie tragique et qui évoque des amours contrariés. Dans cette nouvelle, les papyrus qui se trouvaient avec la momie révèlent les secrets de la défunte, nommée Tahoser. Cette dernière, tout comme Simouyeh, souffrait d'amour. L'histoire remonte aux temps des Pharaons. Pharaon brûlait d'amour pour Tahoser, tandis que celle-ci était éprise d'un autre homme, Poëri. Cette inspiration subit un changement chez Sadegh Hedayat. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, c'est un homme, Simouyeh qui est écartelé entre deux femmes, par contre, dans *Le roman de la Momie*, c'est une femme qui souffre dans une relation triangulaire. Tahoser, tout aussi comme Simouyeh, en dépit de sa condition noble, tombe amoureuse d'un homme qui appartient à une classe inférieure, un simple jardinier. Cet amour est tellement fort qu'il pousse Tahoser à aller vivre dans la pauvre maison de Poëri : « Chancelante et mettant sa petite main sur son cœur pour en comprimer les battements, elle s'avança vers le pavillon de Poëri [...]. Tahoser s'agenouilla sur le seuil, porta sa main au-dessus de sa tête avec un geste suppliant [...]. Sa poitrine palpitait, des larmes coulaient sur ses joues pâles » (Gautier, 1997, 140). Mais Poëri était déjà marié. La même passion jalouse apparaît également dans ce roman mais sous une autre forme : c'est le serviteur de l'épouse de Poëri qui ressent cette rivalité car il ne peut pas tolérer la présence de Tahoser en rivale de sa maîtresse. C'est lui qui décide alors de dénoncer Tahoser auprès de Pharaon, qui recherchait avec tous ses soldats la cachette de Tahoser.

Dans ces deux récits, les intrigues ont une fonction cognitive qui est non pas de cerner les faits, les événements qui se produisent, mais de les suggérer, de les évoquer d'une manière indirecte, ce qu'elles réussissent à faire grâce à cette forme narrative où les intrigues menées s'enchaînent l'une à l'autre. Dans cet entrelacement, les événements moteurs, ceux qui perturbent l'ordre établi, sont en relation très étroite avec le surnaturel. Dans le détail, de surcroît, ces deux textes paraissent comme des provocations à l'égard de sociétés patriarcales qui pratiquaient la polygamie et qui méprisaient la femme en la considérant totalement dépendante de l'homme. Dans cette perspective, Théophile Gautier est plus direct : « les tombeaux des reines sont fort simples, et composés ordinairement de deux ou trois couloirs et d'une ou deux chambres. La femme en Orient, a été toujours regardé comme inférieur à l'homme, même dans la mort » (*Ibid*, 1997, 16).

Ce même attrait pour les temps anciens de la Perse est exprimé dans *Le Trône d'Abu Nasr* : « ce document nous renseigne sur plusieurs points. Il nous découvre la vie privée d'un aristocrate passablement jouisseur, au temps des Sassanides, il nous confirme qu'à l'époque, le mariage consanguin était couramment pratiqué [...], ce document fait apparaître clairement que, quand un homme mourait, ses femmes étaient ensevelies vivantes à ses côtés pour lui tenir compagnie dans l'autre monde [...]. Simouyeh, dans son état de mort apparente, était-il censé ne s'alimenter que du sang de ses femmes ? » (Hedayat, 1998, 69). Sadegh Hedayat évoque une découverte sinistre à propos du passé qui n'est pas exempte de contradictions. Il se montrait toujours très fervent de son origine perse, glorieuse, mais il s'avère que, dans *Le Trône d'Abu Nasr*, il a voulu mettre, au contraire, en relief ce qui en serait l'inverse, une histoire macabre, lugubre, désespérée, empruntée à l'ancienne Perse. Il emprunte, dans une certaine mesure, la vision orientaliste des écrivains occidentaux mais l'adapte à son origine perse. Sa démarche paraît avoir été très subtile. Il traite déjà dans *Le Trône d'Abu Nasr* d'un exotisme qui est aussi « oriental » par rapport à l'Iran. Il en tire la vision d'un autre monde étrange, peuplé de présences fantastiques, inquiétantes.

V. Les personnages variés

Dérivé du latin *persona* (le « masque »), le terme de « personnage romanesque » se traduit comme une transposition littéraire d'une personne réelle ou d'un simple être imaginaire à l'aide de mots, liés à la structure du roman. Dans la plupart des œuvres, la représentation d'un personnage est principalement assurée par son portrait, qui détaille les caractéristiques morales et physiques qui constituent le substrat de son identité. Or, dans *Le Trône d'Abu Nasr*, les personnages ne sont pas trop définis en général, leur apparence physique est décrite de manière plutôt objectale, leur vie intérieure reste cachée et la nature de leur caractère peut être devinée à travers leurs actions, leurs gestes et leurs paroles. Ce sont des entités variées, des êtres différents, réels et surréels, que l'on rencontre dans cet univers ambivalent. Les personnages réels entrent en relation avec des entités fictives qui tendent à se superposer, à s'imbriquer aux précédents. Dans le récit de Sadegh Hedayat, il s'agit des personnages des trois archéologues, de la momie qui prend vie, de médiateurs et de rivaux.

V.I. Les personnages scientifiques

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, les savants, ce sont les trois archéologues. Ces derniers qui découvrent la momie et qui étudient le squelette de Simouyeh, sont comme autant de ponts qui ramènent le lecteur vers l'Antiquité iranienne. Ils fouillent le sol pour en extraire des vestiges matériels du passé. Parmi eux, nous pouvons distinguer un personnage qui est plus en relief, celui du professeur Warner. C'est un modèle d'engagement et de responsabilité. C'est un chercheur qui ne pense qu'à son devoir, même lorsque Gourest l'invite à participer à une petite soirée, il lui répond rudement : « je m'oppose à ce que la voiture de mission serve à des distractions de cet ordre. Nous portons une lourde responsabilité, n'oublions pas [...]. Dans ces petits pays, on ne peut pas lever le petit doigt sans que tout le monde le sache. Il ne faudra pas deux jours que Ghâsem ou n'importe lequel des ouvriers aille raconter toutes sortes de paroles sur notre compte. Pas de scandale ! » (Hedayat, 1998, 73). À l'opposé, Gourest n'agit que par l'intérêt. C'est un opportuniste, quelqu'un de peu scrupuleux, qui pratique aisément le compromis

afin de gagner une position plus avantageuse. «Voilà trois mois que nous peinons comme les bêtes dans ce désert. », se plaint alors Gourest, «je croyais qu'après la découverte du sarcophage nous avions le droit de nous distraire un peu [...]. J'ai ramené trois femmes et deux musiciens » (*Ibid*, 1998, 72).

Le dernier personnage, Freeman, est plus neutre. Il n'éprouve aucune sensibilité ou susceptibilité à l'égard des événements. En effet, bien que son rôle ne soit pas aussi remarquable que celui de Warner ou celui de Gourest, il manifeste une sorte d'indifférence dans ses paroles et dans son comportement, ce qui peut avoir un lien avec son nom anglais composé de « free » (« libre ») + « man » (« homme »), ce qui montre le soin de Sadegh Hedayat pour choisir des noms propres. L'inventaire des personnages du *Trône d'Abu Nasr* est semblable à celui du *Roman de la Momie*. Théophile Gautier comme Sadegh Hedayat utilise les mêmes personnages en fonction de l'intrigue. Chacun a doté ses personnages de quelques traits distinctifs, particuliers, à l'aide desquels on peut donner une étiquette à chaque personne. L'histoire du *Roman de la Momie* présente d'abord trois archéologues dont les caractères sont assez semblables à ceux des trois archéologues du *Trône d'Abu Nasr*. Comme Warner dans l'œuvre de Sadegh Hedayat, Ramphiuse est un grand lecteur et aussi un chercheur engagé qui effectuera tout ce qui sera nécessaire pour découvrir le mystère de la lettre trouvée auprès de la momie : « Oh ! Je le déchiffrerai, dussé-je y perdre les yeux ! Dût ma barbe non coupée faire trois fois le tour de mon bureau » (Gautier, 1997, 58). Il s'en sent tellement responsable qu'il est prêt à tout, même à perdre la vue. Ainsi peut-on attribuer tous les traits du professeur Warner au professeur Ramphiuse, son énergie, son idéal, son audace, sa ténacité. En contraste, on peut citer le Grec, Agyropoulos qui, en tant qu'entrepreneur de fouilles, n'effectue ces travaux de fouille que pour assurer sa subsistance : « C'était un Grec, entrepreneur des fouilles, marchand et fabricant d'antiquités, vendant du neuf au besoin à défaut de vieux [...], il avait subodoré avec son instinct mercantile quelques riches voyageurs dont on pouvait exploiter la curiosité scientifique, et qui ne se contenterait pas des statuettes en pâte émaillée bleue ou verte, des scarabées gravés, des estampages

en papier de panneaux hiéroglyphiques, et autres menus ouvrages de l'art égyptien » (*Ibid*, 1997, 6 - 7). Ainsi ce Grec observait-il depuis longtemps les allées et venues de ces archéologues qui manifestaient une grande curiosité scientifique, ce qui l'avait poussé à leur révéler la cachette d'un tombeau encore inviolé, exactement comme Gourest dans le récit de Sadegh Hedayat : « Pour un tombeau de l'Antiquité la plus haute, milord, et que nulle main humaine n'a troublé depuis plus de trois mille ans que les prêtres ont roulé des rochers devant son ouverture, mille guinées, est-ce trop ? En vérité c'est pour rien » (*Ibid*, 1997, 11).

V.2. Un personnage mystérieux

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, un personnage mystérieux, surnaturel, une momie, occupe une place importante dans l'intrigue. C'est un fantôme venu de l'au-delà, revenu dans le monde des vivants. Sadegh Hedayat a été le premier à aborder en Iran ce sujet insolite sur la croyance aux vampires et aux morts-vivants. Par ailleurs, cette œuvre rappelle l'utilisation des histoires rapportées sur les momies de l'Antiquité à l'aube du XIX^e siècle. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, Simouyeh est doté des attributs et des caractéristiques d'un vampire. Un détail dans la description du défunt, lors de sa découverte, est un signe annonciateur : « à l'endroit de la bouche, la soie avait été rongée et semblait souillée de sang séché » (Hedayat, 1998, 64). Ces lèvres sanglantes sont un cliché qui renvoie à la succion vampirique et qui peut évoquer aussi un désir érotique. Les rites de ses funérailles sont similaires à celles des grandes civilisations méditerranéennes de l'Antiquité, l'Égypte, la Grèce et Rome qui, au début, avaient coutume d'accompagner les funérailles d'un défunt d'un repas qui était pris en son honneur, puis ils se mirent à penser que le mort aurait préféré avoir du sang plutôt que des aliments ordinaires. Le sang est un symbole de force vitale, et un moyen de communiquer entre les morts et les vivants. Ce sang était surtout celui des femmes ou des enfants. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, Khorshid et Gourandokht, les deux femmes de Simouyeh, seront enterrées vivantes avec leur mari mort. Il s'en dégage une misogynie latente. Nombre de critiques ont relevé ce caractère misogyne de la part de Sadegh Hedayat, manifeste dans ses récits, entre autres dans *La Chouette aveugle* où une femme

éthérée devient une source d'attraction et de crainte. Mais, dans *Le Trône d'Abu Nasr*, un vampirisme masculin fait de la femme une victime perpétuelle, ce qui témoignerait aussi de l'intention de Sadegh Hedayat de vouloir mettre en lumière la réalité de la condition des femmes iraniennes, toujours considérées comme dépendantes des hommes. Dans l'œuvre de Théophile Gautier, Tahoser, la fille d'un grand prêtre, est une femme qui a été momifiée mais qui a une certaine tâche à accomplir. Elle est le personnage central du roman, à travers lequel l'élément fantastique se manifeste, sera perçu, jugé et accepté. Mais Tahoser se distingue de son épigone iranien par le fait qu'elle ne pourra jamais revivre et qu'elle n'est absolument pas une créature vampirique. En créant un personnage beaucoup plus effrayant, Sadegh Hedayat a pu avoir été influencé par une autre œuvre de Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, parue en 1836, où la puissance prédatrice du vampire est prêtée à une femme, la belle Clarimonde.

V.3. Des personnages rivaux

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, Gourandokht éprouve un amour passionné pour son mari alors que ce dernier est épris d'une autre femme. Cette violence irrésistible et les ravages que l'amour exercera sur l'esprit de Gourandokht pousseront celle-ci à vouloir posséder son mari dont l'absence et la perte suscitera en elle une rivalité secrète, sourde. Elle essaie de s'approprier son mari de toutes les façons concevables, mais devant son refus, elle éprouve une insatisfaction constante. Sa jalousie à l'égard de sa rivale se développant, elle décide de mettre fin à cette situation douloureuse en les empoisonnant. Dans *Le Roman de la momie*, il existe un même personnage de jaloux, victime d'une rivalité amoureuse. Bien que Pharaon reste toujours digne, noble et estimable, il est tourmenté par sa passion envers Thaoser qui lui préfère un autre homme. Alors, malgré toutes les convenances et les bienséances, il semble torturé de l'intérieur. Comme Gourandokht, Pharaon essaie aussi de conquérir sa bien-aimée mais, par contre, il n'a pas l'attitude agressive de Gourandokht et il ne cherche jamais à entrer directement en concurrence avec son rival. Sa seule stratégie, c'était de tenter d'attirer l'attention de sa bien-aimée.

V.4. Des personnages doubles médiateurs

La puissance de l'imagination semble infinie chez Sadegh Hedayat tout en se bornant souvent à recomposer des éléments qui paraissent assez constants. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, deux personnages s'appellent « Khorshid », l'une est la deuxième femme de Simouyeh, qui appartient aux temps anciens, et l'autre, la prostituée, c'est-à-dire la bien-aimée de Gourest, qui appartient aux temps modernes. Elles se ressemblent. Ce sont des personnages médiateurs qui relient constamment ces deux mondes, ancien et présent. C'est un phénomène étrange de dédoublement et de démultiplication. Sadegh Hedayat a aussi inventé deux autres personnages médiateurs identiques mais, cette fois, la substitution s'opère par la voix. C'est Gourest dont la voix a le même rythme que celle de Simouyeh. En effet, Hedayat fait unir la voix d'une personne réelle, Gourest, avec celle d'une personne fantastique, Simouyeh. Ces médiateurs oscillent toujours entre la réalité et le rêve. Le lecteur s'y perd et ne parvient plus à faire la part du vrai et de la fiction. Cette suppression des distinctions entre le monde réel et irréel, c'est le but essentiel de Sadegh Hedayat dans ses récits fantastiques, que ce soit dans *La Chouette aveugle* ou dans *Les Nuits de Varamin*. Ce trait semble appartenir seulement à l'œuvre de Sadegh Hedayat alors que, dans *Le Roman de la momie*, ces personnages médiateurs n'ont aucune place.

VI. Une œuvre ouverte

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, le récit se clôt sur ces phrases ambiguës : « voilà quel était l'attachement de celle qu'il avait tant aimée dans sa vie antérieure ! Il n'avait donc vécu jusqu'à ce jour que pour une chimère. Il n'avait attendu dans la tombe qu'un amour imaginaire ? » (Hedayat, 1998, 86). L'auteur se garde bien de conclure son récit. Il suscite au contraire de nombreuses questions chez le lecteur. La situation finale reprend celle du récit enchâssé, celui qui racontait la vie de la momie. Ce n'est pas une répétition banale mais plutôt un recommencement. Le dénouement jette un éclairage différent sur l'ensemble de l'histoire et invite à une relecture du texte. La reprise fait découvrir de nouvelles interprétations. Ainsi, par ces phrases exclamatives, la fin de cette œuvre n'en est pas une et refuse de libérer le lecteur à trop bon compte des nœuds de

l'écriture. C'est aussi la conclusion ordinaire d'un récit fantastique, parce qu'elle se refuse d'expliquer l'inexplicable et cela préserve une tension qui est propre au genre fantastique. *Le Trône d'Abu Nasr* pourrait être rangé 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 » (Vadé, 1994, 167), et qui impose aux lecteurs de s'interroger sur sa signification ultime. Ce parti-pris autorise aussi les malentendus et les contresens. Un lecteur iranien aura tendance à ne percevoir que le récit oriental dans *Le Trône d'Abu Nasr* et il sera tenté d'en juger de la qualité ou de l'étrangeté à l'aune des critères de la littérature persane, et donc à le rejeter. Par contre, un lecteur occidental n'hésitera pas à la mettre au nombre des œuvres occidentales. La démarche de Sadegh Hedayat va donc complètement à contre-pied des règles de la construction linéaire de la narration, telles qu'elles prévalaient et étaient admises en Iran au début des années 1940. Cet inachèvement caractérise de même *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier où la fin du récit se clôt par une interrogation : « Était-ce Pharaon ou Poëri qu'elle regrettait ? » (Gautier, 1997, 289). Cette question finale est une forme de résistance à l'achèvement de l'histoire qui a été narrée. Elle porte en elle-même une sorte d'ouverture. Théophile Gautier veut faire participer son lecteur à son œuvre, il lui pose des questions et il lui ouvre un éventail d'interprétations au terme de son récit.

VII. Un orientalisme occidentalisé

Les influences occidentales et orientales se mêlent intimement dans *Le Trône d'Abu Nasr*. Dans le récit, la couleur locale, iranienne se dégage du cadre, des personnages et de l'intrigue. Dans le détail du texte, les mots « Orient », « Iran » ou « Perse » ne sont jamais utilisés. En revanche, le mot « Chiraz » est employé une fois et « Persépolis » deux fois comme adjectif. Mais le champ lexical et les stéréotypes en rapport avec l'Iran est vaste : un village, Beram-Delak (treize occurrences), une colline, le Trône d'Abu Nasr (trois occurrences), et des mots comme « Talisman » (onze occurrences), « magie » ou « magicienne » (dix occurrences) renvoient à des traditions iraniennes.

Mais ce qui se dégage de ces descriptions, c'est le regard curieux, interrogatif et paradoxal qui est porté par un auteur iranien, Sadegh Hedayat, sur une civilisation, la sienne propre, qui est très étrangère et très éloignée pour les lecteurs aussi bien iraniens que français. Il avoue cette curiosité pour ce passé lointain en se dissimulant derrière son personnage, Warner, lorsque celui-ci dit : « nous ne connaissons pas encore tous les secrets des anciens » ou « je suis seulement curieux des croyances de ce temps » (Hedayat, 1998, 70). La singularité, c'est que, pour y parvenir, Sadegh Hedayat, qui est pourtant iranien, paraît beaucoup puiser dans l'« orientalisme », un mouvement littéraire et artistique occidental qui est né au XVI^e et au XVII^e siècles lors des premiers contacts entre l'Europe et l'Orient extrême, et qui a connu son apogée au XIX^e et au début du XX^e siècle, avec la guerre menée en Algérie par la France à partir de 1830 et, en Orient, par les Alliés contre les Ottomans, entre 1915 et 1918, au cours de la première guerre mondiale, et le démantèlement de l'empire ottoman entre 1918 et 1923. Dans une étude parue en 1978, *l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Edward W. Saïd donne une définition concise mais complète de ce courant d'idées. C'est, explique-t-il, « 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. SAID, 1978, 13). Il résume ensuite la réaction que cette rencontre a provoquée chez les orientalistes, partagés entre deux sentiments contradictoires : d'une part une attirance pour l'Orient, celui qui exalte l'imagination et, d'autre part, un rejet, un refus, qui se traduit par l'attribution aux orientaux de vices comme la cruauté, le fanatisme et le conservatisme.

Sadegh Hedayat était très ironique dans la vie. On peut se demander s'il n'a pas cherché à pasticher dans une certaine mesure la manière dont l'Europe avait tendance à se représenter l'Orient d'une manière tantôt idéalisée et tantôt critiquée. Sa démarche paraît avoir été très subtile. Il traite dans *Le Trône d'Abu Nasr* d'un exotisme qui est déjà « oriental », par rapport à l'Iran. Quelques années auparavant, en écrivant en 1936, *La Chouette aveugle*, Sadegh Hedayat avait exprimé déjà cet engouement pour la Perse antique. Quoique la restitution des splendeurs de l'ancienne Perse hante le

narrateur, l'image qu'il dépeint diffère d'un récit à l'autre. Il semble jouer sur des clichés, des préjugés, des convictions préconçues, ceux que véhiculaient les auteurs et les artistes occidentaux. Il en reprend les manières de peindre et de se représenter cette Perse imaginée mais il s'en démarque, il prend ses distances, il mêle références et réminiscences esthétiques et littéraires d'un propos très délibéré. C'est un Orient qui lui est très personnel et assez sombre qu'il invente à travers l'histoire qu'il raconte.

Il semble que Sadegh Hedayat ait été également influencé par des auteurs européens, français, qui ont voyagé en Iran. Il s'en explique en effet dans un entretien avec son ami Maxime-Féri Farzaneh, rapporté dans *Rencontres avec Sadegh Hedayat* :

« - Aviez-vous des modèles ?

- [...] Mais ceux qui m'ont amené à écrire, ce sont surtout Pierre Loti, 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.

- Vous voulez dire à la manière des orientalistes ?

- Il voyait ce que les gens d'ici regardaient sans voir, sans le mettre sous forme narrative... » (Farzaneh, 1372, 95).

Chez Pierre Loti et chez Arthur de Gobineau ou encore d'autres orientalistes que Sadegh Hedayat se contente de ne pas avouer, entre autres Théophile Gautier, il a trouvé des modèles de distanciation à l'égard d'une contrée étrangère. Cette perspective, cette distance, explique peut-être le choix de décrire une famille royale, une ville historique, des coutumes anciennes, des cérémonies et des rites funéraires.

Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, c'est une histoire iranienne qui est racontée tout d'abord. On est en Iran mais rien dans le récit n'indique avec clarté à quelle époque l'histoire se déroule. Tout au plus peut-on repérer à partir de quelques indices, des événements qui se produisent en un Iran présenté comme contemporain du narrateur, au début du XX^e siècle, et un Iran très ancien, vers le VII^e siècle, à

l'époque du règne des Sassanides. L'action se déroule près de Chiraz, la ville qui a attiré tout au long de l'histoire l'attention des rois iraniens et qui a renfermé dans son sein, durant des siècles, les plus grandes richesses de l'Orient. La description des coutumes ancestrales disparues, des mariages incestueux, de la pratique de la polygamie et les rappels de rites funéraires insolites, jusqu'à l'usage de la magie qui persiste toujours, introduisent des éléments exotiques supplémentaires. Ce faisant, Sadegh Hedayat est fasciné par le passé populaire de son pays dont il étudie tous les aspects et les travers. Il prête à son personnage une manière de « voir » son propre pays, en l'associant à toute une série de clichés qui désignent la présence de la Perse antique comme une réalité étrangère, et il n'hésite pas, non plus, à y insérer ses propres inventions comme, par exemple, le fait que Simouyeh a été momifié après sa mort, ce que rien dans l'histoire pré-islamique n'indique. Mais la narration n'est pas toujours au service de cette fascination pour la Perse antique car Sadegh Hedayat n'hésite pas à proposer, par ce biais, une réflexion personnelle sur la condition de l'homme dans les sociétés modernes. Sans qu'il y ait de véritable lien avec la trame narrative, il imagine le dialogue suivant entre deux personnages de son récit, le docteur Warner et Gorest :

« Hypothèse absurde ! [...] Je voudrais bien savoir si, après tant d'années, une momie, selon vous, peut revivre. [...] c'est qu'aujourd'hui l'homme par l'orgueil a perdu sa foi dans la nature, fort de ses découvertes et de ses inventions, il se croit omniscient et prétend connaître tous les secrets de l'univers. Alors qu'il est plus que jamais incapable de pénétrer l'essence de quoi que ce soit » (Hedayat, 1998, 76).

L'échange devient un prétexte pour exprimer une pensée critique contre l'esprit bourgeois de son temps, avec ses vues utilitaires sur le monde qui pourraient se résumer par des notions telles que l'argent, le progrès et l'utilité. Pour Sadegh Hedayat, un auteur désespéré et très pessimiste sur la situation contemporaine de son pays, remonter dans le temps et évoquer une époque disparue, pourtant glorieuse, ce serait manifester un sentiment nostalgique, un regret d'un paradis perdu. En effet, les descriptions d'objets d'art de la Perse antique,

sont comme autant de clins d'œil destinés à recomposer un éloge de cette différence. Alors, pour compenser les souffrances éprouvées au spectacle des ravages subis par son pays, il a choisi de privilégier un passé qui agirait comme un refuge nostalgique de la splendeur de l'histoire de son pays.

Dans *Le Roman de la momie*, l'exotisme de Théophile Gautier se traduit par une volonté de découvrir la réalité égyptienne en reproduisant les principaux stéréotypes qui étaient entretenus en France sur l'Égypte. La publication d'*Une Nuit de Cléopâtre* en 1838, puis celle de *Le Pied de momie* en 1840 témoignent déjà de l'intérêt que Théophile Gautier porte à l'Égypte antique. Il n'a réellement pas voyagé au Caire et ces romans sont rédigés à partir de l'ouvrage écrit par son ami, Ernest Feydeau, intitulé *L'Histoire des usages funèbres* (1850), et du *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte* (1826) de Joseph Passalacqua. En s'inspirant de ces œuvres, Théophile Gautier consacre des descriptions minutieuses au sarcophage de la momie, à la ville de Thèbes, au palais de Tahoser. Comme Sadegh Hedayat, il est touché par la conception de la mort, les constructions gigantesques et imposantes de la ville, et les décorations du palais. Dans le premier chapitre du *Roman de la momie*, il décrit ainsi la chambre de Tahoser : « toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient colorés), produisait un effet heureux et splendide » (Gautier, 1997, 66). Il exprime son admiration envers les motifs divers, les décorations, les ornements picturaux et des objets splendides. Ainsi le travail du romancier se transforme-t-il en une critique d'art et d'architecture, car, à bien des égards, ce récit donne l'impression d'être l'équivalent d'un travail de marqueterie orientale, d'incrustation minutieuse de bribes de connaissances pour reconstituer la grandeur de l'Égypte pharaonique. Dans ce roman aussi, lors de la conversation entre le docteur Rumphius et Lord Evandale, l'auteur établit une comparaison entre la déchéance des nouvelles civilisations et la grandeur des sociétés révolues :

« à côté des Égyptiens, nous sommes vraiment des barbares ; emportés par une vie brutale, nous n'avons plus le sens délicat de la mort. Que de tendresse, que de regrets, que d'amour révèlent ces soins minutieux, [...] »

-Peut-être, répondit lord Evandale tout pensif, notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre peuple, de l'antique terre des Pharaons » (*Ibid*, 1997, 49- 50).

Il rend hommage au génie des anciens égyptiens. Alors, l'Orient représente un ailleurs fantasmé, il devient un lieu du rêve par excellence, un terre colorée face à une Europe engoncée dans ses modernités.

Ainsi s'aperçoit-on que chez les deux auteurs, existe un même rêve d'une résurrection d'un passé antique, glorieux, splendide, mais Sadegh Hedayat, dans cet Orientalisme occidentalisé, prend une distance par rapport à Théophile Gautier. Ce dernier porte un regard bien enthousiasmé envers une autre civilisation et tente de la restituer, tandis que l'attitude de Sadegh Hedayat demeure beaucoup plus ambiguë. Il semble prendre un certain recul à l'égard des coutumes pré-islamiques. Il est à la fois fasciné et horrifié par la réalité de cette époque passée, sans que l'on puisse discerner lequel de ces deux aspects l'emporte.

Conclusion

Le Trône d'Abu Nasr de Sadegh Hedayat porte d'une manière très visible la trace et la mémoire d'un récit de Théophile Gautier, à savoir *Le Roman de la momie*, paru en 1858. Dans son inspiration, l'auteur iranien se nourrit d'un genre fantastique pour conférer un caractère insolite, bizarre, à des événements qui surviennent brusquement, d'une manière tout à fait imprévisible, en dehors de l'existence ordinaire, au cours d'une expérience particulière provoquée par le déchiffrement d'un talisman et l'exécution des rites magiques, ceci à

l'occasion d'une découverte archéologique. Il relate des phénomènes singuliers, mystérieux, inexplicables. Il tente aussi d'introduire un genre qui fût neuf en 1936, dans la littérature iranienne. Pour y parvenir, il s'efforce d'insérer l'histoire qu'il veut raconter à l'intérieur d'un moule, d'une structure à tiroirs, en enchevêtrant ou en superposant de nombreux épisodes, complexes, empruntés aussi bien à l'œuvre de Théophile Gautier qu'à des légendes orientales.

Le récit de Sadegh Hedayat est aussi peuplé de bien de présences normales que de créatures étranges, d'entités surnaturelles : une momie vampirique, des doubles qui ressuscitent, qui reviennent et qui se transforment. Ce sont des emprunts certes, tout autant aux récits de Théophile Gautier qu'à d'autres sources de la littérature européenne occidentale. Par un paradoxe surprenant, c'est un regard très occidentalisé que Sadegh Hedayat paraît porter sur le caractère oriental de l'histoire qu'il rapporte dans *Le Trône d'Abu Nasr*. Mais la perception de ce qu'il raconte est réfractée par de nombreuses lectures de récits de voyageurs occidentaux. Certaines sont aisément repérables quand Sadegh Hedayat en a fait l'aveu. *Le Roman de la momie* demeure néanmoins facile à reconnaître et à identifier. Il en résulte dans *Le Trône d'Abu Nasr* un exotisme subtil. Le procédé permet de porter un regard décalé, décentré, sur les coutumes iraniennes anciennes. L'auteur s'y révèle nostalgique de la Perse antique. Mais, soucieux de garder son originalité, Sadegh Hedayat prend une certaine distance par rapport à Théophile Gautier et à ses autres sources d'inspiration. Il introduit des innovations. Il s'ensuit un texte hybride, métissé, très étrange, dont l'originalité réside peut-être dans ce caractère éclectique, syncrétique, composite. Le texte que l'on lit, que ce soit en persan ou en français, est en relation constante avec *Le Roman de la momie*, l'interpelle mais joue aussi avec les significations initiales des emprunts et il leur confère d'autres résonances. Même les fragments qui pourraient apparaître, parfois, comme de purs plagiats sont réinterprétés et acquièrent un sens et une portée différents. Dans *Le Trône d'Abu Nasr*, l'intention est novatrice. Sadegh Hedayat cherche manifestement à inventer et à introduire dans la littérature iranienne un modèle de récit fantastique, en prose, qui n'existait pas auparavant. Il l'avait déjà pratiqué en

diffusant en 1941 son chef-d'œuvre, *La Chouette aveugle*. Il récidive en 1942 avec *Le Trône d'Abu Nasr*.

Bibliographie

- ABBASI Mohammad Ebrahim, CHAHVERDIANI Nahid, « La structure narrative du fantastique dans la Vénus d'Ille de Mérimée et Premier innocent de Golchiri », in *Revue des études de la langue française*, N 9, 2013.
- FARZANEH M-F, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, Paris, José Corti, 1993.
- FOLET François, « La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans *Le Roman de la momie* de Gautier », in *Cahier Figura*, Volume 7, 2002.
- GAUTIER Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, Gallimard, 1997.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOFRAIND DE BECKER Anne, « Utilisation des momies de l'antiquité à l'aube du XX^e siècle », in *Revue des questions scientifiques*, pp. 305-340, 2010.
- GORBANI Mohammad Reza, *La critique des œuvres de Sadegh Hedayat*, Tehran, Jarf, 1993.
- HEDAYAT Sadegh, *Les trois gouttes de sang*, traduit par Gilbert Lazard, Paris, Phébus, 1998.
- KATOUZIAN Homayoun, *Hedayat du mythe à la réalité*, Tehran, Tarhé No, 1993.
- LESBROS Aurélie, *Le problème de l'identité dans les nouvelles fantastiques*, Paris, Le Manuscrit, 2006.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994.
- TAYEFI ARDABILI Moussa-Alreza, *Hedayat au fil du temps*, Tehran, Iman, 1993.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VADÉ Yves, *Ce que modernité veut dire*, Talence (France), Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.
- W. SAID Edward, *l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1978.