



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## L'image de l'Inde dans l'œuvre de Hedayat : la naissance du féminin mystérieux

**Katayoun Shahpar-rad**

Université Hakim Sabzévéri, Iran

k.shahpar@hsu.ac.ir

**Azine Hossein-zadeh**

Université Hakim Sabzévéri, Iran

azine@hsu.ac.ir

### Résumé

L'œuvre phare de la littérature persane moderne, *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat fut publiée pour la première fois à Bombay en 1936, lors du séjour de l'auteur en Inde. De cet auteur énigmatique iranien, les recherches académiques retiennent surtout l'influence reçue des littératures européennes. Pourtant, il est un autre pays, l'Inde, qui a façonné l'imaginaire du romancier dans sa manière d'appréhender le féminin et donné ainsi naissance à ce que l'on appelle désormais le mythe de la femme éthérée. C'est à travers l'examen de deux textes, *La Chouette aveugle* et « Sampingué », que nous essayerons d'analyser l'image de la femme indienne dans l'univers romanesque de l'auteur et les métamorphoses qu'elle a subies. Cette analyse nous permettra de voir par quels procédés l'auteur parvient à intégrer la culture et l'exotisme indiens à sa vision pessimiste du monde.

**Mots-clés :** Inde, femme, *La Chouette aveugle*, « Sampingué », Hedayat

### The Image of India in the works of Hedayat : Birth of the mysterious feminine

### Abstract

The major literary work of modern Persian literature, Sadegh Hedayat's *The Blind Owl* was originally published in Bombay in 1936, during the author's stay in India. Of this enigmatic Iranian author, academic research retains above all, the influence received from European literatures. However there is another country, India, that has shaped the vision of the novelist in his way of apprehending the feminine thus giving birth henceforth to what is now called the myth of the ethereal woman. It is by studying of two texts, *The Blind Owl* and *Sampingué* that we are going to analyze the image of the Indian woman in the fictional world of the author and the metamorphoses that she underwent. This analysis will allow us to see how the author manages to integrate Indian culture and exoticism into his pessimistic view of the world.

**Keywords:** India, woman, *The Blind Owl*, « Sampingué », Hedayat

La *Chouette aveugle* de Sadegh Hédayat (1903-1951), court roman énigmatique que l'on qualifie parfois de surréaliste par la place qu'il accorde aux rêves et hallucinations, est considéré comme l'œuvre phare de la littérature persane moderne. La traduction de ce texte par Roger Lescot<sup>1</sup> et sa publication en 1953 chez José Corti, peu de temps après le suicide de l'auteur à Paris en 1951, se trouve à l'origine d'une notoriété qu'aucun auteur iranien contemporain n'a connue par la suite. C'est lors de son voyage en Inde, en 1936, que Hédayat publia son texte en cinquante exemplaires ronéotypés à Bombay. Cette publication restreinte et quasi-confidentielle qui s'adressait avant tout aux amis de l'auteur, montre que celui-ci n'espérait pas trouver d'interlocuteurs parmi ses compatriotes. Conçu bien avant son voyage à Bombay, à savoir, pendant le premier séjour de l'auteur à Paris, ce texte a mûri dans un contexte indien et il est loisible d'y déceler de multiples éléments appartenant à la culture et à la civilisation de ce pays. La figure féminine et maternelle de ce récit est originaire de l'Inde et c'est à partir de ses spécificités exotiques que Hédayat va remodeler et parachever sa conception très particulière du féminin, ancrée dans sa vision pessimiste. Notons que, bien avant ce voyage en Inde, Hédayat manifestait déjà son intérêt pour les cultures bouddhiste ou hindoue : douze ans avant la rédaction de *La Chouette aveugle*, il écrit un essai, *L'Homme et l'animal*, où il combat la violence contre les animaux ; trois ans plus tard, l'ouvrage apparaît dans une forme plus complète et s'intitule *Les Bienfaits du végétarisme*. L'auteur y exprime clairement les aspects éthiques et philosophiques de son point de vue, très proches de l'hindouisme et devient lui-même végétarien.

Il existe de nombreuses études qui se sont penchées sur l'influence de la culture indienne sur l'œuvre de l'auteur. Cependant, notre objectif dans cet article est d'examiner l'impact de l'Inde, non seulement sur le romanesque hédayatien, mais principalement pour ce qui touche la question du féminin mystérieux, qui, de nos jours encore, fait l'objet d'intenses débats. Outre *La Chouette aveugle*, deux nouvelles de Hédayat portent la trace de la culture indienne : « Sampingué » (1945) et « Lunatique » (1945), directement écrites en français, parues dans *Le Journal de Téhéran*<sup>2</sup> et traduites par la suite en persan par l'auteur lui-même. L'action de ces deux nouvelles se situe en Inde - à Bangalore et Kengeri pour la première et à Bombay pour la seconde - mais c'est uniquement dans « Sampingué » que la figure d'une femme indienne se trouve être le centre autour duquel se construit le récit.

C'est donc en nous basant sur ce corpus de deux textes, *La Chouette aveugle* et *Sampingué* que nous allons voir comment Hédayat se nourrit de certains éléments de la culture indienne pour forger une conception métissée du féminin, à la fois indienne et iranienne pour donner naissance à ce que l'on appelle désormais en Iran, le mythe du féminin hédayatien, mythe à double figure - la femme éthérée et

la garce, selon la terminologie de l'auteur - où s'illustre pleinement le pessimisme profond de l'écrivain.

## 1. Hédayat en Inde

C'est en 1936 que Hédayat fit son voyage en Inde à l'invitation de son ami Ch. Parto<sup>3</sup> (1903-1997), poète, écrivain et diplomate iranien travaillant au consulat d'Iran à Bombay, sous prétexte de relire le scénario d'un film persan qui allait y être tourné (Nadeem, 2005 :175). Peu avant cette date, en 1934, Hédayat avait publié un ouvrage satirique où il attaquait ouvertement les canons de la littérature classique persane. Cette publication fut à l'origine d'une plainte déposée contre lui par le ministre de la culture de l'époque, Ali Asghar Hekmat pour outrage envers les hommes de lettres. Convoqué au Ministère de l'Intérieur, Hédayat dut s'y engager à ne plus rien publier. Cette invitation permit donc au jeune écrivain de s'éloigner du climat oppressant de l'Iran et de trouver refuge en Inde. Parto l'y hébergea et mit à sa disposition les moyens matériels pour la reprographie en exemplaires limités de *La Chouette aveugle*. Hédayat quitta l'Inde en septembre 1937. Ce séjour dont on connaît peu de détails est important à bien des égards. L'écrivain en profita tout d'abord pour apprendre la langue pahlavi, ou le moyen-perse, langue iranienne parlée à l'époque sassanide. Cet apprentissage fut ainsi à l'origine de la traduction par Hédayat de plusieurs ouvrages depuis le moyen perse vers le persan moderne. Par ailleurs, à une période où l'Iran semblait plutôt tourné vers l'Occident, l'intérêt que porta Hédayat à l'Inde rappelait également les liens très anciens qui unissaient la culture des deux pays. Mais c'est surtout par la trace qu'il laissa sur l'imaginaire de Hédayat et sur sa manière de parachever sa représentation du féminin que ce séjour de quelque deux ans revêtit une importance primordiale. C'est en effet dans *La Chouette aveugle* qu'apparaît la nette dichotomie femme éthérée/garce, opposition entre la figure d'une femme idéalisée par son charme et celle d'une créature qui, par ce même pouvoir de séduction, par son côté mystérieux et impénétrable, est à l'origine d'une peur du féminin, caractéristique du monde romanesque de l'auteur.

Des trois œuvres de Hédayat où sont visibles la culture et la civilisation indiennes, à savoir *La Chouette aveugle*, « Sampingué » et « Lunatique », nous ne retiendrons que les deux premières, puisque dans la dernière c'est surtout l'atmosphère de la ville de Bombay qui est mise en relief et le personnage féminin en est une Européenne. Notre but sera de repérer dans un premier temps les éléments de la culture indienne qui ont aidé l'auteur à parfaire sa conception du féminin et à faire valoir sa vision pessimiste. Dans un deuxième temps, nous chercherons à montrer que ces éléments qui sont autant de signes révélant la fascination pour la culture

indienne sont détournés de leur sens premier pour mieux rendre compte de la vision personnelle de l'auteur, fortement ancrée dans le monde iranien.

## 2. La conception du féminin dans l'œuvre de Hédayat

Tous les écrits de Hédayat témoignent d'un désespoir et d'un pessimisme profonds que l'on a cherché à expliquer à travers diverses approches psychanalytiques, sociocritiques ou encore textuelles. On peut citer à titre d'exemple, l'analyse de Daryush Shayegan qui voit en lui un « *romancier de l'entre-deux* », un penseur déboussolé, « *ne se situant nulle part* » (Shayegan, 1992 : 160). Sa vie tourmentée dans le contexte socio-politique des années trente, sous le règne de Réza Shah, où toute liberté d'expression était violemment réprimée et sa vision du monde ont été mises au jour bien après sa mort, par ses proches amis. De nombreuses études ont été consacrées à examiner l'influence qu'aurait subie Hédayat de la lecture des auteurs pessimistes comme Maupassant, Nerval, Poe, Baudelaire ou encore Kafka dont il fut aussi le traducteur.

Le pessimisme hédayatien se manifeste également dans sa manière de représenter le féminin. On a souvent parlé d'un Hédayat misogyne : l'auteur resta célibataire jusqu'à la fin de ses jours et le peu que l'on sache de sa vie intime ne laisse entrevoir aucune réelle amitié ou complicité féminines ; en outre, dans la quasi-totalité des récits et nouvelles de Hédayat, les femmes dans la fleur de l'âge sont tantôt représentées comme étant à la fois objet de séduction et de rejet, créatures incapables de procurer calme et repos puisqu'elles ne partagent pas les mêmes convictions que leur compagnon, tantôt comme des êtres naïfs et assujettis aux hommes. L'impossibilité d'une réelle communication entre l'homme et la femme est donc le trait commun entre tous ses écrits.

Toutefois, l'aspiration à un idéal féminin est bien présente dans les fictions de Hédayat : tous les personnages masculins espèrent trouver l'âme sœur en celle qui va partager leur vie, mais très vite la désillusion vient rompre le rêve. Cet idéal féminin trouve son origine dans la littérature persane classique et l'on peut bien penser que ce sont les premières manifestations de la modernité iranienne, ou encore la confrontation entre la société traditionnelle et une nouvelle image de la femme faisant son entrée dans la société civile qui suscitent chez l'auteur ce conflit intérieur. Or, l'idéal féminin dans la littérature classique persane apparaît comme une auxiliaire à l'accomplissement spirituel de l'homme : à sa perfection physique et ses qualités morales s'ajoute sa capacité à communiquer avec l'homme afin de permettre à celui-ci d'atteindre le bonheur terrestre et spirituel. Et c'est justement cette image du féminin idéal qui est directement mise à mal, non seulement dans *La Chouette aveugle*, mais aussi de façon plus biaisée dans « *Sampingué* ».

Des deux textes que nous nous proposons d'examiner dans cet article afin d'y repérer l'impact de la civilisation indienne sur la représentation du féminin mystérieux, *La Chouette aveugle* est de loin le plus célèbre et le plus étudié sous diverses approches. « Sampingué », courte nouvelle d'environ dix pages, n'a jamais compté au nombre des écrits emblématiques de l'auteur. Pourtant, à y regarder de plus près, on peut voir à quel point le folklore et la culture indiennes ont pu servir Hédayat pour une configuration originale de son désespoir, reflétée à travers un personnage féminin.

### 3. *La Chouette aveugle*

Il n'est pas aisé de résumer *La Chouette aveugle*, roman aux allures fantastiques, puisqu'elle ne suit pas une logique narrative claire<sup>4</sup>. Cependant, on pourrait dire que le texte est divisé en deux parties à l'image de la dichotomie dont on a déjà parlé, chacune se focalisant sur l'un des deux aspects du féminin mystérieux : la première, plus courte, est le récit onirique d'un meurtre ; au cours de plusieurs visions, une femme « éthérée » apparaît devant les yeux du narrateur. Il cherche à la rencontrer ; la jeune femme vient chez lui, s'allonge sans mot dire sur le lit et meurt. Il émane de sa personne un charme érotique inaccessible : elle s'éteint dans les bras de l'homme, sans qu'il puisse assouvir son désir et ne laisse en souvenir que l'éclat d'un regard interrogateur et plein de mystère.

La seconde partie, plus longue, reprend ce même récit, avec des détails plus proches de la réalité. Le narrateur, y raconte son enfance et son mariage malheureux avec sa cousine qui est en même temps sa sœur de lait. La jeune fille est physiquement identique à la femme éthérée de la première partie. Au chevet de sa mère morte, elle embrasse son cousin. Surpris par l'arrivée du père et pour sauver l'honneur, le narrateur est forcé à épouser sa cousine. Plus tard, elle se refuse à lui et le mariage n'est jamais consommé. Malade et obsédé par l'idée que sa femme, la « garce », le trompe, le narrateur finit par la tuer. Ainsi, si l'inaccessibilité de la femme se traduit dans la première partie par son aspect éthéré, par contre dans la seconde, elle est mise en relief par le fait qu'elle fuit son mari, tout en ayant de nombreux amants, d'où l'appellation la garce.

### 4. La topographie du roman

Il est intéressant et même symptomatique de signaler que les noms Iran ou Perse ne figurent pas une seule fois dans le roman. La seule indication topographique relative au pays d'origine de l'auteur, est Raghès, ville antique au passé glorieux, située au sud de Téhéran. En revanche, la géographie lointaine et mystérieuse de

l'Inde, qui joue par ailleurs un rôle très important dans la littérature classique persane - elle a toujours été dans la poésie persane un lointain merveilleux et exotique - revient incessamment tout au long de l'histoire. Le narrateur se présente comme un peintre malgré lui ; il décore des cuirs d'écritoire en y dessinant machinalement une scène emblématique et répétitive :

*Je dessinais, toujours, un cyprès, au pied duquel était accroupi un vieillard, voûté, pareil aux yoguis de l'Inde. Drapé dans un aba, la tête entourée d'un turban, il tenait son index gauche sur ses lèvres, immobilisé dans un geste qui exprimait l'étonnement. Face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine. Un ruisseau les séparait. (Hédayat, 1953 : 27-28).*

Et c'est justement en Inde que le narrateur peintre envoie les cuirs d'écritoires qu'il décore par l'intermédiaire de son oncle pour les vendre, comme s'ils ne trouvaient pas d'acquéreurs à Raghès. On peut voir dans ce détail une allusion à la vie de l'écrivain qui s'était engagé à ne plus rien publier en Iran, d'où la mention « Publication et vente interdites en Iran » figurant sur les cinquante exemplaires publiés en Inde. Les accoutrements des personnages masculins aussi sont originaires de l'Inde : le vieux brocanteur porte un turban indien. En outre, c'est en Inde que le père et l'oncle du narrateur voyagent pour affaires. Mis à part le nom du pays, est également mentionné le nom de Bénarès, ville sacrée de l'hindouisme, d'autant plus importante que la mère du narrateur en est originaire. Nul doute que l'Inde, très présente dans le patrimoine littéraire persan, conserve dans ce roman tout son attrait exotique et contribue à augmenter l'aspect mystérieux de l'histoire, surtout si l'on tient compte de l'époque de la parution du texte. Au cours des années trente et quarante, l'Inde n'est pas encore un pays de tourisme et rappelle dans l'imaginaire des lecteurs persanophones les textes de la littérature persane classique, les contes philosophiques de Mowlana ou la princesse indienne du *Pavillon des Sept princesses* de Nézami. Or, l'Inde outre sa fonction ornementale et exotique, apparaît comme une terre d'origine, où Hédayat puise les éléments constitutifs de la complexité du féminin mystérieux.

## 5. L'Inde et la femme mystérieuse

Comme nous l'avons déjà précisé, dans la deuxième partie du roman, la femme éthérée cédera la place à la garce, à travers le personnage de l'épouse ; c'est dans cette partie que le narrateur présente l'Inde comme une terre d'origine pour la simple raison que sa mère est indienne ; le père et son frère jumeau sont des commerçants voyageant régulièrement en Inde. C'est à Bénarès que ce père

s'installe et tombe sous le charme de sa future épouse, danseuse au temple de Lingam. La bayadère en est expulsée après qu'elle attend un enfant. C'est donc d'une mère indienne et d'un père iranien que naît le narrateur. L'Inde devient tout autant pour le narrateur la terre qui le sépare de ses géniteurs et le rend comme orphelin. L'oncle du narrateur use de sa ressemblance avec son frère et séduit sa belle-sœur. Ayant découvert la ruse, celle-ci impose aux deux frères l'épreuve du naja, sans quoi, elle les quitterait tous les deux. Les jumeaux sont donc contraints de s'enfermer dans une pièce obscure avec le serpent. A l'issue de l'ordalie, l'un des deux meurt, mais le survivant n'est plus le même homme puisqu'il ressort de la pièce avec l'apparence d'un vieillard. Après cet événement et au terme d'un voyage à Raghès, le narrateur est confié à sa tante (la sœur du père). Dans les liens qui rattachent le narrateur à l'Inde, nous retrouvons donc à la fois la fascination devant le pouvoir enchanteur de la femme et l'amertume d'un désir qui aboutit à la malédiction. La femme cause la perte de ceux qui tombent sous son charme et inflige en même temps un sort malheureux à l'enfant né de cette union. L'impossibilité de rejoindre la femme, mère ou épouse, signe l'inaccessibilité de la femme désirée et son appartenance à une terre hors de portée.

Toutefois, avant l'apparition de la figure maternelle originaire de l'Inde, la première partie du récit, version onirique de ce qui est relaté dans la seconde, offre au lecteur une première description de la femme qui sera baptisée éthérée et où sont mentionnés les premiers éléments de l'iconographie indienne. Il s'agit là de la scène que le narrateur reproduit à l'identique sur les cuirs d'écritoire et qu'il revoit étrangement à travers la lucarne de sa chambre. Certains détails comme les « yeux bridés comme ceux des Turkmènes » (ibid., 1953 : 32), « sa chevelure noire tombait en désordre autour de la pâleur de son visage ; quelques mèches étaient collées à ses tempes » (ibid., 1953 : 33) ou encore le vieillard accroupi, tenant son index gauche sur sa lèvre, signe de son étonnement, rappellent la miniature persane. En même temps, d'autres révèlent l'intrusion des éléments de la culture indienne dans la mise en forme de cette image : « La délicatesse de ses membres, l'impassibilité de ses mouvements, tout la disait passagère et fragile. Seuls les gestes d'une danseuse sacrée de l'Inde pouvaient être aussi harmonieux que les siens » (ibid.). Il est à noter que la description de la pose figée de la femme, entraperçue pendant un très court moment, insiste paradoxalement sur l'aspect mobile de la danse indienne et sa langueur typique tout en soulignant son côté passager, rappelant ainsi son inaccessibilité. Nous voyons que l'image de cette femme ensorcelante révèle une sorte de métissage iconographique, où sont reconnaissables la miniature persane et le modèle de la danseuse sacrée indienne. Ce métissage ajoute une portée plus érotique à l'image de la femme ainsi représentée que l'évocation de

Lingam viendra renforcer. Le commentaire du narrateur confirme l'effet érotique produit par l'évocation de la danse indienne. L'allusion à la mandragore, plante anthropomorphe et réputée aphrodisiaque accentue l'aspect lascif de la pose :

*Elle faisait monter en moi cette ardeur amoureuse que dispense la mandragore. Avec sa silhouette svelte, les lignes suaves qui glissaient le long de ses épaules, de ses bras, de ses seins, de sa poitrine, de sa croupe et de ses mollets, elle semblait arrachée à peine de l'étreinte de son compagnon ; elle était pareille à la mandragore femelle séparée de son mâle. (ibid., 1953 : 33-34).*

Mais c'est dans le récit du mariage des parents que l'image de la femme indienne et son pouvoir érotique font pleinement leur entrée dans l'histoire :

*Bientôt mon père tomba amoureux d'une bayadère, danseuse du temple de Lingam. Son ministère consistait à exécuter des danses rituelles devant la statue du grand dieu et à vaquer au service du sanctuaire. C'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec de grands yeux bridés, des sourcils étroits qui se rejoignaient presque et entre lesquels elle posait une mouche rouge. Je me représente bien ma mère, la bayadère, en sari de soie de couleur brodé d'or, le visage et la poitrine découverts, un foulard de brocart jeté sur sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; elle nouait un chignon sur sa nuque ; des bracelets ornaient ses poignets et ses chevilles, une fleur d'or à la narine, les yeux sombres, bridés, voluptueux, les dents luisantes, elle dansait avec des gestes lents et rythmiques, au son du sâtâr, du tambourin, du luth, des cymbales et de la trompette ; [...] A travers ses mouvements harmonieux et ses invites sensuelles, gestes hiératiques, la bayadère s'épanouissait comme un pétale de rose. Elle laissait parcourir un frisson le long de ses épaules et de ses bras, s'inclinait, se redressait. (ibid., 1953 : 92-93).*

Autant la femme éthérée de la scène peinte par le narrateur semble figée, autant celle de la mère s'accomplit dans les mouvements d'une danse rituelle et lente qui vont charmer le père. Au pouvoir érotique du physique et de la danse, s'ajoute l'effet envoûtant des senteurs exotiques qui émanent du corps de la femme, senteurs immatérielles qui vont jouer un rôle primordial dans « Sampingué » et qui, dans *La Chouette aveugle* agissent aussi par leur vertu mnémorique intemporelle, transportant le narrateur vers le pays de l'Inde, irrémédiablement lié aux temps immémoriaux.

Dans le monde romanesque de Hédayat, l'attrait séducteur de la femme conduit systématiquement l'homme à sa perte. La puissance destructrice de la femme est symbolisée dans *La Chouette aveugle* par le serpent. Toutefois, il serait inconséquent



d'associer l'image de cet animal exclusivement à sa symbolique indienne. Loin de figurer l'image de la kundalini (force lovée sous forme de serpent), elle s'ancre plutôt dans l'imaginaire iranien où le reptile est toujours associé à la peur et à la mort :

*Au lieu du cri que l'on attendait, ce fut une lamentation entrecoupée d'affreux éclats de rire qui s'éleva, puis un hurlement de fou. On ouvrit la porte, mon oncle sortit. Son visage avait brusquement vieilli et ses cheveux...la peur, le bruit, [...] l'épouvante firent que mon oncle sortit du réduit avec des cheveux blancs. (ibid., 1953 : 95-96).*

Le serpent, tel qu'il apparaît chez Hédayat, est une force maléfique et ne véhicule pas l'énergie vitale car il entraîne la vieillesse subite et la folie du survivant. En cela, il rappelle le serpent des récits de la littérature classique, associé à la peur et symbolise ici la crainte du féminin ; la femme et le serpent sont combinés par l'analogie de leurs mouvements onduleux :

*Avant qu'on ne l'enfermât dans la geôle, en compagnie de son frère, mon père pria la bayadère de danser une dernière fois devant lui, de danser la danse sacrée du temple. Elle consentit et ce fut au son de la flûte du charmeur de serpent qu'elle dansa. Un flambeau éclairait la scène. Les mouvements que faisaient ma mère étaient harmonieux, pleins d'une signification profonde ; elle glissait, se tordait, pareille à un naja. (ibid.).*

La figure de l'épouse devenue mère et baptisée « la bayadère », est essentiellement caractérisée par son pouvoir de séduction et jamais par les attributs de la maternité - notons au passage qu'aucun personnage du roman ne possède de prénom. Après l'épreuve du naja, elle disparaît de la vie du narrateur en lui laissant en souvenir « une bouteille de vin rouge mêlé de venin de naja » (ibid., 1953 : 97). En lui donnant la vie, la mère lui offre en même temps l'élixir de la mort. Curieusement, l'épouse du narrateur représentée par la garce, manifeste parfois lors de la maladie de celui-ci une attitude maternelle. La nourrice lui rapporte que lorsqu'il était inconscient, sa femme était venue à son chevet et l'avait bercé en lui tenant la tête sur ses genoux, telle une mère. L'attitude ambiguë de la femme-garce-épouse, refusant l'étreinte amoureuse mais témoignant une certaine affection maternelle montre à quel point la figure féminine est complexe dans l'imaginaire de Hédayat. Le narrateur demeure frustré dans ces rapports avec les femmes : la mère et l'épouse sont toutes deux inaccessibles. L'univers du féminin reste ainsi impénétrable.

La figure féminine est également liée à un élément végétal, le lotus. Fleur emblématique et sacrée de la culture hindoue, symbole de la création, elle apparaît

constamment dans la scène répétitive sur les cuirs d'écrivoire et dans les paysages que parcourt le narrateur pour retrouver la femme éthérée. On peut s'étonner que pour le vocable persan *niloufar* que l'on traduirait en français par lotus ou encore nénuphar, Roger Lescot ait proposé comme équivalent *capucine* qui est une tout autre fleur, dépourvue de sens symbolique dans ce contexte. Cette traduction omet en même temps un détail chromatique puisque dans le texte persan il est question d'un lotus bleu (*utpala*, propre à la nuit et en relation avec Shiva). L'équivalent proposé par le traducteur supprime hélas toute la symbolique de la fleur en relation avec la culture indienne. Il est à noter que le symbolisme du lotus ne se limite pas à l'hindouisme puisqu'on le retrouve non seulement dans l'iconographie préislamique de l'Iran, mais aussi dans le mithraïsme et le zoroastrisme. Le geste de la femme offrant un lotus à un vieillard sous un cyprès, alors qu'un ruisseau les sépare revêt une signification mystique : le lotus, symbole de la création et de la sagesse, offert par la femme est une invitation à l'unisson. Cette union rendue impossible par le ruisseau aurait pu conduire l'homme à l'élévation, elle-même symbolisée par le cyprès. Nous sommes là face au rôle mystique de la femme dans la littérature classique persane où l'homme parvient à la plénitude par l'intermédiaire de la femme aimée. L'exemple le plus parlant demeure certes *Le Pavillon des sept princesses* de Nézami où le héros ne parvient au terme de son parcours initiatique qu'après s'être uni à sept princesses de sept contrées. On pourrait donc déduire que la présence de cette fleur rappelle à la fois la culture indienne, mais aussi celle de la Perse antique. Nous verrons que les parfums exotiques jouent également un rôle primordial dans *Sampingué*.

## 6. *Sampingué*

L'action se déroule à Bangalore et tous les personnages en sont indiens. L'intrigue ne présente aucune complexité narrative ; elle inclut, en forme de récit emboîté, la légende de la vallée de Golmarg où auraient vécu des êtres féériques se nourrissant de parfums de fleurs. Le choix de cette toponymie confuse et étrange - aucun lieu de ce nom n'existe à notre connaissance près de Bangalore - semble se justifier par la ressemblance phonétique entre ce site imaginaire, la station de ski de Gulmarg et le sens de ce mot, s'il s'était agi d'un mot persan : Golmarg signifie littéralement « fleur de mort » et, suivant la légende, « les gens qui se hasardent en ces lieux périssent d'une mort violente et inexplicable » (Hédayat, 1996 : 33).

La nouvelle raconte l'histoire de deux sœurs, Sita alias Sampingué et Lakshmi qui vivent à Kengeri ; leur mère, Padma, vit dans la misère après avoir perdu son mari. Lakshmi épouse un usurier. A la mort de la mère, les deux sœurs vont vivre à Bangalore. Lakshmi (déesse de la beauté, de la richesse et de la prospérité)

meurt des suites d'une grossesse difficile, après avoir mis au monde un fils et s'être acquittée de son devoir de donner un héritier à son mari. Sampingué tente de trouver refuge auprès de son fiancé, serviteur au temple de Ganesha. Dégoûtée après une première étreinte et obsédée par la légende de la vallée, elle rejoint ce lieu pour y disparaître. Contrairement à ce que l'on a vu pour *La Chouette aveugle*, l'Inde est le seul lieu géographique mentionné. Les descriptions, quoique courtes, s'évertuent à mettre en relief l'aspect exotique de Bangalore, sa nature luxuriante et sa flore exceptionnelle. Tout laisse à penser que ces descriptions sont nourries par les promenades de l'auteur à travers la ville et ses alentours. Le pittoresque indien se révèle par le nom des lieux lointains, inconnus des lecteurs francophones et des Iraniens qui lirent par la suite la traduction persane, le temple de Ganesha, le jardin Lal Bagh ou la nature environnante.

L'omniprésence des fleurs spécifiques de l'Inde, leur caractère symbolique et la puissance envoûtante de leur parfum semblent être le trait dominant de cette nouvelle. L'analyse onomastique révèle que le prénom de la mère, Padma, signifie en fait fleur de lotus. La légende de la vallée, quant à elle, se construit essentiellement sur le pouvoir des fleurs qui, avec leurs senteurs, peuvent à la fois nourrir et tuer les êtres éthérés, prolonger leur vie dans une atemporalité insoucieuse ou provoquer leur perte dès que ce parfum se diffuse en surabondance. Vers la fin de l'histoire, l'apparition d'un lotus conduit l'esprit de Sampingué vers le souvenir de sa mère et, par association d'idées, vers la vallée où elle croit avoir évolué dans une vie antérieure :

*Elle contemplait obstinément l'eau profonde et verdâtre, quand son attention se porta sur une gigantesque fleur de lotus aux pétales énormes. En sa langue, le lotus se dit «padma» : c'était le nom de sa mère. Elle eut comme un vertige, fascinée par l'atmosphère de paix que les fleurs entretenaient à l'entour, elle humait voluptueusement les parfums discrets qui venaient du royaume enchanté de Golmarg. Par un singulier enchevêtrement d'images, une nuée de souvenirs affleura à sa conscience : elle découvrit une vie qui avait été la sienne, quelque temps plus tôt, dans la vallée, parmi ce peuple délicieux. (ibid., 1996 :40)<sup>5</sup>*

Nous sommes là face à la conception hindoue du cycle de la vie et de la mort et de la réincarnation que nous pouvons d'ailleurs repérer dans *La Chouette aveugle* quand le narrateur croit avoir vécu des vies antérieures puisqu'il retrouve le motif répétitif de ses propres peintures sur le vieux vase de Raghès déterré près de son domicile.

Tous les personnages féminins de cette nouvelle connaissent un sort tragique et il va sans dire que l'onomastique mêle la fascination à l'ironie. Sampingué dont

le prénom rappelle qu'elle n'est autre que l'avatar de Lakshmi, partage le sort malheureux de sa sœur par son choix de mourir dans la vallée maudite. Leur féminité meurtrie, la maternité de l'une qui mène à la mort et le dégoût de la sexualité chez l'autre, mettent en scène des individus qui ne peuvent s'accommoder d'une vie terrestre régie par des lois matérielles et salissantes. En cela, ces deux personnages appartiennent bien à l'univers de Hédayat pour qui la vie prend souvent l'allure d'une malédiction ; elles sont en même temps les doubles féminins du narrateur de *La Chouette aveugle* resté en dehors du cercle de la vie, l'esprit hanté par une sexualité avilissante, un monde où la femme séductrice - éthérée ou garce - ne peut être aimée dans sa matérialité physique. La bayadère, femme indienne de Bénarès, liée au temple de Lingam et donc à la force reproductrice de la nature et source de la génération de tous les êtres vivants de la pensée hindouiste, a une apparition fugace dans *la Chouette aveugle*. Sa force séductrice, la grâce de sa danse qui subjuguent le père et, par la suite, l'oncle du narrateur symbolisent la fascination de Hédayat devant le féminin. Mais sa force vitale, à l'origine de la naissance du narrateur, est en même temps porteuse de malheur : en soumettant les deux frères rivaux à l'épreuve du serpent, elle cause la perte des deux hommes, mais aussi celui du fils qu'il a mis au monde. La tradition zoroastrienne de presser du vin à la naissance d'un enfant et de le conserver se charge ici d'un surplus de sens et d'une connotation morbide et signifie que la vie est en réalité un cadeau empoisonné. De Sampingué le texte ne donne aucune description physique et c'est son prénom qui connote le désir charnel par référence au parfum aphrodisiaque de la fleur ; elle est tout aussi ancrée dans la culture indienne que la bayadère. Mais son destin, celui de sa sœur, la mort de sa mère, son dégoût de la vie, son attitude contemplative et sa mélancolie appartiennent tout autant à l'univers romanesque de Hédayat puisque nous voyons que, là aussi, l'union charnelle est porteuse de mort et conduit au désespoir.

Force est de constater que le séjour indien n'a pas pu apporter un apaisement au mal-être profond de Hédayat. Mais il est certain que la richesse de la culture indienne, ses figures féminines, les paysages hauts en couleur, sa musique et sa danse ont enrichi ses fictions par plusieurs notes exotiques. En outre, grâce à ses modèles indiens, Hédayat a pu, dans *La Chouette aveugle*, refaçonner et perfectionner son idéal féminin, lointain et pourtant, enraciné dans la culture persane ; un modèle qui, de nos jours encore, habite l'imaginaire des romanciers iraniens<sup>6</sup>. Dans « Sampingué », l'Inde a fourni à Hédayat le modèle d'un double féminin, aussi attiré que l'auteur par un monde immatériel, aussi désabusé et las de vivre que lui. Par l'intérêt qu'il a porté à l'Inde, on peut dès lors parler d'un certain orientalisme chez Hédayat ; ce qui peut paraître surprenant, vu ses origines. Hédayat n'est-il pas

lui-même un oriental ? Son orientalisme doit être considéré de la même nature que celui de ses prédécesseurs, fascinés par l'Inde, sa culture et ses couleurs, tout en restant comparable à celui des poètes et écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle européen, désireux de nourrir leur imagination dans les horizons les plus lointains.

### Bibliographie

Hédayat, S. 1953. *La Chouette aveugle*. Traduit du persan par Roger Lescot. Paris : José Corti.

Hédayat, S. 1996. « Sampingué », in *L'Eau de Jouvence et autres récits*. Traduit par Maxime Féri et Frédéric Farzaneh. Paris : José Corti.

Nadeem, A. 2015. « Step by step with Sadegh Hédayat in India ». *Literary Criticism*, n° 30, p.169-186.

Nézami, 2000. *Le Pavillon des sept princesses*. Traduit du persan par Michael Barry. Paris : Gallimard.

Shayegan, D. 1992. *Les Illusions de l'identité*. Paris : Editions du Félin.

### Notes

1. Orientaliste et polyglotte français, spécialiste de la littérature kurde et persane, ami de Sadegh Hédayat (1914-1975)

2. Quotidien de langue française, publié à Téhéran, entre 1935 et 1979.

3. Ch. Parto est le nom de plume d'Ali Chirazpour Parto.

4. Voir à ce sujet l'introduction de Roger Lescot à *La Chouette aveugle*.

5. La fascination pour le monde végétal est aussi perceptible dans *La Chouette aveugle* ; le narrateur ressent une certaine euphorie après avoir consommé de l'opium : « Une indicible volupté m'envahit. Je m'affranchis du poids de mon corps. Mon être tendait vers l'univers léger et insensible du règne végétal - un monde calme, mais plein de formes, de couleurs merveilleuses. » (Hédayat, 1953 : 75)

6. « Nous sommes tous sortis de la chambre noire de Hédayat » dit Mahmoud Dowlâtabadi (né en 1940) romancier iranien contemporain ; les avatars du féminin fatal de Hédayat, élevé au rang de mythe littéraire, peuplent la littérature romanesque persane.