

Tombeau de Sadegh Hedayat

DU MÊME AUTEUR
aux éditions *farrago*

La Miniature persane, 1999

YOUSSEF ISHAGHPOUR

*Tombeau
de
Sadegh Hedayat*



farrago

© *farrago*, Tours, 1999.
ISBN : 2-84490-006-2

« Il y en a qui commencent leur agonie à vingt ans », dit Hedayat. C'est le plus grand écrivain de l'Iran moderne. De cette agonie précisément. Pour ne pas le voir, on a tenté d'exorciser son cas en le réduisant à une affaire personnelle. Dégoût de l'existence, difficulté d'être, folie, déviance, déchéance d'un groupe social. Comme si une œuvre était autre chose que la résonance du plus impersonnel dans le plus individuel, le plus secret. Cet enterré vivant n'était pas un simple particulier.

Le pessimisme incurable qui l'a conduit au suicide à Paris en 1951, après une vie pénible et douloureuse commencée à Téhéran en 1903, était quelque chose de plus que lui-même. Il se qualifiait de « bâton doré aux deux extrémités » et donc impossible à tenir en main – l'or étant pris ici dans une locution populaire, comme dans les rêves, pour une image de l'excrément. « Ni d'ici, ni d'ailleurs; chassé de çà, non arrivé là. » Comme son existence, comme l'Iran moderne, le « bâton » était suspendu au-dessus d'une ligne frontière : entre l'Orient et l'Occident.

Hedayat était l'écrivain de l'Iran moderne, une modernité inévitable. Lorsque les « Temps modernes » commencèrent en Europe au XVII^e siècle, avec la science, la technique, le capitalisme, l'individu, la raison, la critique, les grandes civilisations de l'Orient – a dit D. Shayegan – parachevaient leur cathédrale : elles ne créèrent plus rien, mais connurent la répétition, le gauchissement, l'effritement. L'Occident commença une ère nouvelle et bientôt étendit sa domination sur la terre entière. Mais si l'Iran ne fut jamais colonisé, il ne reçut pas moins pêle-mêle les sous-produits de l'Occident, armes, objets manufacturés, et l'écho déformé de ses techniques, de son savoir, de sa pensée, de ses œuvres. L'intégration au marché mondial s'effectua lentement et sûrement. Un jour on remarqua que « la glorieuse civilisation » était déjà du passé. En tout cas elle avait cessé d'être l'unique horizon que l'on connût, à l'exclusion de tout autre. L'air qu'on respirait se chargeait d'éléments perturbateurs, d'autres objets se présentaient aux regards, d'autres sons s'introduisaient dans les oreilles.

L'Occident avait rompu avec le monde visionnaire : il ne connaissait plus d'Images, mais des objets. C'est cette brèche que la venue de l'Occident – économiquement, techniquement, militairement plus fort – avait introduite dans l'ancien monde. Avant même de vouloir s'imposer comme l'unique terme de référence. D'ailleurs impossible. Car ce monde des choses supposait une ontologie différente, impliquait d'autres horizons et il venait, en Orient, se superposer simplement à une ontologie des Images sans parvenir à déraciner celle-ci, ni

prendre racine à son tour. Ainsi commença « la déchirure », ou la coexistence schizophrénique, entre le monde visionnaire des Images et celui réifié du regard et des objets.

La rencontre avec l'Occident bouleversa toute la vie. En Iran, son résultat politico-historique fut la révolution constitutionnaliste de 1906 : l'exigence de la liberté, d'un État de droit et d'un État national ; et celle de l'ordre également, contre le désordre, la confusion et l'arbitraire, où s'opposaient les pouvoirs despotiques de la cour, des mollahs et des tribus. L'État national, le droit et l'ordre furent établis grâce à la dictature de Reza Shah Pahlavi, en une version orientale du despotisme éclairé. Mais la liberté ne fut pas réalisée, et l'œuvre de Hedayat, dit l'essayiste iranien Shahrokh Meskoob, est un symptôme de cet échec.

Elle est aussi l'effet d'un double désenchantement : à la fois celui du monde des croyances religieuses et mystiques, transformé en survivances superstitieuses, et celui des « Lumières » de l'Occident. Car à l'époque où Hedayat connut l'Occident, on n'en était plus au temps des Encyclopédistes, ou du Faust de Goethe contemporain de la Révolution française. Il y avait les camps de mort et la nouvelle figure de l'individu était celle de G. Samsa dans *La Métamorphose*, que Hedayat traduira en persan avec un long essai sur Kafka. C'est dans la solitude de Kafka, dans « cette obligation, dira-t-il, d'aspirer à l'absolu et de trouver le rien », que Hedayat reconnaîtra son propre visage.

Mais l'Europe connaissait aussi la Perse ancienne, elle reconduisait Hedayat à cet « Iran » des Aryens, pré-islamique, d'avant l'invasion arabe, comme à une identité supposée

authentique. Hedayat étudia les langues anciennes, et il écrivit sur les anciens Perses. Il se voulait « iranien », c'est-à-dire indo-européen : il partit donc pour l'Inde et pour l'Europe, sans pouvoir sortir du cul-de-sac. Si l'Europe était celle de Kafka, les ruines de la Perse avaient déjà produit Khayyam, il y a plusieurs siècles. Les essais de Hedayat sur Khayyam et Kafka, ses deux compagnons et guides orientaux et occidentaux, étaient pour lui des lieux d'explication de ce qu'il aurait voulu être. Il aimait leur langue concise et précise, et leur réduction au néant et à l'absurde de toutes les croyances humaines. Mais il ne pouvait atteindre la légèreté lumineuse de l'un, ni la profondeur de l'autre. Il était né sous une autre constellation, tellement néfaste, qui lui laissait peu de possibilité, même en tant qu'écrivain.

Jusqu'au début du xx^e siècle, la littérature traditionnelle dominait en Iran : une poésie lyrico-mystique, une prose didactico-morale, mais vidées de leur substance, défigurées par les ornements et la rhétorique des « scribes » et des poètes de cour. Comme le remarque S. Meskoob, le dernier prince des poètes, Bahâr, fut contemporain du premier poète « moderniste » de l'Iran. Celui-ci, Nima, a été comme tous les autres influencé par la littérature occidentale. Car la connaissance d'une langue européenne – le français en général – devenait quasiment un devoir pour les nouveaux lettrés. Et à travers la langue un autre regard s'interposait entre eux et leur monde.

Mais la poésie, dont l'héritage était plus riche, resta un domaine privilégié. Les transformations extérieures éloignèrent la dimension mystique, et les formes poétiques anciennes – les rythmes, les rimes et les métaphores canoniques – mais sans atteindre totalement la sensibilité, l'intériorité et ses images, les lyrismes de l'amour, de la nature, de la solitude. La poésie « moderne » de l'Iran est restée pour une grande partie encore pré-baudelairienne. La prose, dans le sens de ce qui est « prosaïque », bourgeois, désenchanté, n'avait pas d'héritage à métamorphoser. C'était le monde à demi transformé, défiguré – et l'introduction tardive de l'imprimerie, technique de la prose, à la fin du XIX^e siècle – qui exigeait son apparition : il fallait un regard neuf et une langue nouvelle. Si Hedayat n'a pas créé cette prose, il en a été l'accomplissement. Il a fait de « la littérature » une réalité indépendante, ayant son propre accès à la vérité, libre désormais de toutes les instances extérieures qui en déterminaient la teneur et la forme, ou des buts religieux, moraux ou politiques qu'elle servait.

Il s'agissait de rompre avec la tradition lettrée, morte déjà, et ceci en absence d'une vie nouvelle : c'est cela l'agonie sans mort de l'enterré vivant. Tout au plus les vieux contenus étaient réduits à l'état d'objets, avaient subi le désenchantement. Le rapport ancien qui liait le moi au monde, et le Soi à Dieu, avait été brisé sans que naisse véritablement un « sujet », mais plutôt son manque, une prison, une solitude, une douleur impuissante exposée dans sa nudité, sa misère, dans son angoisse de la mort et son désir d'en finir. Un

monde précapitaliste avait été bouleversé par le marché mondial, sans que l'individu sujet, cause de soi, du capitalisme européen d'avant l'ère de sa « finitude » et de sa mort, au XX^e siècle, ait pu voir le jour. Car dans cette expérience du néant et de la mort, éprouvée comme une absolue déréliction, Hedayat n'était pas seul : c'était une situation partagée par d'autres, dans la première partie du vingtième siècle. Mais en Occident. Cependant que cette expérience devenait vertigineuse, quelque chose de plus amer et de plus radical, comme une douleur irrémissible et poignante, dans une solitude extrême, parce qu'elle était vécue, dans un total isolement, par Hedayat, à partir des ruines d'une société traditionnelle entrée en décomposition au contact de la modernité occidentale, en proie, elle-même, à la crise. Ainsi l'absence ancienne et la mort actuelle du sujet étaient devenues une seule expérience : « le sujet » n'était rien d'autre que cet être misérable, errant, ce chien vagabond expulsé du paradis sans avoir trouvé de terre. Vu de ce cercueil de verre, le monde apparaissait comme peuplé de canailles, de sots, d'intestins, d'organes sexuels, de superstitions, de saloperies, de petits mensonges et de petits crimes. Aucune médiation n'existait entre le dehors et le dedans, le moi et les autres, l'idéal et ce réel désillusionné qui avaient créé en Europe bourgeoise la forme romanesque. Aucune possibilité de totalisation non plus. Mais la déflagration d'un cosmos en une multiplicité de zones hétérogènes, et aussi de petites formes, de langages différents. Car l'écriture de Hedayat est diverse et ses petits récits sont d'importance et de qualité inégales.

Contre l'écriture livresque, Hedayat a voulu être près du langage de la rue, mais ce parler allait jusqu'au langage des bas-fonds, de cet Iran qui était encore prémoderne, mais que le nouveau regard permettait de voir : mélange de proverbes, d'injures, d'obscénités, d'histoire sainte, de superstitions et de canailleries. C'est avec une véritable fascination, imprégnée de dégoût, que Hedayat observe, recueille, sauve, pour la première et dernière fois, ce monde qui avait encore une certaine consistance. D'où la fraîcheur que ces textes ont toujours conservée, tandis que l'univers petit-bourgeois – « moderne » – de certains autres récits était, en lui-même, déjà trop banal et dépourvu d'intérêt.

Si Hedayat ne croyait plus à la tradition savante, il n'était pas non plus populiste. Il a cherché dans le langage, les contes, les superstitions populaires, quelque chose d'existant, d'encore palpable, il s'en est servi pour exprimer ses rares espoirs politiques, rapidement déçus, et surtout pour trouver un moyen satirique contre le peuple, les superstitions, la religion, le pouvoir politique, les institutions culturelles et aussi les « modernistes ». Les plus beaux moments sont dus à ces rencontres entre deux univers, lorsque subsiste à la fois quelque chose d'un monde différent et le regard moderne qui l'objective. Quand « l'enterré vivant » s'imaginait en contact avec le monde, cela produisait des récits fantastiques.

Le plus justement célèbre d'entre eux, le mieux connu, le texte le plus long de Hedayat est son chef-d'œuvre : *La Chouette aveugle*. C'est le seul écrit de la littérature moderne

de l'Iran à pouvoir tenir devant les œuvres classiques de la Perse, mais aussi devant les grands livres de la littérature mondiale de ce siècle. C'est là que ce rapport entre l'Orient et l'Occident – la vision et l'Image, le regard et l'œil – parvient à se cristalliser. C'est d'avoir été projeté dans l'abîme d'entre-deux-mondes que provient, chez Hedayat, le sentiment d'être en trop, d'une solitude extrême livrée à la mort et au néant. C'est de s'être trouvé sur la ligne de partage entre l'Orient et l'Occident et d'avoir été traversé par leur rencontre catastrophique, constitutive de l'Iran moderne et contemporain, qu'est né *La Chouette aveugle* : comme l'éclair jailli de cette rencontre de l'Orient et de l'Occident, illuminant l'étendue du désastre.

Ce livre n'apparaît comme un livre fantastique que si l'on oublie l'existence du monde de l'Image où il s'enracine, pour ne voir que « l'imaginaire » dans lequel il déchoit. Le livre même est le chemin de cette inversion, l'introduction du regard objectivant et d'un naturalisme qui métamorphose le Soi visionnaire, qui accédait au monde de l'être par l'Image et l'amour, en un écrivain moderne, en un vieux brocanteur, en un Dieu-démon ridicule et sale assis devant des bric-à-brac vétustes et rouillés dont personne ne veut. Un monde mystérieux où l'on ne peut plus distinguer entre l'univers visionnaire et les « visions » hallucinées d'un opiomane, là où les deux versants orientaux et occidentaux – car ce livre est influencé aussi par la littérature européenne – se sont recouverts bord à bord, sans que la déchirure plus sanglante que jamais ait disparu ou soit cicatrisée. C'est le chemin même de l'enterré vivant dans ses rapports à ses rêves, ses souvenirs et

ses visions indistincts, à l'espace devenu fantastique, aux canailles qui l'entourent, à l'écriture qui le tient en vie, à l'opium qui le console et l'inspire.

La Chouette aveugle fascine et attire, il enivre le lecteur d'un alcool vieux et rare, il lui donne le vertige d'avoir respiré un parfum étrange et trop fort : par son « peu de réalité », par l'impossibilité de distinguer un avant et un après, d'y reconnaître une différence entre le surnaturel et le naturalisme sordide, entre la vision éthérée imaginaire et l'existence terre à terre, entre la rêverie d'opium et l'expérience effective, par la constante métamorphose qui s'empare de tous les personnages, et l'autre qui s'insinue en toutes choses pour transformer le même.

Deux versions, l'une « imaginale », l'autre « imaginaire » d'un même amour et du meurtre de l'Image dont ne restent que des yeux. Ces pages peuvent être lues comme des variations sur une seule image, dont les retours obsédants sous de multiples formes créent un univers hallucinant, éthéré, prégnant et irrespirable qui est celui de l'écriture même, comme si celle-ci n'était que l'émanation de l'image qui orne le plumier devant celui qui écrit, poussant ses dernières plaintes comme la chouette aveugle dans les ruines, perdu entre l'Image, l'œil, l'ombre et le miroir : sans identité.

« Non. Personne ne décide de se suicider. Le suicide accompagne certains. C'est dans leur nature et leur caractère. Ils ne peuvent pas échapper de ses mains. C'est le destin qui commande, mais en même temps, c'est moi qui ai fait mon propre destin... Et le destin est plus fort que moi. »

Le suicide a tenté Hedayat, avant de devenir le thème de ses écrits, et d'être l'acte final de son œuvre et de sa vie.

Comme propos littéraire et destin d'écrivain, c'étaient une idée et un geste absolument nouveaux en Iran.

Hedayat est le premier suicidé de la littérature persane. De là la haine que les honnêtes gens de tout bord lui ont vouée et lui vouent toujours.

L'impact négatif de ce suicide est à sa juste mesure. Des amis plus empressés, de meilleures conditions d'existence, tel ou tel événement passager n'auraient pu l'éviter. C'est parce que Hedayat était ce qu'il était qu'il ne pouvait avoir de meilleures conditions de vie, ni moins de solitude ou plus d'espérance. Son suicide n'est pas circonstanciel mais existentiel, et même

plus que cela qui pourrait simplement impliquer quelque chose de personnel : c'était un « destin », autrement dit une nécessité.

Solitaire parmi les siens, solitaire au milieu des lettrés iraniens, solitaire entre l'Orient et l'Occident. Aurait-il voulu, aurait-il pu être quelqu'un d'autre que ce « Hedayat » qu'il est devenu pour toujours, il aurait facilement pu se faire entourer, aider. Ne pas rester le fonctionnaire subalterne du ministère des Beaux-Arts, gagnant très peu d'argent, obligé de vendre sa bibliothèque pour pouvoir revenir à Paris, et s'y tuer.

Il avait une silhouette de petit-bourgeois, celle d'un employé de bureau. Une apparence semblable à l'allure de Pessoa, mais elle était commune à beaucoup d'écrivains, à l'époque. Il était fin, avec des yeux de chouette et un sourire triste, narquois. Malgré ses conditions de vie, il n'avait pas d'origine petite-bourgeoise. Sa famille, proche de l'ancienne dynastie Qâdjâr, était restée liée aux sphères du pouvoir sous les Pahlavi. C'étaient des lettrés, des militaires de haut grade, de grands commis d'État. Hedayat fut initié à la littérature au lycée Saint-Louis de Téhéran, avant d'être envoyé en Europe, parmi les premiers boursiers de l'État, pour recevoir une formation d'« ingénieur en construction ». La suite correspond à ce que l'on attend : la préférence donnée à la littérature et aux voyages, le suicide d'un ami, une histoire malheureuse avec une jeune femme, une « chute » dans la rivière, qui fut

considérée comme une tentative de suicide et provoqua le retour de Hedayat en Iran. Il avait commencé à écrire pendant ses études à Gand, ensuite à Paris, à Cachan, et partout où il avait été. Pour pouvoir continuer, il démissionna de son emploi à la banque, à Téhéran, et finit comme rédacteur de l'unique revue musicale du pays.

Cinquième enfant de la famille, il semble avoir été l'objet de grande sollicitude par son entourage : rien donc apparemment de cette solitude radicale dont il est question dans ses livres. La solitude était cachée, intérieure : une sensibilité extrême, excessivement fragile et démunie devant la vie. Cette faiblesse, si nécessaire à l'écrivain, lui avait été donnée par ce qu'il faut bien appeler la longue décadence de l'Iran pré-moderne. Il lui manquait, et cela rien ne le lui offrait, la force nécessaire pour contrebalancer ce qui, laissé à lui-même, allait le détruire. Contre le monde, qui finira par le broyer, il avait choisi d'écrire. C'était son unique force, qu'on essaya, et réussit, de miner.

Un profond amour-haine le liait à son pays. Il y vivait en « fils de famille », chez les siens. Selon la tradition patriarcale, on prenait soin de lui. Et cela impliquait de sa part respect, affection, attachement. Et en même temps un sentiment d'étouffement, de répulsion et de rejet. Ascète, d'une éthique rigoureuse et d'une très grande délicatesse, là il ne se départait jamais de sa courtoisie peu commune, de son silence.

Ce qui tempérerait cette courtoisie, sans en nier la distance, il le réservait à ses amitiés et inimitiés littéraires : un parler acerbe, cinglant et des jurons peu châtiés de charretier, de cantinière ; un langage imagé, haut en couleur, rempli de

proverbes, d'adages, de dictons populaires, mêlé d'expressions livresques détournées, et de formules de politesse iranienne, grandiloquentes, obséquieuses et fleuries. Il était d'une grande modestie et d'une ironie autodestructrice.

On avait commencé par le prendre de haut, comme « un jeune homme ignorant la grammaire », parce qu'il préférait le langage des vivants aux règles mortes de l'éloquence. Mais le monde des lettrés était tout petit, et il avait fini par le connaître. Il était devenu proche de la demi-douzaine de véritables intellectuels iraniens, dont quelques-uns militaient au parti Toudeh. Ce qui le fit considérer, plus tard, comme un « communiste », qu'il ne fut certes pas.

En tant qu'écrivain, il avait dû, au départ, publier à compte d'auteur ses livres que personne ne voulait acheter ni lire, y compris les « amis » qui les recevaient gratis.

Quand, enfin, on fit semblant de le lire, on découvrit, bien avant son suicide, que Hedayat « corrompait la jeunesse » : avec son pessimisme, son athéisme, son amertume. Pour les gens en place, il était trop critique, dangereux et « communiste ». Pour les écrivains engagés – la quasi-totalité des écrivains et poètes de l'Iran –, Hedayat n'annonçait aucun avenir et se détournait de la réalité sociale. Les uns et les autres trouvèrent le meilleur moyen pour se débarrasser de lui : Hedayat fut dénoncé comme un effet résiduel des langues et des littératures occidentales mal assimilées et incomprises. En catimini on ajouta, à tout cela, des « vices », plus ou moins réels ou imaginaires, qu'on voulut trouver scandaleux. Même

si l'alcool, les stupéfiants ou l'amour des garçons – plutôt hypothétique en ce qui concerne Hedayat – n'avaient jamais empêché, en Iran, l'adulation des grands poètes, chez qui tout cela n'était pas que des métaphores poétiques ou mystiques. Cependant, eux étaient trop grands, trop morts, tandis que Hedayat vivait au milieu de gens étriqués, à l'époque de la radio, des journaux, lorsqu'un écrivain dépend de l'opinion publique.

Mais en fait la haine avait d'autres origines : l'accomplissement par Hedayat d'une inversion ayant une tout autre portée.

L'Iran d'aujourd'hui se trouve, en Asie, entre le golfe persique au sud, l'Arménie, l'Azerbaïdjan et le Turkménistan au nord, l'Afghanistan et le Pakistan à l'est, la Turquie et l'Iraq à l'ouest. Pour les Iraniens – dont les origines se confondent avec l'arrivée des Indo-européens, ces « aryens » qui ont donné leur nom à « l'Iran » – l'Histoire est marquée par trois événements majeurs. Le premier : l'apparition – au deuxième millénaire avant notre ère – de la religion de Zoroastre, une religion de la lumière, de la sagesse et de l'harmonie en lutte contre le principe adverse du mal, du désordre et des ténèbres ; une dualité qui par la suite – grâce au prophète Mani – produira le manichéisme. Les Iraniens auront inventé donc la mystique de la lumière aussi bien que le diable. Le second événement important : au sixième siècle avant notre ère, la fondation du premier Empire à tendance universelle par les Achéménides, ces Perses qui, pour longtemps, ont donné

leur nom à l'Iran. Le troisième événement, aux conséquences présentes plus importantes : la conquête de la Perse, au septième siècle de notre ère, par l'Islam, qui a changé la religion, la langue, l'écriture, les lois et les mœurs du pays, mais qui – par une symbiose avec l'héritage ancien des Perses – a donné naissance également à une forme de l'islam et à une spiritualité spécifiquement iraniennes. Cette symbiose a créé une pensée mystique visionnaire, une religion ésotérique, et cependant profondément populaire, de l'accès à l'être par l'amour, déterminante pour la vie des Iraniens à tous les niveaux, jusque dans les arts comme l'architecture, la miniature et la musique. Elle a produit aussi la poésie lyrico-mystique de l'amour, comme le chemin du “non-où” de l'univers imaginal, ésotérique et visionnaire, contre l'orthodoxie dominante.

Ainsi s'il y avait eu traditionnellement, en Iran, des gens qui se mettaient en marge, leur marge créait le centre même de la tradition. Ils cherchaient des manières mystiques de s'attirer des « reproches », de défier les dévots et les personnes convenables. Toutes leurs déviations ouvraient des chemins vers Dieu. Il n'existait pas, pour eux, d'immoralité ou de crime, mais seulement l'amour et le poème.

L'irréligion et l'athéisme demeuraient totalement étrangers aux grands poètes mystiques de l'Iran. Ils méprisaient, simplement, les dévots et leur orthodoxie religieuse. Parce qu'à leurs yeux, cette orthodoxie se situait dans la froide distance par rapport à Dieu, tandis qu'eux-mêmes ils désiraient, pour s'y brûler, le feu de sa proximité.

Dans tout l'Orient, mystique et despotisme ont été souvent les deux faces d'une même médaille. Deux éclairages pour la même vie : diurne et nocturne. Car si chacun y est nul devant celui qui détient le pouvoir, tous, et même celui qui exerce le pouvoir suprême, restent dans une identique nullité par rapport à une entité autrement incommensurable. Puisqu'il n'y a véritablement pas de singularité, ni de possibilité d'existence intramondaine – fût-ce dans la rencontre héroïque avec l'impossible, dans le défi et le sacrifice, qui en Occident ont produit la liberté de la tragédie –, la mystique devient, en Orient, un chemin vertical, l'unique possibilité d'arrachement à la vie invivable.

Et comme en Iran, l'islam, avec le chiisme, a été métamorphosé en une religion funèbre fondée sur le martyr, l'orthodoxie religieuse la plus cruelle et despotique a pu y communier dans l'amour de l'Un – chez la même personne et dans les mêmes milieux – avec la mystique libertaire la plus radicale, honnissant toute orthodoxie.

Ainsi, la poésie lyrico-mystique fut, en Iran, une fonction interne de la vie à l'ombre du despotisme politique et de l'orthodoxie religieuse. Le poète mystique avait à sa charge de « libérer les oiseaux pris au filet, pour qu'ils reprennent leur vol vers le ciel, leur origine ». Il était assuré que « des anges apprenaient ses poèmes par cœur », car il était, lui, le messager entre ici et là-bas, le véritable archange dans « le chemin de l'ami », de la vérité, de Dieu.

Or, arrivé après le romantisme – selon le « calendrier » occidental qui avait pénétré aussi en Iran –, Hedayat était un

ange déchu sur une terre de souffrance et pouvait à peine se prendre pour le diable. C'était le premier écrivain moderne de l'Iran. Et pour le moderne, il n'y a pas de ciel : tout au plus l'enfer, et il est de ce monde.

L'Iran où a vécu Hedayat avait déjà perdu son souffle. Semblable au « rayon du soleil au bord du toit », il allait disparaître dans l'obscurité, ne laissant dans *La Chouette aveugle* que ses ténèbres, ses relents de moisi, ses saletés et ses objets hors d'usage. Les formes de vie ancienne, tant qu'elles possédaient sens et substance, avaient produit l'une des traditions poétiques les plus riches du monde. Elles étaient mortes bien avant la naissance de Hedayat. Et, comme il s'est avéré par la suite, il ne pouvait être question de leur retour à l'existence. Car la tentative la plus récente de les rendre vivantes, fût-ce au prix de centaines de milliers de martyrs de la révolution islamique – dont le guide, l'Imam Khomeiny, alliait en lui orthodoxie religieuse, despotisme et poésie mystique – s'est soldée par la ruine du pays et une plus grande pénétration du modernisme, décevant ainsi beaucoup d'intellectuels qui s'y étaient ralliés au nom de ces traditions culturelles mystiques, avec l'espoir de nier une modernité irréversible.

C'est que la conception historiciste de l'existence et le sens du temps historique qui, plus ou moins, depuis la Révolution française, dominent l'Occident, sont étrangers aux sociétés traditionnelles. Sans doute, telles ou telles formes de vie ou œuvres sont-elles apparues chronologiquement à une telle époque. Mais cela concerne leur apparition, non leur sens ; ce qui dote toutes les formes de vie et les œuvres anciennes

d'une sorte de coprésence et d'actualité. Ainsi chacun espérait-il pouvoir se considérer comme le contemporain de Rûmi et de Hafiz. Mais cela n'a pas empêché l'histoire d'avoir un autre cours.

Et cette nostalgie de la tradition n'avait pas manqué, non plus, chez les modernistes, qui voyaient la Renaissance de l'Iran à travers la Perse antique, en oubliant eux aussi plus de mille ans d'histoire. C'est également au feu purificateur de l'Iran pré-islamique que Hedayat songeait, à ce qui avait existé avant que toutes les superstitions imposées de « l'étranger » ne viennent ternir la « pureté » et affaiblir la grandeur de la Perse antique. Cependant, lui, il était conscient de ce qui était perdu à jamais, et de la distance infranchissable.

Opposé à la mystique, et à la religion qui la sous-tend, Hedayat avait une aversion pour la tradition de la poésie lyrique de l'Iran, à laquelle il ne voulait plus rien comprendre.

Khayyam faisait exception pour lui. Et effectivement, même dans un long courant historique, c'est une exception. On doit se rappeler que la domination de l'arabe, en Iran, avait refoulé la langue et la culture persanes. Il avait fallu réinventer tout, de fond en comble. Ce que firent les odes à la nature, et plus tard la grande épopée de Firdousi, où a été recueilli la geste mythico-héroïque de l'Iran pré-islamique. Khayyam, venu ensuite, avait su regarder en face les ruines de ce monde, mais en acquiesçant, avec grâce et sérénité, à l'immanence, à l'éphémère, à l'absence de sens de tout. Il n'avait pas besoin de nier Dieu. Il n'en faisait pas le « censeur » de

l'existence. Sa conscience exacerbée de la mort lui donnait l'audace de dire oui, sans le recours d'aucune croyance, consolatrice ou non. Ce courage de voir le néant sans frémir, ni se détacher de l'éphémère à la manière bouddhiste, ou prendre l'existence en haine et sombrer dans la mélancolie ; cette luminosité, la limpidité de son langage, en Iran ou ailleurs, sont restés très rares. Ceux qui viendront après lui, à la suite de l'invasion mongole, tenteront d'oublier les ruines de l'histoire dans leur amour lyrico-mystique, ou leur nostalgie, de l'Un. À partir de là, ce qui avait été préparé de longue date se cristallise en une véritable « religion de l'Amour », qui va marquer désormais l'être, l'âme, le cœur et la culture iranienne.

Cette tendance, où l'on a vu la résurgence, sous une forme mystique et nostalgique, de l'esprit de la Perse pré-islamique, continuera en Iran. En se dégradant peu à peu, jusqu'à se survivre aujourd'hui dans l'état d'âme populaire, ou les chansons à succès, dans l'enthousiasme d'aller sauter sur les mines de ceux qu'on appelait précisément « les amoureux », et même dans la sentimentalité d'une bonne partie de la poésie lyrique « moderne ».

Ce sont ces formes déchues, et les conditions les ayant produites, qui déplaisaient profondément à Hedayat. Il ne chantera plus, mais écrira sa version personnelle de « la religion de l'Amour » dans *La Chouette aveugle* : ce sera la métamorphose de l'ancien par la modernité, son devenir mortifère, cauchemardesque et démoniaque.

En s'opposant, à la fois, aux croyances anciennes et aux formes qui les avaient accompagnées, Hedayat s'était mis à l'écart. Mais cet écart n'avait plus rien de commun avec la marginalité des mystiques au centre de la tradition, et de leurs poèmes qui devenaient des chants pour tous. Hedayat était de ceux, rares, qui avaient compris que le chemin du passé est barré à jamais, même s'ils ne savaient pas encore que ce chemin serait jonché de millions de cadavres. Il n'ignorait pas que la nostalgie du « retour » ne fait jamais revenir que des morts. Il était de ceux qui, au péril de leur vie, ont traversé les affres, les atrocités de la modernité. Sa marginalité n'avait donc rien d'une cause commune : c'était l'expérience radicale de la solitude. Un abîme le séparait de tous et c'est de cet abîme que viendront ses écrits.

Il partageait avec les modernes une profonde haine de la « Poésie », qui exige, et aboutit à l'invention de la prose, au sens de l'avènement du monde désenchanté.

Ce monde dont l'écrivain moderne a le malheur de ne pas pouvoir accepter le désenchantement, tout en ayant pour tâche de refuser toute parole consolatrice, toute sentimentalité louche, « lyrique et poétique » qui prétendraient en masquer le désastre.

Hedayat avait devant lui une tradition en ruine, dégradée en des formes galvaudées, ne pouvant se survivre fortement qu'à devenir objet d'étude. Et une réalité, entre l'ancien et le nouveau, avec des possibilités d'être multiples, des couches

superposées, et une configuration confuse ou sans configuration du tout, qui n'engendrait d'emblée aucune nécessité formelle, mais produisait des mixtures hybrides ou informes, donc inexistantes, de l'Orient et de l'Occident. En comparant l'architecture de son temps aux monuments d'Ispahan, qu'on appelait « la moitié du monde », Hedayat pouvait dire qu'elle n'était ni iranienne ni européenne, que dans un bâtiment chaque morceau obéissait maintenant à sa propre loi, que la colonne était grecque, le plafond persan, la fenêtre anglaise.

Comme tous ceux qui n'ont pas produit la modernité, mais l'ont reçue sur la tête telle une catastrophe, Hedayat avait accès à toutes les formes que rien ne reliait à la tradition iranienne, à la vie actuelle, à l'expérience vécue par lui et autour de lui. Il avait la conscience d'être, par rapport à l'histoire du monde, y compris la littérature, à la périphérie. Au milieu de ce vide, il pouvait être plusieurs auteurs à la fois. Toutes les formes qui avaient été créées ailleurs une à une, à des moments particuliers, dans la lutte et l'opposition avec d'autres, chacune par un auteur différent, il pouvait les assumer dans sa solitude. Il s'y est essayé, en a inventé d'autres, avec des styles et des manières diverses, sans pourtant recourir, comme un autre écrivain de la périphérie, à des « hétéronymes ».

De là, l'hétérogénéité de ses écrits, qui vont du conte fantastique au récit et au drame historique, à l'essai, aux nouvelles naturalistes. Et s'échelonnent entre les œuvres personnelles, où, sous la fiction, directement son mal d'être se dit, et les écrits polémiques qui s'en prennent à la mixture de superstitions religieuses, de despotisme et d'impérialisme qui

présidait aux destinées de l'Iran. Il s'agit de tout un registre d'écriture (essais, récits, contes, nouvelles, gestes, charges, dits), avec une diversité de langages et de tons difficiles à ramener à un dénominateur commun. Ils s'entrecroisent tous dans son chef-d'œuvre : *La Chouette aveugle*. Livre unique, qui concentre, résume et dépasse de loin ses autres récits, et tranche sur eux par sa complexité, sa profondeur, sa richesse et son mystère.

La situation de Hedayat impliquait le moment spécifiquement moderne, celui de la critique : l'adepte des Lumières s'en prenant aux « prêtres et tyrans ». Une société traditionnelle vit sous l'impact de la religion, dont le devenir constitue l'un des enjeux de la modernité. On le voit dans le développement même du « roman » en Iran : entre *Ziba* de Hedjazi – l'histoire d'un apprenti mollah venu des campagnes, se défroquant et se transformant en fonctionnaire d'un ministère laïque nouvellement créé –, et *La Malédiction de la terre* de Al Ahmad, peu d'années avant la révolution islamique – où un fonctionnaire de l'éducation nationale recherche les traces de la religion à la campagne.

Le véritable travail critique et théorique de *Aufklärer* avait été mené en Iran par Kasrawi. Il lui avait valu d'être assassiné. Ce pourquoi Hedayat hésitera à publier ce qui circule encore sous le manteau : des textes satiriques autrement redoutables, où il s'est approprié totalement l'idiome du pouvoir pour le faire éclater de l'intérieur.

À un certain niveau, donc, Hedayat était un écrivain critique d'un humour destructeur, d'une ironie cinglante et corrosive, à des degrés et de manières différentes selon les objets qu'il prenait pour cible. Il s'agissait, pour lui, de soulever le voile de mensonge qui cache l'oppression et la violence, non seulement entre les hommes, mais contre la nature et les animaux. Son refus des faux-semblants était une exigence intransigeante de liberté. L'œuvre de Hedayat est réellement négative : elle sert à indiscipliner les esprits en les initiant à l'incroyance. C'est pourquoi, en Iran, Hedayat a toujours encouru la censure, même si les régimes politiques étaient différents. Cependant, si la volonté critique gardait, malgré tout, lorsqu'il s'agissait des diverses superstitions, l'espoir de changer les choses, là où Hedayat touchait le fond, comme dans *La Chouette aveugle*, toute critique était dépassée par une blessure et une douleur incurables, car là, il n'existait plus d'espérance.

Ainsi à côté de la critique des instances oppressives, il y avait à découvrir la tonalité interne d'une vie opprimée et impossible; la vérité d'un moment et son horizon. Ce qui n'est plus la tâche de l'intellectuel ou du publiciste, mais de l'écrivain. Celle de *La Chouette aveugle* : l'envers et le revers des Lumières, de la rationalité optimiste et progressiste de la modernité, et son authentique « poésie ». L'abîme ouvert avec l'incroyance, la nuit, la couleur noire, le désespoir infini de l'homme en prise avec sa solitude et sa propre énigme.

C'est par une vision d'horreur, de terreur, de violence, de tuerie sadique, de puanteur, de bruit, de cris et de poussière, c'est avec des couteaux, des crochets, des hachoirs, avec des charniers de cadavres dépecés, étripés et surtout par des fleuves de sang que commence l'œuvre de Hedayat. Ce n'est pas une description de la guerre, mais quelque chose qui projette une ombre sinistre sur la civilisation elle-même : une vision écœurante, nauséabonde et révoltante des abattoirs, en prologue aux *Bienfaits du végétarisme*.

L'Enterré vivant, « notes d'un fou », sera le véritable lieu de naissance de l'écrivain Hedayat : les traces d'un suicidé, de ses derniers jours et de ses tentatives ratées pour mettre fin à sa vie. Il s'agit de la solitude et de l'incapacité à vivre, de l'absurdité de la vie et de l'existence en général, de l'impossibilité et de l'inutilité même d'en finir. La folie et le suicide y sont à l'œuvre, doublés de la simulation et de la comédie envers les autres. L'écriture met au jour une angoisse qui se retourne contre elle-même, contre celui qui écrit et ceux qui le lisent.

Lorsque l'écriture touche l'indicible de la solitude, du suicide et de la folie, quand, en dehors de toute volonté de communication, écrire devient l'avant-dernier acte, il se trouve à la limite de « l'autobiographie » fictive.

Ce sera aussi, vertigineuse et haletante, l'une des tonalités de *La Chouette aveugle*, contredite, mais organiquement, par quelque chose d'opposé à cette écriture moderne, et de plus ancien : le bonheur de la narration et du conte.

Hedayat avait été parmi les premiers collecteurs de contes en Iran. Il en a écrit, avec des contenus allégoriques et contemporains. Il s'intéressait aux dits et coutumes supersti-

tieux, communs à toute la société. De là, la proximité avec la narration orale de ses récits consacrés à l'existence populaire. Ils sont dépourvus de volonté extérieure de polémique. La satire y naît de l'objectivité de la chose même, dénonçant ainsi, naïvement, sa propre horreur, sans perdre le charme et la magie de ce qui s'est répété des centaines de fois et des expressions façonnées par le temps qui s'y est sédimenté.

Ce monde ancien de vie populaire, son langage et ses superstitions se retrouvent dans *La Chouette aveugle*, comme les carcasses de moutons, écorchés et sanglants, qui y arrivent des abattoirs, chargés sur le dos de chevaux faméliques. La présence du monde contemporain de l'Iran : matérielle, sanglante, misérable, pénètre jusque l'autre côté du mur pour donner au monde des Images une précision magique et hallucinatoire, une présence matérielle rendant incertain et indiscernable ce qui relève de la description naturaliste et ce qui provient de l'Imaginal, du rêve, de la rêverie, de la fantaisie ou simplement de la mémoire.

Hedayat a créé, avec *La Chouette aveugle*, une forme de narration extérieure aux réalismes européens et aux formes littéraires anciennes de l'Iran. Orient et Occident ont pu s'y rejoindre, parce que l'univers spirituel de l'Iran n'avait pas plus de présence maintenant que celle des fantômes, des morts et des revenants, et que les formes de la narration réaliste européenne, elles-mêmes, avaient été bouleversées.

C'est à la fin des années vingt que Hedayat était venu, pour la première fois, en Europe. Le surréalisme et l'expressionnisme y prédominaient, avec l'exploration de l'inconscient, et la proximité affirmée entre la littérature et le rêve. Il y avait aussi d'autres tendances. Mais on reçoit toujours les influences pour lesquelles on est prêt. Celles qui ont marqué Hedayat viennent de plus loin.

La société iranienne était à ce moment de passage, entre l'univers magico-religieux et le monde désenchanté, qui avait donné naissance en Europe aux récits romantiques et au roman réaliste. Mais l'Iran avait subi la modernité, sans être une société moderne, et restait trop imprégné de l'ancien, donc, pour le rationalisme et l'empirisme ou la velléité réaliste. Hedayat pouvait plus facilement accéder au romantisme, à ce qui avait, entre deux mondes, recueilli la magie, mais sous la forme d'enchantement fictif. Son « romantisme » toutefois sera plus dur, plus cruel, parce que le monde qui l'entourait l'était infiniment. De cette tradition provient son intérêt pour le folklore, les contes, les superstitions, les coutumes populaires, le récit historique, la couleur locale, et une littérature nationale de « langue vulgaire », mais aussi pour les ombres des morts ou les retours de la momie.

Cependant Hedayat n'aurait jamais écrit *La Chouette aveugle* sans quelques figures, qui lui ont permis de reconnaître et de développer ses nouvelles possibilités. Ceux qui avaient fait l'expérience de l'archaïque dans la modernité, par le cauchemar et la folie, l'intériorité et le solipsisme.

Le romantisme noir, d'abord, « les mangeurs d'opium » et le premier parmi les modernes, celui qui, disait Valéry, a

introduit dans la littérature « des états psychiques morbides » : E.A. Poe. Hedayat lui doit son monde artificiel, nocturne et hanté par les morts vivants, où l'amour naît, entre la réalité et l'image, de la réunion de la mort et de la beauté. Ensuite vient Baudelaire qui a plus marqué *La Chouette aveugle* que « la nouvelle poésie » naissante en Iran. Non pas par la fiction, absente chez le poète, mais avec un changement fondamental de sensibilité : cette « décadence », qu'on ne cessera plus de reprocher à Hedayat. Cette tendance essentiellement démoniaque du moderne – dont a parlé Benjamin – qui s'empare de l'ancien pour le transformer, pointe l'œuvre de la mort et de l'ennui en tout, voit le crime – et l'assassin, la charogne – apparaître dès que l'on dépasse l'apparence des besoins. Cette solitude fondamentale en rupture avec les autres, les êtres, les choses qui se décomposent au toucher. Une nouvelle relation à la femme qui allie l'adoration soumise au mépris, à la haine ; une conception de l'amour amer, cruel et violent. La recherche de l'infini dans l'abîme du mal, la liberté de l'explorer, le désir d'en être la divinité infernale, Cette nouvelle sensibilité est comme le vide originel d'où *La Chouette aveugle* fera naître son « démon ». Tout cela s'accompagne du même dégoût de la sottise universelle, d'une même volonté de prendre le bonheur égoïste par le cou et de lui secouer le mufler dans le sang et l'ordure (Baudelaire), d'un même ton hargneux et plaintif qui s'accuse, montre ses plaies ; et de la cruauté sanglante, de l'extrême délicatesse de l'âme, de la crudité à la place du sublime poétique, de l'impudeur, de l'âpreté du langage, et d'un érotisme mortifère où tous les sens sont convoqués.

Cette sensibilité prend dans *La Chouette aveugle* la forme d'un onirisme, dont les modèles viennent d'ailleurs. De Nerval, entre autres – dont le suicide fascinait Hedayat –, de la transcription qu'il avait faite des impressions d'une longue maladie, de l'épanchement du songe dans la vie ordinaire, de son amour de « l'image » et de la superposition en elle de la mémoire oubliée, du souvenir d'enfance, du rêve et de l'idéal, dans sa différence avec la réalité. Mais Nerval croyait possible encore de restituer, par le rêve, l'harmonie de l'univers : une vision syncrétique où se mêlaient souvenir des *Mille et Une Nuits*, culte d'Isis et lecture de la Kabbale. Hedayat n'a pas une telle nostalgie. Il fait « l'expérience du terrible dans chaque parcelle de l'air », comme le dit Rilke dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dont plusieurs passages sont littéralement repris par *La Chouette aveugle*. Retranscrits, cependant, dans un registre différent, plus proche de la pensée existentialiste de l'échec, de la mort, de la nausée, de l'abandon, de l'angoisse et de la finitude. Chez Rilke, l'épreuve de la solitude se transforme, au-delà du subjectivisme – qui est angoisse égale à la mort –, en effroi du beau ; la mélancolie, la misère et la folie se métamorphosent en un amour infini, sans objet, qui ne voit plus des choses, mais des métaphores. Dans *La Chouette aveugle*, toutes les métaphores sont des allégories de la mort.

Ce livre n'est plus, comme pour Nerval ou Rilke, une autobiographie visionnaire ou le récit, proche de l'essai, d'une expérience mystique. C'est moins un univers de sentiments que de fiction, d'images aux caractères énigmatiques, obsédantes, avec une sorte d'insistance – proprement kafkaïenne

– de l’archaïque et du démoniaque dans l’actuel : l’expérience conjointe de la tradition en ruine dans le contemporain, et du contemporain à travers les ruines de la tradition ; la mystique iranienne de l’amour pour Hedayat – aux antipodes des paraboles de la justice et de la Rédemption pour Kafka -, créant, évidemment, un tout autre climat, à partir d’autres objets, d’autres motifs, au sein d’une même atmosphère de cauchemar.

En se rendant réceptif à la logique du fantasme, à l’insistance des motifs inconscients, en donnant au récit la tonalité du rêve, Hedayat s’inscrivait directement dans la littérature européenne de son temps, le surréalisme, certes, mais pas seulement. L’intensité et la nécessité fiévreuse, la peur, l’amour masochiste, le ressentiment et l’envie de meurtre, la solitude irrémédiable et absolue atteignant la folie et la maladie, cet entre-monde où l’univers banal est dominé par la mort, tout le climat de la deuxième partie de *La Chouette aveugle* sera proche de l’expressionnisme littéraire. Mais le ton noir et l’aspect spectral du début du livre, comme la projection d’un négatif cinématographique, avec le retour de « la mortevivante », le fossoyeur et le corbillard traversant des décors et une nature géométrique proviennent eux directement du cinéma expressionniste, de *Nosferatu* et du *Cabinet du Dr Caligari* (dont *Les Trois gouttes de sang* était déjà comme une réplique).

Cependant, *La Chouette aveugle* ne faisait pas que se situer dans des traditions existantes : son développement autoréférentiel, comme des variations sur une image et des renvois en miroir, annonce cet art de la fiction pure qui se développera plus tard sous l’influence de Borges. Mais malgré toutes les

références qui s'y conjuguent, le livre de Hedayat n'a rien d'une littérature sophistiquée et érudite. Il ne s'agit pas d'une fantaisie spéculative, mais, ainsi que le voulait Kafka, de l'effet d'un couteau dans la plaie.

C'est dans *La Chouette aveugle* que Hedayat accède définitivement à cette écriture en butte à elle-même, parce que devenue sa propre fin, qui est à la fois la malédiction et la rédemption de l'écrivain moderne, où l'énigme de l'écriture devient celle même d'une solitude sans fard, de l'absence de sens, du crime, de la folie.

La Chouette aveugle, s'il doit tant à la littérature occidentale, n'est pourtant pas un hybride. C'est un livre entièrement iranien. Non seulement par ses motifs, son climat, mais aussi par sa dimension visionnaire. Simplement il fallait la connaissance de ces nouvelles tendances littéraires, et de la modernité, pour que ceux-ci puissent prendre forme. De la même manière qu'un Chagall n'aurait jamais pu peindre ses « images » qui n'appartiennent pas à la tradition occidentale sans le cubisme, l'expressionnisme et le surréalisme.

La Chouette aveugle se rapporte encore à l'Amour et au Poème. Il est toujours dans la dépendance du monde visionnaire, bien que celui-ci soit renversé dans un univers de cauchemar. Car le cauchemar, c'est le mode d'être du monde

visionnaire dans le contexte de la modernité. Dans sa chute, en dehors de sa sublimité, la religion de l'Amour se métamorphose et révèle l'élément mythique et archaïque, l'horreur, la violence et le désir de mort qui deviennent ses contenus dans la proximité de la technique. C'est ce qui a failli se produire à grande échelle : lorsque la religion de l'Amour voulut se réaliser, par la volonté des martyrs, ce fut le jugement dernier, sans la rédemption.

Hedayat seul savait que le soleil de minuit, la face de lumière de l'être, avait disparu, qu'il n'y avait que la face sombre, la nuit se réduisant, comme il le dit dans *La Chouette aveugle*, à « un tchador noir tiré sur le monde, avec des trous pour étoiles ». En transformant la réalité en apparences étranges et contestées, le livre de Hedayat ne ressemblait en rien à l'expérience de ses contemporains : il en devenait pourtant le contenu de vérité.

La poésie lyrico-mystique avait été le radicalement autre par rapport à la réalité quotidienne. Dans la modernité une telle altérité échoit à l'expérience de la mort, et c'est en relation avec cela que l'œuvre moderne existe. Rûzbehân, le grand mystique de l'amour, de l'image et du miroir, disait que Dieu ne veut rien savoir de ce qui est derrière le voile. C'est ce voile que la modernité déchire. Il existe la même continuité et la même opposition tranchée entre Rûmi et *La Chouette aveugle* qu'entre le Livre de Job et Kafka, C'est le souffle de Rûmi qui vient expirer dans un monde devenu minable et

infernale, sa jubilation extrême qui se transforme en deuil et mélancolie.

Douleurs, souffrances, craintes d'une vie misérable à tous égards qui n'a plus que l'opium et l'imagination pour pouvoir survivre. Mais en même temps par cette destruction, ce renversement, la puissance de l'image primitive a été agrandie, l'expérience surnaturelle qu'elle supposait est éprouvée bien plus profondément, dans sa vérité, que chez ceux qui se gargarisaient d'images et de connaissances vieilles de plusieurs siècles, ayant perdu, même pour eux, la vérité qu'elles avaient dans leur force jaillissante. Il se pourrait même que la poésie mystique fût la métamorphose des ténèbres d'en-bas, et que *La Chouette aveugle* tienne son impact d'avoir atteint cette couche archaïque et ténébreuse.

Tout cela arrivait en Iran, comme un météore d'au-delà des étoiles. On avait l'impression d'une inquiétante étrangeté, d'un univers familier rendu totalement méconnaissable. Hedayat devenait objet de scandale, non pas pour ce qu'on lui reprochait mais pour avoir contredit le cours millénaire de la littérature persane.

Celle-ci n'avait pas refusé la mort, qui devait permettre la rencontre du Soi avec soi-même. Mais elle n'avait pas, non plus, méprisé ce monde-ci. Bien souvent, très souvent même, ce fut le contraire. Mais c'est d'un autre monde qu'ici recevait sa lumière. Et si c'était là-bas que se trouvait l'objet unique de tous les désirs, la lumière qui en émanait n'illuminait pas moins l'ici-bas. Or pour Hedayat le monde apparaît dans une

tonalité sombre, éclairé par « le soleil noir de la mélancolie ». Résolument athée, comme le « héros » de *La Chouette aveugle* qui ne manque pas de rejeter la superstition religieuse et sa fausseté consolatrice, Hedayat n'a aucune illusion sur la vie d'après la mort, ni sur un monde à venir. Il n'y a de commencement, de fin et de plaisir que sur terre, dit-il, et aussi l'espoir de pouvoir s'y tuer, qui n'existerait pas dans l'au-delà.

Cette inflexion, ce désir de mourir inverse la volonté exacerbée de vivre tout aussi présente chez Hedayat. Beaucoup de ses récits se terminent avec la mort, le meurtre, la folie ou le suicide. La conscience de la mort, l'absence de croyance en l'au-delà, et l'extrême attirance vers une vie dont, en même temps, l'inanité le rebute, créent l'ambivalence, la souffrance, et cette contradiction d'où procèdent ses textes, et la nécessité, la tension de son écriture, cette hantise de la folie et du suicide qui pèsent sur elle.

Cette menace que rien n'est venu écarter, et qui a conduit le plus grand écrivain moderne de l'Iran à détruire ses écrits et à mettre fin à ses jours dans la plus grande lucidité; cette hantise, s'accomplissant dans son cas comme un destin, est quelque chose d'autrement fondamental : c'est la limite ultime, même si elle ne devient pas toujours effective, à l'horizon ouvert de tout écrivain moderne.

Une différence essentielle distingue les suicides anciens qui étaient rares, répondaient à un sentiment irrémédiable de

transgression, ou devenaient une pierre de touche manifestant l'honneur d'une existence héroïque (l'Antiquité, le Japon), et les suicides actuels qui tiendraient plutôt à l'incroyance, à la disparition des formes de vie commune et seraient une réponse solitaire à la solitude.

Le suicide est l'unique action héroïque possible au sein de la multitude malade des grandes villes. C'est la quintessence de la modernité, dont la devise, la liberté, et la mort deviennent étrangement proches. En se vouant à la liberté, à sa singularité propre, l'écrivain ou l'artiste moderne s'expose à la solitude mortelle.

Auparavant les contenus, les formes et les fonctions des œuvres étaient déterminés. Maintenant le moderne doit tout créer, à l'image de l'incohérence du monde. En sachant bien que l'absolu qu'il vise, et qu'il n'est nullement assuré de pouvoir atteindre, ce rien qui a englouti les anciens dieux, n'a pas d'autres fondements, ni d'autre réalité, en dehors de la possibilité de son œuvre. C'est là un impossible, un hybris, qui le menace de désastre.

L'écrivain s'avance désormais sans masque, non protégé et dépourvu de guide, dans cet inconnu, que les religions voilaient par leurs mythes, en lui donnant une figure et un sens. De regarder ainsi l'obscurité et l'innommé, celui que les horreurs du siècle ont détaché de la description de la simple apparence des choses, risque d'être pétrifié sur le seuil, de perdre la raison, ou bien de ne jamais pouvoir en revenir, d'être obligé de s'acquitter de sa dette pour s'être aventuré si loin. Aussi périlleux que le chemin du mystique, qui, lui, avait des frères et la certitude de son but, l'épreuve solitaire de l'écrivain moderne, dans le contexte d'une métaphysique

effondrée, exige qu'il joue son être, en absence de toute finalité. Il ne lui reste qu'une nécessité : ne reculer devant rien, fût-ce pour le bien et la tranquillité de tous, Une exigence éthique le conduit à risquer le tout, à y renoncer, oser n'être rien, à se mettre à l'écart, à ne s'en tenir qu'au silence d'un travail pénible et solitaire.

Sans but et sans fondement, la littérature ou l'art modernes deviennent, à la fois, un jeu de quilles et une activité essentielle, aux yeux de celui qui y sacrifie jusqu'à sa vie. Et pourtant, ils paraissent nuls, non existants et inutiles pour les autres, sinon tout à fait nuisibles. D'où une radicalisation de plus en plus grande et irréversible des créations de l'esprit, mais aussi une distance insurmontable, la rupture avec le public dont, pourtant, dépend désormais la vie matérielle de l'écrivain ou de l'artiste.

Jadis les poètes étaient des poètes de cour, recevaient des subsides de l'État, ou de la communauté. Ils ne disaient pas nécessairement du bien des puissants, mais participaient à la création d'un surmonde dont la puissance dépendait. Le créateur moderne proclame sa souveraineté. Non seulement roi ou gouvernement ne le subventionnent pas, mais il refuserait leur reconnaissance. Ainsi, il se soumet au marché. Il faut que le premier venu soit prêt à payer ce que rois ou gouvernants faisaient pour leur propre gloire, et que, de plus, il soit capable de comprendre et d'apprécier ce qu'il achète.

En refusant le surmonde, qui créait la cohésion de l'ancienne société, l'écrivain moderne ne se rapporte pas à la

perfection mais au manque : à ce qui n'est pas et dont on ignore totalement ce qu'il pourrait être. Par là même, il scandalise le monde qui l'entoure, Comment ceux que Hedayat traitait de canailles auraient-ils pu le reconnaître, et la reconnaissance serait-elle venue, qu'il en aurait eu le cœur soulevé et n'aurait pas voulu manger de ce pain-là.

Seul sur la terre, étranger parmi les siens, exilé au milieu de ses contemporains qui semblent vouloir « l'enterrer tout vivant » ; c'est ce que ressentait déjà le Promeneur de Rousseau, ce personnage prémoderne.

Il s'agit d'une non-réconciliation fondamentale : ne pas vouloir faire comme tout le monde ou ne pas pouvoir le faire. Poètes et peintres étaient à l'égal des princes, maintenant on pense que les gens convenables n'écrivent pas de livres, ne font pas de tableaux. Il s'ensuit par rapport à autrui, aux autres, une aliénation, l'étrangeté hors la norme, considérée d'un mauvais œil, comme s'il y allait de la folie ou du crime, que d'ailleurs les écrivains eux-mêmes prennent à leur compte, et dont ils font, contre la conventionnalité qui les entoure, l'objet même de leurs romans.

Ainsi, cela même qu'il réclame, sa singularité, est renvoyé à l'écrivain moderne comme une malédiction, sans pourtant que la solitude essentielle qu'il s'est choisie et celle à laquelle il est condamné coïncident. Depuis les temps antiques on attribuait aux créateurs un tempérament saturnien. Des propensions à la mélancolie, au délire, à la folie. C'est surtout dans la modernité, avec la séparation de l'esprit et du cours

du monde, que la proximité forcée du génie, de la maladie et de la folie est devenue une réalité.

Folie et suicide projettent l'horizon par rapport auquel tout moderne se situe et se comprend. La solitude mortelle, c'est l'enjeu de la liberté, de la singularité. Mais le suicide aura une double fonction. En tant que possibilité permanente, c'est la mesure même de la liberté, un passage à la limite possible qui permet, et sous-tend, la singularité, l'altérité. C'est aussi le piège où peut attirer l'impossible de cette singularité, l'absence de liberté et l'inutilité même de l'une et de l'autre : l'impuissance qui en résulte. Et pour l'écrivain l'impossibilité d'en finir, de disparaître dans le silence, d'effacer ses écrits, qui trouvent, dans ce qui aurait dû être l'acte final, un nouveau commencement.

Si le suicide est, dans la modernité, la pierre d'achoppement de toute existence singulière, il n'y a d'autres suicidés, parmi les modernes, que « les suicidés de la société ». Là où aucune communauté spirituelle avec les semblables n'existe. Là où la fuite hors la « civilisation » : l'espoir d'un Dieu rédempteur, l'utopie d'un ailleurs, qu'il s'agisse des îles Bienheureuses ou d'une perspective politique, ont disparu. Là où la solitude, par suite d'une situation particulière, est beaucoup plus radicale, plus essentielle, que celle qui peut échoir à tout un chacun dans la grande ville.

Il y avait de la solitude, beaucoup beaucoup de solitude pour Hedayat. En dehors de toute coordonnée, ni ici ni ailleurs, il errait dans l'abîme, l'insondable vide, entre une société traditionnelle en décomposition et une modernité qui n'y avait pas vu le jour. Si l'écrivain maudit est une figure de la modernité, Hedayat était doublement maudit d'avoir eu pour destin d'être moderne dans un contexte ne l'étant pas. Et de se sentir en trop dès le départ.

Il n'existait pas en face de lui, comme pour d'autres en Occident, une bourgeoisie conquérante prétendant façonner un monde à son image, mais une société à la fois oppressive et vermoulue, beaucoup plus dépendante d'une tradition sans substance que ne le supposait le geste moderniste des Pahlavi. Il n'y avait donc pas lieu, il n'en avait pas la force, ou le ridicule, de draper sa rébellion d'oripeaux prométhéens ou lucifériens. Le narcissisme et le contentement des poètes lyriques lui manquaient, mais non pas l'angoisse et l'insatisfaction fondamentale de l'écrivain moderne. Il se savait battu d'avance, l'écriture était son unique arme : un « malgré tout ». Mais il n'ignorait pas que sa situation historique ne lui permettrait pas de véritable accomplissement littéraire, Il ne tirait donc jamais gloire de ce qu'il avait fait.

Il se sentait dans un monde dépourvu de vie, que ne travaillaient pas en profondeur l'élan et l'impulsion d'un renouveau véritable. Du haut en bas de la société tous communiaient, lui semblait-il, dans la même mixture de superstition et d'hypocrisie, le même mélange de roublardise et de naïveté. Sa lucidité, sa liberté étaient rivées donc à l'impuis-

sance, à l'échec certains. Elles prenaient la tonalité de révolte et à la fois d'abandon, de sentiment de rejet, avec un mélange de nostalgie, de culpabilité, d'amour et de haine à l'égard de ce qui était à ses yeux le sort commun : l'alliance de la sottise et de la bassesse, dont, à la naissance, croyait-il, il avait été exclu.

Le suicide de Hedayat ne ressemble en rien à un sacrifice tragique, ou à la fête des liens renoués avec le tout des forces cosmiques. Il lui manque l'enthousiasme ou l'exaltation que certains peintres ou poètes modernes ont ressentis en accomplissant ainsi une sortie de soi : ce pas au-delà par lequel ils ont cru atteindre enfin l'impossible qui se retirait toujours à l'horizon de leurs œuvres. Ce suicide ne répond pas non plus à un événement historique majeur qui aurait soudain fait s'écrouler les illusions de Hedayat. C'est le suicide auquel avait été condamné, pour sa clairvoyance même, l'esprit le plus lucide que l'Iran ait connu dans ce siècle, à qui il n'avait plus été laissé d'autre recours que le gaz d'un logement pauvre, en exil.

Dans ses *Rencontres avec Hedayat*, F. M. Ferzaneha fait le récit saisissant des derniers mois de sa vie : Hedayat sentait l'étau de l'hostilité se refermer sur lui, il avait largué les amarres en venant à Paris, où le permis de séjour ne lui était accordé que de quinze en quinze jours, avec les humiliations d'usage à la préfecture de police. Harassé, n'en pouvant plus,

il prépara méthodiquement son suicide, en laissant ses dernières réserves pour les frais de son enterrement.

Il connaissait Paris, pour y avoir vécu. Il le connaissait de plus loin encore, tel un labyrinthe mental, comme chacun qui a lu les livres écrits dans ce qui fut « la capitale du XIX^e siècle », où la modernité fut reconnue comme enfer et utopie, et où le suicide apparut être « L'unique acte héroïque possible dans la multitude malade de la grande ville ».

Aussi « destinal » soit-il, comme le dit Hedayat dans son texte de jeunesse, le suicide, pas plus qu'une autre possibilité d'existence, n'est jamais d'une nécessité absolue. Le suicide n'est devenu un destin pour Hedayat que parce que le cours du monde a imposé une telle configuration à sa vie, qu'il n'aurait pu s'y adapter et durer qu'en détruisant ce qu'il avait de beaucoup plus essentiel : lui-même.

Dans la solitude de sa vie, de son œuvre, Hedayat a accompli la tâche qui lui était impartie : celle qu'il s'était donnée, qu'il devait, pouvait, et voulait réaliser. À lui seul, il n'avait pas à endurer plus, ni à se donner le ridicule de se prendre pour le héros providentiel, ou le martyr, capable d'enrayer le cours des choses. Son travail d'écrivain avait suffisamment exigé d'endurance. C'est parce que ses contemporains n'ont pas été à la hauteur de ce qu'ils auraient dû être, non pas pour lui sauver la vie, mais par et pour eux-mêmes, pour qu'une vie soit possible pour tous y compris pour Hedayat, que sa solitude lui fut rendue mortelle.

Il n'est pas étonnant que c'est précisément là où l'on est prêt à foncer tête baissée dans toutes les formes de folie collective, à condition qu'elle soit peinte aux couleurs de la rédemption, que l'on met à l'index comme décadentes et dégénérées des œuvres qui, au lieu de justifier et d'exalter de telles folies comme des actes pleins de sens, mettent au jour le monstrueux et la folie inhérente à l'existence humaine, comme à l'époque historique.

Seul l'art a rapport à la vérité : elle est la condition de possibilité des œuvres. L'art n'est pas qu'un moyen de capter les forces archaïques, mais aussi la promesse du bonheur, le non-encore-advvenu. Cependant, l'écrivain peut pressentir, mais ne peut pas inventer. Sa manière de ne pas trahir la promesse consiste à ne pas produire de mirage. La solution sera facile de se débarrasser de l'insoutenable, en éliminant l'écrivain. Ce n'est pas l'horreur qui est constitutive de l'existence humaine, mais l'écrivain qui déverse sur le monde son venin et sa méchanceté. C'est lui qui est pessimiste et décadent et non pas la situation historique qui se trouve dans l'impasse. Ce ne sont pas les autres qui évitent de regarder les choses, mais c'est l'écrivain, ayant osé s'y risquer au péril de sa vie, qui est taxé de couardise et de pusillanimité.

Un moment, pour Hedayat, la situation changea : sa solitude sembla pouvoir être dépassée, dans la rencontre avec d'autres, lorsque, dans l'immédiat après-guerre, des transformations politiques et sociales et une modernisation effective et démocratique devinrent possibles et imaginables en Iran. Mais en vain. Hanté par l'absolue privation d'être et par

l'absence de sens, Hedayat n'était pas suffisamment naïf pour adhérer entièrement à des espoirs qui tournèrent court. Cependant l'ancien univers personnel de Hedayat avait été ébranlé par ces semblants d'espérance, sans avoir été remplacé par quelque chose d'autre. L'écriture solitaire, l'unique mode d'être de l'écrivain, qui disait le néant de tout, était perdue. Et en même temps, mis à l'index, pour son pessimisme et ses « vices » réels et imaginaires, Hedayat était attaqué de toutes parts : l'écriture, devenue impossible, ne le sauvait plus. La mort, qui l'avait toujours obsédé depuis qu'il avait commencé à écrire – mais que l'écriture même parvenait à tenir à distance – était devenue, donc maintenant, l'unique horizon de la vie de Hedayat.

Il est évident qu'il existe des raisons profondes, personnelles, au sentiment originaire d'abandon, de mélancolie. Et des apprentis psychiatres n'ont pas manqué d'en rechercher les traces dans les écrits de Hedayat. Mais cela ne suffit pas pour créer une œuvre, ni pour se suicider. La naissance d'une grande œuvre exige la rencontre et la conjonction de trois conditions : l'histoire personnelle, celle de l'époque, celle du moyen d'expression. Malgré sa position difficile entre l'Orient et l'Occident, Hedayat avait parfaitement réalisé cette synthèse. En devenant œuvre, ce fut le cas avec *La Chouette aveugle*, la mélancolie se donnait l'espace de la mort, sur le papier et dans la fiction, et cessait d'être mortelle. Tant qu'il était ignoré, Hedayat avait une raison et le moyen de lutter. Mais les hostilités déclenchées contre ses écrits l'ont conduit à détruire ses derniers textes et à mettre fin à ses jours.

La mélancolie et la solitude ont toujours existé sous le soleil ; ce qui importe, à chaque fois, c'est leur teneur différente. Rien de plus étranger à la solitude moderne, ontologique et irrémédiable, que la solitude du mystique, qui éprouvait même son sentiment d'abandon comme une incapacité d'accéder à la présence de Dieu. Il pouvait chercher la solitude, être abandonné de tous, de Dieu même, lui, il n'abandonnait pas sa quête de Dieu et son dialogue. Mais le rien, pour le moderne, n'est ni objet d'amour, ni partenaire de dialogue. La douleur devient pour lui l'expression de la solitude et sa finalité.

Le meilleur moyen, le plus véridique, que le moderne ait à sa disposition pour refléter le monde, c'est de lui montrer sa propre faiblesse, ses manques, ses blessures. C'est sous cette forme d'autodestruction que le moderne réalise ce rapport négatif de destruction avec l'extérieur, qui en devient la vérité. Ainsi peut-il être taxé de masochisme, tandis que même dans ses tendances autodestructrices, il n'aura été que la quintessence la plus fidèle de la réalité. C'est parce qu'il avait en lui cette potentialité d'autodestruction que Hedayat a pu être en harmonie avec ce qui – parmi d'autres possibles non réalisés – s'est imposé en Iran.

Rétrospectivement un éclairage noir se projette sur l'ensemble des écrits et de la vie de Hedayat. Rien ne métamorphosera cela en quelque chose de clair, ni ne réconciliera, avec la société, la parfaite « inutilité » de l'écrivain : sa capacité

d'affronter, sans se voiler la face, l'énigme de l'existence, quitte à passer, aux yeux d'autrui, pour un décadent, un dépressif, un égoïste et un dangereux parasite.

La luminosité de l'acte et celle de l'œuvre de Hedayat viennent d'eux-mêmes : dans un tel monde, la vérité appartient à ce qui n'a pas eu de pouvoir et n'a pas composé avec lui, à ce qui a su rester faible, fragile et dépourvu de l'astuce nécessaire à l'adaptation et à la survie.

C'est l'essence meurtrière de son temps qui se révèle dans le désastre de Hedayat. S'il n'y a pas eu d'événements historiques majeurs en Iran, pendant les dernières années de sa vie, de petits faits significatifs n'ont pas manqué. L'arrestation de ses amis intellectuels du Toudeh, bien qu'il n'eût aucune illusion de salut de ce côté-là, n'annonçait pas moins la fin d'une ouverture politique et culturelle. Peu de temps avant son suicide, le Premier ministre moderniste de l'Iran, son beau-frère, le général Razmara – que Hedayat ne portait pas nécessairement dans son cœur – était assassiné par l'un des membres des « frères musulmans » iraniens, dont le portrait ornera, bien plus tard, la pièce de réception de l'imam Khomeiny, le guide de la révolution islamique... Hedayat n'a pas eu le temps de connaître le mouvement nationaliste qui, avec Mossadegh, allait ébranler l'Iran peu de temps après sa mort. Mais cette tentative aussi sera étouffée par le même complexe religieux-despotique-impérialiste que Hedayat avait dénoncé dans ses écrits.

Cependant, Hedayat avait ceci de grand d'être dépourvu de la mythomanie du « sous-développé ». Il ne se faisait pas d'alibi de la puissance des autres. Il était conscient de sa propre impuissance, qu'il mettait en cause, de ne pas être à la hauteur de la situation. Sa force était dans ce sens de la responsabilité : regarder sa propre faiblesse et l'impossible en face sans se chercher de circonstances atténuantes.

Hedayat a réalisé sur lui, en lui, ce qui allait se réaliser, et pour longtemps, au niveau de l'histoire de l'Iran. Son désespoir radical a été la marque la plus éclatante de ses exigences et de son extrême lucidité : un courage de ne pas galvauder ce qui pourrait être en se payant de piètres consolations.

« Seule la mort ne ment pas. La présence de la mort anéantit toutes les illusions. Nous sommes les enfants de la mort. C'est la mort qui nous sauve de l'illusion de la vie, et du fond de celle-ci nous appelle et nous conduit vers elle-même. »

La Chouette aveugle est touché par les ailes de la mort. Peu de textes le sont, dominés ainsi, et traversés par sa présence. Ici, la mort ne se manifeste pas que dans un seul registre. Il y a le seuil, l'au-delà, la vision de la mort et de son domaine, l'apparition de la mort, l'imminence ici-bas de l'autre monde, de quelque chose de surnaturel. Et en même temps de ce que la mort a de plus physique : le cadavre, l'odeur, le goût, le froid glacial, le poids, la rigidité, et la décomposition, les vers, le fossoyeur, la tombe, le cimetière. Et aussi la peur de la mort et des morts, accompagnée du désir de mourir, d'être libéré de la souffrance, en disparaissant dans le néant. Et ce désir contredit par la hantise, l'angoisse de mourir, le refus, la peur

de son imminence, et la crainte de ce qui viendrait après – non pas le châtement et la récompense auxquels, justement, on ne croit plus mais la possibilité de ressentir la décomposition. Et tout cela se doublant d'un profond désir de donner la mort : de chair qu'on découpe, de corps morcelé. La mort marque la plupart des métaphores du livre, elle en fait le texte de sa propre allégorie : elle « murmure doucement son chant, où chaque mot se répète et se recommence, et pénètre la chair comme la plainte de la scie qui tremble ».

Mais la possibilité de vivre exige qu'on mette la hantise de la mort et des morts à distance. Qu'on les oublie. Sinon la folie s'approche, ouverte sur ce dont on ne sait rien. *La Chouette aveugle* est l'écriture d'un tel état d'entre la vie et la mort – celui « d'un mort ambulante qui n'a pas de rapport avec les vivants, et qui cependant ne profite pas de l'oubli et du repos de la mort ». La distance protectrice a été franchie, le barrage transformé en un écran, où viennent se projeter la mort et l'angoisse de mourir. Leur menace, permanente, y pénètre toutes les pensées, toutes les choses. La vie s'y enracine. Elle l'a pour but et unique compagnon. Elle n'est elle-même qu'une apparence passagère : un mélange de souvenir, de rêve, d'angoisse qui se dégagent à peine de la mort, pour disparaître dans l'insondable abîme du néant.

Dire ne dit pas l'être : il dit le néant. Le non-être fondamental, qui est en tout et qui ronge tout jusqu'à rendre incertaines les choses les plus consistantes en apparence, à

commencer par la moins sûre de toutes : l'identité personnelle. Le « moi » est autre, l'ombre de son ombre. Il ne s'agit pas de doute ou de scepticisme, mais d'un sentiment d'altérité, de négativité radicale, sans rien de triomphal, ou de satanique qui trouverait dans la destruction de tout sa mesure et sa revanche. Elle provient d'une déception irrémédiable, une découverte – que rien ne peut plus masquer – de la mort et du néant en tant qu'origine et but final. Tout ce qui prétend à une solidité dans l'ordre de l'être, et surtout dans celui des croyances, des espoirs et des pratiques humaines s'avère illusoire, un mensonge voilant le néant, ce mal que les hommes portent en eux, leurs ruses pour bernier autrui ou pour se tromper eux-mêmes ou même pour duper le Dieu – inexistant – qu'ils font semblant de vénérer ! Les portes que les hommes, depuis qu'ils ont conscience d'être, et pour se donner la certitude de l'être, ont fermées sur la mort, avec les « croyances » ou le « religieux », ont été ouvertes dans *La Chouette aveugle*, et c'est cela qui produit son « inquiétante étrangeté » fascinante et affolante. La « familiarité inquiétante » d'un savoir inconnu, cette « connaissance » de la mort, ou – puisque de la mort il n'est pas de connaissance possible – cette « présence » de la mort, qui hante le tout et émane de toute chose, constitue son énigme obsédante et pour cela même son énigme finale.

Cela peut provoquer la résistance, en chacun, à l'horreur à lui-même inconnue. Être rejeté comme « les grimaces stupides » des peurs enfantines. Mais « cette grande idiotie est en relation avec ce qui de l'univers reste insaisissable, et dont

l'intelligence demeure difficile : tout ce qui est perdu dans le fond obscur des nuits et du mouvement surhumain de la mort ». Il s'agit « d'une chute dans les antiques abîmes sans fin de la nuit », et des traces de ce domaine du rêve et de la mort. C'est « l'un de ces reflets de l'âme qui apparaissent dans l'état de coma et de purgatoire, entre le sommeil et la veille, et qui sont au-delà du pouvoir de compréhension de l'homme ». « Là où la vie se mêle à la mort, là où naissent des images déformées. Là où les désirs très anciens, tués, effacés, étouffés, reprennent vie à nouveau, et crient vengeance. »

Mais cette chute est aussi un mouvement de disparition dans le courant primordial et dernier. Un arrachement à la nature et au monde apparent. La naissance dans un univers différent, plus vrai, plus réel, et à la fois étrange et rempli d'inconnu. Un mouvement d'abandon au néant et à l'obscurité de la nuit éternelle, qu'il faut apprendre à aimer. Une capacité d'accueil des images, qui de là assaillent, et surprennent. C'est une approche de l'impensable, n'ayant d'autre présence, irréelle, que l'image de l'inimaginable. D'une grande acuité visuelle, et possédant l'actualité des images de rêve, à la fois très précises et impossibles à saisir. Et dont le sens échappe dans l'inconnu.

L'image et les yeux sont au centre de ce texte, à l'apparence hallucinante d'un cauchemar, où survient l'inattendu que pourtant on attendait. Des images qui, venues d'ailleurs, « ont leur propre vie, disparaissent et reparaissent sans l'influence de la volonté », et pourtant « on dirait que j'avais fabriqué mes rêves et que j'en connaissais d'avance l'interprétation ».

Cette double nature caractérise *La Chouette aveugle* : à la fois ce dont la source et la logique restent inconnues, quelque chose de subi, une intervention inquiétante sur laquelle on n'a aucune prise, et en même temps un produit de la volonté d'une maîtrise absolue.

L'énigme n'est pas recherchée. On ne crée pas intentionnellement un tel cauchemar, qui s'impose à l'auteur et au lecteur avec la nécessité et l'évidence aveugle. Cette tonalité mystérieuse constitue la teneur de l'œuvre, qui n'est pas plus la traduction que le voile d'autre chose. Peu importe l'expérience qui lui a donné naissance : une barrière de feu sépare désormais l'œuvre, devenue indépendante, de ses origines et de son auteur. La singularité, la différence, y sont poussées si loin qu'elles ont cessé d'être singulières pour atteindre une impersonnalité, où il n'en va plus seulement de ce qui était singulier. Pourtant rien qui ressemble à une expérience commune, à une complicité entre l'auteur et le lecteur, qui est exclu, à moins de se trouver dans le lieu de l'ombre, pour devenir cette chouette, rendue aveugle d'avoir absorbé ce qui est écrit.

Rien d'apparemment partagé, mais un état limite. Là où dans le vertige quelque chose se révèle de l'existence, des épreuves cachées qui peuvent guetter chacun, l'amour et les nostalgies les plus profondes, les hantises ignorées, les couches les plus obscures, étrangères de notre être. Cette part d'inconnu où toute existence trouve sa source et sa fin, quelque chose qui touche au secret de la vie et de la mort.

L'impossibilité de réponse définitive, le rejet de toute tentative de dévoilement forment le contenu de *La Chouette aveugle*. Et non pas un savoir qu'on pourrait lui substituer. Tout l'art qui dépend de la « mimésis », et se poursuit jusque dans le « réalisme » – celui qui est « philosophique » et parle de ce qui pourrait être et ne reproduit pas seulement ce qui est – tend à la vraisemblance. *La Chouette aveugle* n'a que faire d'un tel précepte. Il ne se propose pas de produire la reconnaissance de ce que l'on a pris l'habitude d'appeler la réalité. Mais d'atteindre au réel, à l'impossible à dire dont se constitue l'existence humaine. Il ne peut le faire que par l'étonnement et la perplexité qui restent entiers à la fin.

C'est dans le frisson de terreur que passe quelque chose de ce qu'il y a de plus archaïque : d'être exposé à l'Autre, de manière irrémédiable. Et à l'imprévu, au catastrophique qui ne se laisse pas assimiler. On a beau croire apaisée l'angoisse qui s'y est cristallisée, en tenant à ce qui est ferme et défini, elle se libère, attaque de nouveau et ravive les traces ineffaçables.

Ce sentiment d'enivrement, de terreur, de cauchemar, d'oppression obsédante, de vertige, et l'impossibilité d'échapper à un cercle, cette poussée fatidique vers le centre du labyrinthe, où le moi se découvre autre monstrueux ; cette pesée sur le souffle et sur le corps du poids de la mort, créent le caractère d'apparition de cette œuvre, de son sens dans son retrait, de ce qu'elle a d'irréductible.

C'est un arrachement du monde à la racine. Une suspension destructrice de quelque certitude que ce soit. Un doute

général qui atteint le temps, l'espace, la matière, l'événement, l'objet le plus obtus, l'existence la plus opaque, la plus lourde et palpable, serait-ce celle du « mortier au coin de la cour ». Le monde et le moi ne sont que des ombres, les principes d'identité et de réalité sont suspendus. Avec eux disparaît la causalité, qui gouverne le récit réaliste, remplacée par une sorte de nécessité, de destin, de l'ordre différent d'un ensorcellement démoniaque.

La force de cette écriture vient de l'absence de distance, et d'une proximité du désir et de la mort. Il n'est pas de voile entre le contenu et le lecteur, ni de jeu représentationnel avec la fiction, ou de séduction esthétique. Rien de trop, de banal ou de superflu. Tout possède un parfait achèvement, nécessaire et énigmatique. Chaque détail se rapporte directement à la mélodie principale. C'est une écriture fiévreuse et extrêmement contrôlée, très économe de ses moyens, très sûre de ses effets; avec une concision syntaxique et une lucidité sémantique étonnantes pour une langue, affadie, qui affectionnait la rhétorique fleurie et verbeuse. Des phrases courtes, dépouillées, sobres, au rythme vif d'une cadence martelée s'amplifient dans des périodes plus longues pour reprendre de nouveau avec la même brièveté, un même débit obsessionnel d'une prose, chargée de métaphore, qui, par son rythme et sa scansion aussi, n'a plus rien de « prosaïque ».

Les tons secondaires sont communs avec d'autres textes de Hedayat : le rejet de l'univers des canailles, et de leurs « désirs » et de leurs superstitions; le dénuement, l'abandon, la souffrance et l'amertume d'une solitude et d'une misère sans fond; les angoisses intimes, les nostalgies, les tristesses

profondes, les peurs et les ressentiments. Mais l'accent de *La Chouette aveugle* est différent : l'absence de recours de celui pour qui il n'est plus de chemin, ni d'interlocuteur possible ; celui qui se trouve à l'écoute de « ce silence qui est un langage que nous ne comprenons pas », dans « la nuit profonde et obscure qui recouvre la totalité de la vie ».

De là affluent des images, « comme du fond des miroirs ternis et déformants ». Ce qui vit dans le souvenir oublié, tout ce qui est lointain, aboli, inconnu, ce qui a été rêvé et affleure à la mémoire. De ces retours, de ces reconnaissances-méconnaissances, de ces répétitions – des mêmes images, motifs, métaphores ou phrases – se constitue le livre. Il s'agit du déjà vu que d'abord on ne reconnaît pas, et de ce que l'on reconnaît tout en s'inquiétant de son retour. Il s'agit de répétitions où insiste la mort.

Cette inquiétante étrangeté a sa manifestation la plus forte dans le rapport en miroir entre les deux parties constitutives du livre. Qui sont distinctes, chacune formant un tout avec sa tonalité, sa logique propre, son mode d'existence et son rythme. Il n'est pas entre eux de relation de cause à effet, mais comme un rapport de deux miroirs, ni plans ni parallèles, où chaque image deviendrait, à la fois, la source et le reflet méconnaissable de l'autre.

La première partie serait, peut-être, une expérience de l'Autre, du monde magique de l'image et de la mort. Et la

deuxième, l'épreuve de soi-même comme Autre : l'Autre dans le même, la métamorphose physique et psychique, la réflexion et l'écriture.

Le besoin d'écrire, « l'obligation d'écrire », relie extérieurement les deux parties de *La Chouette aveugle*. Non pas un besoin d'être lu. Peu importe à celui qui écrit que quelqu'un lise après sa mort « ses brouillons déchirés ». Il ne cherche pas son salut par les lettres et sait que personne ne voudrait comprendre. Il ne lui reste rien, sauf, au seuil de la mort, son ombre. Et c'est pressé par la mort qu'il verse, goutte à goutte, le suc de sa vie, « dans la gorge sèche de cette ombre ».

Un abîme effrayant le sépare des autres – la canaille, les gens en bonne santé, mesquins et impudiques, qui n'ont jamais vécu ses souffrances, n'ont pas séjourné dans les ténèbres froides et éternelles, n'ont pas ressenti les ailes de la mort effleurer leur être. Ce solipsisme extrême fait des autres des ombres, et de celui qui écrit un dieu qui n'est, cependant, que l'ombre de son ombre. De bout en bout, c'est une aventure qui arrive à une subjectivité isolée, mais que ne définit ni une identité ni une présence à soi, et qui est plutôt « sujet » à ce qui lui arrive. Et il écrit sous sa dictée.

Mais la solitude, l'écriture sous la dictée de la mort ne sont pas nouvelles chez Hedayat. *L'Enterré vivant* était cela, mais n'était que cela. Mais cela n'est que l'une des lignes mélodiques de *La Chouette aveugle*, et même pas la basse profonde. Ici la solitude est autrement démoniaque, l'écriture une tout autre obligation, la mort une omniprésence multiforme, suf-

focante, désirée, crainte ; et l'inconnu majeur qui projette une tout autre ombre, une autre ténèbre, d'autres images, qui font apparaître du petit romantisme les autres récits de Hedayat, où il est question de morts vivants, d'ombre dans les limbes ou de mannequins.

Sur ce fond de solitude, comme aspirée et saisie par la mort, se profile l'autre thème constant de Hedayat : l'amour qui devrait sauver de la solitude et de la mort. Mais « l'amour, a-t-il écrit, est comme une belle musique chantée par quelqu'un de laid qu'il ne faut pas regarder de trop près ».

L'amour est l'enfant de la laideur et de la pauvreté, bien que l'amoureux soit plus divin que la beauté qu'il désire. L'amertume nostalgique, une monstruosité qui isole, et crée le besoin d'amour, sont à l'origine de plusieurs récits de Hedayat : sous un extérieur monstrueux et abandonné souffre une âme sensible, profonde et amoureuse, tandis que la canaille cache avec les apparences de dévotion une réalité de criminel.

Mais cette opposition entre « l'amoureux » et le dévot est constitutive de la culture persane. La forme la plus pure de l'amour absolu, chez Hedayat, s'incarne en Dâsh Akol, le dernier représentant de l'un des archétypes fondamentaux de cette culture. Le dernier « Ayyâr », le frère du « Rend », une figure mixte héroïque et mystique. Un « gentilhomme », qui a bu sa fortune avec les amis ou l'a distribuée aux pauvres, et continue de les défendre aux carrefours. Il lui suffit de regarder une seule fois le visage d'une adolescente, qu'il aurait parfaitement pu épouser, pour se laisser mourir. L'amour est l'enfant de la pauvreté et de la laideur et il a la mort pour finalité.

La Chouette aveugle n'a rien de mystique, ni d'héroïque, apparemment rien de toute la tradition lyrico-mystique de l'amour et de la poésie persane. Mais c'est son renversement ici-bas, son devenir, non plus angélique, mais démoniaque. Et aussi ce qui advient au regard – qui fut toujours le chemin de l'amour absolu –, à l'œil, à l'image, au poème, au poète... Mais peut-être que le vieux brocanteur, répugnant, qui pourtant ressemble à un dieu, apparaîtra comme une autre incarnation des « amoureux » de la Perse, comme l'une des dernières incarnations de ceux que l'amour faisait s'asseoir dans les cendres. Et l'écrivain lui-même qui devient son ombre, un « dernier poète ».

Dans la première partie du livre, l'objet absolu de l'amour vient du monde imaginal pour mourir ici-bas. Au cours de la seconde, ce sera à l'amoureux d'être atteint du mal mortel de l'amour, et de finir par détruire son idole réellement. Peut-être est-ce le renversement de la contemplation imaginaire en un monde de mort qui produit la haine et la violence, le démoniaque de la seconde partie. À moins que, dans cette relation circulaire, ce ne soit l'inverse.

Ce rapport réversible entre origine et répétition s'effectue au moyen du motif central du livre : cette Image, dont *La Chouette aveugle* n'est qu'une infinie variation.

Elle apparaît très tôt, tout de suite après l'exorde du livre, et précisément comme une « image ». Le peintre, narrateur de

la première partie, dit qu'il a choisi le métier ridicule de peintre sur cuir d'écrivoire pour tuer le temps. Mais il ne sait pas pourquoi, chose étrange et incroyable, toutes ses peintures, depuis toujours, ont eu le même sujet : un cyprès sous lequel un vieillard s'est accroupi, comme les fakirs de l'Inde et regarde, un doigt aux lèvres, en signe d'étonnement, une jeune fille qui, de l'autre côté d'une rivière, lui offre une fleur. Cette scène lui paraît à la fois proche et lointaine. Il se demande d'où il tient cette image : l'a-t-il vue précédemment, en a-t-il rêvé ?

Dans la deuxième partie, le narrateur-écrivain dit que, peut-être, tout ce qu'il écrit lui est suggéré par cette image sur l'écrivoire, œuvre d'il ne sait quel idiot. Comme il écrit en même temps qu'il fume l'opium, il se pourrait effectivement que toute *La Chouette aveugle* ait été inspiré à Hedayat sous l'effet de l'opium, par une image d'écrivoire, de boîte ou de rideau.

Le livre dans sa totalité ne sera qu'une lecture, une rêverie, des transformations, une mise en mouvement, une incarnation de cette seule image. La force prégnante, le caractère hallucinatoire, obsessionnel, de *La Chouette aveugle* naissent des retours de cette image, qui revient sous des aspects différents et devient figure et situation. De sorte qu'à travers ces variations on semble avoir affaire à un mythe. Mythe d'origine et mythe génératif du récit : une sorte d'image du monde, de génération et de destruction, à laquelle toutes les relations obéissent.

L'aventure surnaturelle, c'est la vision de l'Image.

Le treizième jour du printemps, lorsque tous sont allés fêter le moment néfaste en dehors de la ville, et que le peintre s'est isolé pour peindre, survient son oncle. C'est ainsi qu'il avait toujours imaginé son père, avec une vague ressemblance à lui-même : un vieillard bossu, à la poitrine velue et la barbe rare, aux paupières rouges et gonflées, avec un bec de lièvre, la tête entourée d'un turban indien, les épaules couvertes d'une « cape » jaunâtre, en loques. Ce portrait, de celui qui se dit l'oncle, reviendra pour décrire toutes les figures masculines du livre. À l'arrivée de l'oncle donc, le peintre rentre dans le réduit de sa chambre, pour y chercher une vieille bouteille de vin...

Et là, d'un soupirail, il voit dehors l'Image vivante devant lui. Elle est l'incarnation même de la scène qu'il a toujours peinte sur les écritoirs. Il y a le même cyprès, la même rivière, le même vieillard grotesque et terrifiant, et la même jeune femme : une beauté éthérée, fragile, immatérielle et charnelle à la fois, un corps céleste et sensuel, une présence lointaine et proche pourtant, aux grands yeux noirs et enchanteurs, qui fascinent le peintre, se sentant transporté ailleurs, éperdu d'amour. Mais un rire caverneux, comme l'écho du néant – le rire du vieillard – effraie le peintre et rompt le charme.

Le lendemain, évidemment, il n'y a ni soupirail dans le mur, ni cyprès et rivière dehors. Mais, à la place de la vision, la réalité : des chardons, le gravier brûlant, la carcasse d'un cheval et un chien qui renifle. Pourtant seule la possibilité de pouvoir s'asseoir sous le cyprès produirait le bonheur et le

calme. Après bien des marches et des prières, un soir de pluie et de brume, le peintre découvre la femme, assise en attente, devant sa porte. Elle est venue (re) mourir chez lui. Il dessine son visage. Ensuite il découpe son corps pour l'emmenner loin, et l'enterrer. En sortant de sa maison, il se retrouve, cette fois, dans le paysage de l'Image : un vieillard, assis sous un cyprès, se présente comme le fossoyeur et vient le chercher avec un corbillard. Là où ils iront, où ils trouveront, dans le trou pour la tombe, un vase antique avec le visage de la femme, ce sera une autre version du même paysage.

Ce paysage reviendra dans la deuxième partie. Un jour que le narrateur voudra aller se perdre, il traversera le décor géométrique, où avait cheminé le corbillard, il se dirigera en dehors de la ville, pour s'asseoir au bord d'une rivière sous un cyprès. Là il verra passer une fillette silencieuse, habillée de soie noire, comme la jeune femme de l'Image. Il se rappellera son enfance, un treizième jour du nouvel an, lorsqu'il jouait, dans les mêmes lieux, avec sa sœur de lait, devenue maintenant « la garce », sa femme. Être assis sous le cyprès, au bord de la rivière, en compagnie de la garce, ce serait pour lui l'éternité.

À ces multiples versions de l'Image – l'image peinte, la vision, la rencontre des figures, la rentrée dans le paysage, la nostalgie du paradis perdu de l'enfance, et le désir de l'éternité – s'ajoute une autre version qui a trait à la naissance du narrateur. On dit que son père et son oncle étaient jumeaux, inséparables, indistincts, identiques en tout. Aux Indes, le père est tombé amoureux d'une danseuse sacrée, qui sera chassée du temple pour avoir fauté et être devenue enceinte.

L'oncle a éprouvé le même amour et profité de sa ressemblance. Ce qui aurait entraîné la colère de la mère, et son exigence d'une ordalie : que le père et l'oncle fassent l'épreuve du serpent naja et entrent dans sa fosse. On aurait entendu, derrière la porte, un rire caverneux, effrayant, dont l'écho, dit le narrateur, a déterminé sa vie. À la place d'un jeune homme, c'est un vieillard bossu au bec de lièvre qui est sorti de la fosse. On a pensé que c'était l'oncle parce qu'il ne reconnaissait plus l'enfant. Celui-ci ignore donc qui était son père. Il l'imagine seulement par ressemblance. Il imagine encore sa mère, en train de danser sur la place d'une petite ville de l'Inde, tandis que « l'oncle », accroupi, la regarde, et tressaille en pensant au serpent.

Au cours de la première partie, à propos de la femme dans la vision, il est dit que « seule une danseuse sacrée de l'Inde peut avoir la souplesse de son mouvement ». Il y a donc superposition dans l'Image, de l'image peinte, de la vision, du souvenir enfantin de la fillette devenue la garce, et de la mère imaginaire, cependant que dans la figure du vieillard, on reconnaît d'abord celui qui se dit l'oncle, ensuite le vieillard de la vision, puis le fossoyeur, le père ou l'oncle du narrateur après l'épreuve du serpent, suivi du père de la garce, et aussi d'un vieux brocanteur, assis devant la maison, et à la fin le narrateur lui-même devenu le vieux brocanteur.

Le « père » est, dans son principe, le chemin d'accès au symbolique ; et le symbolique, dans son essence, ce qui garantit l'identité. Mais ici, « le père » lui-même est multiple, par là même inconnu. Au lieu d'être le point d'ancrage contre la dérive des identités, le père est pris dans une relation spécu-

laire et imaginaire du double qui ne cesse pas de proliférer. Tout autant, donc, que l'identité, le symbolique qui devrait régir l'ordre du monde et fonder l'identité, est livré aux métamorphoses. Ainsi l'autre est le même et le même autre : le père est imaginaire et il n'existe pas d'identité. Rien de déterminé et de déterminant dans le monde. C'est pourquoi le père, l'oncle, le brocanteur, le fossoyeur et le narrateur sont indistinctement « le même » ; et, dans le flux des métamorphoses, le symbolique lui-même, en dérive et miné par le néant, n'est plus que l'une des figures de l'imaginaire.

Les allusions à la figure du père imaginaire et à la naissance – d'origine frappée d'interdit – sont nombreuses. Décrivant sa propre apparence finale, le narrateur dit qu'elle ressemblait à l'apparence de quelqu'un qui serait sorti vivant de la fosse du serpent naja. La même expression avait été utilisée pour qualifier le fakir peint sur le rideau qui faisait peur au narrateur dans son enfance. Le serpent – qui malgré son nom appartient plus à la Genèse qu'à la mythologie de l'Inde – sera aussi évoqué dans la violente scène d'amour de la fin : la garce s'enroulera autour du narrateur comme le serpent naja, elle lui mordra la lèvre pour la transformer en bec de lièvre, et lui la tuera en arrachant son œil.

D'où vient l'image sur l'écrivoire, celle de la vision ? S'agit-il d'une pure invention ? Non. Même si sous cette forme elle est absolument nouvelle. Peut-être existe-t-elle aux Indes, imprimée sur des rideaux ? Dans ce cas elle serait une importation persane. En Iran, elle est très fréquente, non pas exac-

tement comme elle est décrite ici, mais celle-ci en est une variante, une déformation, et en reçoit la forme mythique. Il ne faut pas oublier que le narrateur est un peintre et que la tradition qui dominait la peinture en Iran était celle de “la miniature persane”. Celle-ci, qui avait commencé par l’image du paradis, avec “les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin”, s’était dégradée au cours des derniers siècles, par l’effet du soufisme et de “la religion de l’amour” en une imagerie semblable à l’Image que l’on rencontre dans *La Chouette aveugle*.

Dans toutes les illustrations bon marché des Divans de poètes, ou dans toutes les images qui les évoquent, on retrouve l’arbre, la rivière, le vin et le poète accompagné d’une beauté : que l’amour terrestre soit une fin en soi ou bien seulement un chemin, cette scène est l’idéal de la vie, la promesse du bonheur ou, comme le dit le narrateur, l’éternité.

Pourquoi un vieillard ? On n’a qu’à voir les portraits fictifs de tous les poètes persans : ils ont tous la barbe blanche, le turban. En fait, ils étaient tous vieux, y compris la figure mythique de l’initiateur, du « pir-e-mogàn », « du vieux mage », un survivant de l’esprit de l’ancienne Perse dans la poésie de l’Iran islamique.

Car, bien qu’il y ait eu de jeunes héros dans la mythologie persane, la jeunesse est une invention grecque : les héros grecs sont des demi-dieux en rivalité avec leurs dieux qui sont aussi jeunes éternellement. En Orient, le rapport au divin a toujours été de vénération, non de rivalité. La jeunesse y est l’âge de l’idiotie et de l’ignorance. Les dieux, les patriarches, les rois sont des vieilles barbes, les sages et les poètes également.

Le vieux brocanteur, avec sa crasse, sa misère et sa sublime grandeur, vient aussi de cette image. Mais il est en exil d'éternité, foudroyé par le désir, la poitrine déchirée par les douleurs de la séparation. C'est l'Autre, identique cependant au narrateur, qui, lui, est atteint de la maladie de l'amour. C'est l'amoureux – le frère du Rend et du poète – qui a perdu, délaissé, le monde et qui s'est détruit; celui que l'amour absolu – terrestre ou contemplatif, mais aussi sacrés l'un que l'autre – a marqué et a fait « s'asseoir dans les cendres ».

Le cyprès, l'arbre toujours vert et printanier – l'eau, le miroir de la lumière et de la splendeur –, sont les constituants fondamentaux du paradis, qui fut, on le sait, une création de l'ancienne Perse. Au cyprès est liée la colombe, messenger du bonheur, oiseau d'amour, d'amitié, de paix, de fidélité. Chez Hedayat, la colombe a quitté l'image, et dans son exil et sa chute, elle s'est métamorphosée en chouette.

Si le vin est absent de l'image, dans *La Chouette aveugle*, il n'en reste pas moins présent. Il est en dehors de l'image et possède un sens inversé. C'est en allant chercher la bouteille du vieux vin que le peintre accède à la vision. Le vin, avec ses connotations mystiques ou non, en tant que source lumineuse et solaire, depuis la Perse pré-islamique est à la source du poème : il est boisson d'immortalité. Or la bouteille de vin dans *La Chouette aveugle* est empoisonnée avec le venin du serpent naja : ce n'est pas la boisson d'immortalité, mais un poison mortel.

Il s'agit de la forme prégnante d'un archétype culturel, de sa réalité et de sa résonance dans un contexte tout à fait contraire. Car ce n'est jamais la chose même, mais sa dégra-

dation en imagerie dépassée et dépourvue de substance qui fait l'objet, en art, d'un renversement. Ainsi de la métamorphose et de la mise en mouvement de cette « image » dans *La Chouette aveugle*, et de la transformation du paradis en enfer, de souffrance, de violence et de mort.

Dans *La Chouette aveugle*, l'Image est composée de deux figures – coprésence de la beauté fascinante et du grotesque effrayant, qui imprègnent le livre à tous les niveaux. Ces figures sont masculine et féminine. Celle-ci est éthérée et charnelle, à la fois angélique et érotique. À côté, il y a le vieillard édenté, laid, au rire caverneux. Ces deux figures semblent être parmi les plus archaïques de l'inconscient : une sorte d'idéalisation de l'image maternelle et de la figure obscène et féroce d'un père imaginaire, fornicateur et procréateur, qui n'est pas loin du Démon des gnostiques et des manichéens, responsable de la création du monde du mal, le monde matériel. C'est ainsi d'ailleurs que sera présenté le vieux brocanteur sale et dégoûtant, l'amant sublime de la garce : avec toutes ses souffrances et ses misères « il paraissait comme un demi-dieu et l'étalage sale devant lui [des objets hors d'usage, morts, mais d'une présence têtue] était comme l'image et la manifestation même de la création ».

L'Image dans le livre a la fonction d'une « scène primitive » : voir l'histoire de la naissance, dont la violente scène d'amour de la fin sera à la fois une répétition et une destruction. En absence de la fonction symbolique du père et de la séparation qu'elle devrait instaurer, une sorte d'interdiction,

de barrière de violence et de mort sépare l'entrée dans la sphère de cette Image.

La figure féminine, maternelle, est objet d'amour, d'adoration vécue dans la soumission et la frustration. Seul un vieillard monstrueux a accès à cet objet. S'en approcher, c'est devenir un demi-dieu, comme ce démon répugnant, et détruire en même temps, tuer la figure féminine.

L'atmosphère de cauchemar, de mort, de revenant, qui pèse sur le texte, pourrait provenir de la barrière qui sépare de cette scène, et de l'interdiction de l'inceste qui plane sur elle. Car le motif incestueux est présent dès l'histoire de la naissance. Puis le narrateur est le frère de lait de la garce, et ne devrait pas se marier avec elle ; ils sont presque jumeaux, ont dormi dans le même berceau ; et il l'aime, parce qu'elle lui ressemble, ainsi qu'à sa mère. C'est sur ce fond que se projettent l'image de la Dame et la figure du démon.

Peut-être l'image sur l'écritoire, et celle de la vision, se réfèrent-elles à une vision mystique. Le vieux mystique est resté le doigt aux lèvres, étonné par la vision de la jeune femme, qui tient une fleur d'un bleu céleste. L'aimée est le miroir dans lequel l'amant contemple son image divine, celle qui était son être caché, son véritable Soi, – selon les mystiques iraniens. C'est ainsi que la femme de la vision apparaît au peintre, fasciné et transporté par la contemplation. C'est lui qui est dans le champ des yeux. Lui est le visionnaire, à la place du vieillard, et tout vient de ce déplacement. Le rire

caverneux, et démoniaque, de celui-ci produit comme une chute et anéantit la vision.

Il se pourrait aussi que ce soit cette chute, le monde matériel de la souffrance, de l'ennui et de la mort, qui engendre la vision. L'amour absolu – l'amour à mort serait à la fois la reconnaissance et le refus du monde dualiste (la version courtoise de l'adoration de la Dame viendrait du catharisme, et celui-ci du manichéisme d'origine persane...). Il y aurait le monde matériel, la création du mauvais démiurge, et la vision qui rappelle l'origine, qu'on ne peut atteindre ici-bas. « Dans ce monde vil, rempli de misère et de mesquinerie, je crus que pour la première fois un rayon de soleil brillait dans ma vie. Mais hélas, ce n'était pas un rayon de soleil, mais seulement un éclat passager, une étoile filante qui m'illumina et m'apparut sous la forme d'une femme ou d'un ange [...] et ensuite cette lueur disparut dans le maelström obscur où elle devait disparaître à jamais. » Il s'agit véritablement d'une vision – de la présence, pour le peintre, de l'image qu'il a toujours peinte – à travers une ouverture qui n'existe pas. Un ravissement au-delà, littéralement, du mur de la réalité. Un mur épais et obscur, dont il dira, le lendemain, qu'il « est comme la nuit qui recouvre la pensée et l'intellect des gens ». Une telle vision de l'invisible dans une forme concrète, telle que la perçoit non plus l'une des facultés sensibles, mais l'Imagination active est appelée par les mystiques persans vision du « monde imaginal » (l'âlâm mithâl). De l'ange – « un être surnaturel d'un monde immatériel, dont l'âme

fragile et éphémère n'avait aucun lien avec le monde terrestre » – le peintre dira que c'était comme s'il connaissait son nom, comme si dans l'âlam mithâl ils étaient un, d'une même essence, d'une même matière et qu'ils devaient se rejoindre.

C'est pour avoir eu la vision de l'ange, que tout à coup le visionnaire entend le rire effrayant et vide du vieillard, qui deviendra le fossoyeur, le démiurge assis devant la création, et le démon que le narrateur a en lui-même. Dans la modernité, l'Antiquité revient, mais elle devient un cauchemar (Benjamin). La contemplation de l'ange, au lieu de conduire le poète mystique vers la vision béatifique de Dieu, se renverse en une vision démoniaque et conduit le prosateur au monde de souffrance, d'illusion et de néant. (Dans un court récit d'ailleurs, *L'Homme qui avait tué son âme charnelle*, Hedayat a écrit sur le mode ironique le suicide d'un homme qui découvre l'illusion de ses croyances mystiques.)

L'amour était accomplissement ; non seulement la communion, en l'Un, des êtres privilégiés, mais la métamorphose brûlante de tout, la lumière nouvelle, transfigurée. Mais le mirage réalisé devient blessure, meurtre et assombrissement. Le désir des mystiques avait dans le monde imaginal son origine et sa fin ; le désir qui cherche sa satisfaction dans la réalité – car le moderne ne connaît plus que cela – mesure sa frustration réelle et sa distance par rapport à un absolu devenu « imaginaire ». Dans cette chute, et *La Chouette aveugle* en est le lieu, le désir angélique immortel s'inverse en meurtre et perversion, son unique réalité.

L'ange ne conduit plus le visionnaire dans le monde imaginal : il vient de ce monde pour mourir ici-bas. En l'absence de chemin vers l'ailleurs de l'image, de rayon d'immortalité, c'est l'image qui se révèle être cadavre. Ce n'est pas seulement parce que toute incarnation de l'au-delà implique sa mise à mort, c'est que la mort est au fondement de cette conception visionnaire.

Le dernier soir, dans l'esprit du peintre, le visage de la femme désirée a la même acuité de présence que l'image sur l'écritoire. Il la trouvera devant sa porte. Elle ressemble à un rêve, à la vie éternelle. C'est la matérialisation de la nuit, de l'ombre. Une apparition surgie du monde inconnu, de l'univers des images, du pays de la mort, d'un passé enfoui et étouffé. Elle entre chez lui en somnambule, se dirige vers le lit, se couche, ferme les yeux. C'est une morte qui était venue livrer au peintre son corps glacial et son ombre. Il voudrait la réchauffer, et, goûte au baiser de la mort, « âcre et amer comme un trognon de concombre ». Leurs corps sont entremêlés comme les racines de mandragore, qui chez Hedayat reviennent toujours comme la métaphore de l'amour.

L'Autre imaginaire serait-elle une morte, en deçà même de tout objet perdu ? Y aurait-il un caractère nécrophile de l'imagination, de la vision en général, sublimée dans la beauté et l'immortalité ? Ou bien est-ce seulement par son inversion que le monde imaginal devient celui du souvenir oublié et de la mort ? Qui a vu la beauté est promis à la mort, « la fonction du beau étant de nous indiquer la place du rapport de

l'homme à sa propre mort, et de nous l'indiquer dans un éblouissement » (Lacan). Mais une telle beauté, nécessairement au-delà, inaccessible, a toujours la fonction de conductrice d'âme vers l'immortalité, l'éternité. « Par son éclat, sa splendeur, c'est un leurre qui entraîne le désir, qui se laisse entraîner, dans cette zone d'entre la vie et la mort où le désir se réfléchit en absence de tout objet. » Le désir ne peut atteindre son objet. Sinon se révèle, comme dans *La Chouette aveugle*, ce dont la beauté était le voile : la mort et la putréfaction, l'horreur de la « chose » sans nom.

Dans cette zone extrême, deux chemins restent pour le peintre. Soit réagir en artiste, par la jouissance de l'art, qui est sublimation, mise à mort symbolique de l'objet ; sa perte, son dépassement et sa retrouvaille pour toujours, dans l'irréalité de l'art. Il passera donc sa nuit dans une fièvre créatrice, pour dessiner le visage, l'immortaliser, restituer le leurre, la beauté, en arrachant à la mort ce qui est promis à la putréfaction. Soit s'avancer dans la direction de ce vide central du désir, où il y a l'odeur du charnier, et où le corps de l'autre se morcelle. Il va donc chercher son couteau et il découpe le corps de la femme, pour la mettre dans une valise. Ensuite il retrouve dehors, dans le paysage de ses peintures et de sa vision, l'autre figure de ces paysages, le vieillard bossu, l'amoureux visionnaire, devenu croque-mort.

On se rappelle *Les Bienfaits du végétarisme* : la vision d'horreur et de violence, à l'ouverture de l'œuvre de Hedayat.

Contre la cruauté et la férocité sanguinaire des hommes, il y prêchait un état de lumière, de pureté et de non-violence, semblable à la religion de Zoroastre, qui avait absolument interdit le sacrifice et avait conseillé de ne pas abattre les bêtes pour les consommer. Mais *La Chouette aveugle* n'a rien de pur, de lumineux. C'est le monde du démon et des désirs ignorés. Le découpage du corps de la femme est un motif commun aux deux parties du livre. Au début, il a lieu; dans la suite, il s'empare du narrateur comme un désir de vengeance : une impulsion inspirée par les carcasses de moutons à l'étal d'un boucher.

Tandis que la maison du peintre semblait être dans le « non-où », hors de tout site et de toute présence humaine, celle du narrateur-écrivain a une fenêtre qui donne sur la rue. Là, chaque matin des chevaux faméliques et poitrinaires apparaissent, avec des cadavres de moutons sanglants jetés sur leur dos. Le boucher les soupèse, les accroche aux crocs de sa boutique et les débite au client, morceaux par morceaux.

En dehors du boucher, on voit de la fenêtre le vieux brocanteur. Mais une identité secrète les lie entre eux, et hante le narrateur dans ses rêves. À la fin, il éprouvera en lui les sentiments de l'un et de l'autre. Il se déguisera comme le vieux brocanteur, et voudra ressentir le même plaisir que le boucher, en allant découper sa femme.

Mais avant d'arriver à ce désir, qui ne se réalise pas, la deuxième partie de *La Chouette aveugle* est consacrée à l'autre version de la passion d'amour, plus commune. Au départ une

quasi-gémellité, qui est la version terrestre de l'être-un dans le monde imaginal : le narrateur a été élevé par la mère de sa femme, il aurait dormi et grandi avec elle. « La garce » se serait rapprochée de lui devant le cadavre de sa mère ; ce qui aurait obligé le narrateur à se marier avec elle. Mais depuis, la garce s'est refusée à lui, en se donnant à tous : « le marchand de tripes, le cuistot, le théologien, le puisatier, le chef des gendarmes, le négociant, le philosophe..., dont les noms changeaient mais qui étaient tous plongeurs chez le tripier ».

La passion d'amour est génératrice de deuil, de douleur, de sentiment d'exil, de souffrance et de béatitude ardente. Le désir d'amour est mortifère. Dame sans merci, la garce, par principe, ne peut que provoquer la privation et l'inaccessibilité. C'est la Chose et non un quelconque objet interdit. Précisément, elle se refuse, parce que la loi coutumière l'a mariée avec le narrateur, bien qu'elle-même ait manigancé ce mariage. Une autre interdiction pèse. Plus fondamentale. Un soir elle vient « mater comme un enfant » le narrateur malade qui aurait voulu mourir à ce moment-là. Saurait-elle qu'il meurt pour elle, alors il serait le plus heureux des hommes.

D'autant plus aime-t-il une image, d'autant plus sensuellement le désir est fort. Et il ne s'en cache pas. Mais la chair lui apparaît justement. Avec effroi, il voit que sa femme est devenue toute différente de la fillette de son enfance. Bien de sa personne et bien en chair. Ce qui lui rappelle les viandes de la boucherie, et le couteau.

À côté de l'image idéale de la femme, et de l'amour-haine qu'elle engendre, les fonctions nourricières, tous les soins échoient à la nounou-Nanédjoun. Puisque même le narrateur est une ombre, Nanédjoun reste le seul personnage de quelque réalité dans *La Chouette aveugle*. C'est elle qui donne une consistance à la deuxième partie du livre. En elle s'incarne non plus les rêves imaginal ou imaginaire mais leur envers et leur origine : ce monde vieux et décrépît, avec ses objets hors d'usage et ses odeurs de moisi, que l'Iran ancien était devenu, avant d'être bientôt un fantôme. Nanédjoun – elle semble avoir existé effectivement dans la vie de Hedayat – est aussi « la sainte patronne » de toutes « les bonnes femmes » de son œuvre, de leur langage et de leur univers de misère, de mesquinerie, de leurs intrigues et méchancetés, de leurs superstitions et de leurs contes, qui constituent aussi bien l'une des dimensions de ce livre que la part la plus attachante des écrits de Hedayat, en dehors de *La Chouette aveugle*.

Le second moment du livre s'élabore à partir de l'histoire d'un crime passionnel avec l'adoration et la frustration, avec l'humiliation et le masochisme, avec la jalousie paranoïaque et le délire, le ressentiment et le meurtre. Même l'homosexualité en abîme dans une telle situation n'est pas absente, puisque, à défaut de pouvoir prendre la garce dans ses bras, le narrateur le fait avec son petit frère qui lui ressemble. Il n'y a pas d'événement, mais la réflexion ; et la métamorphose d'un état, jusqu'à celle de la personne. Le nombre de thèmes et de figures y est plus important, la construction plus lâche, sans

l'évidence hallucinatoire de la première partie, mais elle est autrement subtile. Elle s'infléchit vers la description d'un monde vieillot, et s'ouvre en même temps à la connaissance de la solitude et de l'ombre, de l'obscurité, de la nuit, du rêve ou de la mort.

À la suite d'une crise, le médecin ordonne au narrateur de fumer l'opium. Ce sera, à la fois, un motif constant, et la matrice de l'œuvre. Il n'y a pas un dehors, cependant, pour *La Chouette aveugle*, pas de situation préliminaire, d'extérieur, ni de bord. Le texte renvoie à lui-même, par autoréférence, à un vide central et intérieur. Ainsi la fumerie d'opium est d'abord un motif parmi d'autres : « Lorsque je fumais l'opium, mes pensées devenaient plus grandes, plus délicates, plus magiques et plus rapides, et je voyageais dans un autre lieu que dans le monde ordinaire. » C'est de ce passage, dans un monde léger et céleste, que semble provenir l'événement surnaturel : la vision a la beauté d'une rêverie d'opium, et la splendeur de la femme, son éclat.

L'opium, avec le changement d'état qu'il engendre, devient un moyen de construction : entre la fin de la première partie et la seconde, et aussi après celle-ci, dans la dernière page. La fumerie, comme le rêve, permettent, au cours même du second mouvement, des passages de l'autre côté, des intrusions du mystère dans la vie ordinaire. Ce qui crée une disposition souterraine et rétrospective à transformer le début du livre en rêve ou en effet d'opium. Mais, dans une touche ultime, tout bascule. Et c'est ce que l'on avait pris pour une

réalité vraisemblable qui devient un rêve, sur fond d'événement surnaturel.

On parle d'une deuxième partie, parce qu'elle vient en second lieu. Rien ne la désigne comme telle. Au contraire. Lorsque le peintre et le croque-mort vont loin de la ville pour enterrer la valise, le fossoyeur trouve, dans le trou, un vase de l'antique cité de Rhagès, dont le nom actuel, dit le peintre, est Chah Abd ol-Azim, et c'est ainsi que se nomme aujourd'hui cette ville. Or, le narrateur de « la deuxième partie » vit bien à Rhagès au moment de sa grandeur. Et là on dit que le vieux brocanteur est un ancien potier, qui n'a gardé qu'un seul vase pour lui-même. Il l'a toujours sur son étalage, entouré d'un torchon sale, lorsque le narrateur va le lui acheter. C'est entouré d'un pareil torchon sale que le fossoyeur avait offert, au peintre, le vase dans un cimetière. Et celui-ci avait découvert sur cette poterie la réplique exacte de l'image que la veille il avait dessinée de la morte. C'est ce même vase qu'à la fin du livre « le vieillard bossu » emporte, lorsque « le héros » se réveille, devant son brasero et sa pipe d'opium. Les seules constances, au terme de chaque partie, étant l'odeur de la mort et le sang sur les vêtements, mais on ne sait pas s'ils viennent du corps de « l'ange » ou de celui de la garce.

La fin du livre serait donc la continuation de sa première partie; et le début de *La Chouette aveugle*, l'exorde sur les douleurs indicibles qui rongent l'âme comme la lèpre, et nécessitent cette écriture de la solitude qui ne peut plus s'adresser qu'à son ombre, correspondrait au commencement

de la seconde partie. Ainsi chacun des mouvements devient un rêve à l'intérieur de l'autre, et à chaque fois, comme pour les rêveries d'opium, il s'agit « d'un réveil dans un monde plus réel, plus ancien, plus connu que celui habituel, plus étrange et plus familier ».

Ces déplacements de débuts et de fins sont une nécessité. Autrement les rapports de dédoublements, de reflets, qui existent entre l'Image et l'événement, ou entre « la première » et « la deuxième » partie, devraient continuer à l'infini. Ainsi le livre se ferme en se reflétant à l'intérieur. Et dans cette circulation, il n'y a plus ni cause et conséquence, ni avant ou après : il n'existe pas d'origine là où tout est déjà répétition, éternel retour du même et indifférence de l'archaïque et de l'actuel. Dans le retour de l'identique, l'Image ou la « première » partie agissent avec la force d'un mythe génératif, qui abolit le temps et l'identité individuelle et personnelle. Il en naît un monde d'ombres, de reflets et d'illusion, avec la mort pour unique réalité.

L'Image, « la scène primitive », doit atteindre cette réalité. Le rire caverneux et terrifiant du vieillard détruit la vision juste au moment où la femme semble ébaucher un mouvement vers lui. Comme si la vision voulait devenir réalité. Le livre tend donc à cette réalisation, cette mise à mort. Une scène d'amour qui dans son abandon et sa violence a quelque chose de cosmique, de premier et de dernier. Devenu réel, le désir devient mutilation et mort. Au plus fort de l'étreinte et

de l'abandon, la femme mutile la lèvre de l'homme, qui, avec le couteau qu'il avait à la main, la tue, en lui arrachant un œil.

Si la vision est le chemin, s'il y a dépendance de l'Amour au regard, au lieu du regard de l'autre, ce sont ses yeux que le peintre voit. Voyant l'Image derrière le mur, le peintre est saisi par les yeux, étonnés, brillants, ardents et mortifères, qui de la vision le fascinent. Dès lors, sa vie « est engloutie dans le miroir de leur nuit éternelle ». Il en est obsédé, les dessine, les retrouve sur le vase antique, et lorsqu'il veut jeter un dernier regard dans la valise avant de remplir le trou, ce sont ces yeux énormes, et pleins de reproches, qu'il voit au milieu des vers qui grouillent. Par la suite, à défaut de pouvoir découper sa femme, le narrateur-écrivain arrache son œil.

Corps morcelé, odeur de charnier, cadavre et putréfaction, ce sont ce que l'on ne saurait voir : la teneur de ce qui est voilé, sublimé par la beauté dans la vision de l'image. Mais cachés par l'image et le miroir, il y a le corps morcelé, et les yeux de la mort.

L'œil et le regard sont liés. Cependant les yeux n'apparaissent que si l'on ne voit pas le regard. Le peintre est fasciné par les yeux, parce que la femme de l'apparition ne le regarde jamais. Mais un seul regard d'elle suffirait pour l'initier à tous les mystères. C'est seulement quand il participe au « courant cosmique », en présence de la morte, lorsqu'il passe toute sa nuit en vain à dessiner ses yeux fermés, c'est là qu'elle rouvre les yeux et – pour qu'il puisse accomplir son œuvre – de la mort le regarde.

Les yeux, la vision, le regard, l'image, l'ombre et le miroir indiquent bien qu'il s'agit ici d'une histoire de l'œil et de voir, marquée dans le titre : « *La Chouette aveugle* ». Peu avant la fin, le narrateur écrit qu'il est pareil à un hibou : « Peut-être le hibou aussi a une maladie, c'est pourquoi il pense comme moi. » Son ombre, qui lui fait peur, ressemble à une chouette, et elle lit attentivement ce qu'il écrit.

Ce qui fait précisément le plus d'impression chez la chouette – l'oiseau subtil, le clairvoyant – c'est l'œil vif et lumineux, le regard clair et pénétrant. La chouette, avec sa capacité de voir la nuit, devient l'emblème de la sagesse pour les Grecs. Cependant, qu'elle figure sur le bouclier d'Athéna, indifféremment à la place du masque de la Gorgone – qui, elle, nous regarde de face, « la mort dans les yeux » – marque peut-être la proximité de l'oiseau nocturne avec le monde de la mort. En Iran, c'est essentiellement un oiseau de mauvais augure, l'habitant des ruines, témoin et présage des morts et des destructions. L'aveuglement serait, peut-être, en relation avec « les yeux de la mort ». C'est d'avoir été aveuglé – tel Œdipe, par ce qu'il a vu. Un aveuglement pouvant supposer une connaissance autre que la sagesse diurne : la voyance qui a accès au monde des morts et de la mort.

Aveugle aussi pour contempler en lui-même, pour voir et peindre ses images intérieures. Tout au long du livre, le même motif revient : « dès que je fermais l'œil, mon véritable monde m'apparaissait » ; « j'ai fermé les yeux et j'ai repris la suite de mes imaginations » ; « lorsque mes paupières se

baissaient, un monde d'illusion prenait forme devant moi, un monde que j'avais produit entièrement [...] bien plus réel et naturel que le monde des veilles ».

Dans la première partie, tout a trait à l'image : la peinture sur l'écrivoire, la vision, et aussi le dessin d'après la morte et la figure sur le vase. Pour la seconde, l'objet central est un miroir. « Dans ma chambre il y a un miroir suspendu au mur. J'y vois mon visage. Et dans ma vie, ce miroir est plus important que le monde des canailles, avec lequel je n'ai aucun rapport. » Le miroir, en général, garantit la présence à soi, une certitude d'identité. Mais dans *La Chouette aveugle*, il n'est pas d'identité, de certitude ou de présence. À force « d'avoir entendu toutes sortes de paroles, et d'avoir eu la surface de l'œil poncée par les apparences des choses », le narrateur ne croit ni à la permanence des objets, ni à la réalité de l'espace ou à un ordre du temps. Même pas à lui-même, comme identité distincte. Il n'est pas ce qu'il fut, non plus que ce qu'il est. Seulement un mélange incongru et étrange : un corps composé de morceaux en dérive, une masse vivante et en décomposition, un cœur et une âme séparés.

Derrière le miroir, il y a les yeux de la mort et le corps morcelé en décomposition. Dans le miroir, ce sont les reflets des autres que le narrateur reconnaît en lui-même – sa femme, le boucher, le brocanteur – mais aucun visage n'est le sien. Jusqu'à sa complète transformation en l'Autre : le vieillard monstrueux et démoniaque.

Au début, le peintre voit les yeux, mais il n'en est pas regardé, sinon du sein de la mort. À la fin le narrateur est vu. Vu par lui-même, mais comme l'Autre qu'il est et qui le regarde.

La vision en miroir est essentielle à la mystique persane de l'amour, et le regard en est le chemin. Dieu regarde son propre reflet; le miroir est le visage de l'aimée, le visage de l'aimée est le miroir où l'amoureux regarde son essence divine; le miroir c'est celui des yeux de l'aimée, d'où Dieu regarde l'amoureux. Il en reste ici les yeux de la mort et le démon qui se voit dans le miroir.

La Chouette aveugle c'est la vision de l'altérité cachée sous l'apparence, en lieu et place de l'identité. Et c'est cette manifestation de l'Autre dans le même qui dérange l'image du monde, la rend changeante, insolite, angoissante et méconnaissable.

Avant de se découvrir « l'Autre », une identité autrement secrète lie déjà le narrateur et le vieux brocanteur : l'amour de la garce. Seulement « l'Autre » semble plus heureux. Et le

narrateur approuve le goût de sa femme. Du moins ce vieux crasseux – avec ses deux dents jaunes cariées et ses malheurs – est comme un dieu, et il tranche sur « les imbéciles qui d'habitude plaisent aux femmes ».

Ce vieux chiffonnier d'un genre spécial a été aussi potier – « la divinité » ou plutôt le destin, comme un potier, qui façonne et détruit des vases, est l'un des principaux motifs de

Khayyam –, ce brocanteur serait donc l'auteur de l'image que le peintre avait découverte sur le vase antique. Heureux de retrouver ainsi le témoignage de la même douleur, chez quelqu'un d'autre à des milliers d'années de distance. De ne plus sentir sa solitude absolue. De savoir qu'il n'existe pas d'identité personnelle, ni de temps, que ce qui arrive est déjà arrivé : la même peine d'amour, les mêmes yeux et une image identique, et un seul moyen pour l'immortaliser.

Le retour de l'être à lui-même devient un cercle illusoire qui entoure le néant. Rien n'est premier : la figure sur le vase, la peinture sur l'écritoire, la vision, l'apparition, le dernier dessin. Seule existe une circularité infinie entre source et reflet, un déplacement entre la mort et l'image : la métamorphose d'une image en vision imaginale, son apparition ici-bas, sa mort et sa transformation en image, en œuvre d'art.

Pour le mystique, là où est le regard, là est l'amour. Le regard est le chemin de l'amour, dont la véritable réalité, impossible, qui se dit dans la parole invocatoire, se rend accessible en image et en miroir. Ce que le regard cherche dans le miroir en se cherchant, c'est le regard – de l'aimé, de Dieu – qui fait accéder à l'être celui qui le regarde. Car voir c'est donner l'être, ainsi au regard de Dieu toute chose existe dans la vie éternelle. Mais *La Chouette aveugle* est la connaissance de la mort, de l'envers du miroir.

Dans la vision de l'Ange, de l'Image au-delà du mur, il est refusé au « peintre » la jubilation qui naîtrait du croisement des regards : cette réciprocité en miroir où voir et être vu sont

indistincts. De là où il regarde, il voit l'absence de regard, et l'œil à sa place qui le fascine, devenant l'énigme de son existence, jusqu'à ce qu'« il » l'arrache.

Le regard dépend de l'Image. Celle-ci aurait dû être, vision imaginaire, la révélation du Paradis, mais elle absorbe l'univers, par répétitions, variations et mise en abîme, pour en être le chiffre obsédant : la connaissance du malheur et du mal. L'amour mystique, l'état fusionnel éperdu du soi et de l'autre indistincts, se métamorphose, devant l'Image, entre l'œil et le regard, en angoisse et énigme. Un état d'abandon et de séparation qui se mue dans la quête suicidaire et mortifère des retrouvailles de l'Autre : la mort ou le démon se regardent dans le miroir, au lieu et à la place de la théophanie de l'Un.

L'impossible, devenu réalité, butte sur sa propre impossibilité : là à la mort et à l'arrachement de l'œil répondent le bec de lièvre, la voix enrouée, le rire caverneux ; et à l'absence de complétude, l'absence de chant et de parole, l'écriture du silence et l'oiseau de nuit ayant perdu le regard. « Il y a dans la vie des plaies qui, comme la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude. » Des maux qui ne peuvent se dire à personne...

Sadegh Hedayat avait des talents de peintre. Son père lui avait plutôt conseillé de choisir cette profession, au lieu du métier d'écrivain qui n'avait rien rapporté à ses ancêtres. Dans *La Chouette aveugle*, le peintre dit qu'il peint des images mortes, par ennui, pour passer le temps. Car le jardin du paradis, la vision imaginaire, le monde magique et lumineux de la

miniature persane étaient loin, et ils ne pouvaient qu'être évoqués par l'écriture, comme les morts appelés dans la nuit.

Au monde de l'image correspond celui du conte, l'une des deux dimensions de *La Chouette aveugle* : son aspect magique, merveilleux. « Le conte est un moyen d'évasion pour les souhaits non réalisés, les souhaits qu'on n'a jamais atteints. » Tombé malade, le narrateur retrouve l'amour de ces histoires « que les générations ont transmises, comme si c'était l'une des nécessités de la vie ». Mais il n'y croit pas. Et il « ne sait pas si dans [la sienne] il y a la moindre trace de vérité ». Car le conte qui était narration collective – et c'est l'autre aspect de *La Chouette aveugle* – a perdu de son évidence. Il s'est transformé en énigme indéchiffrable pour celui qui est solitaire et dans « l'obligation d'écrire », afin d'extraire le suc de la vie et de l'adresser à l'ombre.

L'image est celle de l'objet, perdu, mais devenu, en effigie, objet de culte et rendu immortel. L'écriture reste extérieure à ce rapport sauf à en devenir le lieu de réflexion. Mais alors, elle n'est plus du côté de l'image, de l'objet perdu, mais de celui qui écrit pour son ombre, sous la dictée de la mort, obligé « de faire naître, d'extraire de lui-même », non pas l'objet adorable, mais « le démon [créateur et destructeur] qu'il porte en lui ».

« On ne peut vivre avec un [monstre] au-dedans de soi. Soit on commet un meurtre, soit on écrit un poème »

(Tsvétaïeva). C'est la fonction la plus archaïque de l'art que de protéger contre les menaces du terrifiant, du démoniaque et de la mort. Il peut donner forme à l'inconnu, en lui offrant son reflet pour le fasciner et le désarmer. Le bonheur de l'œuvre vient de ce qu'elle est par essence contradictoire : c'est l'abandon complet à la nostalgie et à la souillure de l'archaïque et en même temps la libération, la victoire sur l'élémentaire, au moyen de la fiction, par la mise en forme et la maîtrise de l'écriture.

Mais l'amertume de *La Chouette aveugle* provient d'un pas au-delà, d'une limite d'où il n'est plus de retour. Il ne s'agit pas de faire son salut par les lettres, ni d'opposer au néant une œuvre. Tout au plus peut-on exprimer un désir impossible : devenir une tache d'encre, une mélodie, un rayon coloré, s'y dissoudre et disparaître. L'œuvre est une réalité immortelle, certes, mais ne tient pas devant le réel. *La Chouette aveugle* ne transfigure pas ce qui existe pour le rendre supportable. Rien ne résiste à l'élan destructeur des apparences illusoire, serait-ce l'œuvre. C'est le fossoyeur qui, à la fin, disparaît avec le vase antique qu'il avait trouvé dans une tombe. La mort l'avait apporté. Elle l'emporte.

Sadegh Hedayat, *en français*

La Chouette aveugle, José Corti, 1953

Enterré vivant, Corti, 1986

Trois gouttes de sang, Phébus, 1988

L'Abîme, Corti, 1992

Les Chants d'Omar Khayyam, Corti, 1993

L'Eau de jouvence, Corti, 1996

La Griffé, Novelte, 1996

Hadji Agha, Phébus, 1996

Madame Alavieh, Corti, 1997

L'Homme qui tua son désir, Phébus, 1998

M.F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, Corti, 1993.

Tombeau de Sadegh Hedayat

a été achevé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie des Presses Universitaires de France
à Vendôme le 21 mars 1999

Éditeur n° 7 – Dépôt légal avril 1999
Imprimeur n° ~~XXXXX~~