



HAL
open science

Raison, imaginaire et folie au prisme de l'amour dans les oeuvres d'André Breton et de Sadegh Hedayat : Nadja et La chouette aveugle

Zeynab Sadeghi

► **To cite this version:**

Zeynab Sadeghi. Raison, imaginaire et folie au prisme de l'amour dans les oeuvres d'André Breton et de Sadegh Hedayat : Nadja et La chouette aveugle. Littératures. Université de Strasbourg, 2021. Français. NNT : 2021STRAC023 . tel-03705691

HAL Id: tel-03705691

<https://theses.hal.science/tel-03705691>

Submitted on 27 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS
Configurations littéraires (UR 1337)

Thèse présentée par

Zeynab SADEGHI

Soutenue le 18 mai 2021

Pour obtenir le grade de **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline : **Littérature générale et comparée**

**Raison, imaginaire et folie au prisme de l'amour dans les
œuvres d'André Breton et de Sadegh Hedayat :
*Nadja et La Chouette aveugle***

Thèse dirigée par :

M. Patrick WERLY

Maître de conférences en littérature comparée, HDR,
Université de Strasbourg

Mme Homa LESSAN-PEZECHKI

Professeur de langue et littérature persanes,
Aix-Marseille Université

Membres du jury :

Mme Tania COLLANI

Professeur de littérature comparée,
Université de Haute Alsace

Mme Isabelle KRZYWKOWSKI

Professeur de littérature générale et comparée,
Université Grenoble Alpes

Mme Silvia RIVA

Professeur associato en littérature française,
Università degli Studi di Milano

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Monsieur Patrick WERLY, pour m'avoir encouragée dans cette recherche et m'avoir donné le temps nécessaire à sa réalisation.

Je remercie également ma co-directrice, Madame Homa LESSAN-PEZECHKI pour ses conseils sur la partie linguistique persane et sa disponibilité.

Je tiens à remercier Monsieur M. F. FARZANEH qui m'a donné son temps pour passer un entretien sur Sadegh Hedayat et pour tous les livres offerts qui m'ont donné un accès à une riche référence sur cet écrivain iranien. Et également Monsieur Jahangir HEDAYAT qui m'a offerte ses livres publiés en Iran.

Je remercie Monsieur Simon HAREL, professeur à l'Université de Montréal, qui m'a fourni l'occasion d'effectuer un séjour de recherche à l'Université de Montréal afin d'approfondir mes recherches sur les deux auteurs français et iranien.

Mes remerciements vont aussi à ma famille pour son soutien, son aide et son encouragement qui m'a permis également de ne jamais dévier de mon objectif final et qui m'a accompagnée tout au long de mes études malgré la distance.

J'adresse aussi mes remerciements à ma chère amie/collègue Madame Dr. Shahla NOSRAT-WOLFF pour toutes ses aides, ses conseils et son soutien, pas seulement tout au long de ma thèse, mais lors de toutes mes années vécues en France.

Sommaire

Introduction

Chapitre I. Les œuvres

Introduction

A. André Breton

1. La vie et le parcours littéraire d'André Breton
2. Les techniques d'écriture d'André Breton
3. *Nadja*
4. Le portrait de Nadja dans le récit

B. Sadegh Hedayat

1. Sa vie et son parcours littéraire
2. Les techniques d'écriture de Sadegh Hedayat
3. *La Chouette aveugle*
4. Le contenu du récit

C. Les formes intertextuelles

1. Le romantisme chez les Surréalistes
2. L'influence du romantisme dans la littérature persane et Sadegh Hedayat
3. Le reflet de la psychologie freudienne dans les deux œuvres
4. Les archétypes féminins et mythiques dans les deux récits

Chapitre II. Comment la raison et la folie se présentent-elles à l'ombre de l'imagination et l'amour dans les deux œuvres ?

Introduction

A. Comment la raison se définit-elle dans les deux littératures ?

1. L'interprétation de la raison dans la littérature française moderne
2. L'image de la raison chez les surréalistes
3. La rationalité dans la littérature persane
4. Sadegh Hedayat à l'ombre de la rationalité et l'irrationalité

B. L'illustration de la folie et de l'amour fou

1. L'amour issu de la folie dans les deux œuvres
2. Possédé par la folie
3. À la claire folie : rêve ou réalité ?

C. L'imagination contre la raison ?

2. Le rôle de l'imagination et l'amour dans les récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat
3. La réalité de l'amour dans le monde imaginaire des deux récits

Chapitre III. Une vision d'amour à travers les personnages féminins et masculins

Introduction

A. Le visage de l'amour ou l'éros et les personnages

1. Du désir au plaisir érotique
2. La manifestation de l'image féminine dans les récits

B. Figure archaïque et mythique à travers le merveilleux, l'érotisme et la beauté

1. Les femmes mythiques et surréelles chez les auteurs
2. Le monde archétypal et imaginaire à travers l'érotisme et l'irrationalité
3. La nature double de Nadja et de la femme éthérée

C. Un portrait différent de l'auteur et du narrateur dans les deux récits

1. L'image du narrateur chez André Breton
2. L'image du narrateur chez Sadegh Hedayat
3. Une imagination géographique dans les deux récits

Conclusion partielle

Conclusion générale

Bibliographie

Introduction

La littérature nous présente une vérité, une vérité inavouable, une vérité refoulée, et c'est là sa force. Ainsi l'œuvre littéraire nous cache-t-elle et nous montre-t-elle à la fois un secret enfoui dans notre propre préhistoire comme dans celle des héros que la littérature fait vivre¹.

L'écrivain surréaliste André Breton est apprécié dans la littérature française, alors que Sadeh Hedayat ne l'est pas à sa juste valeur tout en ayant des tendances quasiment surréalistes. Cependant et bien qu'il soit un écrivain plus ou moins existentialiste ou réaliste, après avoir fait paraître son chef-d'œuvre en français, *La Chouette aveugle*, il est salué et admiré comme un surréaliste par André Breton :

La Chouette aveugle comme un signe éperdu dans la nuit. Jamais plus dramatique appréhension de la condition humaine n'a suscité pareille vue en coupe de notre coquille ni pareille conscience de nous débattre hors du temps, avec les immuables attributs qui sont notre mot (comme dans *Le Mauvais Génie* d'un roi), dans un labyrinthe de miroirs².

Et Philippe Saupoult l'admire ainsi :

Quel livre extraordinaire et merveilleux que ce roman, *La Chouette aveugle* et qu'il mériterait que nos feuilletonistes académiciens, patentés ou potentiels, lui consacraient leur « rez-de-chaussée » ! Il est vrai qu'ils ont, si j'ose m'exprimer ainsi, d'autres chiens à fouetter et tant de portes ouvertes à enfoncer³.

Certes, les œuvres de chacun de ces deux écrivains ont été étudiées et critiquées par les critiques littéraires de leur pays. C'est grâce à ces études critiques que l'on peut donc trouver beaucoup de références précieuses concernant les deux œuvres. Mais aucune de ces études n'a visé le problème de la folie issue de l'amour qui, mettant l'accent sur l'image de la raison et de l'imaginaire, constitue la base de leurs récits. Ainsi, cette thèse étudiera dans *Nadja* et *La Chouette aveugle* l'image de l'amour ou l'image du fou d'amour, qui constitue l'essence de l'action des récits dans lesquels les auteurs montrent une société dans un espace secret de

1 Jean-Pierre Kamieniak, « Freud, la psychanalyse et la littérature », dans *Le Coq-héron*, n° 204, 2011/1, p. 67.

2 André Breton, « Des Capucines violettes », dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 1090.

3 Philippe Saupoult, « La Chouette aveugle », dans *Le Journal de Genève*, n° 208, 6 septembre 1953, p. 3.

complicité sensuelle entre l'homme et la femme. D'ailleurs, ces deux œuvres, reflétant l'époque et la société de chacun de ces deux écrivains, sont elles-mêmes liées étroitement au fantastique et au rêve (par un arrière-plan mythique) de sorte que les éléments imaginaires se confondent parfois avec ceux du réel. Donc, les écrits sont d'une part le miroir d'une époque et d'autre part ils reflètent la réalité d'une société. Autrement dit, les deux récits mettent en œuvre une écriture répétitive où le ressassement met l'accent sur les événements réels de la vie.

Pistes de recherches systématiques

Dès les années trente où apparaissent les premières études sur le surréalisme, il y a beaucoup d'études critiques sur les thèmes chers aux surréalistes comme : la folie, l'amour, le rêve et l'imagination. Parmi elles, il faut citer la revue *Mélusine* sous la direction d'Henri Béhar, *André Breton et les surprises de l'amour fou* (1994) de Jean-Luc Steinmetz, *Poétique de l'amour chez André Breton* (1983) de Paul Plouvier, *André Breton et la folie* (2010) de Kaori Kasaï, *L'Esthétique de la folie au sens sur-réaliste et sa dynamique dans l'espace de l'écriture* (2012) de Kahina Bouanane, *Nadja, Images, désir et sacrifice* (2006) de Magali Nachtergaele. Et de nombreux spécialistes s'y sont intéressés, tels : Marguerite Bonnet, Michel Carrouges, Julien Gracq, Sarane Alexandrian, Ferdinand Alquie, Jacqueline Chénieux-Gendron, etc.

Mais ces thèmes ont été rarement étudiés dans l'œuvre de Sadegh Hedayat. Parmi les recherches sur cet écrivain iranien, il faut se référer à *Rencontres avec Sadegh Hedayat* (1993) de M. F. Farzaneh, *L'Histoire d'un fantôme* (1992) de Sirous Shamisa, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat* (1991) de Youssuf Ishaghpour, l'article de Pouneh Mouchiri *L'Inquiétante étrangeté dans La Chouette aveugle (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité* (dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*) (2003). On peut mentionner également d'autres spécialistes comme Vincent Monteil, Jahangir Hedayat, M. A. Homayoun Katouzian, etc.

En premier lieu, l'objectif de cette étude consiste à comparer la manière dont la folie est présentée dans les deux histoires à travers les personnages féminins et masculins. En second lieu, puisque dans les deux récits, la force de l'imaginaire et de la pensée conduit les écrivains à dépasser les frontières de la logique rationnelle, le sens de la raison sera également étudié. Un autre aspect de cette étude est la présence de l'imagination ou du fantasme chez les deux écrivains qui occupe toutes les dimensions de la vie de l'homme. Car ils sont la projection du réel, du matériel et de l'historique dans l'irréel, l'immatériel et l'infini. Autrement dit, ils peuvent être comme une représentation des forces supérieures qui échappent à l'homme.

Donc, cette étude essaiera de répondre à ces questions : comment un rêve devient-il une folie ? Peut-on dire que la folie est une forme du rêve ? Comment le rêve peut-il s'insinuer dans l'imaginaire ? Et en quoi celui-ci peut-il se transformer en une certaine réalité ? L'amour et la raison, dans quelle mesure sont-ils réels ? Est-ce que l'amour peut prendre la place de la raison ? Comment la folie se présente-t-elle chez les personnages féminins et masculins ? Est-elle une activité simulée ou réelle ? Et comment se présente cette activité créatrice chez les deux écrivains par rapport aux personnages féminins et masculins, et quelle importance auront ces questions et les recherches qu'elles suscitent dans les littératures française et persane, surtout dans leurs échanges et les correspondances qui peuvent en naître ?

Aussi en nous appuyant sur différentes approches méthodologiques, philosophique, psychologique, sociologique, mythologique, ce travail de recherche étudiera le monde irréel ou imaginaire à travers les personnages qui sont chacun un représentant moderne d'un archétype mythique.

L'étude s'articulera autour de trois grands chapitres dont l'ambition est de trouver des points communs qui ont pu donner naissance à deux œuvres dans deux civilisations distinctes afin de proposer leur mise en parallèle. Puisque la lecture des textes montre les traces de la présence de la folie et de la censure de la raison, la thèse étudiera donc une illustration visible de la folie représentée comme une activité créatrice, ou de l'amour fou dans les deux œuvres.

Dans le premier chapitre, ce travail présentera les œuvres dans lesquelles les auteurs parlent de leur vie et de leur condition sociale. Chacun de ces deux écrivains développe ainsi des éléments importants qui peuvent être dans la vie de n'importe qui. Le travail présentera également ces deux œuvres au niveau de la culture et de la langue qui ne sont pas du tout semblables et qui n'appartiennent pas non plus au même mouvement littéraire.

Dans le deuxième chapitre, l'origine de la raison dans les deux littératures française et persane sera particulièrement étudiée ainsi que les différents sens du terme et leurs influences chez ces deux écrivains. Une question se posera en particulier : est-ce que la raison se trouve dans la folie ? Le chapitre étudiera ensuite la représentation de la raison dans le monde réel et dans l'imaginaire en montrant le rôle de l'amour dans ces deux histoires à travers les personnages féminins et masculins. Mais pour aborder ce sujet, il est nécessaire de connaître l'historique de l'introduction du terme de *raison* (ou de son correspondant persan *iška*) dans la littérature des deux pays et de savoir comment la raison a été présentée chez les deux écrivains. Sachant que « l'amour naît en même temps que la raison et le sentiment⁴ », mais que, en perdant

4 Expression empruntée à Claire Kappler, *Les Fous d'amour au Moyen âge*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 47.

l'amour, l'amoureux qui ne supporte pas le manque de sa bien-aimée entre dans la déraison. De ce point de vue, le chapitre parlera de la folie qui joue un rôle important à côté de l'amour, de l'imaginaire et de la raison dans ces deux œuvres.

Certes, pour aborder un tel sujet, il est nécessaire de se référer à l'arrière-plan de cette folie issue de l'amour et du rêve en représentant l'absence de la raison chez deux écrivains, qui amène les personnages vers la folie dans les deux récits. La folie sera étudiée également dans le domaine de la mythologie. Chez les deux écrivains, la mythologie matérialise la folie à travers les personnages présentés parfois par leurs archétypes mythiques, ou par les symboles et les images tirés de la mythologie.

Le troisième chapitre prendra une place spéciale pour étudier la figure féminine qui est l'objet d'amour et d'adoration vécue dans la soumission et la frustration. En effet, l'image de l'homme chez ces deux écrivains se présente comme un personnage qui a une vision traditionnelle concernant son rôle autoritaire sur la femme. Ainsi, l'imaginaire de l'homme fait de la femme un être conceptuel, tout à la fois mythique et effrayant. Dans leurs récits, la vie de la femme est tournée vers l'homme. C'est à travers ces divers éléments que la place du narrateur, jouant un rôle important, sera abordée. Ce chapitre étudiera également le cadre spatio-temporel, imaginaire ou réel, des deux récits c'est-à-dire le rôle du temps et de l'espace qui gardent les traces d'un rapport avec les êtres surnaturels, même dans des formes modernes. Autrement dit, les êtres surnaturels participent à la création d'une véritable mythologie moderne par les moyens de l'art :

L'interprétation du surnaturel et de la folie caractérise en particulier les œuvres à l'intérieur desquelles le héros entreprend de rapporter lui-même ses aventures insolites. La troublante connivence de certains représentants de la norme, avec le surnaturel et l'univers de la folie, est l'expression, à la fois fantastique et morbide. Il y a une dualité qui reçoit sa pleine signification dans la figure mythique du savant fou⁵.

Or, le surréalisme qui constitue la figure du mythe moderne dans son ambition permet de concilier les contraires et de saisir l'esprit hors de ses raisons. Le mythe montre une double conscience sur l'identité de la femme dans les deux histoires. En effet, les thèmes principaux dans ces deux récits se confondent avec « la transcription des rêves et des impressions du malade⁶ » dans une relation en miroir par rapport aux doubles et multiples personnalités. Pour

5 Gwenaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 102.

6 Michel Brix, *Aurélia de Gérard de Nerval*, Paris, Le livre de Poche, 2011, p. 11.

faciliter l'analyse et la comparaison des œuvres, il est donc nécessaire d'éclaircir ce qu'on entend par les termes : la raison, la folie et l'amour chez ces deux écrivains.

La Raison

Selon Joseph Brossard, « la raison n'est pas une force déterminante et aveugle, elle est une lumière chargée d'éclairer nos actes dans les limites de notre liberté⁷ ». La notion de la raison est l'un des plus importants sujets dans l'histoire de la philosophie occidentale et orientale. Depuis l'Antiquité, elle est un thème principal de nombreuses études dans tous les domaines. Elle est présentée comme une recherche de la vérité, mais selon un certain mode, et de la réalité. Le sens général de la raison, *ratio* en latin, *logos* en grec est considéré « Dieu en tant que la raison et principe active de toutes choses⁸. »

Par ailleurs, dans la philosophie grecque la raison ordonne les phénomènes et organise les mondes : ici-bas et au-delà. On constate alors que la notion de la raison porte en soi un sens quasiment religieux. Mais, la raison dans le monde islamique se définit comme une partie stratégique de l'intellect. On lit ceci dans *l'Encyclopédie de l'Islam* ainsi :

Akl [‘*aql*] ; intellect ou intelligence, équivalent arabe du grec νοῦς. Dans la spéculation néoplatonicienne, qui ressemble sur bien des points à la doctrine grecque du Logos, ‘*akl* est la première entité qui émane de la divinité comme cause première, ou procède d'elle par voie de création intellectuelle, *nafs* et *ṭabī‘a*. venant à la suite de *akl*⁹.

Comme l'indique Daryush Shayegan, « ‘*Aql* ou l'intellect s'inspire de la dialectique philosophique, celle de la *kalâm* (la Parole attribuée à Dieu) et de la *falsafa*¹⁰ (la Philosophie)¹¹ ». En Islam, le terme ‘*aql* a une origine coranique dont la notion se trouve à la croisée de la théologie et de la philosophie :

7 Joseph Brossard, *Considérations philosophiques sur la raison*, Lyon, Barret, 1841, p. 6.

8 *Dictionnaire Encyclopédique de la langue française*, Paris, Hachette, 2000, p. 1103.

9 *Encyclopédie de l'Islam* :

http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedie-de-l-islam/akl-COM_0038

10 « Les origines de la falsafa sont purement grecques ; l'activité des *falāsifa* commence avec les traductions des textes philosophiques grecs en arabe. », *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve, 1960, p. 788.

11 Daryush Shayegan, *Henry Corbin, Penseur de l'islam spirituel*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 199.

Le terme de la raison ou l'intelligence, on constate qu'il est littéralement absent du Coran et ce terme montrera dans la tradition philosophique de l'Islam le *logos* du grec ; plus précisément c'est l'intelligence ou la raison première « aql » qui représentera le *logos*¹².

Sur le plateau iranien et avant l'islamisation du pays la notion de la raison est la « Bonne Pensée » suggérée ou recommandée par Ahura Mazdâ (Dieu Suprême de Zoroastre dans l'*Avesta*, « canon sacré des zoroastriens »). Dans l'ouvrage pehlevi du *Mênôk i Xrat*, signifiant « Esprit de raison ou Sagesse », qui est en fait un résumé clair et facile (sous forme d'un dialogue entre le Sage et Mênôk i Xrat) de la doctrine de Zoroastre, on lit :

Le sage s'informe auprès de l'Esprit de la Sagesse : « Est-ce que la générosité est bonne, ou bien la vérité ou la gratitude, ou la sagesse, ou bien la conscience juste, ou la satisfaction ? » L'Esprit de la Sagesse répondit ainsi : l'âme c'est la générosité qui est bonne, le monde c'est la vérité, les Êtres sacrés c'est la gratitude, pour l'être humain lui-même c'est la sagesse, et pour toute affaire c'est la conscience juste, le bien-être du corps et la victoire sur Ahriman et les démons c'est la satisfaction qui est bonne¹³.

La Folie

Avant d'aborder le sens de la folie, il est nécessaire d'étudier la racine de ce terme dans les langues française et persane où les termes ont des significations comparables. Le mot « folie » en français n'avait rien à voir au début avec ces termes « la déraison et le délire ». Selon *Le Grand Robert* le terme de la « folie » vient du mot « folium » qui veut dire « feuille » et le terme « follis » signifie « "soufflet, sac, ballon" ; du sens de "ballon" a passé par plaisanterie au sens de "fou", par comparaison d'une personne sotte, folle avec un ballon gonflé d'air¹⁴ ». Comme l'indique Henri Stappers, « Follis, soufflet, d'où le verbe FOLLERERE se remuer çà et là. FOL, FOLLE, de *Follis*, propr. qq.ch. qui est toujours en mouvement de va-et-vient. Cette idée de mouvement, de ballottement, était encore propre à l'ancien verbe *foler, folier*, errer çà et là, marcher de côté et d'autre, flotter, puis extravaguer, errer, mener une vie de débauche¹⁵ ». En effet, « c'est au XX^e siècle que *fou*, comme *folie*, a disparu de la terminologie médicale, où *dément* a par ailleurs une valeur spécifique, différente de l'emploi usuel et où l'on utilise *malade*

12 Michel Fattal, *Pour un nouveau langage de la raison*, Paris, Beauchesne, 1987, pp. 62-63.

13 Marijan Molé, *Culte, Mythe et cosmologie dans l'Iran ancien*, Paris, PUF, 1963, p. 431.

14 Oscar Bloch, *Dictionnaire Étymologique de la langue française*, sixième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 271.

15 Henri Stappers, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française*, Bruxelles, Merzbach et Falk, 1885, p. 83.

*mental*¹⁶. » Et « pour l'ensemble des emplois du nom ou de l'adjectif, c'est l'idée de "hors des normes", par l'opposition *raison-folie*, qui domine¹⁷ ». Le terme correspondant à « folie » en persan est *Daêva* qui désigne le mauvais esprit. Ce terme « est le nom de Dieu. En sanskrit ce nom est *Déva*, le Lumineux, de la racine *DIV*, resplendir, en zend, c'est *Daêva* ; en persan, *Dew* et *Dîw*, en arménien, *Tev*. Parmi les tribus occidentales, le *Déva* sanskrit est devenu le *Théos* grec ; le *Deus*, des Latins, qui se rapproche de la forme initiale¹⁸. » Et aussi, « déva (avestique *daēva*, pehlevi *dēw*, persan *div*) : "Démon" ; c'est le vieux mot indo-européen signifiant "dieu" (sanskrit *deva*), démonisé par les Iraniens et remplacé par l'avestique *yazata* "dieu" (*baga* en vieux perse)¹⁹ ». L'autre terme utilisé dans la langue persane, c'est le terme arabe de *Jonun*²⁰ qui vient du mot *Janna* ou *Jonna* signifiant « être couvert ou perte de la raison et devenir fou²¹ ».

« La folie est le caractère de ce qui échappe au contrôle de la raison²². » Mais loin d'être une maladie psychiatrique qui s'oppose aux usages compréhensibles de la société. Selon Philippe Ménard, « la folie a parfois été considérée comme une sagesse supérieure, comme un renversement des valeurs. On parle de la profondeur des êtres inspirés, de leur instinct prophétique. On croit que le fou est en communication avec le monde d'en haut²³ ».

La folie dans la littérature et la peinture représente l'état psychique de leur créateur. À l'âge classique, la folie se présentait sous les trois formes : la folie amoureuse, la tyrannie et la mélancolie. Toutefois, « la folie est une forme relative à la raison, c'est-à-dire que la folie et la raison entrent dans une relation perpétuellement réversible²⁴ », selon Michel Foucault. Les deux états sont caractérisés par ce trait commun que les images produites par les personnes s'y trouvant sont assez vives pour être prises pour des perceptions. L'une des étapes de la folie est le rêve qui comprend un ensemble de phénomènes pendant le sommeil. Les études

16 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p. 1387.

17 *Ibidem*.

18 *Journal des Savants*, « Les Origines indo-européennes, Juin 1866 », M DCCC LXVI, Paris, Imprimerie Impériale, 1866, p. 369.

19 *Les Livres de l'Avesta : les textes sacrés des Zoroastriens ou Mazdéens*, Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Lecoq, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, p. 19.

20 Le mot « fou, en arabe *Majnoun*, a pour racine *Jn*, d'où vient le mot *Jinn* (esprit) et dans l'arabie ancienne le poète est supposé tirer son inspiration des "Jinns". La même racine nous donne *Janna*, le paradis. L'enfer est désigné par le mot *Jahannam* où la même racine affleure encore. Ce dernier mot a suscité les mots français de géhenne, de gêner et de génie. Ainsi, la folie est synonyme de paradis et l'enfer ; elle est lieu d'inscription, de génie et de tourment », Slimane Zeghidour, « La nouvelle Hégire », dans *La Poésie arabe moderne entre l'Islam et l'occident*, Paris, Karthala, 1982, p. 154.

21 De ma propre traduction, Louis Maalouf, *Al-Munjid fi al loughat wa al a'lam* [Dictionnaire de la langue arabe], Beirut, El Machreq, 1992, p. 102.

22 *Grand Larousse de la langue française*, v. VI, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 2000.

23 Philippe Ménard, « Folie et folie d'amour au Moyen Âge », dans *Les Fous d'amour au Moyen Âge Orient-Occident, Actes du Colloque tenu en Sorbonne les 29, 30 et 31 mars 2001*, textes réunis et publiés par Claude-Claire Kappler, Suzanne Thiolier-Méjean, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 23.

24 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 41.

psychologiques n'ont pas encore donné une réponse définitive au phénomène du rêve. Mais pour la plupart des psychologues comme Freud, « le rêve est le reflet des peurs ou des désirs refoulés de l'inconscient²⁵ ». Comme l'indique Jacques J. Rozenberg, « le rêve pourrait être un délire ; pourtant le rêveur n'est pas toujours un fou. Le rêve est de nature spirituelle, il ne peut être obscur en soi, puisqu'un tel défaut est toujours la marque d'une participation de la sensibilité²⁶ ». La psychologie constate que l'inconscience est fréquemment liée aux attitudes conscientes de la journée. Le rêve peut avoir, dans des cas exceptionnels, une capacité créative avec une production psychique involontaire qui se produit pendant le sommeil. Certes, cette production involontaire est parfois liée aux images réelles qu'on voit ou expérimente pendant le jour. Cependant, tous les rêves ne sont pas les reflets des désirs et des envies refoulés de l'homme. Ainsi, de même qu'il y a un rapport entre le rêve et la pensée créative, il y a également un rapport entre la folie et le rêve. Selon Pierre R. Étévenon, « la folie est le rêve de l'homme éveillé²⁷ ».

Une des formes de la folie est l'hallucination. Alphonse Esquiros écrit : « Entre la folie et la raison existe un phénomène mitoyen par lequel il me semble à propos d'aborder l'étude des maladies de l'esprit : ce phénomène est l'hallucination²⁸. » L'hallucination présente comme un état maladif de l'esprit. Elle apparaît même pendant la veille et pourrait prendre ses conceptions pour certaines sensations. Souvent l'esprit devient comme une victime d'une hallucination qui le reconnaît cet état maladif. Certaines perceptions extérieures, qui sont muées, s'opposent à celles de l'intérieur. Cette perception peut être réelle même si l'objet de cette sensation n'est pas réel. Il est à constater que toutes les hallucinations peuvent se réduire dans les souvenirs. La force de ces souvenirs est très grande et vaste et l'hallucination montre toujours un état intérieur. Sa matière est toujours liée à la mémoire. Donc, on peut dire que l'hallucination est une action qui reproduit des imaginations.

La folie et la philosophie

Le terme « folie » a un sens vague. D'une part elle est une maladie mentale pendant la veille « qui empêche un homme de penser et d'agir comme les autres²⁹ », d'autre part « la folie

25 Dina Dreyfus, *Freud psychanalyse*, textes choisis, Paris, PUF, 1963, p. 71-75.

26 Jacques J. Rozenberg, *Philosophie et Folie*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 71.

27 Pierre R. Étévenon, *Du rêve à l'éveil*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 226.

28 Alphonse Esquiros, *Paris ou les sciences, les institutions et les mœurs au XIX^e siècle*, v. 2, Allemagne, Bavarian State Library, 1847, p. 3.

29 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Arvensa Éditions, 2014, p. 1351.

est un corps étranger que l'on expulse vers le rationnel, le savoir, la science³⁰ ». Par ailleurs pour Michel Foucault « la folie est absence de langage, absence d'œuvre, le silence d'un langage étouffé, refoulé³¹ ». En effet, « l'objectif de Foucault est de montrer que la philosophie, la psychologie, la psychiatrie sont fondées sur une *méconnaissance* radicale du langage de la folie³² ». Mais selon Franck Chaumon et Catherine Machet, la folie : « C'est le sujet livré à un autre omniprésent et insatiable. C'est dans les miroirs multipliés. La folie quant à elle pose délibérément cette question dans la communauté, elle est en quête d'un public qui accueille ce qui est jusque-là resté en errance, hors-temps³³. » Alors, « ce qui caractérise la folie, ce n'est pas simplement un aveuglement, mais un aveuglement aveuglé à lui-même, au point de nécessairement comporter une illusion de raison³⁴ ». Sachant que la folie n'existe que dans une société et par rapport à elle, comment peut-on donc savoir où s'arrête la raison et où commence la folie ?

Pascal dit : « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou³⁵. » Mais contrairement à Friedrich Hegel qui situe la folie dans la pensée, Friedrich Nietzsche situe la pensée dans la folie. Il convient de noter que chez Aristote, la mélancolie désignant « un mélange des humeurs qui affecte le corps ou le moral³⁶ » remplace la folie :

Tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception et cela non par maladie, mais par la nature, et la prédisposition qui peut être secondairement malade et provoquer une affection corporelle ou même la folie³⁷.

Or, la psychobiographie étudie les influences inconscientes que la vie d'un écrivain exerce sur son œuvre. Selon Sigmund Freud, chaque œuvre littéraire est le produit de l'imagination, du fantasme et donc d'une impulsion. Ce sont principalement « les rêves éveillés qui fournissent le matériau³⁸ » de l'œuvre. Il s'interroge sur l'effet produit par l'œuvre sur le

30 Édouard Zarifian, *Les Jardiniers de la folie*, Paris, Odile Jacob, 1999, pp. 45-46.

31 Shoshana Felman, *La Folie et La chose Littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

32 *Op.cit.*, p. 39.

33 Franck Chaumon et Catherine Machet, *Inactualité de la folie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 13.

34 Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 37.

35 Blaise Pascal, *Pensées*, n° 414, cité par Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 56.

36 Expression empruntée à Philippe Brenot, *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997, p. 34.

37 *Ibidem*.

38 Paul-Laurent Assoun, « Du fantasme à l'écriture littéraire », dans *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996, p. 32.

lecteur. Il a également émis l'idée que la répétition et les compulsions sont des concepts très proches. Dans la doctrine de Sigmund Freud, la répétition est en effet une des dimensions fondamentales de l'inconscient. Il est à noter que cette dimension fondamentale « la répétition » se trouve fortement chez Sadegh Hedayat. En effet, la répétition pourrait être aussi bien l'expression d'un désir que d'un mal-être profond. Selon Sigmund Freud, tout rêve est un désir réalisé et ce rêve a une structure et une richesse particulière. Il a un sens et une finalité et « la folie des modernes est bien cette dissociation entre un outre-monde replié sur son intemporalité et un pur spectateur. Mais il est aveugle, pur entendeur, sourd, et également il est comme un monde infiltré de passions et plein d'images froides³⁹ ».

Sigmund Freud s'intéresse à l'idée d'analyser des rêves qui ne peuvent pas être considérés comme rêves, comme ceux inventés par un romancier et attribués, dans un récit, à des personnages fictifs. Dans son *Essai de psychanalyse*, il analyse de nombreux thèmes chers aux surréalistes : le mythe de l'amour, la primauté du désir, les mécanismes de la répression du refoulé. Il analyse ces thèmes, présentés souvent sous la forme d'une image rêvée ou d'un être physique appartenant au monde de la mort et de la vie, de la folie et de la raison, de l'imaginaire et de la réalité. Jacques J. Rozenberg écrit : « L'hallucination résulte de l'investissement du neurone représentatif des conditions de satisfaction au moyen d'une nouvelle excitation endogène⁴⁰ ».

L'amour

L'amour seul explique tout, et l'être-en-soi n'est qu'un mot désignant l'inconcevable : ce qui serait sans l'amour, « ce qui est » moins l'amour par qui seul il y a quelque chose. L'amour seul peut donc dire : je suis. Sans l'amour, il n'y aurait pas même le vide. L'amour a créé le vide en déployant l'attrait, que l'on nomme énergie ou désir, selon l'ordre physique ou animique⁴¹.

L'amour est le thème le plus exploité depuis toujours dans la littérature de toutes les nations et il y occupe souvent la place première parmi les autres thèmes littéraires. Il est presque la source d'inspiration de tout roman médiéval et moderne dont les effets heureux ou malheureux font interpréter les différentes perspectives morales. Platon cherche à le définir dans *Le Banquet ou de l'Amour*, en posant une question fondamentale de par la bouche de

39 Jean Gillibert, *Folie et Création*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, p. 148.

40 Jacques J. Rozenberg, *Philosophie et Folie*, p. 134.

41 Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 261.

Socrate, il demande « Qu'est-ce que l'amour ? » À l'époque médiévale (XII^e siècle) le monde occidental connaît l'un de ses premiers grands romans d'amour, *Tristan et Iseut*, dont le modèle persan est le *Wis et Râmîn* de Gorgâni composé au X^e siècle⁴².

Or, le terme « amour » mentionné déjà dans l'*Avesta*, sous la forme de « iška », signifie un désir profond. À l'époque islamique le terme est arabisé sous la forme de « 'ešq ». Ainsi, le sujet d'amour depuis toujours intéressait l'esprit iranien, le témoin en serait le roman d'amour de *Zariadrès et Odatis*⁴³ connu à l'époque des Achéménides.

De toute évidence, pour mieux comprendre le sens de l'amour présenté dans les deux récits en question, il est nécessaire de vérifier d'abord minutieusement le terme et les différentes formes du terme qui existent en latin et en grec, ensuite le vérifier en français et en persan. En latin, trois mots désignent l'amour : *Cupido*, *Amor* et *Caritas*, alors qu'en grec les termes sont : *Éros*, *Philia* et *Agapè*. Mais dans les langues française et persane, il n'y a qu'un seul terme : « Amour ou 'ešq ».

Il est à noter que ces termes gréco-latins correspondent l'un à l'autre ainsi : Cupido et Éros montrent un amour charnel et sexuel ; Amor et Philia présentent un amour sentimental ; et Caritas et Agapè parlent d'un amour spirituel. En effet concernant l'amour-éros et l'amour- agapè, il y a nombreux discours, effectués par les personnages ou les narrateurs, sous la forme de dialogue ou de monologue dans les deux récits *Nadja* et *La Chouette aveugle*.

L'amour et l'érotisme

La littérature érotique existait déjà en Grèce, selon Jean-Jacques Pauvert, depuis l'Antiquité dans les œuvres des poètes et des auteurs. Le thème a été repris par Critias dans l'*Eroticos* et par Lysias dans le *Discours sur l'Amour*.

Chez les surréalistes le terme de l'érotisme est entré en 1923 par Robert Desnos qui écrit *de l'érotisme dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne* où il présente l'érotisme comme une expression de « l'esprit moderne ». Il donne également une définition générale au thème : « L'érotisme c'est tout ce qui provoque à l'amour et l'exalte⁴⁴ ».

42 Voir Pierre Gallais, *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris, Édition Tête de Feuilles-Sirac, 1974. Voir aussi Shahla Nosrat, *Tristan et Iseut et Wis et Râmîn, Origines indo-européennes de deux romans médiévaux*, Paris, L'Harmattan, 2014.

43 « La date la plus ancienne des histoires d'amour composées par les Iraniens, le roman *Zariadrès et Odatis* remonte 333 avant Jésus-Christ. Le texte versifié de cette belle histoire d'amour était déjà très répandu du temps des Achéménides où les principales scènes ou miniatures du roman étaient peintes à fresque dans les palais et les temples », voir Shahla Nosrat, *op.cit.*, p. 149.

44 Robert Desnos, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Cercle des arts, 1952, p. 21.

Après Robert Desnos, c'est René Char qui utilise ce terme en 1931 : « Le Surréalisme au service de la révolution » où il parle des « statuts de l'érotisme⁴⁵ ». À ce propos, le sujet présenté par Dalí sur « les objets à fonctionnement symbolique » sera également évoqué dans les chapitres suivants. Finalement, ce terme est utilisé par André Breton dans son *Dictionnaire abrégé du surréalisme* où il donne cette définition : « Érotisme : Cérémonie fastueuse dans un souterrain⁴⁶ » Il expose clairement une image érotique dans *Arcane 17* autour de l'image mythique de Mélusine. À propos du terme de l'érotisme chez les surréalistes Sarane Alexandrian souligne :

L'évolution de l'érotisme surréaliste s'est faite en deux mouvements. Dans le premier, qui a abouti à l'exposition de 1938, l'amour et la sexualité firent l'objet d'une mise en question permanente, et de diverses tentatives d'exaltation de l'un par l'autre. Dans le second mouvement, qui a pour moment extrême l'exposition de 1959, c'est l'érotisme proprement dit qui est revendiqué, l'érotisme considéré comme la synthèse de l'amour et de la sexualité⁴⁷.

En ce qui concerne la littérature persane, l'amour est parfois lié à Dieu qui évoque une image de la littérature mystique. Mais parfois cet amour divin résume dans un amour absolu celui qui est montré par les amoureux, sans avoir un sens religieux, mais un sens érotique. Certains poètes persans écrivent d'une manière libre en dépassant les limites de la morale conventionnelle (pas dans le sens amour charnel), comme : le *Divân des paroles facétieuses* (Suzâni Samarqandi, XI^e siècle), *Les Quatrains* (Mahsati Ganjavi, XII^e siècle), *Le Divân* (Xâk- e Šir-e Espahâni, XIII^e siècle), *Resâle-ye Delgošâ* (Obeid Zâkâni, XIV^e siècle). Il est aussi à noter que ce genre d'érotisme se trouve dans certains poèmes politico-sociaux d'Iraj Mirzâ (XVIII^e siècle). Par contre, le vrai genre de l'érotisme, dans le sens du rapport sexuel, se trouve dans le roman d'amour de *Wis et Râmîn* (X^e siècle) et *Les Sept Portraits* (Nezâmi Gandjavi, XII^e siècle).

Avant de s'occuper de l'essentiel, il est donc nécessaire de donner une brève historique du mouvement surréaliste. En effet, les deux récits, *Nadja* et *La Chouette aveugle*, seront analysés dans un contexte cher aux surréalistes.

45 René Char, « L'esprit poétique », dans *Le Surréalisme au service de la révolution : collection complète*, Paris, José Corti, 1930-1931, p. 29.

46 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991, p. 11.

47 Sarane Alexandrian, *Sexe (s) exquis sans dessus (ni) dessous : Érotisme surréaliste*, une séance organisée par l'Association pour l'étude du surréalisme, Paris, Bateau-Lavoir, 2006, p. 7.

Le mouvement de l'avant-garde au XX^e siècle

Une caractéristique importante du surréalisme est la connaissance de soi. Les auteurs ont essayé de mettre en œuvre cette caractéristique en disant que la quête du sens exige d'abord une connaissance de soi-même. Dans *Nadja* on lit :

Si sophismes c'étaient, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de « Qui vive ? » Qui vive⁴⁸ ?

Le même sens de la connaissance de soi se trouve dans *La Chouette aveugle*⁴⁹ : « Je n'ai qu'une crainte, mourir demain, avant de m'être connu moi-même⁵⁰. » Il est à noter que le surréalisme impose le récit de rêve comme un genre dans la sphère littéraire. L'écriture du récit de rêve est très souvent mêlée à des processus d'association d'idées, établie d'après la sonorité des mots. Il y a une autre pratique chez les surréalistes qui est récurrente dans leurs récits : il s'agit de la découverte hasardeuse d'objets qui sont les sources d'enchantements par les impressions extraordinaires ou étranges que ces objets peuvent provoquer et pour les vérités qu'ils peuvent dévoiler.

Les ambitions des surréalistes dépassaient parfois le cadre de la littérature ou de l'art, et cherchaient à déclarer un nouveau droit de l'homme, à élaborer une nouvelle manière de penser et de vivre. C'est de ce point de vue que, selon les surréalistes, le thème de la raison cartésienne et le refus de la dialectique nous empêchent de saisir « la totalité du réel » et de ce qui est perçu contradictoirement. C'est en ce sens qu'on pourrait dire que dans leur esprit, le surréel ne s'oppose pas au réel mais ils cherchent toujours une dimension de l'imaginaire. Il y a aussi un reflet inversé du dualisme rationaliste en refusant la pensée logique devant l'intuition ou la révélation, mais en revenant sur une compréhension de l'homme et du monde.

La Référence et la translittération

Dans ce travail de recherche, les citations tirées du texte de *Nadja* seront de l'édition Gallimard, publiée en 1964. En ce qui concerne *La Chouette aveugle*, cette étude se réfèrera à

48 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 172

49 Sadeqh Hedayat, *La Chouette aveugle*, Paris, José Corti, 1953, p. 24.

فقط می ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم.

50 Sadeqh Hedayat, *Bouf-e Kour*, Téhéran, Sepehr, 1351, p. 4.

la traduction de Roger Lescot de l'édition José Corti en 1953. Et pour les autres textes traduits de Sadegh Hedayat, ce travail consultera la traduction française des ouvrages *Trois gouttes de sang*, Paris, Phébus, 1988 et *La Griffes, suivi de Lâleh*, Espagne, Novelté, 1996 par Gilbert Lazard, *L'Eau de jouvence*, Paris, José Corti, 1996, *Madame Alavieh et les autres récits*, Paris, José Corti, 1997 et *Les Chants d'Omar Khayam*, Paris, José Corti, 1993 par M. F. Farzaneh, *Enterré vivant*, Paris, José Corti, 1986 et *L'Abîme*, Paris, José Corti, 1992 par Derayeh Derakhshesh. Les citations données en persan qui se trouvent en bas de pages, seront tirées de : Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour* [La Chouette aveugle], Téhéran, Sepehr, 1351, Sadegh Hedayat, *Zende be gur* [Enterré vivant], Téhéran, Amir Kabir, 1342, Sadegh Hedayat, *Sag-e velgard* [Le Chien errant], Téhéran, Amir Kabir, 1342, Sadegh Hedayat, *Alaviyeh xânum* [Madame Alavieh], Téhéran, Parasto, 1343, Sadegh Hedayat, *Sâye rowšan* [Clair-obscur], Téhéran, Amir Kabir, 1342, Sadegh Hedayat, *Se qatre xun* [Trois gouttes de sang], Téhéran, Emruz, 1333 et Sadegh Hedayat, *Neyrangestân*, Téhéran, Amir Kabir, 1344.

Dans ce travail de recherche, la transcription des mots avestiques ou des noms propres sera présentée conforme à l'usage ainsi : *š* dans *Yašt* se prononce comme le son *ch* en français, *č* dans *Činvat* est comme le mot anglais "child", *x* dans *xerad* se prononce comme le son *kh* dans le verbe allemand "machen", le signe ' ou l'apostrophe dans le mot '*aql* désignant la lettre *eyne* est l'équivalent du son *a* et le sons *ž* dans *terâžedi* se prononce comme le son *J* en français. Le son *gh* est désigné par *q* comme Sâdeq. Les autres transcriptions mentionnées de l'auteur seront respectées.

Chapitre I

Les œuvres

Introduction

D'importantes recherches littéraires montrent qu'aucun poète ou aucun auteur ne peut être seulement un innovateur. Inconsciemment chaque artiste est un imitateur, car parmi les écrivains qui ne se connaissent même pas nous trouvons parfois des ressemblances thématiques dans certaines œuvres littéraires alors qu'il semble qu'ils se sont imités. Dans un sens spécifique, la littérature est l'ensemble des productions littéraires d'un pays ou d'une époque. La littérature, loin d'être un simple miroir ou image de la réalité, est une des branches essentielles du savoir humain :

Image ou miroir, ce n'est pas assez pour nous ; nous voulons savoir les actions et les réactions qui vont de l'une à l'autre, laquelle va devant ou suit, à quel moment c'est l'une, ou c'est l'autre, qui fournit le modèle ou intime. Rien n'est plus délicat que la recherche de ces échanges⁵¹.

Dans la littérature persane, bien qu'il n'existe pas de mouvement surréaliste, on a tout de même connu ce mouvement grâce à Sadegh Hedayat. Ce travail comparatif tentera de présenter l'ensemble de l'œuvre des deux écrivains, André Breton et Sadegh Hedayat où nous nous appuierons particulièrement sur deux œuvres de *Nadja* et *La Chouette aveugle*. Pourtant, il y a des ressemblances au niveau de leurs idées et leurs pensées dans les domaines psychologique et philosophique autour de certains sujets ainsi de l'imaginaire et de la folie.

Les narrateurs des deux récits racontent chacun une histoire de la vie réelle qui se mêle souvent à une vie imaginaire où rien n'est inventé. Le seul moyen d'atteindre les souvenirs de cette vie imaginaire, c'est en effet par le rêve qui est lui-même étroitement lié à l'imaginaire, où les auteurs s'accrochent à la réalité en changeant la relation de la conscience au monde. Gilles Quinsat écrit :

L'imaginaire n'est pas un espace de conciliation. Il ne s'ouvre qu'à un affrontement, susceptible, plus tard seulement, de s'atténuer en code ou en croyance. C'est dire que l'imaginaire, par excellence lieu des signes, est violence, irruption d'une parole fortement rythmée, invention incessante d'une origine qui subordonne le corps muet à la parole, et qui se tourne vers la communauté tout en proclamant sa propre souveraineté. [...] elle est le lieu du surgissement des signes mais aussi de leur redéploiement au-delà des limites du sujet pensant⁵².

51 Martine Jey, « Gustave Lanson : De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », dans *Le Français aujourd'hui*, n° 145, Paris, Armand Colin, 2004/2, p. 16.

52 Gilles Quinsat, « La création littéraire l'imaginaire et l'écriture », dans *Encyclopaedia universalis, Symposium.I, Les enjeux*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1990, p. 401.

Le rappel des souvenirs évoqués dans un rêve passe par l'imaginaire par lequel les deux écrivains essayent de montrer le sens de la vie « en tant qu'elle échappe à notre influence, en tant non plus qu'on la mène, mais qu'inexplicablement elle apparaît *menée* d'ailleurs⁵³ ». Concernant les souvenirs évoqués dans un rêve Philippe Brenot écrit :

Le rêve est un profond catalyseur des idées. Il les transforme, les condense, les met en image et les propose à la conscience instantanée de l'éveil avant de les effacer : Le rêve est l'allié privilégié du créateur qui y trouve les matériaux de son inspiration⁵⁴.

De ce point de vue, l'étude de ces deux œuvres nous rapproche de l'un des plus importants mouvements littéraires : le surréalisme. Ce mouvement littéraire est l'un des plus remarquables mouvements littéraires en Occident dont l'influence se trouve également en Iran grâce à Sadegh Hedayat. En effet les textes évoquent bel et bien, « l'expérience du surréel en tant que réaction contre la vie quotidienne⁵⁵ ». Cependant il ne faut pas perdre de vue qu'il y a « toujours une différence entre une surréalité qui fait partie de la vie quotidienne et une surréalité recherchée parce qu'elle en est exclue⁵⁶ ». D'une part, selon André Rousseaux, « les surréalistes montrent un sentiment d'attraction-répulsion face à la folie : ils ont foi dans les pouvoirs de la folie, mais d'une foi subtile et contrôlée, légère et modérée, et d'une foi à l'écart de tout déséquilibre mental avéré⁵⁷ ». Et d'autre part, ils ont fermé la porte à la raison et montrent une philosophie de la liberté.

Les deux récits sont basés sur cette idée que la dualité de la nature féminine montre une femme mi-divine et une mi-animale à côté des personnages masculins. Comme l'indique Anne Richter, pour l'homme triomphateur et angoissé, dont la marche conquérante est une fuite perpétuelle, « le seul lieu de repos, le seul asile, la seule promesse de libération, c'est l'éternel féminin⁵⁸ ». Pour étudier l'arrière-plan de cette division de la femme en divine et en animale, il est donc nécessaire d'étudier le rôle du mythe et des archétypes mythiques de la femme chez chacun des auteurs et dans leurs propres cultures. Il est intéressant de noter que l'image de la femme-animal se trouve dans l'art sculptural de la Persépolis, dont l'ancienneté remonte à l'époque des Achéménides.

53 Julien Gracq, *André Breton*, Paris, José Corti, 1966, p. 100.

54 Philippe Brenot, *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, p. 45.

55 Expression empruntée à Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, Paris, HC, 2008, p. 129.

56 *Ibidem*.

57 André Rousseaux, *Littérature vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 76.

58 Anne Richter, *Le Fantastique féminin, un art sauvage*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1984, p. 11.

Or, il est nécessaire de vérifier le contexte historique de chaque œuvre car chacun des auteurs écrit sa propre histoire dans une société donnée. Chacun d'eux dévoile un ensemble de rapports sociaux et culturels approprié à sa société et à travers ses personnages. Ainsi, le temps de chaque histoire permet également de connaître les mœurs et les coutumes de l'époque où se trouvent ses personnages. Donc, ce chapitre abordera ensuite les similitudes et les divergences chez ces deux écrivains concernant le surréalisme.

A. André Breton

Sans doute, y a-t-il trop de *nord* en moi pour que je sois jamais l'homme de la pleine adhésion... séduit, oui, je peux l'être, mais jamais jusqu'à me dissimuler le point faillible de ce qu'un homme comme moi me donne pour vrai⁵⁹.

André Breton demeure un poète dans le sens vaste du terme même quand il parlait de la philosophie et de la science. La poésie d'André Breton déborde d'images chargées de traduire le rêve, le merveilleux et l'amour. Il se laisse porter par elles et s'interroge sur l'activité du subconscient comme domaine d'élection du désir et sur les chances que le désir a de survivre dans l'amour.

1. La vie et le parcours littéraire d'André Breton

Né le 19 février 1896 à Tinchebray dans l'Orne, André Breton a grandi à Paris où il a entrepris des études de médecine. Il est l'âme du mouvement surréaliste, le chef de file intransigeant, ou bien « le Pape » du surréalisme, selon Goll⁶⁰. Il reproche au réalisme de restreindre le champ des investigations, d'engendrer la médiocrité. Il condamne le roman, qui en est le produit, pour sa soumission à la logique.

André Breton lit Huysmans, Mallarmé, Valéry et écrit des poèmes néo symbolistes. Après sa rencontre avec Jacques Vaché qui professait l'inutilité de tout, il s'enthousiasme pour les recherches de Freud. Dès 1912, il est attiré par le futurisme et le cubisme mais il prend tout de suite du recul et montre son intérêt pour les arts primitifs. En 1914, il a lu Rimbaud qui était pour lui un poète sacré dont le mystique représente « un acte de foi dans le pouvoir de la poésie

59 André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 5.

60 Yvan Goll, « Autour du surréalisme », dans *Le Journal Littéraire*, n° 19, août 1924, p. 4.

et dans l'infinie possibilité de la réalisation concrète de son rêve d'harmonie⁶¹ ». Mais c'est Paul Valéry qui l'a bouleversé, surtout avec *La Soirée avec Monsieur Teste*. Chez lui, il y avait une limite des puissances de l'esprit. Le personnage principal de ce récit (Monsieur Teste), envahissant l'imagination d'André Breton⁶², devient plus tard l'un de ses personnages dans une transparence qui montre l'intérieur du psychisme et qui révèle les mystères de l'existence :

Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre [...] où tout ce qui est suspendu au plafond et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. (*Nadja*, pp. 18-19)

Et chez Paul Valéry :

Si droite est ma vision, si pure est ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe chose qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnées, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs, je suis de verre⁶³.

Pendant les années 1914-1915, il rencontre également Apollinaire qui était l'un des plus grands personnages de l'avant-garde. Cependant, c'est plutôt l'ombre de Jacques Vaché qui plane sur les premières années de la vie littéraire d'André Breton, et « aucune influence n'égale en puissance celle de cet ami étrange⁶⁴ » et il écrit : « En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus⁶⁵. » Comme il est bien mentionné dans ce passage, l'autre personnage important chez André Breton, c'est Lautréamont qui devient la principale source de ses inspirations. Sous l'influence de Lautréamont, la poésie d'André Breton se bouleverse.

En 1917, André Breton commence à travailler au Centre neurologique de la Pitié à Paris et il crée la revue *Littérature* en 1919 avec Louis Aragon et Philippe Soupault. L'arrivée de Tristan Tzara à Paris les bouleverse et transforme leur revue. En 1920, André Breton et Philippe

61 Cité par Simone Grossman, « Surréalisme et romantisme allemand », dans *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980, p. 46.

62 Voir José Pierre, « L'illumination symboliste », dans *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 28-29.

63 Paul Valéry, « L'Homme de verre », *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, t. I, Paris, Librairie générale française, 2016, p. 1050.

64 Expression empruntée à Victor Crastre, *André Breton*, Paris, Arcanes, 1952, p. 33.

65 André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 8.

Soupault publie un recueil de textes en prose sous le titre *Champs Magnétiques* où ils expriment à la fois les formes de l'écriture automatique et la vitesse de cette écriture. Il s'agit d'une pratique fondamentale dans les textes surréalistes en suivant le fil d'une voix intérieure sans contrôle de l'esprit : « L'écriture automatique, apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée⁶⁶. » Un an après, en 1921, André Breton rencontre Freud à Vienne. Il s'écarte de Tristan Tzara en 1922, rassemble de nombreux écrivains autour de lui et fonde officiellement le « surréalisme ». *Le Manifeste du Surréalisme* paraît en tant que texte fondateur de ce mouvement en 1924.

La rencontre d'André Breton avec Nadja, en 1926, dans l'une des rues de Paris provoque l'apparition de l'une de ses grandes œuvres qui révèle certains problèmes abordés par les surréalistes. Après la création de cette œuvre, les autres œuvres telles *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1937) qui expriment, elles aussi, une aventure mystérieuse autour de l'amour, du rêve, de la femme et du hasard, apparaissent. André Breton écrit une lettre à Jean Paulhan en disant qu'il existe un lien étroit entre ces trois livres, « ainsi pourrait être obtenue l'unification que je souhaite rendre manifeste entre les trois livres⁶⁷ ». André Breton reste fidèle aux idées de ce mouvement à la fois artistique, littéraire et philosophique même jusqu'en 1966.

Les œuvres d'André Breton sont une quête continuelle et exigeante marquée par une « tension intérieure ». Il « construit un art de vivre, par sa volonté de donner la victoire au désir », par son culte de l'image frappante et insolite en poésie comme en prose. Son écriture, « débarrassée de sa forme utilitaire, révèle une puissance libératrice⁶⁸ ». André Breton a dominé, défini et orienté le mouvement surréaliste et tout en lui préservant son orthodoxie. Il met l'accent sur le fait que sa propre conception de l'amour est formée dès sa prime jeunesse. Il exclut la promiscuité, le libertinage et la sentimentalité, mais il affiche en revanche une connaissance approfondie de la sexualité.

Dans ses essais ainsi que dans ses proses littéraires, André Breton reste avant tout un poète. Sa prose montre deux mouvements baroque et classique où il y a beaucoup de métaphores interminables qui occupent la pensée. Selon sa méthode, réputée comme une écriture automatique, qui enlève les contraintes et produit quelque chose d'originel, André Breton anime

66 André Breton & Max Ernst, « Les pas perdus », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Édition Marguerite Bonnet, Pléiade, 1988, p. 245.

67 André Breton, « Lettre à Jean Paulhan, 2 décembre 1939 », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 1560.

68 Les expressions tirées de Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné, « Les ruptures », dans *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 199.

jusqu'au bout la mécanique infernale du conte. Selon lui, cette manière d'écrire permet de libérer les conditions collectives de la pensée et du langage, « l'écriture automatique est synthèse plus puissante de la personnalité par le moyen de l'intégration de la subconscience à la conscience, de l'objectivité à la subjectivité⁶⁹. » D'après Gérard Gasarian, « Breton voit une grande proximité avec la vérité absolue et la pureté des valeurs morales et dans le monde fermé des fous » [...] et « un rempart contre le capitalisme qui pervertit l'expression artistique ». Selon lui, « aimer, pour Breton, c'est aimer la pensée de l'amour, c'est aimer se représenter l'objet érotique par déplacements, substitutions, condensations, associations ou autres transports rhétoriques qui prennent le pas sur les transports amoureux proprement dits ». André Breton montre parallèlement que le « surréalisme est une esthétique de l'image picturale »⁷⁰.

Chez André Breton le surréel est un principe immanent. Il ne se réduit pas à l'irréel et il ne s'oppose pas non plus au réel, mais il « unit en lui en effet toutes les formes du réel⁷¹ ». Il montre que la présence du surréel peut exister dans le réel et l'inverse peut aussi être vrai. Dans *Les Vases communicants*, il poursuit ces deux domaines, le surréel et le réel, qui peuvent être considérés comme ceux de la pensée et de la vie. Dans ces deux mondes surréel et réel, le concept de l'image est très intéressant et Pierre Reverdy, qui a influencé les futurs surréalistes, écrit à ce propos :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique⁷².

Or, le primitivisme d'André Breton et des surréalistes se fonde sur toute une philosophie du désir et de l'enthousiasme ou de l'amour fou au sens mythique du mot Éros. Concernant le mot d'Éros chez les surréalistes Xavier Gautier indique : « Les surréalistes, à l'instar des romantiques, consacrent Éros en des termes quasi-religieux, sacralisent la femme, lui confèrent un statut de médiatrice entre l'homme et le Ciel, et appellent de leur vœux la restauration

69 André Breton, « Le surréalisme », dans *André Breton : essais et témoignages*, recueillis par Marc Eigeldinger ; Benjamin Péret, Jean Paulhan, Michel Carrouges, Gérald Schaeffer, André Rolland de Renéville, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949-50, p. 74.

70 Les citations sont tirées de Gérard Gasarian, *André Breton : une histoire d'eau*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 44-45.

71 Expression empruntée à Marie-Annick Gervais-Zaninger, « un auteur effacé : la singularité d'une voix sans visage », dans *Julien Gracq, un balcon en forêt La Presqu'île*, Paris, Atlande, 2007, p. 31.

72 Pierre Reverdy, « Image », dans *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, p. 43.

androgynique⁷³. » Et l'amour, qui distingue une intensité et une profondeur des sentiments, doit être fou dans un sens véritable amour et irréductible à toute loi rationnelle et libre, comme Platon dit : « Éros, en tant qu'amour humain pour la renommée, serait une motivation suffisante pour établir la paix entre les hommes⁷⁴. » Le désir comme l'espoir se trouve chez André Breton. Dans ses œuvres, le désir est présenté « comme un autre monde, le surréel, et non pas comme l'autre de tout monde⁷⁵ » et qui est une forme magique dans la tentation du surréalisme.

Or dans les œuvres d'André Breton, il est à constater que le sens de ses récits est comme une attitude en face des problèmes posés par la réalité sociale. Selon Claude Maurice, « la vérité est que André Breton est parti à la recherche d'une psychologie, d'une morale et d'une mythologie neuves. Neuves, mais conservant sous leur aspect renouvelé ce caractère inhérent aux œuvres de l'homme qui est d'organisation, d'ordre, de vérité, de beauté⁷⁶ ». Dans le récit de *Nadja* il raconte des sentiments ambivalents qu'il éprouve en face du comportement imprévisible de cette jeune femme à l'idéal mythologique. On voit aussi la place brillante de l'amour dans sa vie et dans son œuvre, lorsqu'il dit : « L'amour, à le considérer du point de vue matérialiste, n'est aucunement une maladie invouable⁷⁷. » Il semblerait que l'amour lui permet de dévoiler son désir et sa fascination intellectuelle dans le temps des mythes éternels. Il peut le présenter en tant qu'un désir à travers les symboles qui transfigurent le monde imaginaire d'André Breton qui voulait toujours l'accorder avec sa vie.

La présentation de l'au-delà dans l'ici-bas, dans une durée terrestre et humaine, prend une place centrale dans presque toutes les œuvres d'André Breton, notamment dans *Nadja* : « Est-il vrai que l'*au-delà*, tout l'*au-delà* soit dans cette vie ? » (p. 172) En effet, quand il parle de la vie de l'*au-delà*, cela fait penser à la notion de fatalisme qui « s'oppose aux principes de la liberté ». Autrement dit, ce fatalisme s'opposant aux pensées surréalistes, laisse cependant ses traces dans presque toutes les œuvres d'André Breton où il souligne :

Je tourne pendant des heures autour de la table de ma chambre d'hôtel, je marche sans but dans Paris, je passe des soirées seuls sur un banc de la place du Châtelet. Il ne semble pas que je poursuive une idée ou une solution : non, je suis en proie à une sorte de fatalisme au jour le jour, se traduisant par un « à vau-l'eau » de nature plutôt agréable⁷⁸.

73 Xavière Gauthier, *Surréaliste et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 85.

74 Leo Strauss, *Sur « Le Banquet » : la philosophie politique de Platon*, Paris, Édition de l'Éclat, 2006, p. 193.

75 Cité par Ramona Jotiade, *André Breton: the power of language*, Great Britain, Elm Bank Publications Exeter, 2000, p. 256.

76 Claude Maurice, *André Breton*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1970, p. 19.

77 André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, Folio, 1955, p. 80.

78 André Breton, « Entretiens 1913-1952 », dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 457.

Donc, on pourrait trouver dans cette vie fatale, un lien entre les désirs et les tentations qui poussent André Breton vers l'au-delà. Marguerite Bonnet catégorise André Breton dans une perspective historique au sein de laquelle l'écrivain est à la fois « le théoricien et l'animateur du surréalisme, la réflexion critique emprunte volontiers comme grille de lecture : le rêve, l'image, le hasard objectif, la liberté, l'amour. Elles sont assurément les siennes, notait la critique, mais leur contenu ne s'est élaboré que progressivement⁷⁹ ».

La place des surréalistes dans l'histoire des idées

Pendant la Première Guerre mondiale, la France est profondément bouleversée. Les tendances du XIX^e siècle continuent à réunir beaucoup d'œuvres littéraires et beaucoup d'écrivains étaient d'accord pour affirmer un grand nombre de créations littéraires :

Il y avait une idéologie, celle du refus devant l'ancien monde qui est présentée comme les mouvements littéraires, Dada et les Surréalismes. Les Surréalistes déclarent des conséquences à propos de la soumission de l'individu, soit dans la vie personnelle soit dans la vie professionnelle⁸⁰.

En effet, le désir profond que les surréalistes déclarent pourrait être défini par cette phrase : « On ne s'étonnera donc pas de le voir dans sa conférence du 1^{er} avril s'exalter à l'idée du front unique ou front rouge en formation, et situer de ce seul côté l'avènement possible de la liberté, de l'égalité sociale, et "la satisfaction de la revendication humaine" sous tous ses aspects⁸¹. » L'un des plus importants mouvements à cette époque était le Parti communiste qui naquit en 1920. Il y avait de jeunes intellectuels communistes ou ceux qui étaient proches du communisme qui avaient créé un nouveau principe politique. André Breton en voyant ce grand bouleversement qui était en train de se produire à l'Est (l'URSS), présente à ses amis le Parti communiste en tant que « le meilleur agent de substitution d'un monde à un autre⁸² », et ils y dénoncent « une politique qui fait bon marché des réformes éthiques » et ajoutent que « le sens moral est sans conteste la réalité humaine que le parti communiste foule aux pieds le plus journallement⁸³ ». Ce n'était pas facile pour les surréalistes d'accepter un tel mouvement politique dans leurs activités. Il y en avait certains qui refusaient de passer à l'activité politique,

79 Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1988, p. 7.

80 Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Fernand Hazan, 1997, p. 56.

81 André Breton, « Position politique du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 1563.

82 Norbert Bandier, *Sociologie du Surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, p.133.

83 Claude Maurice, *André Breton*, p. 90.

tandis que d'autres le voulaient totalement. Selon Marguerite Bonnet, « les surréalistes avaient un objectif en s'approchant du communisme, celui de prendre une part active dans l'élaboration de la ligne culturelle du parti ; s'estimant les uniques détenteurs de l'art révolutionnaire⁸⁴ ». Cependant, la présence d'André Breton n'a pas duré longtemps. Après en avoir fini avec ce parti politique, en 1935 il est devenu l'un des membres d'une Association pour les écrivains et les artistes révolutionnaires :

La rupture avec le communisme a néanmoins signifié un changement dans la nature de leur engagement, à savoir, la fin de leur engagement partisan. Les surréalistes retiendront de leur expérience communiste une forte méfiance vis-à-vis des partis politiques et, après la guerre, ce sont les préoccupations éthiques qui domineront. Ainsi, à travers les parcours politiques, les surréalistes illustrent bien l'évolution des intellectuels du XX^e siècle qui passent d'un engagement partisan à un rôle de défenseur des Droits de l'Homme⁸⁵.

Au cours de l'année 1925, le mouvement surréaliste apparaît dans d'autres domaines artistiques. D'après René Passeron, « la peinture surréaliste, qui naît officiellement en 1925, résulte donc davantage de la conjonction entre la stratégie interne au champ littéraire d'un groupe poétique et des trajectoires d'entrants dans le champ pictural qui trouvent dans l'association avec ce groupe une brillante caution littéraire⁸⁶ ». La même année, le surréalisme réussit à garder sa position d'avant-garde grâce à un soutien public de la part des intellectuels révolutionnaires.

À cette époque, le sujet de la philosophie et de la psychanalyse était fort remarquable chez les surréalistes, et ils se référaient à Freud. Les premiers textes freudiens traduits en français sont parus à partir de 1921 et *L'Interprétation des rêves* a fait beaucoup de bruit dans le domaine scientifique. La traduction française de cette œuvre est parue en 1926, quand André Breton pratiquait déjà l'écriture automatique en publiant son premier ouvrage, *Les Champs magnétiques* en 1920. Élisabeth Roudinesco écrit :

84 Procès-verbal de la séance du comité du 19 octobre 1925, « Vers l'action politique. Juillet 1925-avril 1926 », présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, *Archives du Surréalisme*, t. II, 1988, p. 47.

85 Carole Reynaud-Paligot, « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », dans *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 1994, p. 6.

86 René Passeron, « Le surréalisme des peintres », dans *Le Surréalisme*. Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, Paris, La Haye : Mouton, 1968, p. 249.

L'apologie du rêve dans les écrits individuels des surréalistes, les récits de rêves dans la revue, ainsi que le portrait photographique de Freud placé parmi les portraits des membres du groupe dans le premier numéro contribuent à éveiller l'intérêt pour le surréalisme de certains milieux médicaux, où la question du freudisme est déjà discutée depuis quelques années⁸⁷.

Concernant la place de la psychanalyse freudienne dans la société, il est à noter que ses théories psychanalytiques avaient une influence remarquable surtout celles qui commencent à envisager l'existence de l'homme par rapport aux besoins fondamentaux de l'homme. En effet, l'apparition de *L'Interprétation des rêves* fait entrer la théorie freudienne dans le domaine de la littérature et c'est dans cette perspective qu'il y a une influence active de la psychanalyse chez les surréalistes :

La compétition entre Breton et Freud est maintenant engagée. L'un veut montrer à l'autre, et au public en général, qu'un groupe de poètes est aussi compétent qu'un groupe de savants pour traiter en profondeur le problème du rêve. La traduction française d'*Introduction à la psychanalyse*, en 1922, fournit à Breton le moyen de lire enfin un livre de Freud⁸⁸.

En effet, le surréalisme « considère toutefois que l'usage possible des découvertes de Freud va très au-delà de la fondation d'une nouvelle poésie : c'est une arme absolue pour la libération du désir humain⁸⁹ ». André Breton comme étant l'un des premiers défenseurs de Freud présente, pour la première fois, une nouvelle manière de la composition poétique sous la forme de l'écriture automatique. Ainsi, les diverses facettes de l'idée ou de la pensée freudienne prennent une place principale dans les inventions et les thèmes surréalistes.

Or, certains auteurs surréalistes qui s'étaient déjà limités aux textes automatiques et ne pouvaient pas entrer dans un travail symbolique, quittèrent le groupe. Selon Norbert Bandier, « ainsi, le capital symbolique nécessaire à la formation d'une carrière d'écrivain surréaliste repose-t-il sur la reconnaissance, par les instances critiques du champ, chez un auteur de la combinaison entre une écriture potentiellement identifiable comme poésie, l'usage de techniques de transgression des formes littéraires, et enfin la production d'un discours théorique⁹⁰ ». Le reflet de ce mouvement dans la société à travers les différents domaines

87 Elisabeth Roudinesco, « Marxisme, psychanalyse, psychologie », dans *Histoire de la psychanalyse en France, 1925-1985*, t. II, Paris, Seuil, 1986, p. 53.

88 Sarane Alexandrian, « André Breton, la psychanalyse et le rêve », dans *André Breton ou le surréalisme, même*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 157.

89 Charles-Henri Favrod, *La Psychanalyse*, Paris, Charles-Henri Favrod, 1975, p. 29.

90 Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, p. 345.

comme la psychologie, la philosophie et aussi la peinture est bien évident. En effet, « il y a d'un côté "l'action sociale" orientée vers la révolution prolétarienne et qui trouve "sa méthode propre dans le matérialisme dialectique", et d'un autre côté "le problème de la connaissance" avec "une méthode particulière" qui est l'automatisme lui-même. [...] La pensée philosophique du surréalisme oscille ainsi curieusement selon l'objet qu'elle considère, réalité sociale ou réalité psychique, entre le matérialisme historique et un certain idéalisme⁹¹. »

De ce point de vue, les surréalistes visent à retrouver les « facultés humaines » et à accéder aux mondes déterminés par l'amour, le merveilleux, l'imagination et aussi le rêve. Il est à constater que les démarches du surréalisme sont totalement contre les critères bourgeois et elles étaient orientées vers le désir et la liberté. Par-là, André Breton définit une nouvelle conception politique :

Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns. Tous les hommes, dis-je, toutes les femmes méritent de se convaincre de l'absolue possibilité pour eux-mêmes de recourir à volonté à ce langage qui n'a rien de surnaturel et qui est le véhicule même, pour tous et pour chacun, de la révélation⁹².

C'est donc à travers leur parcours politique que l'on peut bien distinguer deux points de vue possibles sur cette démarche surréaliste, d'une part ils se présentent comme les défenseurs des droits de l'homme dans la société, et d'autre part ils libèrent le langage du peuple afin de « transformer le monde » et « changer la vie »⁹³. Puisque leur vision s'oppose à la morale bourgeoise, ils cherchent une autre société plus compatible à leurs aspirations.

2. Les techniques d'écriture d'André Breton

La vie d'André Breton prend un sens avec l'histoire du surréalisme où il propose une manière d'écrire influencée par les idées freudiennes. Dans cette écriture, il y a une relation avec la psychanalyse, autrement dit, cette méthode d'écrire est une exploration de l'inconscient qui est définie par André Breton sous le terme d'« écriture automatique ». Selon Michel

91 Guillaume Bridet, « Objectivation de la réalité et réalité objective (Breton/Caillois) », dans *Réalisme- Surréalisme*, dans *Mélusine*, n° XXI, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 75.

92 André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, Folio, 1970, p. 176.

93 Une idée double marxiste-rimbaldienne.

Carrouges, « c'est la découverte de l'écriture automatique qui a constitué l'acte de la naissance du surréalisme⁹⁴ ».

L'une des techniques d'écriture plus élevée est le hasard. Il est contre le rationalisme et André Breton se définit comme « les rapprochements soudains » et « les pétrifiantes coïncidences » (*Nadja*, p. 20) Ce style de l'écriture automatique est lié à la fois à l'inconscient et au merveilleux. Il est considéré comme le « cadavre exquis » : il s'agit des éléments du langage qui ne sont pas liés à la logique. Cette technique d'écriture permet à André Breton de déchiffrer la vie « comme un cryptogramme », où l'objectif principal est « de chercher notre vie dans cette ombre de l'existence où l'amour et "d'autres hantises" peuvent nous conduire⁹⁵ ». L'hypnose est une autre technique d'écriture que les surréalistes pratiquent. Ils mêlent le rêve au hasard avec l'inconscient. Cette méthode de l'écriture se présente comme un champ libre pour le cerveau. Ils enregistrent ainsi toute pensée spontanée sur le papier avant que la logique ne s'en mêle et ne la reformule. Cette écriture parle de l'inconscient et même du subconscient où l'inconscient se révèle par le choc des contraires. Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton donne une définition précise à ce type d'écriture :

Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁹⁶.

En effet, André Breton établit un rapport étroit entre la philosophie, la littérature et la psychologie : « Il ne fait pas de doute que l'orientation première de Breton vers l'écriture automatique a été déterminée, comme il a pris soin de le signaler dans le *Manifeste*, par ce contact initial avec la pensée de Freud dans ses insuffisances mêmes et ses lacunes⁹⁷. » André Breton, d'ailleurs comme les autres surréalistes, montre la vie psychique avec un nouveau langage à travers le fantasme, le désir et le refoulement qui sont sous l'exploration de la nature invisible de l'homme. Il écrit :

94 Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 126.

95 Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 58.

96 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, folio, 1962, p. 36.

97 Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, p. 104.

Je résolu d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux (les malades mentaux), soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible *la pensée parlée*⁹⁸.

La dictée de l'inconscient consiste en une écriture dans laquelle la logique n'a aucune place dans le texte. L'usage de cette écriture, c'est de donner de la vie au rêve en brisant la logique quotidienne et en réduisant le merveilleux qu'ils sont « les fonctionnements réels de la pensée⁹⁹ », et c'est également de réduire le probable et montrer le possible. En effet, la pensée est le fil conducteur de la vie chez André Breton, mais une pensée qui est libérée de toute limitation abstraite et est reliée à la nature vivante. L'objectif de cette manière d'écrire est d'emmener le lecteur vers un monde plus aventureux à travers le rêve et l'imaginaire. En effet, André Breton donne une forme aux objets vus en rêve :

Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel ? Il est désirable que le pouvoir d'hallucination de certaines images, que le véritable don d'évocation que possèdent indépendamment de la faculté de se souvenir, certains hommes ne soient pas plus longtemps méconnus¹⁰⁰.

Ainsi c'est un chemin sur lequel la pensée et l'écriture se rejoignent et se libèrent d'un « contrôle de la raison et de l'intelligence critique¹⁰¹ ». Cette méthode fonde également une image réelle des mythes en accompagnant les interprétations symboliques dans ce monde. L'un des exemples de cette écriture se trouve dans le récit de *Nadja* où cet ouvrage montre le monde imaginaire d'un personnage féminin et une expérience hallucinatoire qui est liée parfaitement à cette écriture automatique. Dans ce récit, il y a une production des imaginaires qui envahissent le monde réel du personnage, ou bien *Nadja*, qui évoque une « révélation "hallucinatoire", au cours d'une promenade visionnaire¹⁰² ». Dans un épisode du récit, Nadja est en train de lire un poème de Jarry dans *Les Pas perdus* et « à la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt » (*Nadja*, p. 83) :

98 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 33.

99 *Ibidem*

100 André Breton, « Point du jour, Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Œuvres complètes*, t. II, pp. 277-278.

101 Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 252.

102 Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, p. 61.

Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre : « Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas. » Puis elle le perd et revient au poème. (*Nadja*, pp. 83-84)

À travers de telles images, l'écriture « sous hypnose » recherche des images qui ont échappé à la syntaxe et qui désobéissent à la logique rationnelle. De ce fait, il existe une frontière entre l'imaginaire et le réel où ce concept d'automatisme permet de se situer dans un changement de la vie. Pour atteindre ce changement, il est donc nécessaire d'entrer dans le monde de l'hallucination en soulevant le réel et la raison. Villiers de l'Isle-Adam dans un passage intéressant de son *Tribulat Bonhomet* parle du monde du réel et de l'hallucination :

Si le réel est, décidément, ce que l'on voit, affirme ainsi Lenoir, je ne m'explique pas bien en quoi les hallucinations d'un fou ne méritent pas le titre de réalités. Nous sommes les jouets d'une perpétuelle illusion, vous dis-je ! Et l'univers est bien réellement un rêve !...un rêve !... un rêve¹⁰³.

Ainsi, la méthode d'André Breton illustre les images de l'inconscient dans un ensemble de métaphores qui bouleversent le monde réel. Elle représente un monde mythique à travers les personnages comme Nadja qui découvrent un univers merveilleux et poétique pour l'auteur :

Son rêve a pris un caractère mythologique que je ne connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. (*Nadja*, p. 125)

Le rêve devient alors une conception importante chez André Breton qui le montre dans le monde imaginaire, en l'analysant, pour atteindre la réalité supérieure à celle « que nous proposent nos habitudes mentales et ce sont ces indices que le surréalisme se donne pour but de relever et de provoquer par l'automatisme psychique¹⁰⁴ ». Ainsi, les surréalistes sont « sur le plan de la connaissance¹⁰⁵ ». Le rêve et tous les jeux fantastiques de l'automatisme subjectif peuvent apparaître « dérèalistiques¹⁰⁶ » qui a un rapport perturbé avec la réalité, ou, plus

103 Villiers de l'Isle-Adam, « Claire Lenoir IX », *Tribulat Bonhomet*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1986, pp. 175-196.

104 Paule Plouvier, *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris, José Corti, 1983, p. 87.

105 Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 207.

106 « Psychiatrie. Se dit du mode de pensée dominé par l'imagination, la fantaisie, fréquent chez schizophrènes », Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2018, p. 1298.

simplement, irréels. Selon Michel Carrouges, « si l'on dépasse le point de vue borné de l'immédiat, on peut s'assurer qu'ils représentent bien plutôt d'autres modes de prise de possession du réel. L'irréel d'aujourd'hui est souvent le réel de demain¹⁰⁷ ». Il est à noter que cette connaissance est déjà décrite par Hegel en tant qu'une dialectique et André Breton a bien utilisé cette activité de connaissance pour établir le monde et l'esprit. Par ailleurs, il convient de mentionner que le texte surréaliste « ne peut entrer dans le travail symbolique de production d'une identité d'auteur pour les autres agents du champ littéraire, car " la dictée magique " du rêve ou de la pensée ne contribue pas à la formation du capital symbolique associé à la carrière d'écrivain surréaliste¹⁰⁸ ».

Donc, les récits du rêve et du sommeil chez les surréalistes, surtout chez André Breton, rejettent un esthétisme qui noircit le « papier avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement¹⁰⁹ ». Voulant libérer la vie, les surréalistes ont libéré la poésie de ses contraintes formelles, en rapprochant des réalités ignorées par la conscience dans la part d'inconnu des métaphores. Ils confirment les romantiques dans leurs sentiments instinctifs à évoquer les liens forts entre la poésie et la vie. En effet, cette méthode d'écriture est comme « un mode de rêve éveillé¹¹⁰ ». Il convient d'ajouter que « l'écriture automatique est comme un dialogue entre l'homme conscient et la partie mystérieusement perdue de lui-même qui, par contre, communique en secret avec tout l'univers¹¹¹ ».

3. *Nadja*

Le récit, dont le thème principal est la rencontre hasardeuse de l'écrivain avec une jeune femme nommée Nadja à Paris est publié chez Gallimard en 1928. Il est réédité par l'écrivain lui-même en 1963 et il « demeure le signal d'avenir du surréalisme : non plus le titre d'un livre, mais le demain joueur, l'aléa qui toujours voudrait briser le livre¹¹² ». Nadja serait probablement un personnage réel, « un génie libre¹¹³ » vivant dans son propre monde imaginaire et bouleversé d'André Breton. D'après Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, « *Nadja* est le récit d'une aventure réellement vécue par Breton¹¹⁴ », mais selon Christiane Lacôte-

107 Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 133.

108 Nobeit Bandier, *Sociologie du surréalisme*, pp. 344-345.

109 André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, suivi de S'il vous plaît et de vous m'oubliez*, Paris, Gallimard, 1971, p. 14.

110 Michel Carrouges, *op.cit.*, p. 161.

111 *Op.cit.*, p. 146.

112 Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 617.

113 André Breton, *Nadja*, p. 130.

114 Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des Grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Bordas, 1994, p. 1356.

Destribats, « Nadja, elle ne pouvait pas faire cadrage et ouverture inventés pour ce qu'on nomme alors réalité¹¹⁵ ». *Nadja* est un récit qui possède toutes les caractéristiques d'un roman. C'est une histoire faisant entrer le lecteur dans une « nouvelle phase de l'exploration du hasard objectif¹¹⁶ » qui est l'une des plus importantes chez André Breton. Le personnage de Nadja est porteur de la déraison qui ouvre une porte symbolique sur le monde réel. Elle est connue du narrateur qui la voit tous les jours en tête-à-tête avec le mystère :

Elle trace des dessins et écrit des phrases d'une grande qualité poétique, qui apparaissent également à Breton comme autant de signes concernant son propre destin, jusqu'au moment où il se découvre, de fait, incapable de répondre à l'amour d'un type assez particulier que de toute évidence elle lui porte. Les circonstances même de la rédaction font que *Nadja* s'achève sur l'évocation d'une autre femme non encore rencontrée auparavant, et qui paraît aux yeux de l'auteur avoir été « annoncée » par Nadja¹¹⁷.

Le récit commence par une question fondamentale : « Qui suis-je ? » (*Nadja*, p. 9). Au début du récit, André Breton explique une série de réflexions avant de rencontrer Nadja. Il raconte une histoire à travers certains éléments qui l'ont touché et donc il était le témoin errant, jusqu'au moment où il voit Nadja. La rencontre de Nadja formant la partie principale du récit, lui apparaît « un fait précipice¹¹⁸ » (*Nadja*, p. 21), d'une procédure mystérieuse du rêve et de la folie. Cette œuvre est racontée d'une manière dramatique entre l'amour et la liberté. La beauté de cette rencontre est d'abord due au fait que l'auteur raconte l'impossibilité de la rencontre. Ensuite, l'écriture se situe au sein du rapport privé dans une sorte de trahison qui se retourne en témoignage. À propos de cette rencontre Michel Holland écrit : « Le livre de *Nadja* n'est possible que grâce à l'intervalle qu'André Breton interpose entre lui-même et le "nous" qu'il fut pendant un temps avec Nadja¹¹⁹. »

Les moments où l'auteur avait une relation courte avec Nadja sont envahis par les conflits que connaît le poète. Au commencement, il avait été attiré vers elle par l'espoir qu'elle lui fournirait une réponse à cette question : « Qui suis-je ? » et l'aiderait à mieux comprendre les sources des pouvoirs visionnaires de la femme. Nadja l'adorait comme elle n'avait jamais

115 Christiane Lacote-Destribats, *Passage par Nadja*, Paris, Galilée, 2015, p. 69.

116 Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 220.

117 Gérard Legrand, *Breton*, Paris, P. Belfond, 1977, pp. 118-119.

118 Cette expression est utilisée par Breton « les pétrifiantes coïncidences » qu'il décline en « fait glissades » ou « faits précipices » qui prendront la notion du hasard objectif en convoquant les représentations des imaginaires. Cet événement relève du pur hasard, en dehors de toute volonté et de tout contrôle de la conscience.

119 Cité par Michel Holland, Ramona Jotiade, *André Breton : the power of Language*, p. 256.

aimé aucun homme. Mais résistant aux accès délirants de Nadja, André Breton demande conseil à Simone, sa première épouse, et lui dit :

Cette femme, je ne l'aime pas et vraisemblablement je ne l'aimerais jamais. Elle est seulement capable, et tu sais comment, de mettre en cause tout ce que j'aime et la manière que j'ai d'aimer¹²⁰.

À partir du moment où Nadja lui apparaîtrait comme étant la victime du désir des hommes, il se détache d'elle. Il sait bien que seul le pouvoir de l'amour pourrait atténuer sa détresse mentale. Maurice Estève dit : « Dans *Nadja* l'amour est [cet] enchanteur subversif et magicien. L'objectif même de Nadja est de chercher notre vie dans cette ombre de l'existence où l'amour et "d'autres hantises" peuvent nous conduire¹²¹. »

La réalité ou la dimension psychologique réelle du personnage de Nadja est difficile à appréhender, car nous ne la connaissons qu'à travers le regard d'André Breton. Nadja n'a lu qu'une partie d'une scène de *Poisson soluble* et elle s'identifie dans l'un des personnages de ce livre, celui d'Hélène. Elle dit à André Breton : « Hélène, c'est moi » (*Nadja*, p. 93). Elle conduit André Breton vers l'île Saint-Louis où les événements se seraient passés, mais ils se retrouvent par hasard sur la place Dauphine, laquelle est citée dans un autre épisode de la pièce : « Une certaine confusion a dû s'établir dans son esprit car elle nous fait conduire, non dans l'île Saint-Louis, comme elle le croit, mais Place Dauphine où se situe, chose curieuse, un autre épisode de "Poisson Soluble". » (*Nadja*, p. 93) Il semblerait que Nadja serait l'incarnation du personnage féminin éphémère du *Poisson soluble* qui était capable de révéler à l'homme sa propre destinée :

Je pris cette main dans la mienne ; l'élevant à mes lèvres, je m'aperçus qu'elle était transparente et qu'au travers on voyait le grand jardin où s'en vont vivre les créatures divines les plus éprouvées¹²².

Dans ce passage, il est à constater qu'il y a une présentation de l'existence entre l'homme et la femme où la femme prend un rôle « de contemplation ou de consommation du

120 Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Paris, Fayard, 2005, p. 223.

121 Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, p. 58.

122 André Breton, *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1996, p. 99.

désir¹²³ » et comme Julien Gracq indique à ce propos : « Une médiatrice irremplaçable entre l'homme et les choses qu'elle rapproche de lui. Il y a pour les surréalistes un *au-delà* de la présence féminine qui nous apporte le monde, qui le dénoue pour nous, qui fait vraiment de la femme, au sens plein du terme, une *fee*¹²⁴ . » Il s'avère que Nadja est consciente d'avoir été révélée à elle-même, d'avoir également annulé sa personnalité antérieure et se reconnaît dans le personnage d'« Hélène¹²⁵ ». En effet, André Breton en écrivant *Nadja*, souhaitait que son livre demeure « battant comme une porte », et « on ne saurait mieux éclairer la méthode surréaliste que par ces mots, on ne saurait donc mieux, non plus la replacer, dans un même mouvement, sur sa trajectoire mythique¹²⁶. » André Breton voit le monde autrement avec Nadja et c'est au sein de ce personnage de l'histoire qu'elle « se révèle comme un fantôme incarné telle qu'il l'aperçoit¹²⁷ ». Comme l'indique Gérard Gasarian, « selon les idéalistes, Breton choisit *Nadja* comme porte-parole de sa pensée qui préfère rester naïve comme celle de la jeune femme. Et pourtant, contrairement à ce que Breton attend d'elle, Nadja lui rappelle qu'il est un écrivain¹²⁸ ». André Breton écrit :

Puis, soudain, se plaçant devant moi, m'arrêtant presque, avec cette manière extraordinaire de m'appeler, comme on appellerait quelqu'un, de salle en salle, dans un château vide : André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. (*Nadja*, p. 117)

Dans ce passage, André Breton parle de la séduction intellectuelle de Nadja qui ne réussit pas parfois à susciter en lui le transport amoureux à travers lequel il cherchait la transformation créatrice.

La rencontre entre André Breton et Nadja « est, au sens propre comme au sens figuré, un choc. [...] elle pourrait être une expérience décisive, imprévisible par définition¹²⁹ », entre deux mondes différents, le réel et l'imaginaire. L'histoire de cette rencontre oriente André Breton vers une errance et certainement un hasard où l'ouvrage se présente comme l'existence d'une série de photographies et de notes jetées sur le papier où Nadja témoigne ses désirs à

123 Mot emprunté à Hervé Menou, « Mélusine et la rencontre », dans *Mélusine Moderne et contemporaine*, Université d'Angers, L'Âge d'Homme, 2001, p. 167.

124 Julien Gracq, « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, p. 1019.

125 Le célèbre médium qui est intéressé par André Breton.

126 Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire*, Paris, Maurice Nadeau, 2001, p. 319.

127 Mots empruntés à Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 220.

128 Gérard Gasarian, *André Breton : une histoire d'eau*, p. 55.

129 Dominique Berthet, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, p. 11.

travers les images distinctes et symboliques. En effet, André Breton présente *Nadja* dans les différentes parties de l'histoire à travers les événements. La première partie est l'image du monde du merveilleux (pp. 138-140 et 143), la deuxième est le caractère insolite du narrateur devant Nadja (pp. 157-158), la troisième est le talent poétique de Nadja dans les présentations de figures aux valeurs symboliques et particulières et le réel qui s'éloigne dans cette imaginaire (pp. 93-94) et enfin, la quatrième partie montre les souvenirs de Nadja en image qui sont, selon l'auteur, un « paysage mental » (*Nadja*, p. 182).

Or, *Nadja* est un récit qui se déroule dans une ville inquiétante, une découverte d'un monde qui retrace la naissance des lieux réels de la capitale et elle sera une énigme pour André Breton. Chez lui, Nadja reste « à la naissance des métamorphoses, hésite à interpréter les énigmes¹³⁰ ». L'auteur montre un monde où chaque merveille peut dépendre de nous et ce monde ne se présente que par l'homme et la femme et rien ne se produit que par hasard. Il semblerait que dans les passages de la vie de *Nadja*, il y a des désirs au hasard qui instaurent par un rêveur errant au cours de l'existence dans la ville de Paris comme dans un rêve où la logique exclut dans le réel pour atteindre la réalité. En effet, c'est par le sens du récit qu'on peut nommer le surréel :

Nadja est le récit d'une expédition ethnologique vers l'intérieur d'une ville singulièrement inquiétante, un Paris hanté qui dévoile peu à peu ses sortilèges, avoue ses sacrifices humains périodiques et rituels, profère ses possédés et ses mirages, que l'appareil photographique a su saisir et nous présente, comme si nous y étions¹³¹.

Nadja serait un symbole de la liberté et de l'amour au regard mystérieux qu'André Breton. Il l'a rencontrée par hasard dans une rue de Paris où elle se présente comme une âme errante et elle est ainsi « rendue obsessionnellement présente dans son absence même, ce qui est donner par l'image une équivalence de ce qu'elle paraît dans le récit de Breton, être élusif et insaisissable¹³². » Mais chez André Breton, l'amour est autre chose. Il est une force du destin, comme on peut le sentir dans le rêve et il se présente en tant qu'un grand rapport de l'homme contre la condition humaine. Comme l'indique Ferdinand Alquié, « si Breton n'avait pas pu

130 Michel Beaujour, « Qu'est-ce que "Nadja" », dans *La Nouvelle Revue Française, André Breton et le mouvement surréaliste*, Paris, NRF, 1967, p. 219.

131 Rosalind Krauss, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Hazan, 1985, p. 161.

132 Jean Arrouye, « La Photographie dans "Nadja" », dans *Le Livre surréaliste, Mélusine*, n° IV (Actes du colloque en Sorbonne), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 137.

aimer Nadja, c'est qu'elle n'était pour lui " l'autre ", mais le surréalisme même avec lequel il coïncidait, pour Nadja, en revanche, Breton était l'Autre en ce qu'il était raison¹³³ ». De ce point de vue, on pourrait dire qu'il est possible que la folie transforme en merveilleux à cause des bonnes choses que cet amour donne et qui est en même temps « un échec le plus grave aux yeux de Breton¹³⁴ ».

La présence du sens de la vie dans *Nadja* est aussi l'un des points remarquables du récit. Le mot « vie » se répète tout au long du récit à plusieurs reprises, « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme » (*Nadja*, p. 133), « Parce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démériter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre : de la vie à *perdre haleine* » (*Nadja*, p. 173). La répétition du mot « vie » semblerait mettre au défi cette phrase d'Arthur Rimbaud qui dit : « La vraie vie est absente¹³⁵. » En effet, André Breton fait des figures salvatrices pour lancer un appel à la résurrection de la vie absente. D'après Stephan Sarkany, « il faut accepter la vie réglée, ordinaire, l'existence quotidienne, que doit accompagner une vie spirituelle, comme chez les mystiques du Moyen Âge, une vie inactive, une exposition de soi-même, un abandon, à la différence qu'ici Dieu est absent et qu'on se laisse aller, qu'on se vide pour recevoir l'inconnu¹³⁶. »

En effet, ce récit raconte une histoire à travers les passages d'une image à l'autre qui permettent de provoquer des émotions liées à la mémoire afin de mieux montrer la nature des éléments distincts et écartés. Ce récit témoigne de « toutes les contradictoires de *Nadja*, espoirs et déceptions, brusques percées et rechutes, nous les retrouvons dans la forme choisie par Breton pour raconter la tentation à laquelle il n'a pas pu succomber. En effet, le *journal* incarne à tous égards les rapports paradoxaux du quotidien et de l'ordinaire, de la fiction et de la réalité¹³⁷ ».

La présentation du personnage de Nadja

Jusqu'à présent, de nombreux critiques ont analysé les œuvres littéraires et poétiques des surréalistes, particulièrement la représentation des personnages féminins. Dans *Nadja*, l'auteur a cité les différents portraits qui « sont ceux d'êtres qui sont entrés dans la vie de Breton

133 Fernand Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 190.

134 Michel Beaujour, « Qu'est-ce que "Nadja" », dans *La Nouvelle Revue Française, André Breton et le mouvement surréaliste*, p. 214.

135 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1987, p. 208.

136 Stephan Sarkany, « "Nadja" ou la lecture du monde objectif », dans *Le Livre surréaliste, Mélusine*, n° IV, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, pp. 104-105.

137 Michel Beaujour, *op.cit.*, p. 212.

comme des apparitions hasardeuses. Ceux de Breton lui-même et de Nadja sont ceux des héros- témoins des inépuisables surprises du hasard objectif¹³⁸ ».

Les personnages principaux du récit sont le narrateur, tantôt Nadja et tantôt André Breton et tantôt l'âme errante (Nadja). Certes, Nadja joue un rôle très important et sacré, car André Breton a trouvé son caractère magique et aussi son pouvoir émerveillant qui la rend proche du sacré, « j'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air » (*Nadja*, p. 130) Ce personnage féminin est l'objet d'une « certaine mystification¹³⁹ ». Elle se présente comme une âme errante qui s'appelle Nadja, « Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisie : Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement¹⁴⁰. » (*Nadja*, p. 75)

Nadja est un mystère pour André Breton et on ne sait pas beaucoup de choses sur elle. Tout ce que l'on sait, c'est qu'elle vient de Lille et habite Paris, sans savoir pourquoi, elle a connu des problèmes de santé après une cure : « On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja est folle. À la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse. » (*Nadja*, pp.159-160) et à travers ses histoires, il est à constater qu'elle a un passé difficile. En refusant de la définir, ce sera comme une revendication surréaliste qu'il s'agit de cacher à la réalité dans une perception poétique de l'univers.

Nadja est un personnage attirant les regards de tous les hommes. Elle est tellement ambiguë et particulière qu'elle interroge même le narrateur, quand il dit : « Qui est la vraie Nadja, de celle qui m'assure avoir erré toute une nuit, en compagnie d'un archéologue, dans la forêt de Fontainebleau, à la recherche de je ne sais quels vestiges de pierre que, se dira-t-on, il était bien temps de découvrir pendant le jour. » (*Nadja*, p. 133) En racontant ses histoires, il semble qu'elle est en dehors de la réalité et qu'elle voyage dans ses imaginations. Ce personnage est un symbole de l'amour à l'idéal mythologique pour le narrateur que cette femme mythique montre « une puissance de révélation dans le domaine de l'intimité amoureuse et personnelle, devient ainsi puissance de révolution sur le plan humain¹⁴¹ ». Mais il y a toujours des questions étranges, à savoir le personnage de Nadja est-il un personnage réel, un personnage

138 Jean Arrouye, « La Photographie dans Nadja », dans *Le Livre surréaliste*, p. 133.

139 Mot emprunté à Martine Antle, « L'alchimie surréaliste : Vitrac et le "Théâtre de l'incendie" », dans *Théâtre et poésie surréaliste*, Birmingham, Summa Publications, 1988, p. 69.

140 Le mot en russe est надежда.

141 Sous la direction de Véronique Gély, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 310.

historique ou légendaire sorti de l'imagination du narrateur et qu'il essaie de nous montrer à travers le récit ? Est-ce que le génie de Nadja dont André Breton parle était seulement un caractère distinctif seulement selon lui ou bien les autres la voyaient-ils comme lui ?

Il faut trouver une distinction entre la fiction et un récit véridique, d'une part, Michel Butor dit : « Tous ces récits véridiques ont un caractère commun, c'est qu'ils sont toujours en principe vérifiables. Je dois pouvoir recouper ce que m'a dit un tel par des renseignements venus d'un autre informateur ; sinon je me trouve devant une erreur ou une fiction¹⁴². » D'autre part, Michel Leiris indique, « *Nadja* échappe à la fiction dans la mesure où toute sa démarche est tournée vers l'Autre, dont la présence et l'absence déterminent les conditions où surgit la parole¹⁴³. » Donc, la présence du personnage de Nadja pourrait être un produit destiné pour la croyance du lecteur à la réalité. Il semble que Nadja appartient à un autre monde de la réalité, un monde dans lequel la logique n'est pas présente et les symboles ne sont pas accessibles.

4. Le portrait de Nadja dans le récit

L'histoire raconte la rencontre hasardeuse et inéluctable du narrateur-auteur avec Nadja, le 4 novembre 1926. Elle est une femme mystérieuse qui errait dans les rues de Paris sans but, et parle au narrateur de sa vie, de sa famille et de ses amours. Elle se présente comme « une âme errante » (*Nadja*, p. 82) et dit que Nadja est le nom qu'elle s'est choisie, et qu'en russe, c'est le commencement du mot « espérance » (*Nadja*, p. 75). Fasciné rapidement par ce personnage, le narrateur lui apporte deux de ses œuvres quelques jours après leur première rencontre. Après avoir lu, Nadja se présente assez sensible à la pensée surréaliste qui lui inspiré la faculté des voyances. Pour l'auteur, ce personnage a un étrange pouvoir et est aussi une belle femme séduisante.

C'est à travers ses paroles et ses dessins que le narrateur découvre sa personnalité et il la montre telle qu'elle se manifeste dans son histoire. Il voit en elle un génie libre et il fait un récit de l'impossibilité de la rencontre qu'il ne réalise pas parfaitement. Mais un jour, l'écrivain explique son échec de leur relation et peu après leur séparation, Nadja est internée dans un hôpital. L'écrivain pense qu'il est coupable et que peut-être c'est lui qui l'a encouragée à la démente. Nadja ne personnifie pas l'inaccessibilité de la rencontre, mais elle l'entretient avec sa folie et fascine le narrateur, [...] L'espace du récit prend la forme magique d'une conscience

142 Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, v. II, Paris, Édition de la Différence, 2006, p. 21.

143 Cité par Michel Beaujour, « Qu'est-ce que "Nadja" », dans *La Nouvelle Revue Française, André Breton et le mouvement surréaliste*, p. 215.

ouverte sur le hasard affolant d'une rencontre¹⁴⁴, et aussi « sans mentionner que c'était aussi le surnom d'une danseuse en vogue, soit, comme elle un être de scène, de grâce, de légèreté ; un nom que Breton et elle feront aussi jouer avec "Mazda", l'enseigne lumineuse¹⁴⁵ ».

Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe « Mazda » (Nadja) vers lequel se dressait un serpent charmé (et depuis je n'ai pu voir sans trouble cligner l'affiche lumineuse de « Mazda » sur les grands boulevards, qui occupe presque toute la façade de l'ancien théâtre. (*Nadja*, p. 155)

Nadja se présente comme un personnage mystérieux et elle est la « créature de rêve éveillé¹⁴⁶ ». Elle est la promenade de la pensée d'André Breton, une suite de rencontre et finalement elle est une figure historique chez l'auteur. Elle apparaît comme un être fragile d'une vérité étrangère qui s'oppose à celle de la rationalité. Nadja dit qu'elle est comme « une âme errante » (*Nadja*, p. 82). Elle semblerait comme une folle et elle était internée dans un hôpital psychiatrique. Elle voudrait qu'André Breton l'immortalise et la transforme en esprit pour qu'elle puisse échapper à l'oubli et qu'elle ne sombre pas complètement dans la folie¹⁴⁷. C'est exactement le sujet de l'oubli de soi qu'elle évite d'entendre de ses peurs et de ses besoins et aussi ce manque d'attention pour ce qui se passe en elle. Dans le livre de George Sabbag intitulé *André Breton, l'amour-folie : Suzanne, Nadja, Simone*, Suzanne Muzard dit :

Nadja... oh, c'est une fille extraordinaire, moi j'ai reproché à André, c'était une grande discussion, elle a été le sujet d'un motif littéraire important quand même, comment tu n'as pas eu envie d'aller voir ce qu'elle était devenue ? Qu'on ait laissé crever cette fille toute seule, je ne peux pas le supporter. Je trouvais ça très triste, cette fille qui a été un motif très poétique, très beau, très jolie qu'André l'ait laissé tomber. Elle est attachante cette fille¹⁴⁸.

Nadja est présentée comme un symbole de l'amour, un symbole vivant, qui est à la fois surnaturel et paradoxal. En tant que symbole de l'amour, Nadja est un être solitaire qui s'avère être une prostituée lors de son arrivée à Paris. Elle s'est trouvée dans une réalité non désirée où

144 Voir Thierry Durand, « Une rencontre désastreuse : Maurice Blanchot et le surréalisme », dans *André Breton : the power of language*, p. 256.

145 Danielle Bohler, *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, n° 72, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 436.

146 Expression empruntée à Jean Arrouye, « La Photographie dans "Nadja" », dans *Le Livre surréaliste*, p. 137.

147 Voir Gérard Gasarian, « Jets d'eau, jets d'encre », dans *André Breton : une histoire d'eau*, p. 55.

148 George Sabbag, *André Breton, L'amour-folie ; Suzanne, Nadja, Simone*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 233.

ses visions et autres étrangetés étaient considérées tantôt comme des hallucinations auditives, tantôt comme des hallucinations visuelles.

Les images relatives à l'espace et au temps dans *Nadja*

Le récit de *Nadja* est une aventure qui se déroule dans un temps précis et qui crée aussi une image de la continuité. Les lieux jouent un rôle important dans ce récit : les rues, les places, les monuments, les salles de spectacle, les cafés, les magasins qui déterminent les promenades dans Paris, sont précisément nommés et cités par le narrateur. Comme l'indique Christine Dupouy, « les lieux ne sont pas un simple décor, et dans une dialectique complexe, il faut explorer la ville et ses mystères pour mieux se connaître¹⁴⁹ ».

Dans ce récit, le temps et l'espace sont décrits à travers les personnages et à travers les photos à tel point qu'on pourrait même vérifier leur authenticité. Il est évident que le concept du temps dans un roman est une façon précise dans une époque et la durée des événements y est très importante. De ce fait, *Nadja* n'a pas les caractéristiques d'un roman. Michel Beaujour écrit : « *Nadja* est un récit fragmenté qui suggère un temps et un espace différents de ceux où se déroule d'ordinaire la narration romanesque¹⁵⁰ ». En effet, il semblerait que l'histoire d'amour du narrateur et de Nadja se déroule dans un temps et un espace autobiographique entièrement connu par André Breton. Pour bien saisir le concept du temps, il faut l'analyser à partir des verbes utilisés dans le contexte. André Breton raconte son histoire en pratiquant l'imparfait alors que le récit est raconté, grammaticalement, au présent et il y a même des événements qui se situaient dans le passé :

Elle voudrait me montrer « où cela se passait » : je propose que nous dînions ensemble. Une certaine confusion a dû s'établir dans son esprit car elle nous fait conduire, non dans l'île Saint-Louis, comme elle le croit, mais place Dauphine, où se situe, chose curieuse, un autre épisode de « Poisson soluble » : « un baiser est si vite oublié » (Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. (*Nadja*, p. 93)

149 Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 53.

150 Michel Beaujour, « Qu'est-ce que "Nadja" », dans *La Nouvelle revue française, André Breton et le mouvement surréaliste*, p. 202.

Paris est l'espace le plus important du récit. Une ville réelle où se déroulent tous les événements et le moindre des lieux est cité et décrit en détail. La narration est telle que le lecteur se trouve dans l'histoire et aperçoit les personnages à travers les photographies :

Nantes : Peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux.
(*Nadja*, p. 33)

Dans *Nadja*, « certains lieux cités ne sont que des repères utiles à authentifier la véracité du récit et leur "description" serait de peu d'intérêt¹⁵¹ ». André Breton montre parfois les images ou les photographies des lieux qui témoignent l'imaginaire du narrateur, tandis que ce sont les « vertiges-témoins de la réalité des lieux¹⁵² », comme la photo d'Henri Manuel (*Nadja*, p. 50) et aussi la photo de Bois-charbons (*Nadja*, p. 30) L'image de la ville est représentée à travers le hasard objectif¹⁵³ du narrateur qui prend une forme dans les errances des personnages de l'histoire, avec qui se révèlent les mystères :

Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?) (*Nadja*, p. 38)

L'objectivité des surréalistes force la réalité afin de dévoiler sa réalité qui peut être cachée à travers les rues et les places présentées qui attendent quelque chose de magique : « C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. C'est là que tout commence. » (*Nadja*, p. 97) Tous les objets et les lieux mentionnés par Nadja porteraient une valeur symbolique :

151 Jean Arrouye, « La Photographie dans "Nadja" », dans *Le Livre surréaliste*, p. 126.

152 *Op.cit.*, p. 129.

153 Le hasard objectif est une triple coïncidence suivantes : le jet d'eau réel qui rappelle la gravure tout juste découvert, la légende rappelée par la vignette et les tâches politiques et philosophiques et enfin la parole spontanée de Nadja : « Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi : le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ? (Plaisantant :) Bien sûr ce n'est pas la fortune : le feu et l'eau, c'est la même chose ; le feu et l'or c'est tout différent. » (*Nadja*, p. 100) L'eau est un élément qui montre la présence féminine dans l'univers du poète et qui symbolise également l'une des premiers éléments dans la création du monde en signifiant le caractère de Nadja qui est un personnage insaisissable. C'est à noter que l'eau est un élément qui a une signification symbolique dans la mythologie iranienne. Il est dit que Zarathoustra doit traverser l'eau que chaque traversée d'eau évoque une renaissance.
(<http://www.teheran.ir/spip.php?article1858#gsc.tab=0>)

Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme les autres. Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? Moi aussi j'étais en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles. (*Nadja*, pp. 96-97)

Il y a même des lieux où Nadja parle des personnages magiques et légendaires auxquels elle s'identifie comme la sirène, le personnage héroïne du légendaire médiéval (*Nadja*, p. 143) et aussi elle « s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près » (*Nadja*, p. 149) Elle décrit une image qui a été publiée dans un ouvrage dont l'ancienneté remontait à 1750 où à travers ses imaginations, les images de certains lieux sont parfois obscures et sombres comme celle de la place Dauphine « où la terrasse du marchand de vin s'avance comme une gueule sombre » (*Nadja*, p. 95), et elle dit : « Au jeu de l'analogie dans la catégorie animale, j'ai souvent été identifiée au dauphin. » (*Nadja*, p. 103) Il est à noter que d'une part, le mot dauphin a un sens historique chez André Breton. Puisque Charles VI, le premier fils de France, est né en portant ce titre de dauphin, il semblait qu'il était l'une des figures de l'histoire qui a agité André Breton et il l'a même cité dans *Arcane 17*¹⁵⁴. D'autre part, l'image du dauphin peut être associée à un élément de la mythologie grecque, principalement à certains personnages mythologiques grecs comme Éros (dieu grec de l'amour) considéré aux caractéristiques symboliques comme l'amour, l'amitié, le désir et le plaisir.

André Breton donne au lecteur un véritable itinéraire de ses déambulations dans les rues de Paris : « Nous convenons de nous revoir le lendemain au bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du faubourg Poissonnière. » (*Nadja*, p. 82) Et lorsque le nom d'un lieu lui échappe, elle est capable de trouver la localisation exacte du lieu : « Je venais de traverser ce carrefour dont j'ai oublié ou ignoré le nom, là, devant une église. » (*Nadja*, p. 72)

Les souvenirs chez Nadja ne sont pas une sensation du passé. Pourtant la mémoire par laquelle elle essaie de les réactualiser est parfois volontaire : « Elle revient encore à son passé, me parle de son père, de sa mère. Elle s'attendrit surtout au souvenir du premier. Un homme si faible ! Si vous saviez comme il a toujours été faible. » (*Nadja*, p. 76) Parfois, en racontant son histoire, ce passé tourne vers l'avenir et parfois il se termine dans le présent. L'indistinction du temps dans le récit permet au lecteur de voir un changement parmi les signes du merveilleux où le narrateur est « la proie aux menus faits de la vie courante » (*Nadja*, p. 12) et c'est là où se révèle la personnalité de l'écrivain qui écrit :

154 André Breton, *Arcane 17*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 48.

Il y aurait à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel ou tel lieu, accompagné de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation. (*Nadja*, p. 21)

Il y a certains mots chez *Nadja* qui présentent les espaces rencontrés par un hasard qui n'intervient pas simplement comme un accident alors qu'il est revendiqué par l'auteur lui-même, « Pétrifiantes coïncidences », « faits glissades » et « faits précipices ». (*Nadja*, pp. 20-21) Il est donc nécessaire de souligner l'importance du hasard qui est un élément remarquable pour illustrer les lieux dans cette histoire d'amour. Comme l'indique Philippe Soupault, « les jours où l'on suit cette voix secrète qui est celle de la distraction sont ceux que le hasard choisit pour indiquer ses chemins¹⁵⁵ », et dans *Nadja* André Breton souligne qu'il poursuivait « sans but » (*Nadja*, p. 71) sa route où il rencontra Nadja par hasard.

B. Sadegh Hedayat

Sadegh Hedayat est un écrivain particulier dont le monde imaginaire se développe plutôt autour du thème de la mort. Selon Vincent Monteil, « l'étude de Sadegh Hedayat est particulièrement précieuse pour les orientalistes, puisqu'ils peuvent aisément relever les tendances constantes du persan moderne, tel qu'on le parle¹⁵⁶ ». Et il écrit encore : « Il y a une autre face de son talent, un côté bizarre et sombre, celui de ses contes fantastiques qui tournent presque toujours autour d'un thème central : celui de la mort¹⁵⁷. »

Bien qu'il ne soit pas un écrivain surréaliste, au sens propre du mot, selon André Breton, il connaît bien « y avait reconnu des affinités avec le fantastique européen et le surréalisme¹⁵⁸ ». À propos de la pensée de Sadegh Hedayat, Gilles Anquetil écrit : « Le grand écrivain iranien fut un maître du crépuscule mais aussi des lumières¹⁵⁹. » Cette petite phrase exprime bien le

155 Philippe Soupault, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 112.

156 Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyât*, Téhéran, Éditions de l'Institut franco-iranien, 1952, p. 57.

157 *Op.cit.*, p. 63.

158 Joël Bastenaire, « Sadêq Hedayât, Écrivain rebelle », Revue *Les Temps Modernes*, 66^e année, août-octobre 2011, n° 665, Paris, 2011, p. 194.

159 Gilles Anquetil, « Au cabaret du néant », dans *Le Nouvel Observateur*, Novembre, 1996, pp. 7-13.

rattachement de Sadegh Hedayat à la pensée iranienne toujours dominée par la problématique de la lumière et des ténèbres.

Un homme de grand talent, un consommateur de vodka et « d'opium¹⁶⁰ » qui avait traduit *La Métamorphose* de Kafka en persan, se suicida le 9 avril 1951 à Paris, en calfeutrant toutes les ouvertures de son appartement et en ouvrant la vanne du gaz.

1. Sa vie et son parcours littéraire

Né le 17 février 1903 à Téhéran, et élevé dans une famille bourgeoise. Sadegh Hedayat a fait ses études en Iran et en France. À l'âge de seize ans, il a commencé sa carrière littéraire et à l'âge de vingt ans il a déjà publié deux essais. Sadegh Hedayat vivait en portant profondément les traditions de son pays comprenant le folklore, les mœurs populaires et aussi les mystères des religions pré-islamiques. En effet, ce qui forme la trame de presque toutes ses œuvres, c'est l'Iran et l'amour qu'il avait pour son pays, et cet amour ne se manifeste pas seulement par la passion qu'il avait pour la langue persane, pour des personnages typiquement iraniens ou des paysages familiers, mais surtout par l'enthousiasme qu'il avait manifesté toute sa vie pour le folklore de son pays¹⁶¹.

Cependant, instruit dans un milieu européen, il n'était pas pleinement représentatif de la tradition iranienne telle qu'elle s'était perpétuée dans l'Iran des époques modernes. Il critiquait régulièrement dans ses écrits, certaines de ces traditions superstitieuses qui correspondaient à des vertiges spirituels de la Perse antique. Puisqu'il avait fait plusieurs voyages en Inde, l'influence religieuse de ce pays se retrouve également dans ses œuvres. À cela s'ajoutent encore l'angoisse du monde moderne occidental, le désespoir des poètes maudits (comme Baudelaire et Rimbaud) que Sadegh Hedayat avait remarqué grâce à ses longs séjours en France. Autrement dit, ses nombreuses œuvres, écrites sous l'empire d'une grande tension d'esprit, sont influencées par la vie qu'il avait menée en France et les lectures qu'il y avait faites. D'après Vincent Monteil, Sadegh Hedayat est un écrivain qui a une imagination sensible et une personnalité vivante à propos de thèmes sérieux. Lesquels penchent vers la mélancolie des situations et des personnages aux traits psychologiques et physiques clairement marqués :

160 « Hedayat déversa une poudre blanche en provenance du paquet ; il y approcha son nez et renifla fortement. Sourire heureux aux lèvres, il referma le paquet, le remit dans le cabinet, et se frotta les narines. », M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, Paris, José Corti, 1993, p. 117.

161 Voir Vincent Monteil, « Les thèmes », dans *Sâdeq Hedâyat*, p. 65.

Il était de ceux qui veulent « mettre leur nez partout » (*sar keshidan tu hame sulakh*) : il aimait traîner, le soir, dans les rues de la capitale, errer dans les artères illuminées de *Lalezar* ou d'*Estambul*, vagabonder dans les bas-fonds de ce Dixième Arrondissement que les mauvais garçons et les étudiants ont baptisé *Nahie jof panj*¹⁶².

La chronologie des œuvres de Sadegh Hedayat, comprenant des recueils de nouvelles, des pièces de théâtre, des essais, des récits de voyage, des traités de folklore, des traductions et des travaux sur le pehlevi, met en évidence l'influence de différents courants littéraires de son temps. Mais désespéré ou déprimé, il brûla malheureusement beaucoup de ses œuvres inédites avant de se suicider. Le niveau de son désespoir est bien saisissable à travers l'une de ses œuvres intitulée *Enterré vivant*, publié en 1929. En effet, les œuvres de Sadegh Hedayat sont un mélange de rêve et de réalité qui évoque une certaine affinité avec des écrivains comme Franz Kafka, Edgar Allan Poe et Gérard de Nerval.

Son recueil de nouvelles intitulé *Trois gouttes de sang* (1930) représentant une ambiance sombre et inquiétante, évoque *Le Chat noir* d'Edgar Allan Poe. À l'instar de ce dernier, Sadegh Hedayat raconte son histoire dans un désordre mental qui amène le lecteur au silence de la mort dans un monde imaginaire propre et à la rêverie où son chagrin envahit le récit et ses personnages. Il est à noter que selon André Breton considérait déjà Edgar Allan Poe comme « un sur-romantique obstinément attaché aux dégèlements de la conscience claire », ajoutant « Poe est surréaliste dans l'aventure¹⁶³. » Dans ses œuvres, en général, et surtout dans *La Chouette aveugle* nous trouvons la hantise, dans le genre de Nerval, de la solitude, de la misère et de la mort, surtout du suicide : « Le Rêve est une "seconde Vie" mais cette seconde Vie ne peut, pas plus que l'autre, vaincre la Mort¹⁶⁴ ».

Le chef-d'œuvre de Sadegh Hedayat, *La Chouette aveugle*, rédigé à Paris mais publié en exemplaires ronéotypés à Bombay (1937), est un récit qui reflète bel et bien sa vie et sa pensée. Dans ce récit, il essaie de trouver la trace de ses souvenirs en entrant dans le monde imaginaire afin d'accéder à celui de l'inconscient et de retrouver son temps perdu. Au cours de la même année, deux de ses œuvres, écrites directement en français, sous les titres de *Lunatique* et *Sampingué* sont écrites à Bombay en 1937 et publiés en français dans « *Samedi* » à Téhéran.

Deux ans après la disparition de Sadegh Hedayat, Roger Lescot traduit et publie *La Chouette aveugle*. Malgré la place importante de cet ouvrage dans le domaine littéraire moderne

162 Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 33.

163 André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 329.

164 Nerval, *Aurélia*, Paris, LGF, 1999, p. 9.

et même avec l'appréciation par André Breton, ce livre n'éveilla aucun écho. Car cet ouvrage a été écrit d'une manière lourde et noire en décrivant les scènes et les personnages maudits, ce qui ne lui permet pas d'avoir un écho aussi positif que *Nadja* d'André Breton. À ce propos José Corti écrit :

C'est un livre d'une atmosphère lourde, oppressante, dans lequel le maléfice d'un rêve s'insinue dans la réalité, l'enveloppe, se noue à elle - et l'écrase. Ce n'est pas un cauchemar que narre un conteur habile, mais une obsession que celui-ci fait partager et à laquelle je ne sais pas que lecteur ait jamais pu échapper¹⁶⁵.

Or, chez Sadegh Hedayat l'image et le rêve s'associent et se reflètent non seulement dans la vie quotidienne mais aussi dans l'avenir. Il est à noter qu'il avait aussi un goût pour la peinture qui était en effet sa première passion, mais empêché par l'autorité paternelle il n'a jamais pu maîtriser cet art afin d'en faire son métier, comme Sadegh Hedayat écrit dans son *Enterré vivant* : « Je regrette de ne pas être artiste peintre ; le seul métier que j'aimais et qui me plaisait. Je croyais ne pouvoir trouver une certaine consolation que dans la peinture¹⁶⁶. » (p. 40) C'est pourquoi dans la plupart de ses œuvres la peinture joue un rôle central qui évolue avec l'histoire racontée. C'est lui qui, après avoir traduit *Kârnâmeye Ardechir-e Pâpakân* ou *Les gestes d'Ardéchir, fils de Pâpak* du pehlevi en persan, a dessiné l'image d'Ahura Mazda sur la couverture du livre. Il a également dessiné l'image d'une chouette sur la première et la dernière page de *La Chouette aveugle*¹⁶⁷. Ce récit est en fait un exemple significatif de l'association de la peinture et de l'écriture au sein duquel l'immense solitude du narrateur l'entraîne vers la folie.



Image d'Ahura-Mazda¹⁶⁸

165 José Corti, *Souvenirs désordonnés*, Paris, José Corti, 1983, p. 29.

166 افسوس می خوردم که چرا نقاش نشدم، تنها کاری بود که دوست داشتم و خوشم می آمد. با خودم فکر می کردم می دیدم، تنها می توانستم در نقاشی یک دلداری کوچکی برای خودم پیدا کنم.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 16.

167 Voir Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 20.

168 L'image tirée du site officiel de Sadegh Hedayat : <http://sadegh-khan-hedayat.com/faPaintings.aspx>

Parmi les écrivains de l'époque moderne de l'Iran, les écrits de Mohammad-Ali Jamalzadeh (1896-1997), considéré comme le père fondateur du genre de la nouvelle, avaient certaines influences sur Sadegh Hedayat. Il appréciait également les poèmes de Khayyam. Ce dernier était le seul penseur iranien qui avait « la vision nihiliste » : « La vie n'est qu'un jeu monotone où tu es sûr de gagner deux lots : la douleur et la mort. Heureux, l'enfant qui a expiré le jour de sa naissance ! Plus heureux, celui qui n'est pas venu au monde¹⁶⁹ ! », telle que Sadegh Hedayat l'avait utilisée dans ses récits. Comme l'indique Daryush Shayegan, « l'inversion de Khayyam débouche sur la mise en suspense de l'Instant échappant à la durée, mais une durée qui est l'éternel retour des situations analogues¹⁷⁰ », et Sadegh Hedayat intégrait cette notion dans la structure de ses récits. Il s'intéressait à ce qu'il voulait ou qui était proche de ses pensées et de son état d'esprit. Nous constatons que Sadegh Hedayat choisissait ses auteurs et leurs propos. Il se cherchait lui-même et élargissait le monde noir qui entourait sa vie et sa déception du monde. Cela nous donne l'impression qu'il s'enfermait dans son esprit à certains moments et qu'il le laissait ouvert quand il trouvait une vision commune.

Or, pour Sadegh Hedayat le rêve, pendant le sommeil, est une sorte de pensée lorsque nous sommes dans le sommeil, c'est-à-dire, nous sommes en train de penser à nos rêves, lesquels sont refoulés ou les rêves non réalisés et enfermés dans notre inconscient. Cette pensée a une langue particulière et les mots de cette langue sont des images. Chez le narrateur, ces images sont, en vrai, les mêmes images qu'il voit dans sa vie éveillée. La langue des rêves est comme celle des archaïques, comme nous voyons les éléments archaïques dans son histoire.

C'est en ce sens que nous pouvons dire que cette œuvre fondamentale de Sadegh Hedayat est comme une recherche d'identité, « chaque contact avec le monde extérieur est vécu comme une menace existentielle et la rencontre avec l'autre, dont la forme ultime est l'expérience du féminin, renvoie le narrateur à sa propre vacuité¹⁷¹ ».

L'image socio-historique de l'Iran ancien à l'Iran moderne chez Sadegh Hedayat

Pour comprendre les événements cités dans les récits de Sadegh Hedayat, il est nécessaire de retourner à l'arrière-plan de l'histoire de l'Iran moderne ou de la Perse antique. L'histoire de l'Iran moderne, depuis le début du XX^e siècle, est dominée par trois mouvements

169 Omar Khayyam, *Les Quatrains*, XXXII, 2009.

170 Daryush Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident, le réenchantelement du monde et la pensée nomade*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001, p. 120.

171 Pouneh Mochiri, « L'Inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 243.

sociaux de grande ampleur. Selon Farhad Khosrokhavar, « la composante démocratique y a été minoritaire dans le cas de la Révolution constitutionnelle, relativement prégnante dans le cas du mouvement nationaliste de 1951-1953 et extrêmement faible dans le cas de la Révolution islamique¹⁷² ».

Chez n'importe quel écrivain, les événements historiques peuvent certainement illustrer le corps de l'histoire. Parmi les deux périodes importantes qui sont montrées dans le récit de *La Chouette aveugle*, l'une est la période de la Perse antique, précisément la durée de la dynastie des Sassanides. Et l'autre, c'est l'Iran moderne, c'est-à-dire, la période de la dynastie Pahlavi. Avant d'aborder la période moderne en Iran, il faut d'abord revoir brièvement les anciens événements qui se sont déroulés pendant la période de l'empire perse, les Sassanides, ensuite nous regarderons les événements survenus pendant la révolution constitutionnelle, afin de trouver des traces remarquables dans le récit de notre corpus, celui de *La Chouette aveugle*.

En remontant un peu plus en arrière, dans la période des Sassanides au III^e siècle (224- 651), le règne du second empire perse, qui montre toute la splendeur de l'Iran et aussi la naissance de la religion importante de la Perse antique, celle du zoroastrien ou zoroastrisme. Comme l'indique K'erôbe Petrocean Patkaneanc, « dans l'apparition de la dynastie des Sassanides, on doit voir, d'un côté, le rétablissement de la religion et des institutions de l'ancienne Perse, et de l'autre, l'affermissement de l'antique importance des Perses en Orient¹⁷³ ». Les Sassanides ont réussi à imposer une civilisation originale dominée par le zoroastrisme. Dans cette période, la Perse avait une puissance politique et économique considérable. Nous constatons que le but de cette dynastie était une résurrection de la nationalité et de la religion et aussi de les garder avec toute leur pureté, ce qui est aussi mentionné par Sadegh Hedayat. À ce propos, Richard Foltz écrit :

L'identité iranienne ressemble à un paradoxe : être Iranien veut dire dans presque tous les cas être musulman, mais on sait au fond que l'Islam fut introduit en Iran par un peuple pour lequel les Iraniens n'avaient guère d'estime¹⁷⁴.

172 Farhad Khosrokhavar, « L'Iran, la démocratie et la nouvelle citoyenneté », dans *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 111, 2001/2, p. 293.

173 K'erôbe Petrocean Patkaneanc, *Histoire de la dynastie Sassanides, d'après les renseignements fournis par les historiens arméniens*, traduit du russe par Mevariste Prud'homme, Paris, Imprimerie Impérial, 1866, p. 26.

174 Richard Foltz, *L'Iran, creuset de religions : de la préhistoire à la République islamique*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2007, p. 30.

Les inspirations de la dynastie des Achéménides sont remarquables chez les Sassanides. Ils ont essayé de porter des traditions des Achéménides et aussi « le titre de Mazdéensans, et ce fut au nom des anciens rois de l'Iran que la Perse entra alors dans une nouvelle période de grandeur pour s'éteindre bientôt, c'est vrai, au moment de l'invasion musulmane¹⁷⁵ ». Après la conquête de la Perse par les arabes au VII^e siècle, petit à petit, la dynastie des Sassanides faiblit et c'est le moment où la Perse est envahie par la religion musulmane. La plupart des gens, même les intellectuels persans, se convertissent à l'Islam. À partir de ce moment-là, nous constatons parfaitement la domination de l'Islam en Perse. Malgré cet événement historique et bouleversant, il y a des écrivains et des poètes qui se révèlent contre ce changement et qui font des efforts pour garder leur langue et leur culture, notamment Ferdowsi, Khayyam, Hafez, Sa'adi.

En regardant la période historique de l'Iran ancien, il convient de dire que la dynastie Qadjar (1779-1925) correspond à la transformation de ce pays devant la rivalité anglo-russe en Asie. À travers les événements politiques en Iran, en effet, il y avait aisément les influences des grands pays comme l'Angleterre et la Russie pendant les années 1900 et leur domination politique en Iran. L'un des systèmes les plus importants dans l'histoire iranienne est la révolution constitutionnelle qui s'est installée définitivement en 1905. Elle a duré jusqu'en 1911 et a également suscité des mécontentements et des difficultés économiques.

Durant la Première Guerre mondiale, l'Iran fut un champ de rivalités des puissances dominantes pour atteindre les puits de pétrole découverts. Le pays a connu beaucoup de souffrances pendant le premier conflit mondial et cette guerre a constitué un point de rupture dans le rapport de l'Iran avec l'Occident et pour accéder à la modernité. Rezâ Xân [Khân] ou Rezâ Šâh [Shâh]¹⁷⁶ qui a déposé la dynastie Qadjar, voulait instituer une république. Il a donc réuni une assemblée constituante pour voter une nouvelle dynastie, celle des Pahlavis. Rezâ Xân devient Rezâ Šâh en se couronnant lui-même en 1925. Au cours de la dynastie Qadjar, il y avait une division fondamentale entre les diverses parties sociales : les nobles et les notables. « En haut de cette division, se trouvent des membres de la famille royale, les courtisans, les chefs des grandes tribus, les religieux et les marchands. Et en bas, il y avait de simples membres comme les ouvriers, les artisans, les mollahs¹⁷⁷. »

Dès 1920, à travers les autres événements historiques, il y eut l'un des plus anciens partis communistes nés en Iran, sous le nom de Toudeh 1919-1921. D'après Houchang

175 Joachim Ménéant, *Les Achéménides et les inspirations de la Perse*, Paris, A. Lévy, 1872, p. 160.

176 Le Châh d'Iran règne de 1925-1941.

177 Mohammad-Reza Djalili, *Histoire de l'Iran contemporain*, Paris, La Découverte, 2010, p. 26.

Nahavandi, « la première apparition d'un parti communiste en Iran coïncide avec la prise du pouvoir en Russie par le parti bolchevique en 1918¹⁷⁸ ». La dynastie de Reza Xân qui était un État de réformes et autoritaires, à partir de 1925, montre la fin de la dynastie Qadjar dans un monde capitaliste. Après la dynastie Qadjar, la dernière dynastie iranienne avant la révolution islamique, celle de la dynastie Pahlavi, est fondée en 1925. À ce moment-là, la modernisation développe le pays avec « les industries lourdes, de projets d'infrastructures majeurs, la construction d'un chemin de fer national, le Trans-iranien, la création d'un système d'éducation public national, la réforme de la justice jusque-là contrôlée par le clergé chiite¹⁷⁹ », etc. Ce qui est très remarquable, c'est l'influence culturelle occidentale qui apparaît dans la société où nous trouvons une voie libérale de modernisation à laquelle se sont associées les puissances étrangères. En dehors de la situation politique et sociale, il est à noter que les évolutions intellectuelles d'autres domaines, ainsi par exemple la psychanalyse et la philosophie. Sachant qu'à cette époque-là en Iran, la psychanalyse faisait partie du domaine de la philosophie et de la science. L'histoire de la psychanalyse remonte à 1929. Quand Rezâ Šâh a pris le pouvoir, il a envoyé les étudiants en médecine poursuivre leurs études en France.

Le premier ouvrage psychanalytique se référant à Freud est publié en 1921 par un certain Enâyat sous le titre *des Règles et fondements de la psychologie*. Selon Nâder Barzin, « cet ouvrage de 391 pages traduites portant sur des questions psychiques et la constitution du système nerveux central selon Freud et d'autres¹⁸⁰ ». Il était le seul travail à l'époque qui parlait des idées de Freud. Ensuite, il y eut encore d'autres écrivains iraniens qui ont publié des ouvrages influencés par Freud. Comme, « Hâshem Râzi qui a traduit *Psychanalyse* de Freud en 1924 et la traduction de *Totem et Tabou* par Iraj Pour-Bagher en 1936, etc.¹⁸¹ » L'ensemble des travaux mentionnés montre qu'il y eut de nombreux ouvrages psychanalytiques publiés en Iran pendant la période de Sadegh Hedayat.

Un autre personnage très remarquable, celui de Bozorg Alavi. Il a fait aussi la connaissance de Sadegh Hedayat. Il suivit ses études à Berlin entre 1922-1927 où il a découvert probablement les idées de Freud. Il a écrit des articles et des livres par rapport à ses travaux de Freud. D'après Bozorg Alavi, « *L'Interprétation des rêves*, doit se faire à travers les symboles et le rêve, comme tout autre évènement psychique est un évènement matériel et aucun élément

178 Houchang Nahavandi, « L'évolution du parti communiste iranien, le Toudeh, de 1920 à 1981 », dans *Politique étrangère*, n° 3, 46^e année, 1981, p. 651.

179 Esfandiyar Daneshvar, *La Littérature transculturelle franco-persane, une évolution littéraire depuis les années 80*, Pays-Bas, Brill/ Rodopi, 2018, p. 31.

180 Nader Barzin, « La psychanalyse en Iran », dans *Topique* 2010/1, n° 110, p. 161.

181 *Op.cit.*, p. 163.

métaphysique n'a d'effet dans le rêve¹⁸² ». Il était également un homme politique qui fut l'un des fondateurs du Parti communiste en Iran.

2. Les techniques d'écriture de Sadegh Hedayat

Sadegh Hedayat est un écrivain réaliste qui nous a montré son côté surréel dans son chef-d'œuvre, *La Chouette aveugle*, en traversant le monde imaginaire. Cette histoire est un mélange du monde réel et de l'imaginaire, même un mélange de folie et d'ivresse. Comme l'indique André Rousseaux, « dès lors, notre monde absurde et odieux peut s'ouvrir sur des cercles de plus en plus fantastiques : l'odieux et l'absurde ne feront qu'y grimacer avec une puissance accrue par les aspects obsédants du monde onirique. L'au-delà qui commence dans la demi-mort du sommeil fait déboucher l'enfer de la terre sur un autre enfer sans limites, où chaque effort du rêve est un pas de plus vers la folie¹⁸³ ». Le lecteur ressent cette absurdité tout au long de cette histoire et la fantasmagorique qui est créée par l'auteur sous la forme poétique et l'étrangeté.

Comme il est très attaché à la littérature antique persane et aux pensées zoroastriennes, Sadegh Hedayat a aussi reconnu le mythe indo-iranien qu'il a parfaitement décrit lors de ses représentations dans *La Chouette aveugle*. Il en a représenté une forte signification symbolique dans son récit. Puisqu'il s'intéressait aussi aux écrivains européens, le lecteur pourra certainement trouver les signes de cette passion dans ses œuvres. En s'inspirant de ces écrivains, il est devenu un écrivain oriental-occidental avec une mentalité orientale qui parlait des ombres et des chagrins de son pays.

Ailleurs, c'est une image de la mort qui est impersonnelle chez Sadegh Hedayat, en effet : « C'est la réalité de ce qui maintenant n'est que vision. Il est *certain*, pour moi, que nos actions y deviennent un second corps et que le Passé se réaffirme dans la Mort comme de la chair¹⁸⁴. » Et aussi : « La Mort et la Vie ne sont que de rigoureuses conséquences de la dialectique éternelle ; et que, par cela même que ce sont des nécessités, constituant la double face de l'Existence, elles trouvent, comme le reste, en effet, leur essence dans l'Esprit¹⁸⁵. » Il y a une frontière entre le monde de la mort et celui de la vie. Il est nécessaire de noter des passages qui se répètent comme une forme relativement brève et répétitive tel ce petit passage que nous voyons plusieurs fois dans l'histoire « viens, allons boire, boire le vin de Ray ! Si nous ne

182 Bozorg Alavi, « Khâbidan va khâb didan », dans *Donya*, n° 3, Téhéran, 1313 (1934), p. 75.

183 André Rousseaux, *Littérature du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1955, pp. 168-169.

184 Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, p. 194.

185 *Op.cit.*, p. 195.

buvons maintenant, quand donc boirons-nous¹⁸⁶ ? » (*La Chouette aveugle*, p. 161) Le narrateur montre très clairement les deux faces de son monde, dans lesquelles il présente l'horreur de la vie et la beauté de la vie.

Sadegh Hedayat a reconnu le mouvement surréaliste pendant son séjour en France. Il était une personne très curieuse et il lisait toutes les œuvres qui l'intéressaient. Probablement, Sadegh Hedayat avait lu les œuvres d'André Breton et les autres écrivains surréalistes. D'après M. F. Farzaneh, « il avait fait connaissance de Philippe Soupault quand il était en Iran en tant que journaliste¹⁸⁷ ». En 1949¹⁸⁸, Philippe Soupault fait un voyage en Iran et il raconte ses expériences vécues à Téhéran. C'est pendant cette période qu'il a dû rencontrer Sadegh Hedayat. Dans un article rédigé sur *La Chouette aveugle* après la mort de Sadegh Hedayat, il écrit : « L'auteur de cet étrange livre que j'ai eu la chance insigne de rencontrer à Téhéran était un homme qui faisait penser à une flamme. Je me souviens encore de cette soirée dans son "café" préféré de la capitale iranienne où il me demandait avec une insistance fiévreuse de lui parler de Paris. Avait-il déjà fixé son destin¹⁸⁹ ? »

Il faut également signaler ici un point très important qui montre peut-être comment Sadegh Hedayat a aussi été inspiré par les surréalistes. Dans un autre chapitre de *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, M. F. Farzaneh raconte une autre histoire de Sadegh Hedayat, quand il le voit dans une librairie à Téhéran en cherchant un livre de Lautréamont, l'un des personnages importants du mouvement surréaliste. M. F. Farzaneh demande à Sadegh Hedayat : « Et vous, qu'est-ce que vous cherchez ? » et Sadegh Hedayat répond : « *Les Chants de Maldoror*¹⁹⁰.... Quelqu'un vient de me les conseiller avec insistance. Il paraît que *La Chouette aveugle* s'est encore déniché un cousin¹⁹¹. » Donc, Sadegh Hedayat a fait connaissance ce mouvement révolutionnaire en lisant les œuvres des écrivains de son époque en France ou en Iran.

186 بیا بریم تا می خوریم، شراب ملک ری خوریم، حالا نخوریم کی خوریم؟

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 79.

Et chez Khayyam, on lit :

Les hommes bornés ou orgueilleux établissent une différence entre l'âme et le corps. Moi, je n'affirme qu'une chose : le vin détruit nos soucis et nous donne la quiétude parfaite. (*Les Quatrains*, LXV)

187 M. F. Farzaneh, *Sadegh Hedayat dans la toile d'Araignée*, traduit de persan par moi-même, Paris, Édition Forough, 2004, p. 199.

فلیپ سوپو به عنوان روزنامه نویس سفری به ایران می کند و با هدایت آشنا می شود.

188 Voir Marie-Paule Berranger, *Les Carnets de route de Philippe Soupault* (consulté le 10/9/2019) <http://komodo21.fr/les-carnets-de-route-de-philippe-soupault/>.

189 Philippe Soupault, « La Chouette aveugle », dans *Le Journal de Genève*, n° 208, 6 septembre 1953, p. 3.

190 Il est à noter que cet ouvrage est devenu comme un livre précurseur du mouvement surréaliste qui a eu une grande influence sur le mouvement surréaliste. Il est redécouvert par Philippe Soupault, ensuite par Louis Aragon et André Breton.

191 M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, p. 132.

Ses romans montrent l'histoire de son pays natal comme dans ce récit en question qui présente à la fois l'Iran ancien (ou la Perse) et la période de la révolution constitutionnelle. Sadegh Hedayat essaie de raconter ses histoires en utilisant les métaphores et les termes folkloriques à travers les personnages qui parlent dans un style moderne. Selon Youssef Ishaghpour, « son langage imaginé, 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 fleuries¹⁹² ».

Les récits de Sadegh Hedayat mêlent la psychanalyse de Freud et la philosophie de Khayyam. Sadegh Hedayat a été inspiré par les pensées de ce poète iranien pour lequel il a insisté sur trois aspects, « d'une part, il ancre le poète dans la culture perse et non arabe, d'où sa préférence pour les termes persans plutôt qu'arabes [...], d'autre part, il met en relief l'agnosticisme de Khayyam ; il voit d'ailleurs en lui le précurseur de ses propres idées, il adhère à cette philosophie et la fait sienne¹⁹³ ».

Tout au long de l'histoire de *La Chouette aveugle*, l'application de la psychanalyse est évidente chez Sadegh Hedayat. Il connaissait parfaitement la psychanalyse de Freud. Il avait lu ses œuvres et était influencé par ses idées, comme M. F. Farzaneh dit :

- Pour la populace fanatisée, il n'y a évidemment pas de variante. Elle tient à sa morale de merde. Ça ne compte pas. La question est d'ordre scientifique.
- Avez-vous des livres qui traitent de ce sujet ? lui demandai-je timidement.
- Des livres. Par où commencer ? Par Freud ? Par Herschfield ? Par Gide ? Par Krafft-Ebing ? Par qui ? Par quoi ? Je n'en sais fichtre rien ! Mais, à ta place, je commencerais par Freud, par *l'Introduction à la Psychanalyse*¹⁹⁴.

En lisant son histoire, il permet au lecteur d'opérer une équivalence entre le monde éveillé et celui du rêve et il est « dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que *le rêve*¹⁹⁵ » et Sadegh Hedayat dit :

192 Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, Chatillon-sous-Bagneux, fourbis, 1991, p. 20.

193 Sadegh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayam*, traduit par M. F. Farzaneh et Jean Malaplate, Paris, José Corti, 1993, p. 10.

194 M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, op.cit., p. 67.

195 Expression empruntée à André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 317.

Ces yeux qui me fixaient sans voir, je les connaissais déjà. Si même je ne les avais jamais aperçus auparavant, je les aurais reconnus. Non, je ne m'étais pas trompé. C'était Elle. Je restais là, stupide, sans mouvement, comme un homme qui rêve, qui sait qu'il rêve, qui veut se réveiller, mais qui n'y parvient pas¹⁹⁶. (*La Chouette aveugle*, p. 42)

Ce passage du roman évoque aussi que le rêve peut même apparaître comme un somnambulisme qui constitue une deuxième personnalité ou de multiples personnalités comme il est bien évident tout au long du récit. Sadegh Hedayat utilise le rêve pour analyser ses personnages et c'est tout naturel. Ce rêve vient de son inconscient et de ses hallucinations qui montrent son monde imaginaire.

En ce qui concerne le courant littéraire chez Sadegh Hedayat, il convient de dire qu'il peut être classifié dans les différents mouvements littéraires comme le romantisme, le réalisme, l'existentialisme, le surréalisme, le naturalisme et le modernisme. Autrement dit, il n'appartient pas forcément à un mouvement précis. Car en lisant ses histoires, il y a les influences de tous les traces des différents courants littéraires.

Ce travail de recherche essaye de donner des preuves raisonnables et d'abord qu'il peut être un écrivain naturaliste. Puisque la découverte du destin de l'Homme est l'un des sujets les plus importants chez Sadegh Hedayat, en lisant ses récits le lecteur apprend qu'il s'appuie sur une documentation précise des différents niveaux de la société et professionnels pour décrire la réalité et pour analyser la nature humaine à travers ses personnages. Il montre aussi la misère et la pauvreté de la société dans un cadre réaliste.

Ensuite, il peut être aussi un auteur existentialiste, car il y a des thèmes de la culpabilité, de la solitude propres à Sadegh Hedayat qui viennent de l'influence de Kafka, comme le roman de « *Le Procès* » qui présente la plupart des concepts des existentialistes ainsi l'absurdité du monde, et de Sartre et même de Nietzsche (qu'il considère comme un des précurseurs des existentialistes). Il est également un écrivain romantique ainsi qu'en présentant une évocation de la vie intérieure. Il accorde une place au rêve et à l'imagination et manifeste des intérêts pour la période gothique. Enfin, il peut être aussi un écrivain réaliste et surréaliste où l'image du rêve « coïncide avec l'idée que les surréalistes se faisaient de la notion de *réalité*. Pour eux, seul

196 همان چشم هایی را که به صورت انسان خیره می شد و بی آنکه نگاه بکند شناختم. اگر او را سابق بر این ندیده بودم، می شناختم. نه، گول نخورده بودم. این هیکل سیاهپوش او بود. من مثل وقتی که آدم خواب می بیند خودش می داند که خواب است و می خواهد بیدار بشود اما نمی تواند. مات و منگ ایستادم، سر جای خودم خشک شدم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 13-14.

l'individuel existait dans la "réalité"¹⁹⁷ ». Il peut être également un écrivain moderniste parce qu'il est influencé par les écrivains européens.

Certes, il y a quand même des mouvements littéraires que Sadegh Hedayat montre un peu plus dans ses œuvres. Ce sont le romantisme et le surréalisme qui représentent le monde imaginaire et du rêve. Parmi les écrivains américains et européens, il y a Edgar Allan Poe (*Le Chat noir* et *Le Cœur révélateur, A. Jordon Pim*) où les modèles d'inspiration directe se trouvent chez Sadegh Hedayat. Selon M. F. Farzaneh il a même traduit les œuvres d'Allan Poe, « D'ailleurs, Hedayat lui-même, à la question : " Aviez-vous des modèles ? Lesquels ? " avait répondu : C'est bizarre. On n'arrête pas de m'associer aux uns et aux autres. Maupassant, Edgar A. Poe, Tchekhov... Ce n'est pas faux, dans un sens. Non seulement j'en avais lu, mais j'en avais traduit [...]»¹⁹⁸, Gérard de Nerval (*Aurélia*) et Guy Maupassant (*Horla*) et probablement *Le Chats de Maldoror* (Lautréamont) dont Sadegh Hedayat a lu les œuvres en français. Le monde de Sadegh Hedayat est comme celui de Allan Poe où il y a « des voyages de l'esprit, toutes les chutes, toutes les collisions, tous les naufrages, des accidents de l'esprit¹⁹⁹ ». Donc, avec la présence des mêmes traces parmi ses écrivains, il est vraisemblable que Sadegh Hedayat fait peut-être aussi partie du mouvement surréaliste.

Les histoires de Sadegh Hedayat sont une structure réaliste mais dans ses récits il y a des influences du romantisme comme en témoignant l'importance de l'image et l'imaginaire individuel, l'image de l'inconscient, la fuite vers le passé et le rêve. Il présente des personnages qui ont un rôle réel et qui sont sous l'influence de leur société et de leur ambiance. Sadegh Hedayat tente de montrer ses héros avec des explications particulières. Par exemple ici dans ce petit passage, l'auteur peint le rôle de sa femme, la femme éthérée, qui symbolise le pays natal de l'auteur. Comme il est bien mentionné auparavant, le narrateur voue une passion particulière à son pays et il craint toujours de perdre sa femme :

J'avais peur de perdre ma femme, et je voulais prendre, à l'école de ses galants, des leçons de bonnes manières et de séductions. Mais je n'étais qu'un misérable maquereau ; tous les imbéciles se payaient ma tête. D'ailleurs comment assimiler la conduite et les manières des canailles²⁰⁰ ? (*La Chouette aveugle*, p. 103)

197 Estrella de la Torre Giménez, « Le Regard de Marcel Lecomte à la recherche de l'essence des choses », dans *Mélusine, Réalisme-Surréalisme*, p. 126.

198 M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, p. 95.

199 Claude Richard, « André Breton et Edgar Poe », dans *La Nouvelle revue française, et le mouvement surréaliste*, p. 348.

200 می ترسیدم زنم را از دستم برود. می خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسقهای زنم یاد بگیرم، ولی جاکش بدبختی بودم که همه احمقها به ریشم می خندیدند. اصلاً چطور می توانستم رفتار و اخلاق رجاله ها را یاد بگیرم؟

Et un peu plus loin, le narrateur raconte :

Je constate seulement que cette femme, cette garce, cette sorcière avait un poison mystérieux qui me la faisait désirer et qui, bien plus, faisait que tous les atomes de mon corps avaient besoin de ceux du sien²⁰¹. (*La Chouette aveugle*, p. 103)

Et aussi :

En ce moment même, en écrivant ces lignes, ce sont ces émotions-là que je ressens. C'est dans le présent que se situe tout cela et non pas dans le passé. Sans doute, les gestes, les pensées, les désirs, les habitudes ataviques auxquels de telles allégories ont servi de véhicules à travers les générations représentent-ils autant d'indispensables facteurs de notre existence²⁰².

(*La Chouette aveugle*, p. 107)

Il est évident que la femme est une métaphore de son pays natal et le narrateur est toujours inquiet de la perdre à cause des hommes dans la société (les canailles). Mais certes, ce n'est pas le seul, il rappelle aussi des habitudes et des pensées que les gens avaient à l'époque et comment ils ont changé à travers le temps.

Les éléments importants pour classer Sadegh Hedayat parmi les surréalistes, c'est qu'il y a d'abord un monologue intérieur, spirituel et aussi une manière d'écriture automatique mais cela n'est pas une dictée de la pensée chez Sadegh Hedayat. Il dit lui-même : « *La Chouette aveugle* est plein d'effets conscients, très calculés, précis. [...] Les passages qui paraissent les plus imaginaires sont justement ceux sur lesquels j'ai travaillé mot après mot. [...], je me demandais d'abord ce que je voulais dire, ensuite je cherchais la meilleure forme, le ton le plus convenable [...]»²⁰³. » Compte tenu de ce passage, il convient de dire que d'après lui ce récit n'est pas raconté sous la forme d'une écriture automatique, cependant le récit est non seulement influencé par les idées des surréalistes mais aussi influencé par la psychanalyse de Freud, en

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 47.

201 تنها یک چیز می دانم: این زن، این لکاته، این جادو، نمی دانم چه زهری در روح من، در هستی من ریخته بود که نه تنها او را می خواستم، بلکه تمام ذرات تن او را لازم داشت.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, pp. 47-48.

202 همین الان که مشغول نوشتن هستم در احساسات شرکت می کنم، همه این احساسات متعلق به الان است و مال گذشته نیست. گویا حرکات، افکار، آرزوها و عادات مردمان پیشین که به توسط این متلها به نسلهای بعد انتقال داده شده یکی از واجبات زندگی بوده است.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, pp. 49-50.

203 M. F. Farzaneh, *Rencontre avec Sadegh Hedayat*, p. 157.

particulier. Il l'a fait sans qu'il le veuille et surtout il montre son approche au sommeil et au rêve ou autrement dit, « au jeu désintéressé de la pensée²⁰⁴ ».

Sadegh Hedayat parle de la vie, celle qui est très courte et mélancolique et c'est pourquoi il voyait la vie éternelle dans la mort et il se voyait entre deux mondes, le passé qui s'est déjà produit et le futur qui n'est pas encore arrivé. Comme il a montré un côté du sens de la vie dans l'une de ses histoires « *Demain* » :

Tous mes amis, tous mes copains, je les ai rencontrés dans un mauvais rêve. Comme un voyageur qui traverse, pendant des heures, un désert aride, sans verdure et sans eau. Il espère que quelqu'un le suit. Il se retrouve, pour lui prendre la main : mais il ne voit personne. Et puis il glisse, et tombe dans un trou qu'il n'avait pas remarqué. La vie est un long passage glacé. Il faut avoir, par précaution, un coup de poing américain, en cas de rencontre indésirable, et le serrer bien fort dans sa main²⁰⁵.

Donc, Sadegh Hedayat ne pouvait pas s'adapter à une vie normale, surtout avec son âme blessée qui essayait de fuir dans les mondes du rêve et de l'imaginaire. Il a utilisé une inconstance des univers créés par « les effets des ombres ou de la lumière qui sont immortalisés²⁰⁶ » dans un genre fantastique.

3. *La Chouette aveugle*

La Chouette aveugle [est] comme un signe éperdu dans la nuit. Jamais plus dramatique appréhension de la condition humaine n'a suscité pareille vue en coupe de notre coquille ni pareille conscience de nous débattre hors du temps, avec les immuables attributs qui sont notre lot (comme dans *Le Mauvais Génie* d'un roi), dans un labyrinthe de miroirs²⁰⁷.

Comment serait-il possible de parler d'une intelligence d'une œuvre littéraire dans laquelle le lecteur pourrait déjà trouver toutes les idées de l'intelligence ? Le narrateur se présente toujours à l'entrée de l'histoire et on est tout de suite informé dès les premières lignes

204 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Folio, Gallimard, 1985, p. 36.

205 Sadegh Hedayat, « *Demain* », dans *Deux nouvelles*, traduction française par Vincent Monteil, Téhéran, Institut franco-iranien, 1952, pp. 31-32.

من همه دوست و آشناهایم را تو یک خواب شناختم. مثل این که آدم ساعت های دراز از بیابان خشک بی آب و علف میگذره، به امید اینکه یک نفر دنبالشه. اما همین که برمیکرده که دست اون را بگیره، می بینه که کسی نبود. بعد میلغزه و توی چاله ای که تا اون وقت ندیده بود میافته. زندگی دالان دراز یخ زده است، باید مشت برنجی را از روی احتیاط برای برخورد با آدم ناپاب تو دست فشار داد.....

206 Expression empruntée à Pouneh Mochiri, *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'hôte*, p. 264.

207 André Breton, « Des Capucines violettes », dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 1090.

du récit à propos d'un narrateur victime de désordres mentaux ou de perturbations de l'esprit : « Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude. Ce sont là des maux dont on ne peut s'ouvrir à personne²⁰⁸. » (*La Chouette aveugle*, p. 23) Selon André Rousseaux, « le narrateur pourrait être un homme iranien, en familiarité naturelle avec tout ce qui a trait aux mœurs populaires : la pratique des coutumes et des usages rituels, la connaissance des lieux-dits, l'endurance des scènes tragi-comiques dans la vie quotidienne, le langage savoureux, brodé de locutions proverbiales, etc²⁰⁹ ».

La Chouette aveugle est une œuvre fondatrice du surréalisme dans la littérature persane, puisque Sadegh Hedayat est l'un des écrivains qui a introduit le genre romanesque en prose, au sens actuel et moderne du mot, en Iran. En effet, la littérature persane était toujours dominée par la poésie, mais ce magnifique récit qui a fait également scandale dès sa parution, est admiré par les surréalistes, notamment André Breton :

Un bref roman, *La Chouette aveugle*, écrit de l'encre la plus noire, petit chef-d'œuvre météorique ne ressemble à aucune œuvre connue lui valut l'admiration enthousiaste d'André Breton²¹⁰.

Sadegh Hedayat est un écrivain que l'on invoque aux heures obscures du monde, et encore à voix basse entre quelques initiés : « *La Chouette aveugle* est un conte pour tous ceux qui croient aux signes profonds de la nuit²¹¹. » Dans cette œuvre, « la fantasmagorie n'est pas un jeu littéraire, quoiqu'elle soit composée très savamment. Elle est créée avec une force poétique intense, par un conteur qui s'en est fait un asile pour se dérober au monde dont il se sentait prisonnier²¹² ». Sadegh Hedayat décrit très « lucidement la prise de conscience des hallucinations innombrables, de la folie qui le guette, et peut-être de la tentation de suicide²¹³ » lorsqu'il commence ainsi *La Chouette aveugle*.

Chez Sadegh Hedayat, le thème de l'amour est très souvent associé à celui de la mort. *La Chouette aveugle* n'est pas uniquement le rapport étroit entre l'amour et la mort, mais les conséquences secondaires du sentiment de l'amoureux, comme la souffrance physique, la

208 در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می خورد و می تراشد. این دردها را نمی شود به کسی اظهار کرد. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 3.

209 André Rousseaux, *Littérature du vingtième siècle*, pp. 170-171.

210 Firouzeh Mortazi-Tehrani, *Sadegh Hedayat et les écrivains occidentaux*, Paris, Methodologica Universitas, 2013, p. 195.

211 <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/hedayat/hedayat.html>

212 André Rousseaux, *op.cit.*, p. 168.

213 Expression empruntée à Philippe Brenot, « La nature de Génie », dans *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, p. 41.

psychose, l'absence de discernement et l'entrée de l'amoureux dans un univers macabre. Dans ce récit, il y a un discours narratif dominé par les répétitions à travers les phrases, « avant de me coucher, je répétais plusieurs fois : "Mort, mort..." Je n'avais pas ouvert les lèvres. Pourtant ma voix me fit peur²¹⁴ ». Il est à souligner qu'il y a une ambiance surnaturelle dans un monde symbolique qui porte des lectures incertaines. Comme l'indique Jalâl Sattâri, « cet univers est à la fois composition et décomposition, union et séparation²¹⁵ ».

Le lecteur se perd par cet étrange récit qui est à la fois un conte surnaturel et naturaliste sordide. Certains des titres d'autres romans de Sadegh Hedayat sont révélateurs de son état dépressif : *L'Abîme*, *L'Eau de jouvence*, *Enterré vivant*, *Trois gouttes de sang*. La plupart de ses ouvrages sont consacrés à sa vie, à sa personnalité, et à la présentation de son œuvre dans une approche thématique et idéologique.

Malgré tous les malheurs, les souffrances, la solitude, le suicide, etc. les écrits de Sadegh Hedayat ne sont pas une description de la guerre, mais il essaie de nous montrer les ombres maudites qui ont envahi la civilisation de son pays natal et le lecteur peut toujours trouver cette ombre noire qui influence ses œuvres à travers ses personnages.

L'une des choses importantes dans cette histoire, c'est l'image de la chouette qui est symbolisée par le narrateur. Elle représente un tabou qui remonte les superstitions. La chouette est un oiseau maudit qui porte le malheur, contrairement aux Grecs qui pensaient que la chouette est un symbole de la sagesse. En Iran, elle est toujours un oiseau maudit qui vit dans les ruines et sa présence annonce la mort et la destruction. L'image de cet oiseau est également présente dans la littérature mystique persane, comme dans le livre d'Attâr (1147-1221), le poète mystique persan, où le hibou choisit de rester dans les ruines en refusant d'accompagner ses compagnons dans leur enquête sur Simorg. Sadegh Hedayat connaissait bien sûr la littérature mystique persane et il a certainement lu le livre de *La Conférence des oiseaux* d'Attâr où il raconte une histoire d'oiseaux qui se mirent en quête du Simorg, l'oiseau mystique, dont ils veulent faire le roi. Chaque oiseau symbolise les hommes et leurs singularités. Parmi ces oiseaux, il y un hibou qui dit :

214 Sadegh Hedayat, *La Chouette aveugle*, p. 142.

مرگ... مرگ... لبه‌ایم بسته بود، ولی از صدای خودم میترسیدم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 69.

215 Jalâl Sattâri, *Bâztâb-e ostoré dar Bouf-e Kour (Le Reflet du mythe dans La Chouette aveugle)*, Téhéran, Toos, 2014, p. 42.

J'ai choisi pour demeurer une cabane en ruine. En ruine, mes forces le sont. Dans une ruine je suis né et dans les ruines je me plais. Certes, j'ai visité des lieux apparemment plus confortables, mais la haine et la folie noire y faisaient d'effrayants dégâts²¹⁶.

Ce passage d'Attâr montre bien que l'image du hibou est présentée en tant qu'oiseau isolé qui préfère rester dans les ruines loin des autres comme le narrateur de Sadegh Hedayat qui voulait rester chez soi et il s'éloigne de tout le monde. Il est aussi à noter que l'image du hibou dans la mythologie iranienne est nommée *Ašō.zušta*²¹⁷ ou Morq Bahman par Ahura Mazda qui rongait toujours ses ongles et comme il est présent cet acte intervient chez les personnages de Sadegh Hedayat à plusieurs reprises : « Un vieillard bossu était assis au pied d'un cyprès. Vers lui se penchait une jeune fille, ou plutôt un ange du ciel, et le vieux plein d'étonnement, mordait l'ongle de son index gauche²¹⁸. » (*La Chouette aveugle*, pp. 31-32) et aussi « Ses traits conservaient la même tranquillité et la même immobilité, mais ils paraissaient plus maladifs et plus tirés. Elle restait étendue, rongant l'ongle de son index gauche²¹⁹. » (*La Chouette aveugle*, p. 45)

La présence des yeux, de la pensée, du regard, de l'ombre et du miroir dans l'histoire raconte une sorte de « voir » et de « sentir ». L'ombre du narrateur est transformée en une chouette qui lit ses écrits attentivement. Comme à la fin de l'histoire lorsque le narrateur annonce être devenu une chouette :

216 Attâr, « Le Hibou s'avança, l'air effaré », dans *La Conférence des oiseaux*, adaptation d'Henri Gougaud, Paris, Seuil, 2002, p. 70.

عاجزم اندر خرابه مانده ای \ در خرابی جان روان افشاندن ای \ گرچه صد معموره ی خویش یافتم \ هم مخالف هم مشوش یافتم \ در خرابی بایش رفتن چو مست \ در خرابی جای می سازم به رنج \ زانکه باشد در خرابه جای گنج \ عشق گنجم در خرابی ره نمود \ سوی گنجم جز خرابی ره نبود

217 « In persian folklore aso zusta (being loved of Ada) was a species of bird capable of speaking Holy Scripture in its own language, enabling it to scare off devils, even when encountered in barren and isolated places. Nail chipping are offered to the aso zusta to guard over as it can prevent the stolen by demons and turned into hostile weapons against the person they came from. », Mary Boyce, *History of zoroastrisme*, 90, Yar-Shater, *Encyclopedia Iranica*, v. IV, p. 507. Cité par Theresa Bane dans *Encyclopedia of Beats and Monsters, in Mythe, Legend and Folklore*, North Carolina, Jefferson, 2016, p. 44./ et on lit aussi : « Über den Vogel Asozustak ist gesagt : es ist ihm der Afesta auf die Zunge gelegt, wenn er spricht, entfliehn die Dev's ; sir halten sich dort nicht auf. Die Nägel, wenn sie nicht weggetragen warden, so bemächtigen sich ihrer die Dev's und Zauberer und in Pfeilgestalt auf diesen Vogel wirft's und schlägt's. Darum, wenn die Nägel weggetragen warden, sammelt und frisst sie dieser Vogel, so lange können die Dev's ihr Werk nicht thun; wenn man sie nicht forträgt, so frisst er sie nicht, so können die Dev's Unheil damit machen. », Friedrich Windischmann, *Zoroastrische Studien, Mythologie und Sagen Geschichte des alten Iran*, Berlin, Ferd. Bümmler's, 1863, pp. 93-94.

218 پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان نه، یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده خم شده بود و با دست راستش گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می جوید.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 8.

219 صورت او همان حالت آرام و بی حرکت را داشت ولی مثل این بود که تکیده تر و لاغرتر شده بود. همینطور دراز کشیده بود، ناخن انگشت سبابه دست چپش را می جوید.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 15.

Des ombres dont le cercle me retenait prisonnier. Je ressemblais à une chouette, mais mes plaintes s'arrêtaient dans ma gorge et je le crachais sous la forme de caillots de sang. Peut-être la chouette souffre-t-elle d'une maladie qui lui inspire des idées pareilles aux miennes. Mon ombre sur le mur était exactement celle d'une chouette, elle se penchait pour lire ce que j'écrivais²²⁰. (*La Chouette aveugle*, p. 183)

Ce personnage montre autant de repoussoirs de la figure de l'auteur « sous peine de voir disparaître son génie créateur²²¹ » et à ce propos, Vincent Monteil cite cette présence de la chouette qui est dominée par l'auteur :

Or, ce qui compte, c'est le fond même d'une âme, et non l'expression d'opinions intellectuelles, qui peuvent n'être qu'en surface. Le vrai monde intérieur de Sadeq Hedâyat, c'est celui de *Buf- e Kur*, celui de ce qu'il appelle *en 'ekas-e saye ruh*, les reflets de l'ombre de l'âme²²².

Avec *La Chouette aveugle* Sadegh Hedayat crée une sorte d'histoire littéraire qui est basée sur les formes réalistes de la littérature européenne et également des images de l'Iran ancien. Dans l'une des lettres que Sadegh Hedayat a envoyé à son ami, Minovi en 1937, il écrit : « Ce livre est une biographie romancée qui conte une histoire d'une vie²²³ », donc, cette histoire pourrait être l'histoire de la vie de l'auteur. Probablement, Sadegh Hedayat a lu à *la recherche du temps perdu* de Proust et il se voyait comme lui en France qui recherchait toujours son temps perdu et voulait trouver son « moi profond » dans le « moi social²²⁴ ».

Sadegh Hedayat raconte une histoire qui illustre la « temporalité de l'entre-deux²²⁵ », entre ce monde et l'autre monde, l'*au-delà*. Il voulait nous montrer ce décalage entre ces mondes qui est comme un événement dans l'âme. Selon Daryush Shayegan, Sadegh Hedayat est « un écrivain de l'entre-deux, pris en tenaille dans des univers antagonistes : d'une Perse, usée jusqu'à la corde et qui émerge tant bien que mal de son sommeil hivernal, et d'un Iran qui résiste sournoisement à tout vrai changement²²⁶ ».

220 سایه هایی که در میان آنها محبوس بودم. در این وقت شبیه یک جغد شده بودم ولی ناله های من در گلویم گیر کرده بود، و به شکل لکه های خون آنها را تف میکردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر میکند! سایه ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته های مرا به دقت می خواند.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 90-91.

221 La phrase est empruntée à Michel Brix, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Paris, Peeters, 1999, p. 260.

222 Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 38.

223 بوف کور یک زندگی نامه قصه وار یا به عبارت ساده تر، قصه زندگی است.

224 Emeric Fiser, *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1941, p. 29.

225 Daryush Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident*, p. 120.

226 *Op.cit.*, p. 121.

Sadegh Hedayat raconte son histoire dans une synthèse impossible à travers ces deux mondes où il entre dans un monde absurde et magique. Il manque le contenu mystique et étrangement la connaissance de soi dans cette œuvre qui exprime par un langage privé des archétypes et qui est rempli de toutes les fantasmagories de l'imaginaire.

Il est nécessaire de signaler un autre sujet qui paraît dans cette œuvre. Il s'agit de celui de la sexualité qui est une forme « d'auto-érotisme qui substitue la réalité du corps au monde extérieur²²⁷ ». Le sens de la sexualité peut être présenté comme un plaisir et une union sexuelle que Freud définit dans le sens de l'Éros que Platon présente dans *Le Banquet*. Freud indique, d'une part : « Ce que la psychanalyse appelle la sexualité n'est aucunement identique à l'impulsion qui rapproche les sexes et tend à produire la volupté dans les parties génitales mais plutôt à ce qu'exprime le terme général et compréhensif d'Éros dans *Le Banquet* de Platon²²⁸. » Donc, l'on peut assurer que ce concept de la sexualité est bien spécifié chez Sadegh Hedayat. Il est comme un éloge de l'hystérie contre la société où il apparaît telle une société hypocrite, et aussi d'autre part, Sigmund Freud écrit : « L'Éros du philosophe Platon coïncide parfaitement, dans son origine, ses réalisations et son rapport à l'amour entre les sexes, avec l'énergie amoureuse, la libido de la psychanalyse²²⁹. » On peut facilement relier le thème d'Éros au sujet de la racine de Mandragore dans la mythologie iranienne qui sera abordé un peu plus loin dans cette partie. Car, cette plante dans la mythologie iranienne symbolise le délire et la relation amoureuse entre les deux sexes et elle a une énergie d'amour en ayant la pulsion sexuelle :

Elle faisait monter en moi cette ardeur amoureuse que dispense la mandragore. Elle semblait arrachée à peine à l'étreinte de son compagnon : elle était pareille à la mandragore femelle séparée de son mâle²³⁰. (*La Chouette aveugle*, pp. 33-34)

Sadegh Hedayat, dans son histoire, fait une séparation véritable entre deux mondes réel et onirique. Un monde réel qui est le reflet de l'autre monde, en un déversement des émotions du rêve dans la réalité. D'après Youssef Ishaghpour, « le rêve dans cette histoire se compose de

227 Emprunté à Pouneh Mochiri, *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 256.

228 Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1925, p. 130.

229 *Op.cit.*, p. 151.

230 او همان حرارت عشقی مهر گیاه را در من تولید کرد. [...] مثل این بود که که تن او را از جفتش بیرون کشیده باشند، مثل ماده مهر گیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 9.

deux phases : d'une part l'intériorisation et d'autre part la recréation du réel et aussi l'absence et la présence en mélangeant dans les deux termes²³¹ ».

Il faut toujours rappeler les cauchemars et la présence de la nuit qui est remarquable dans un récit sous la protection d'une chouette, la solitude et le silence chez le narrateur. De ce point de vue, il est évident de trouver cette obscurité à travers son histoire, « c'était dans l'obscurité que se ranimaient mes pensées perdues, mes terreurs oubliées et ces idées effrayantes et incroyables qui se dissimulaient dans je ne sais quel recoin de mon cerveau²³² ». (p. 140)

Ce chef-d'œuvre est comme une scène cinématographique, dans laquelle apparaît une projection des ombres inquiétantes et des personnages doubles qui sont présents à travers les métamorphoses et les jeux de reflets. Avec des images inoubliables où « une représentation inégalée l'étrange et périlleux contact avec l'autre²³³ ».

La présentation des personnages de *La Chouette aveugle*

Dans cette petite partie, nous présenterons brièvement les personnages qui sont dans ce récit de Sadegh Hedayat. Ils représentent « un tout petit monde familial²³⁴ » et en vrai ce sont ceux qui sont inspirés par de vrais personnages. Dans cette histoire, tous les personnages masculins et féminins ne sont qu'une personne. Chacun d'eux symbolise une caractéristique de l'auteur. Les personnages masculins présentent le monde de l'extérieur de l'auteur (ses masques) qui est le monde de la conscience et les personnages féminins présentent celui de l'intérieur de l'auteur : l'inconscient. Les personnages de l'intérieur et de l'extérieur de l'auteur montrent une présentation. D'une part, le concept d'Anima, le féminin, qui considère les sentiments et la sensibilité en accompagnant d'une grande énergie et d'autre part, le concept d'Animus, le masculin, qui considère l'action, la logique et l'affirmation de soi. La notion d'Anima, « c'est ce qui anime et qui a un aspect passif » et la notion d'Animus, « c'est ce qui est animé et qui est actif par l'énergie féminine²³⁵ ». Comme Sadegh Hedayat écrit : « Moi, je

231 Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 32.

232 در تاریکی بود که افکار گم شده، ترسهای فراموش شده، افکار مهیب باور نکردنی که نمی دانستم در کدام گوشه مغزم پنهان شده بود. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 67.

233 Pouneh Mochiri, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 264.

234 Emprunté à Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 59.

235 Tristan Moir, « L'identification des personnages du rêve, anima et animus », dans *L'Interprétation psychanalytique des rêves*, Paris, Archipel, 2014, pp. 114-115.

l'avais épousée parce qu'elle ressemblait à sa mère, parce qu'elle avait avec moi aussi une vague ressemblance²³⁶. » (*La Chouette aveugle*, p. 114)

Dans *La Chouette aveugle*, les premiers sont le vieux brocanteur, le boucher, le fossoyeur, le vieillard lépreux et les féminins sont la jeune fille (la femme éthérée), la garce, la bayadère, la nourrice et la tante. La personnification de l'histoire est très compliquée et ils sont imbriqués l'un dans l'autre. Nous la divisons en deux parties. Dans la première, il y a quatre personnages dont le narrateur précise distinctement les caractéristiques. Ce sont le narrateur, l'ange (la jeune fille ou la femme éthérée) qui est vue à travers la lucarne par le narrateur, le vieux bossu, le fossoyeur et l'oncle du narrateur qui ressemble à son père (parce qu'ils sont jumeaux) et aussi au narrateur :

En tout cas, mon oncle était un vieillard bossu, la tête entourée d'un ruban indien, les épaules couvertes d'un *aba* jaunâtre et en loques. Il offrait avec moi une ressemblance lointaine et ridicule. Je ne m'étais jamais fait de mon père une image différente²³⁷.

(*La Chouette aveugle*, p. 30)

Et dans la seconde partie, il y a sept personnages, d'abord le narrateur qui s'est plongé profondément dans ses imaginations et qui se réveille dans un nouveau monde, la garce qui est l'épouse du narrateur dans ce nouveau monde, c'est le nom que le narrateur lui donne parce qu'il ne veut pas lui dire « ma femme » (*La Chouette aveugle*, p. 113).

Puisque le narrateur et la femme éthérée ont grandi ensemble « en ce qui concerne le monde intérieur, il ne me restait que ma nourrice et une garce de femme ; d'ailleurs ma nourrice était aussi la sienne ; c'était *notre nourrice*. Non seulement nous étions de la même famille, ma femme et moi, mais Nounou nous avait allaités en même temps²³⁸ » (*La Chouette aveugle*, p. 90) nous pouvons dire que la nourrice est la mère du narrateur et aussi la belle-mère du narrateur : « Quand j'étais petit, [...], qu'elle me regardait du même œil qu'autrefois, lorsqu'elle me tenait sur le pot²³⁹. » Le boucher et le vieux brocanteur, le beau-frère du narrateur qui ressemblait à la garce comme deux gouttes d'eau (*La Chouette aveugle*, p. 121) et le docteur.

236 من او را گرفتم چون شبیه مادرش بود؛ چون یک شباهت محو و دور با خودم داشت.
Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 53.

237 به هر حال عمویم پیرمردی قوز کرده بود که شالمه هندی دور سرش بسته بود، عباى زرد پاره ای روی دوشش بود، [...] یک شباهت دور و مزحک با من داشت. من همیشه شکل پدرم را پیش خودم همین جور تصور می کردم.

Sadeh Hedayat, *op.cit.*, p. 7.

238 اما از دنیای داخلی، فقط دایه ام و یک زن لکاته برایم مانده بود. ولی ننه جون دایه او هم هست، دایه هر دومان است، چون نه تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم بلکه ننه جون هر دومان را با هم شیر داده بود.

Sadeh Hedayat, *op.cit.*, p. 40.

239 به همان چشم بچگی به من نگاه می کرد، چون یک وقتی مرا لب چاهک سرپا می گرفته.

Finalement, ce qui est important, c'est que le narrateur et sa femme (ainsi que les autres) sont une personne :

A quelles expressions grotesques et terribles se prêtaient mes traits ! Je pouvais ainsi voir à nu toutes les fantômes, inconcevables qui se cachaient au fond de moi. Toutes ces grimaces, je les connaissais bien ; je les sentais dans ma chair²⁴⁰. (*La Chouette aveugle*, pp. 170-171)

Tout au long de l'histoire, le lecteur constate qu'il y a un air familier. L'imagination du narrateur qui fait une répétition de schémas identiques qui nous peignent une confrontation entre les personnages, celui du vieillard et celle de la jeune fille (dans le couple narrateur et de la garce, le couple parental, le couple de la garce et ses amants). Il y a encore une autre confrontation entre les personnages de la vieille femme et du jeune homme qui nous montrent le narrateur et sa tante, sa nourrice et le narrateur. Enfin, une confrontation entre le narrateur parlant des amants de sa femme et aussi de son jeune beau-frère²⁴¹.

En voyant toutes les informations soulignées par rapport aux personnages, il ne sera pas étrange que nous arrivions à dire, tous les personnages masculins et féminins peuvent être qu'une personne et comme il est bien mentionné plus haut, cet homme et cette femme sont une même personne. À travers cette petite présentation des personnages, cette phrase de Sadegh Hedayat est assez remarquable, « Suis-je un être autonome et doué d'individualité ? Je l'ignore. Je viens de me regarder dans la glace. Je ne me suis pas reconnu²⁴². » (*La Chouette aveugle*, p. 83).

4. Le contenu du récit

Comme l'indique Philippe Forest, « le vrai roman, le roman vrai, répond au réel. Mais il répond également du réel. Laissant résonner dans l'espace du récit l'appel que ce réel adresse à chacun, le roman fait signe vers cet impossible par quoi l'individu envisage l'expérience exclusive d'une vérité répétée. En ce sens, pour le sujet qu'il suscite, le roman vrai ouvre bien la voie d'un retour vers ce réel où persiste et insiste tout le négatif de la condition humaine²⁴³ ».

240 گویا همه شکلها، همه ریختهای مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من پنهان بود به این وسیله همه آنها را آشکار می دیدم. این حالات را در خودم می شناختم و حس می کردم. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 84.

241 Voir Pouneh Mochiri, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 255.

242 آیا من یک موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی دانم. ولی حالا که در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم. Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 37.

243 Philippe Forest, *Le Roman le je*, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 37.

Le narrateur raconte sa propre histoire à la première personne et en nous livrant son mal-être. Un homme s'enferme dans sa chambre, dans la campagne, dernière sa maison, il entrevoit l'image d'une femme à travers la lucarne le long d'un ruisseau, donnant un nilufar à un vieillard bossu assis au pied d'un cyprès. La femme idéale revient un soir chez l'homme mais il découvre petit à petit qu'elle est morte. Il immortalise le visage de cette femme idéale sur un vase, tandis que son visage a été gravé dans l'esprit du narrateur. Lorsqu'il est sûr qu'elle est morte, il la démembre et il met ses membres dans une malle. En cherchant quelqu'un dans la rue afin de se charger de la malle, il voit un vieillard bossu à travers le brouillard assis au pied d'un cyprès qui lui propose de l'emmener sur sa carriole dans un champ de capucines et de violettes. Le vieillard lui offre un vase de Rhagès sur lequel le visage de la femme a été dessiné.

Selon Pouneh Mochiri, le récit de Sadegh Hedayat fonde « ainsi l'expérience romanesque de l'autoportrait sur des procédés complexes de spécularité narrative. Le roman emprunte en effet la forme d'un diptyque²⁴⁴ ». Cette notion de l'autoportraitiste chez Sadegh Hedayat évoque un acte de l'existence de l'absurde et ensuite un acte de l'écriture à travers des moments emblématiques. Tout au long du récit, le lecteur trouve un inconnu rejeté du monde qui parle à son ombre contre le monde pourri par les canailles.

Selon Negin Sharif, « le narrateur [est] exilé du monde de la raison²⁴⁵ ». Il se trouve dans un délire qui s'apparente toutefois à des événements vécus. Il s'est enfermé dans sa chambre et il découvre un autre monde dans une image d'une femme (éthérée), qui donne un nilufar à un vieillard lépreux qui est assis sous un cyprès, comme l'image dessinée sur le vase. Ce personnage mystérieux revient un soir chez lui ; mais il se rend compte peu à peu qu'elle est morte. Certes, l'un des fils conducteurs des souvenirs du narrateur est l'amour, comme il est bien noté chez André Breton. Selon M. A. Homayoun Katouzian, « il y a une mélancolie, une misère et une folie qui se métamorphosent en un amour infini, qu'il ne voit plus des choses que des métaphores²⁴⁶ ».

Dans la première partie qui est la plus lyrique, le narrateur montre le monde d'un homme isolé qui vit dans une cité nommée « Rey²⁴⁷ ». Il passait sa vie en décorant des écritoires,

244 Pouneh Mochiri, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 244.

245 Thèse soutenue par Negin Sharif, *Structures et enjeux de la répétition dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat*, Université de Cergy-Pontoise, mars 2009, p. 224.

246 M. A. Homayoun Katouzian, *Dar bâre-ye Bouf-e Kour-e Hedayat* [À propos de *La Chouette aveugle* de Hedayat], Téhéran, Markaz, 1995, p. 45.

247 « Cette ville était le centre religieux des zorosatriens. L'*Avesta* en parle sous le nom de Raga, la Bible (Livre de Tobie) en parle sous le nom de Ragès, ville des Mèdes, et elle était également connue sous le nom de Rhagès pour les Grecs. Cette ville est considérée par certains, comme le lieu de naissance de la mère de Zorosatre. Le

toujours avec une seule image ou un seul motif, un cyprès à côté d'un vieillard voûté et face à lui, une belle jeune fille vêtue de noir qui lui donne un nilufar.

Chose étrange, chose incroyable, je ne sais pas pourquoi le motif de mes compositions n'a jamais varié. Je dessinais, toujours, un cyprès au pied duquel était accroupi un vieillard, voûté. Face à lui, une jeune fille de noir vêtue de capucine²⁴⁸. (*La Chouette aveugle*, pp. 28-29)

Or le narrateur, ayant vu une seule fois cette image, tombe éperdument amoureux d'elle. Le jour qu'il la rencontre, il la trouve inanimée sous forme d'un cadavre. En voyant cette scène, le narrateur plonge dans une rêverie sous l'influence de l'opium. Et la femme reste ainsi vivante dans l'imagination du narrateur. C'est exactement là où nous voyons la séparation de ces deux mondes réel et imaginaire.

Dans un autre espace et un autre temps, le narrateur se retrouve à l'époque moderne. Tout au long de l'histoire, nous rencontrons les différents caractères qui s'animent. Il trouve ce monde vil à travers les personnages cruels, tels un boucher, un étrange vieillard assis, un vieux brocanteur. Ainsi, parmi ses personnages féminins, il présente une nourrice qui joue le rôle de la consolatrice et une épouse infidèle, et toutes ces images sont suffisantes pour trouver son univers atroce.

Ce livre est plein d'angoisse et de chagrin. La fascination de cette œuvre mystérieuse apparaît après quelques années. Les images tracées sur l'écritoire deviennent une histoire réelle, « Je tirais du coffret le portrait que j'avais fait d'Elle la nuit précédente, pour le confronter avec le dessin du vase. Pas la moindre différence. Ils semblaient calqués l'un sur l'autre²⁴⁹. » (*La Chouette aveugle*, p. 71) Elles montrent une image de la mort. Comme l'indique Vincent Monteil, « c'est que l'idée de la mort l'obsède et le dénouement tragique, même imprévu, nous est présenté comme inévitable²⁵⁰ ». D'ailleurs, en lisant les récits de Sadegh Hedayat, il est à souligner que la mort, la folie et le suicide sont chez lui les thèmes principaux.

passé de cette ville est intimement lié à celui de la Perse antique », Ilmira Dadvar, « Chahr-e ârmâni, az ostouré tâ adabiyât » (Ville utopique, du mythe à la littérature), dans *Littérature and Mythology*, Téhéran, Samt, 2004, pp. 76-86.

248 ولی چیزی که غریب، چیزی که باورنکردنی است، نمی دانم چرا موضوع مجلس همه نقاشی های من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می کشیدم که زیرش پیرمرد قوز کرده. روبروی او دختری با لباس بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می کرد. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

249 تصویری را که دیشب از او کشیده بودم از توی قوطی حلبی بیرون آوردم، مقابله کردم، با نقاشی کوزه ذره ای فرق نداشت، مثل اینکه عکس یکدیگر بودند.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 30.

250 Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 40.

La fin de *La Chouette aveugle* serait la poursuite de la première partie et le début du livre est le commencement de la seconde. Ainsi, il est surprenant de constater que chacun des mouvements dans ces deux parties montre un rêve à l'intérieur de l'autre, de telle sorte qu'il s'agit parfois d' « un réveil dans un monde plus ancien et plus réel que le monde habituel²⁵¹ ». Sadegh Hedayat écrit :

Toute la nuit, ces pensées m'obsédèrent. A plusieurs reprises, je voulus regarder par la lucarne, mais je redoutais d'entendre de nouveau le rire du vieillard. Je passai la journée suivante en proie à ces préoccupations ; pouvais-je renoncer pour toujours à la voir ? Le surlendemain, tremblant de mille craintes. Je tirai le rideau ; le mur était là, devant moi, noir, ténébreux, comme voilé par cette obscurité qui avait envahi toute ma vie. Il n'y avait pas d'ouverture, pas de fenêtre donnant sur l'extérieur²⁵². (*La Chouette aveugle*, p. 36)

Comme l'indique Negin Sharif, « la sensibilité a une forme d'un onirisme dont les modèles viennent de la transcription qu'il cause des impressions d'une maladie et de son amour de l'image et de la superposition et dans la mémoire oubliée²⁵³ ». C'est là que nous en déduisons de fortes tendances à la mélancolie, au délire et à la folie. En effet dans ce livre, il y a également une image de la peur qui occupe une solitude absolue virant à la folie. Dans la seconde partie, la vie est parfaitement dominée par la mort entre le monde d'ici-bas (le monde de l'existence) et celui l'au-delà (le monde de la réalité). Comme Daryush Shayegan l'indique : « Ni d'ici, ni d'ailleurs, chassé de ça, non arrivé là²⁵⁴. »

En voyant la structure de cette œuvre, nous constatons que ce livre est une histoire poétique à travers les situations spatiales métaphoriques en transformant en symboles son univers morbide. C'est en ce sens que nous pouvons dire que le narrateur raconte son histoire dans un sens d'*ihâm* (en persan) ou de l'ambiguïté qui permet au lecteur de passer d'une situation à une autre situation analogue. C'est pour cette raison que l'esprit est toujours en train de saisir des événements qui se déroulent au long de l'histoire.

251 Expression empruntée à Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 82.

252 تمام شب را به این فکر بودم. چندین بار خواستم بروم از روزنه دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خنده پیرمرد می ترسیدم. روز بعد را به همین فکر بودم. آیا می توانستم از دیدارش چشم بپوشم؟ فردای آن روز بالاخره با هزار ترس و لرز تصمیم گرفتم. ولی همین که پرده جلو پستو را پس زدم و نگاه کردم، دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سرتاسر زندگی مرا فرا گرفته جلو آمد. اصلاً هیچ منفذ و روزنه ای به خارج دیده نمی شد.

253 Negin Sharif, *Structures et enjeux de la répétition dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat*, p. 156.

254 Daryush Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident*, p. 119.

L'interprétation de l'espace et de la temporalité dans *La Chouette aveugle*

Cette dimension de la temporalité et de l'espace est très importante pour la compréhension et l'interprétation des textes de Sadegh Hedayat. Les traces géographiques et topographiques montrent une image du réel en mettant l'histoire dans un monde qui est connu par l'auteur ou parfois elles nous ramènent vers un monde fantastique. Le temps du récit est perceptible à travers les dates précises qui donnent au lecteur une chronologie juste de la succession temporelle des événements. Chez Sadegh Hedayat, cet espace est illimité. Dans son œuvre *Message de Kafka*, il écrit : « Pour qu'on puisse juger correctement Kafka, il faut inévitablement prendre en considération son temps et le lieu où il a vécu et a grandi²⁵⁵. » D'où l'importance d'indiquer le temps et le lieu d'un récit.

Défini de cette façon, le lieu n'est pas une simple vue de l'esprit, c'est une expérience effective, en vérité c'est le réel même, comme l'existence l'éprouve, car celle-ci rencontre le monde du sein d'abord de son lieu et n'accèdera à la notion de nature, par exemple, que par un effort second de la pensée²⁵⁶.

Les œuvres de Sadegh Hedayat nous permettront d'accéder à la connaissance des lieux qui portent un nom rappelant une particularité historique ou topographique, comme la ville de Rey qui est une image ancienne de l'Iran pour l'auteur et aux scènes tragi-comiques à travers la vie quotidienne.

Sadegh Hedayat avait un esprit moderne et trop libre, il était un individu qui ne pouvait pas supporter l'ambiance existant dans son pays à cette époque. Il choisit la France, où il aimait toujours vivre parce que son retour au pays natal ne suscitait qu'incompréhension et répression. Il l'avait fui car il jugeait que la littérature était tombée en déclin.

J'ignore où je suis. Je ne sais si ce lambeau de ciel, au-dessus de ma tête, si les quelques pouces de terre sur lesquels je suis assis appartiennent à Nichapour, Balkh ou Bénarès. Je ne me fie à rien²⁵⁷. (*La Chouette aveugle*, p. 82)

255 Sadegh Hedayat, *Goruh-e Mahkumin* (La Colonie pénitentiaire), dans *Payâm-e Kâfkâ* (Message de Kafka), Téhéran, Amir Kabir, 1342, p. 17.

256 Yves Bonnefoy, « Le Désert de Retz et l'expérience du lieu », dans *Le Nuage rouge*, Paris, Folio, 1999, p. 370.
257 من نمیدانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است؟ در هر صورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم.

Dans ce passage mentionné ci-dessus, l'auteur croit que ce monde d'ici-là est très absurde et en vain. Il se cherchait toujours dans un monde ancien iranien avant tous les changements historiques, à la fois culturel et historique et il se demande d'où il vient. Il publiait ses œuvres quand Rezâ Šâh écrasait toute la liberté de parole et de conscience parmi les gens et alors que les intellectuels de son époque étaient en sommeil. À cause de cette ambiance d'insécurité, Sadegh Hedayat a décidé de partir en Inde où il a trouvé plus de liberté. Il a publié deux nouvelles en français (Lunatique et Sampingué), et édite son chef-d'œuvre *La Chouette aveugle*. On pourrait peut-être dire que cette œuvre est apparue comme une œuvre de révolte contre la situation politique à l'époque de Šâh qui avait interdit la liberté de parole.

Un mauvais fonctionnement chronologique existe dans son récit. Dans *La Chouette aveugle* le temps se situe sur deux périodes différentes, la première partie de l'histoire qui se déroule entre la fin du XIX^e siècle et aussi 1930 et la seconde qui est dans le cadre de l'époque médiévale, entre XI^e et XIII^e siècle. Dans ce cadre du temps, il naît un caractère mystérieux où les temps du passé et du futur ne sont pas détruits.

Les personnages de *La Chouette aveugle* prennent une place familière et non-familière. Car, la majorité de ses personnages sont des figures familières, comme l'oncle, la nourrice, la tante, etc. Mais parfois les mêmes personnages ne deviennent pas inconnus, « Moi, je ne l'avais jamais vu, cet oncle. Car il était parti, tout jeune encore, pour un lointain voyage²⁵⁸. » (*La Chouette aveugle*, p. 30) Un espace dans lequel les personnages principaux se partagent en deux parties. Dans le sens métonymique, la première est la maison sombre où il commence à raconter son histoire et la seconde quand il parle des errants de la ville ou les petits miséreux. La ville de Rey est le lieu central de cette histoire. C'est un lieu sacré pour le narrateur et il la représente comme une ville très ancienne avec des ruines, parfaitement déserte et en dehors de la ville :

Par chance, ma demeure est située en dehors de la ville, dans un coin silencieux et tranquille, à l'écart de la vie tumultueuse des hommes. Les environs immédiats sont parfaitement déserts ; des ruines l'entourent. C'est seulement de l'autre côté du ravin que l'on aperçoit des maisons de terre, écrasées et trapues et que commence la ville²⁵⁹. (*La Chouette aveugle*, pp. 27-28)

258 من هرگز او را ندیده بودم، چون از ابتدای جوانی به مسافرت دوردستی رفته بود.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 7.

259 از حسن اتفاق خانه ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده، اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه های گلی تو سری خورده پیدا است و شهر شروع می شود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 6.

Le lieu suit une logique non seulement métonymique, mais il y a aussi des éléments métaphoriques par la modalisation en utilisant les phrases interrogatives, les adverbes et les adjectifs avec lesquels le narrateur essaie de représenter sa présence pour avoir une relation avec son lecteur. Cette œuvre est basée sur les idées des contradictions et des incertitudes : « Tout ce que je ressens, tout ce que je vois et tout ce que j'évalue, n'est-ce pas un songe inconciliable avec la réalité²⁶⁰ ? » (*La Chouette aveugle*, p. 25) ou « Avais-je déjà contemplé cette scène ? M'avait-elle été suggérée en rêve ? Je l'ignore. Mais je sais seulement que je ne peignais jamais autre chose²⁶¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 29) et « Peut-être l'esprit de l'artiste qui avait orné le vase était-il entré en moi, tandis que je dessinais et avait-il guidé mes doigts²⁶². » (*La Chouette aveugle*, p. 71)

Sadegh Hedayat a été fasciné par l'Iran ancien, grâce aux utopies de l'époque ancienne. Rey devient un passage pour les labyrinthes de ses réalités dans son monde imaginaire. La ville, l'alentour et l'intérieur de la maison ou de la chambre, la nature sont autant de lieux allégoriques et imaginaires où le personnage vit et se déplace. C'est bien là que nous pouvons constater que le narrateur exprime ses désirs, ses sentiments et ses rêves en dévoilant son intérieur dans un parcours spatial. C'est l'humain qui est le mystère, et ce sont toujours les lieux qui prennent une forme d'énigme, « L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde²⁶³. » Selon Vincent Monteil Sadegh Hedayat était, « un inadapté à la vie sociale, une âme blessée, qui cherchait à fuir dans un autre univers : celui de l'imagination et du rêve²⁶⁴ ». Le vrai monde intérieur de Sadegh Hedayat, c'est celui de *La Chouette aveugle*, celui qu'il appelle les reflets de l'ombre de son âme.

Hedayat est un écrivain de transition, un artiste pris dans l'étau étouffant de deux mondes : un Iran qui émerge timidement pour accueillir une modernité qu'il ne peut plus refouler et un Iran

260 آیا آنچه را که حس می کنم، می بینم و می سنجم سرتا سر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 4.

261 آیا این مجلس را من سابقاً دیده بودم، یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی دانم. فقط می دانم که هرچی نقاشی می کردم همه اش همین مجلس و همین موضوع بود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 6.

262 شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 30.

263 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Folio, Gallimard, 1972, p. 19.

264 Vincent Monteil, *Sâdeq Hedâyat*, p. 47.

opiniâtre qui résiste avec acharnement à toute tentative de changement. Autant dire qu'il est un penseur de l'entre-deux²⁶⁵.

La seconde partie de ce récit se situe dans le sens métaphorique. Sadegh Hedayat imagine ses personnages symboliquement et en reflet à la société de son époque. Comme cela est bien expliqué auparavant, ce suc est sa vie, une vie qui est une métaphore pour son pays natal, l'Iran et « ce pays natal est sans doute l'archétype du lieu²⁶⁶ ». Il est plus mythique que réel. Mais la première partie de cette histoire montre l'Iran antique avant l'invasion des Arabes. En utilisant les métaphores à travers les personnages, il présente sa passion pour l'Iran, alors que dans la seconde partie l'auteur montre la situation actuelle après avoir imposé la religion de l'Islam. Il montre sa difficulté à situer à la fois le lieu et le temps :

Le climat, l'aspect du monde nouveau dans lequel je m'éveillai m'étaient parfaitement familiers ; je m'y trouvais même plus à l'aise que dans le milieu qui servait de cadre à mon existence antérieure – comme si celle-ci n'eût été qu'un reflet de mon existence réelle. C'était un autre univers, mais si immédiat, si intime que je m'y retrouvais dans mon ambiance normale. Je venais de naître à un autre monde, antique, mais plus proche et plus naturel²⁶⁷.

(*La Chouette aveugle*, p. 78)

Sadegh Hedayat se perd dans la nostalgie et il essaie de s'y retrouver. À travers l'imaginaire, il salue donc son merveilleux pays envahi par les malédictions et les superstitions, lesquelles semblent avoir chassé l'endroit où il est né. Comme l'indique Christine Dupouy, « le lieu est ce qui libère l'être, et parlant du pont, Heidegger va jusqu'à dire que c'est par le lieu que l'espace accède à l'être²⁶⁸ ». C'est le même cas chez Sadegh Hedayat qui montre sa vraie conception de l'espace. Dans *La Chouette aveugle*, il y a certainement l'influence des conditions historique, sociologique et politique et aussi les influences de l'Europe contemporaine. De sorte que l'on trouve, surtout dans cette œuvre, des métaphores, des plaisanteries sur les anti-arabes, sans attention à la religion et aux femmes, aux superstitions et au désespoir qui dominent tout au long de l'histoire :

265 Daryush Shayegan, « Un romancier de l'entre-deux », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 504.5, 1988, p. 10.

266 Emprunté à Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos*, p. 37.

267 در دنیایی که بیدار شده بودم محیط و وضع آنجا کاملاً به من آشنا و نزدیک بود، بطوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم. مثل اینکه انعکاس زندگی حقیقی من بود. یک دنیای دیگر ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می آمد در محیط اصلی خودم برگشتم. در یک دنیای قدیمی اما در عین حال نزدیک تر و طبیعی تر متولد شده بودم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 34.

268 Christine Dupouy, *op.cit.*, p. 65.

J'ai vu, j'ai vu de mes propres yeux, sur ses lèvres la marque des dents sales, jaunes et gâtées du vieillard, de ces chicots d'où s'échappent des versets du Coran²⁶⁹.

(*La Chouette aveugle*, p. 162)

Sadegh Hedayat croyait que ce que l'Islam a offert aux Iraniens, ce n'était que la destruction de son pays, sa culture et sa langue, particulièrement après l'invasion des Arabes. Sadegh Hedayat n'était pas du tout une personne religieuse et il ne croyait pas au Ciel. Il était contre l'Islam et il nous montre sa haine pour les Arabes à travers ses personnages qui lisaient le Coran et priaient en arabe :

Et pourtant, mosquée, chant du muezzin, ablutions, gargarismes et ces courbettes devant un être omnipotent et sublime, d'un maître absolu avec lequel on doit s'entretenir en arabe, rien de tout cela ne m'a jamais fait quoi que ce soit²⁷⁰. (*La Chouette aveugle*, p. 136)

Il imagine cet événement historique à travers ses autres histoires comme *Parvine, fille Sassanide*, *Canon de Perle*. Il avait cru que l'Islam n'appartenait pas à son pays et tous ceux qui parlent en arabe ne sont pas persans. À travers ses textes, sa haine pour cette religion est très remarquable.

Or, le temps prend un sens symbolique, dans certains passages de Sadegh Hedayat, avec la nuit, la pluie, le brouillard et la solitude qui sont les figures de deuil dans lesquels il montre l'immensité des paroles et il y voit sa liberté.

Le soir de ma dernière sortie, le temps était couvert, il pleuvait, un brouillard épais voilait tout aux alentours. Dans cette atmosphère mouillée qui atténuait la vivacité des couleurs et l'insolence des lignes, j'éprouvais une sensation de liberté et de calme ; la pluie lavait mes idées noires²⁷¹. (*La Chouette aveugle*, p. 41)

269 به چشم خود دیدم که جای دندانهای چرک، زرد و کرم خورده پیرمرد که از لایش آیات عربی بیرون می آمد روی لب زخم بود. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 81.

270 ولی هیچ وقت نه مسجد و نه صدای اذان و نه اخ و تف انداختن و دولا راست شدن در مقابل یک قادر متعال و صاحب اختیار مطلق که باید به زبان عربی با او اختلاط کرد در من تاثیری نداشته است.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 65.

271 شب آخری که مثل هر شب به گردش رفتم هوا گرفته و و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پدید آمد. در هوای بارانی که از زندگی رنگ ها و بیحیایی خطوط اشیا می کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می کردم، و مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می شست. Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 13.

Ce passage évoque l'un des éléments importants chez les anciens iraniens qui croyaient que la pluie est un créateur saint et sacré et d'après les croyances, l'eau est créée après le ciel et elle était considérée comme un de leurs dieux, celle d'Anâhitâ, l'ancienne divinité persane. Elle symbolise la fertilité sous toutes les formes. La pluie est même bien citée à plusieurs reprises dans l'*Avesta* en symbolisant la pureté et la nécessité de la protéger. Sadegh Hedayat a utilisé cet élément symbolique afin de montrer sa liberté sous la pluie, celle qui lave ses pensées noires.

En ce qui concerne le concept de l'espace dans *La Chouette aveugle*, il convient de dire que l'espace de ce récit est un espace purement fictif et traditionnel qui est bien présenté à travers les personnages qui essaient de montrer un espace imaginé et fantasmé. Comme l'indique Daryush Shayegan, « si l'espace est un non-lieu indéterminé, le temps, lui, se révèle comme l'absurdité des répétitions délirantes, mais c'est aussi un temps réversible qui saute par-dessus les siècles et fait d'un narrateur du XX^e siècle le contemporain d'un vieux décorateur d'écrivoire vivant au Moyen âge dans l'antique cité de Rhaghès²⁷² ». Donc en lisant ce récit, il convient de dire qu'il y a des ressassements et des répétitions liées, à la description de l'espace et au déplacement du narrateur dans cet espace fictif. Les espaces sont tellement transformés par l'hallucination que la frontière entre la réalité et l'imaginaire s'efface et le lieu paraît troublé et décalé :

Je m'endormis très tard. Soudain, je me vis errant dans les rues d'une ville inconnue, dont les étranges maisons affectaient des formes géométriques : prismatiques, coniques, cubiques ; elles étaient percées de lucarnes basses et sombres ; des touffes de capucines grimpaient le long des portes et des murs. Rien n'entravait mes mouvements et je respirais sans peine²⁷³.

(*La Chouette aveugle*, p. 144)

Le langage des fleurs se confie afin d'attribuer un sens caché en donnant une possibilité pour transmettre un message. Après la présentation de la pluie chez les anciens iraniens, dans ce passage cité il y a un autre élément sacré, celui de la capucine, qui est une sorte de fleur qui symbolise la lumière, la pureté et la naissance. Car cette fleur sort de l'eau sale sans impureté et elle pousse sous le rayon du soleil. Dans la langue persane, cette fleur est présentée comme

272 Daryush Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident*, p. 120.

273 از شب خیلی گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم در کوچه های شهر ناشناسی که خانه های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب با دریچه های کوتاه و تاریک داشت و به در و دیوار آنها بوته نیلوفر پیچیده بود، آزادانه گردش می کردم و به راحتی نفس می کشیدم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 69.

la fleur de vie, la fleur de création ou sous le nom du nilufar. Puisque cette fleur est en contact avec de l'eau, elle représente également l'image d'Anâhitâ. Mais il est à noter que celle qui est mentionnée dans *La Chouette aveugle*, ce n'est pas sous le sens d'un nilufar d'eau mais c'est une capucine qui symbolise un amour ardent et caché. Comme Sadegh Hedayat écrit :

Elle était un être exceptionnel. Je compris que ces capucines n'étaient pas de simples capucines ; j'acquis la certitude que si Elle avait répondu de l'eau ordinaire sur son visage, il se serait aussitôt fané et que si, de ses doigts longs et minces, Elle avait cueilli une fleur terrestre de capucine, ils seraient, à l'instant même, devenues pareils à des pétales flétris²⁷⁴.

(*La Chouette aveugle*, p. 38)

Dans ce récit les notions de l'espace et de la temporalité apparaissent comme les passages évidents entre la vie et le rêve. Chaque partie de ce récit fait plonger le lecteur dans une présence insolite et dans un lieu et un moment nouveau accompagné de nombreux événements des habitudes temporelles par ailleurs liées.

C. Les formes intertextuelles

La lecture de ces deux récits montre plutôt la diversité culturelle et sociale qui se révèle une base commune mais avec différentes visions et pensées à travers de simples passages représentés par les personnages masculins et féminins. Avant tout, les idées d'André Breton et de Sadegh Hedayat sont une réaction contre la société et les contraintes qui conditionnent l'existence. Par ailleurs, l'influence de Freud est fort remarquable et décisive en révélant l'inconscient et l'importance des rêves chez ces deux auteurs. En effet, tous deux retrouvent dans leur culture un esprit libéré des contraintes. Mais ce qui les différencie, c'est que chez les surréalistes, la rationalité est rejetée et censurée, comme André Breton l'indique dans *L'Amour fou*,

c'est sur le modèle de l'observation médicale que le surréalisme a toujours proposé que la relation fût entreprise. Pas un incident ne peut être omis, pas même un nom ne peut être modifié sans que rentre aussitôt l'arbitraire. La mise en évidence de l'irrationalité, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre²⁷⁵.

274 او یک موجود برگزیده بود. فهمیدم که آن گل‌های نیلوفر گل معمولی نبوده. مطمئن شدم اگر آب معمولی به رویش می زد صورتش می پلاسید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می چید انگشتش مثل ورق گل پژمرده می شد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 11.

275 André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, Folio, pp. 58-59.

Alors que chez Sadegh Hedayat la rationalité est une chose double, d'une part elle peut être censurée dans ses œuvres surréelles afin d'atteindre au monde imaginaire notamment dans *La Chouette aveugle* ou *Trois gouttes de sang* et d'autre part l'on peut dire que c'est « un rationnel optimiste²⁷⁶ » et qui « tranche avec les habitudes des hommes²⁷⁷ ». L'écrivain s'attendait toujours à vivre dans une expérience positive dans son futur qui consiste en une confiance afin d'avoir des résultats positifs. Cette confiance est fondée sur une estimation rationnelle en insistant à la fois sur les probabilités de ses réussites et de son efficacité personnelle qu'il a eues face à ses difficultés dans sa société. Ce « rationnel optimiste » porte une solitude et un désespoir infini (on y reviendra) :

Est-ce là un testament ? Non pas ! Je n'ai ni argent pour les juges, ni religion pour le diable. Et puis, à quoi pourrais-je encore tenir ici bas ? J'ai délibérément renoncé à tout ce qui a été la vie. Quand je ne serai plus là, au diable ! Qui voudra n'aura qu'à lire mes chiffons de papier, je m'en fous comme de l'an d'écrire qui me tient²⁷⁸. (*La Chouette aveugle*, p. 81)

En lisant ces deux récits, malgré leur distance culturelle, on trouve des points communs entre eux dans les domaines de la psychologie, de la mythologie et de la philosophique. Ce qui est intéressant, c'est de constater qu'ils savent bien au contraire ce qu'ils cherchent dans les différentes cultures auxquelles ils vont s'intéresser. Sans doute l'image des personnages des récits témoigne des personnages réels que les auteurs ont rencontrés dans leur vie. Pour eux, la vie familiale signifiait à la fois une relation complexe et solitude. Chez André Breton, le portrait du père était gentil et il avait de l'humour, alors que sa mère était toujours dans un état difficile et sévère et elle lui interdisait de fréquenter les autres enfants²⁷⁹. Mais chez Sadegh Hedayat la relation familiale était tout le contraire. Son père occupe une place dominante dans la famille, mais malgré sa sévérité Sadegh Hedayat était très attaché à sa mère, à tel point qu'elle est devenue la personne la plus dominante dans sa vie et on retrouve son image dans *La Chouette aveugle*. Probablement, l'influence des parents est plus impressionnante chez Sadegh Hedayat

276 Expression empruntée à Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 30.

277 Sadegh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayam*, p. 11.

278 آیا مقصودم نوشتن وصیت نامه است؟ هرگز. چون نه مال دارم که دیوان بخورد و نه دین دارم که شیطان ببرد. وانگهی چه چیزی روی زمین میتواند برایم کوچکترین ارزش را داشته باشد؟ آنچه که زندگی بوده است از دست داده ام، گذاشتم و خواستم از دستم برود... و بعد از آنکه من رفتم، به درک. می خواهد کسی کاغذ پاره های مرا بخواند، می خواهد هفتاد سال سیاه هم نخواند. من فقط برای این احتیاج به نوشتن که اجالتا برایم ضروری شده است می نویسم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 35.

279 Voir Marguerite Bonnet, « Aubes », dans *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, pp. 23-24.

que chez André Breton. Pourtant André Breton a cité un passage dans son livre de *L'Amour fou*, « Qu'avant tout l'idée de famille rentre sous terre²⁸⁰ » et il a parlé de ses affections à la nature grâce à son père au début de *Saisons*, « un homme dont le berceau est dans la vallée atteint avec une jolie barbe à quarante ans le faite d'une montagne et se met à décliner doucement. Les mendiants prononçaient le chatieau. Il y avait d'adorables colères d'enfant à propos de ces plantes grasses qu'on applique sur les cors²⁸¹ ». Il ne faut pas donc ignorer la présence de l'image de la mère qui joue un rôle important à travers les personnages féminins d'André Breton et de Sadeh Hedayat.

Les deux écrivains cherchent une réalité dans le rêve et dans un monde imaginaire qui représentent un monde à la fois symbolique et mythique. Quand ils parlent du mythe, cela nous fait penser à l'Orient et la femme où Théodore Lessing écrit : « Il nous semble que la pensée de l'Orient (comme une femme aimante s'abandonne intimement) se serre le cœur de la nature, tandis que la conscience de l'homme occidental est tendue et menaçante *en face* d'elle²⁸². » Les images mythiques représentées clairement chez Nadja et la femme éthérée. André Breton est intéressé par l'Orient et il a réclamé, lui-même, « L'Orient comme exemple des *mots-tampons* chargés d'une forte signification symbolique, un "pseudo-Orient" incarnant la révolution et le triomphe de l'inconscient²⁸³. » Une autre image orientale est bien évoquée dans son *Amour fou* où il parle de Deria-i-Noor et Koh-i-Noor dans la description de la nature et de l'amour²⁸⁴. L'image de l'Orient a une double fonction chez les surréalistes, « tout d'abord une fonction poétique, comme chez les romantiques : puisée dans l'imaginaire, elle alimente "les grands réservoirs d'irréel"²⁸⁵ ». L'influence de l'Orient n'est pas seulement un reflet dans les textes surréalistes, mais il se trouve également dans la peinture surréaliste, comme celles de Marx Ernst. Il convient de noter qu'il y a également des images « ex nihilo » chez les deux auteurs et la lutte antireligieuse représentée par les deux. André Breton écrit :

J'ai toujours parié contre Dieu, et le peu que j'ai gagé au monde n'est pour moi que le gain de ce pari. Si dérisoire qu'ait été l'enjeu (ma vie) j'ai conscience d'avoir pleinement gagné. Tout

280 André Breton, *L'Amour fou*, p. 175.

281 André Breton, « Saisons », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 58.

282 Théodore Lessing, « L'Europe et l'Asie », dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 20.

283 André Breton, « Point du jour, légitime défense », dans *Œuvres complètes*, t. II, pp. 293-294.

284 Voir André Breton, *L'Amour fou*, p.143.

285 Viviane Barry-Couillard, « L'image de l'Orient, antidote de l'image de l'Europe », dans *Mélusine*, n° XIV, p. 68.

ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi par ce mot : « Dieu »²⁸⁶.

Quant à Sadegh Hedayat, certes il n'y a pas de ce genre de déclarations d'idée concernant la religion. Cependant on pourrait en trouver dans ses œuvres où certains de ses personnages expriment la propre pensée de l'écrivain. Il parle par exemple ainsi de « Dieu » de part la bouche du narrateur de *La Chouette aveugle* :

Je ne tenais plus à savoir si Dieu existe réellement ou s'il a été créé à leur propre image par les seigneurs de la terre, soucieux de confirmer leurs prérogatives sacrées, afin de piller plus aisément leurs sujets-projection dans les cieux d'un état de choses terrestres. Je sentais alors combien religion, foi, croyance, sont choses fragiles et puérides en face de la mort ; autant de hochets à l'usage des heureux et des biens portants²⁸⁷. (*La Chouette aveugle*, p. 137)

1. Le romantisme chez les Surréalistes

La similarité de fonctionnement du groupe des poètes romantiques et du groupe surréaliste, est fondée sur l'idéal unique qui les porte, d'atteindre la communion en supprimant les entraves apportées par les défenses des comportements individuels²⁸⁸.

Le surréalisme comme le romantisme effectue un « travail de sape envers des textes littéraires trop bourgeois » et il « a fondé le sujet poétique²⁸⁹ ». Et comme l'indique Akira Hamada, « le surréalisme, succédant aux recherches du domaine chimérique telles que les avaient menées le romantisme de la deuxième période et surnaturalisme ou supranaturalisme, a réuni la science et la parapsychologie, pour forger sa propre conception du rêve, dans un climat général favorisant, tant en philosophie qu'en littérature, intérêt pour l'inconscient ou subconscient²⁹⁰ ». Ces deux mouvements se rapprochent sur certains aspects précis comme « le

286 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 9.

287 زمانی که در یک رختخواب گرم و نمناک خوابیده بودم همه این مسایل برایم به اندازه جوی ارزش نداشت؛ و در این موقع نمی خواستم بدانم که حقیقتاً خدایی وجود دارد یا اینکه فقط مظهر فرمانروایان روی زمین است که برای استحکام مقام الوهیت و چاپیدن رعایای خود تصور کرده اند، تصویر روی زمین را به آسمان منعکس کرده اند! فقط می خواستم بدانم که شب را به صبح می رسانم یا نه؟ حس می کردم در مقابل مرگ، مذهب و ایمان و اعتقاد چقدر سست و بچگانه و تقریباً یکجور تفریح برای اشخاص تندرست و خوشبخت بود!

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 66.

288 Simone Grossman, « Surréalisme et romantisme allemand », dans *Julien Gracq et le surréalisme*, p. 48.

289 Collection dirigée par Olivier Amiel, *L'Esthétique romantique en France, Une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p. 18-20.

290 Akira Hamada, « La conception du rêve chez Tristan Tzara », dans *Le Surréalisme et son psy*, dans *Mélusine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 79.

rêve » et « le mythe ». Ils ont aussi « une commune croyance au pouvoir de l'inconscient à l'importance de l'irrationnel » et également les mêmes idées par rapport « aux conceptions poétiques²⁹¹ ». D'après Emmanuel Rubio, « du romantisme allemand, le surréalisme garde la relativisation de la limite fichtéenne, la promotion d'un monde imaginaire agressif, tout en laissant de côté toute revalorisation de la nature²⁹² ». Ce romantisme lyrique essaie de rechercher « les indices d'un sens caché et à s'imaginer le complice de l'auteur²⁹³ » et André Breton écrit :

Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensées que je croyais dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible, dont je me passais de moins en moins²⁹⁴.

Il y a un lien étroit qui relie les surréalistes au romantisme. C'est l'imagination qui est l'une des caractéristiques principales des surréalistes. En effet, cette imagination poétique nous permet « d'échapper au déterminisme d'une nature qui extériorise l'homme en tant qu'objet, et qui l'exclut hors de son sein²⁹⁵ ». Les idées du romantisme à propos de ce concept, c'est que l'imagination est un pouvoir pour présenter le monde afin de le montrer visible et André Breton indique à ce propos :

Voyez le cas qu'elle fait [la poésie] du possible, et cet amour de l'in vraisemblable. Ce qui est, ce qui pourrait être, que cela lui paraît insuffisant ! Nature, elle nie tes règnes ; choses, que lui importent vos propriétés²⁹⁶ ?

On pourrait trouver certains points de vue communs dans les récits des romantiques et des surréalistes. Comme Alain Vaillant l'indique, « le poète romantique n'est pas un écrivain qui persiste à dire *je*, [...], mais un artiste qui est parvenu à donner une vraie consistance textuelle à son *moi* et qui l'utilise, en "Voyant", pour dévoiler les secrets du réel²⁹⁷ ». En effet, ce mouvement cherche un amour idéal, soit mythique soit symbolique, ce que croient les

291 Les expressions tirées de Simone Grossman, « Surréalisme et romantisme allemand », dans *Julien Gracq et le surréalisme*, p. 51.

292 Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 88.

293 Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS, 2012, p. LXII.

294 André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme, suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Édition du Sagittaire, 1947, p. 20.

295 Simone Grossman, *op.cit.*, p. 52.

296 André Breton, « Point du jour, Introduction au discours sur le peu réalité », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 274.

297 Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS, 2012, p. 112.

surréalistes. Mais ce qui est important, c'est que cet amour entre dans la nature romantique. C'est tout à fait logique, lorsqu'on parle de l'amour, il ne peut pas concerner qu'une personne, mais il représente deux corps et deux esprits et le mouvement romantique est « une fusion harmonieuse du spirituel et du corporel²⁹⁸ ». Le fait qui exprime l'attachement des surréalistes au romantisme, c'est l'image de la femme. Cette image est récurrente dans les œuvres des surréalistes. Comme l'indique Henri Lefebvre, « le romantisme exprime le désaccord, la distorsion, la contradiction intérieure à l'individu, la contradiction entre l'individuel et le social. Il implique le désaccord entre les idées et la pratique, la conscience et la vie, les superstructures et la base. Il enveloppe, au moins virtuellement, la révolte. Pour nous, Français, le romantisme garde une allure anti-bourgeoise²⁹⁹ ». Le caractère particulier chez les surréalistes, c'est l'esprit de révolte mais le romantisme, au contraire, n'est pas un mouvement de révolte, comme Novalis l'a écrit : « Le romantisme allemand est une révolution sans révolte aucune³⁰⁰ .»

Puisque le groupe des romantiques s'approche de l'Esprit et de l'âme, il est à noter qu'il y a une unité cosmique en supprimant les frontières qui séparent les êtres. C'est dans ce sens qu'il convient de dire que les romantiques montrent une aspiration de la libération de l'homme du point de vue de la matérialisation, comme chez les surréalistes. C'est là, qu'il se trouve un lien plus important qui relie le surréalisme au romantisme allemand, dans la liberté de l'homme en mettant « son contact interrompu avec le monde³⁰¹ ». Au point de rencontre du surréalisme avec le romantisme, Albert Béguin indique :

Un vague remords avertit l'homme qu'il a eu peut-être, qu'il pourrait avoir, avec le monde où il est placé, des rapports plus profonds et plus harmonieux. Il sait bien qu'il y a en lui-même des possibilités de bonheur ou de grandeur dont il s'est détourné. Certains êtres, en particulier, apportent au monde cette nostalgie : les poètes sont ceux qui, non contents d'exprimer les appels intérieurs, ont la redoutable audace de les suivre jusqu'aux plus périlleuses aventures... une sorte de réminiscence, enfouie en toute créature, mais chez eux capable de soudaines résurrections, leur enseigne qu'il fut un temps, très lointain, où la créature, en elle-même plus harmonieuse et moins divisée, s'inscrivait sans heurts dans l'harmonie de la nature³⁰².

298 Expression empruntée à Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, p. XLVII.

299 Henri Lefebvre, *La Somme et le reste*, t. II, Paris, La Nef, 1959, p. 422.

300 Cité par Simone Grossman dans *Julien Gracq et le surréalisme*, pp. 53-54.

301 *Op.cit.*, p. 50.

302 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991, pp. 397-398.

Or, le concept de l'inconscient est un autre sujet commun chez les romantiques et les surréalistes. L'inconscient n'est ni une conscience refoulée ni une religion obscure. En effet, il est la racine de l'être humain dans la présentation de la nature. Albert Béguin a défini également deux faces différentes de l'inconscient concernant le romantisme, le premier est « absolu » quand il est « impénétrable à la conscience » et le second est « relatif » quand il est « composé de tous les contenus de la conscience devenus inutiles ou gênants, et replongés dans l'oubli³⁰³ ».

2. L'influence du romantisme dans la littérature persane et Sadegh Hedayat

Après la période constitutionnelle (1905-1911) en Iran, le premier et l'un des plus importants des mouvements littéraires est celui du romantisme. Ce mouvement littéraire se développe pendant l'époque de Rezâ Šâh Pahlavi (1925-1941) et il est un résultat de l'influence occidentale qui parvient à apparaître avec de nouvelles formes poétiques. Ces formes commencent d'abord dans les textes poétiques révolutionnaires et patriotiques pendant la période constitutionnelle. Elles interviennent pour « donner naissance à un courant poétique inspiré du romantisme, dont les principaux thèmes sont l'imagination et le rêve³⁰⁴ ». Ce mouvement entre dans la littérature persane grâce à certains poètes iraniens notamment, Nimâ Youchi (1897-1958), Shams Kasmâi (1883-1961), Taghi Raf'at (1885-1921), Abolghâsem Lâhouti (1887-1957). Chacun de ces poètes essaie d'adoucir la poésie traditionnelle persane. Cependant, ils pensent que la poésie persane accorde peu de place aux sentiments et aux passions, donc ils s'orientent vers ce mouvement romantique. Ce courant poétique permet aux poètes iraniens de dévoiler leurs sentiments, leurs désirs et particulièrement leurs amours. À la suite de cette influence européenne dans la littérature persane, il est à noter qu'il y a également d'autres influences dans différents domaines.

L'influence de ce mouvement littéraire est évidente chez Sadegh Hedayat. Certainement, dans la partie artistique de ses romans, cela fait penser à certaines inventions des romantiques allemands en exprimant ses sentiments qui deviennent intolérables dans ce monde qui y est forcément attaché. À son époque, le mouvement romantique est bien représenté comme un mouvement littéraire en Europe à côté des romans réalistes. Pendant cette période, l'Iran entra dans le monde de la modernité, sans être une société moderne. Sadegh Hedayat pouvait tout à fait « accéder au romantisme sous une forme d'enchantement fictif³⁰⁵ ». En effet, chez

303 Les mots sont tirés d'Albert Béguin, « Les cahiers du Sud », dans *Le Romantisme allemand*, Marseille, 1949, p. 99.

304 Mahshid Moshiri, *S'il n'y a pas d'amour*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 16.

305 Expression empruntée à Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 33.

Sadegh Hedayat le sens du monde du romantisme était un peu cruel et dur. C'est peut-être, parce que son monde était de façon infinie et qu'il s'approche du romantisme de soi. À la suite de cet intérêt pour un certain mouvement littéraire, il commence à montrer sa passion pour la littérature du folklore, les superstitions, les récits historiques et une littérature nationale. Comme Youssef Ishaghpour l'indique, « 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"³⁰⁶ ».

Le narrateur de *La Chouette aveugle* a une sensibilité extrême qui le bascule entre le monde du désespoir et de l'exaltation. Dans ce récit, l'auteur décrit ses sentiments d'une façon plus poétique. En effet, ses sentiments amènent la mélancolie et la tristesse, et dans certains moments nous ressentons que l'auteur a envie de s'évader de ce monde pour lequel il manifeste une insatisfaction.

3. Le reflet de la psychologie freudienne dans les deux œuvres

La recherche psychanalytique, ne cherche plus seulement en elles [dans les créations des écrivains] des confirmations de ses trouvailles concernant des individus névrosés de la vie réelle ; elle demande aussi à savoir à partir de quel matériel d'impressions et de souvenirs l'écrivain a construit son œuvre et par quelles voies, grâce à quels processus, il a fait entrer ce matériel dans l'œuvre littéraire³⁰⁷.

L'un des thèmes communs entre André Breton et Sadegh Hedayat, c'est l'influence de la psychanalyse freudienne qui est évidente dans les deux récits. Comme il est mentionné auparavant, tous deux sont influencés par les pensées psychanalytiques de Freud et en s'inspirant des théories du rêve, ils montrent un monde imaginaire qui traverse le rêve. Ce qui est intéressant, c'est l'utilisation d'une méthode de l'inconscient qui dirige les auteurs vers ses développements afin d'accorder une expression artistique et de créer leurs œuvres de rêverie. C'est en ce sens qu'il convient de dire que l'inconscient est « sous la dictée des images qui tapissent le fond de la mémoire³⁰⁸ ». Il y a ainsi la preuve de l'influence de Freud chez les surréalistes où André Breton écrit : « Le surréalisme a été amené à attacher une importance particulière à la psychologie des processus du rêve chez Freud, et, d'une manière générale, chez

306 Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 33.

307 Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 247.

308 Catherine Desprats-Péquignot et Céline Masson, *Figures de deuil et création*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 27.

cet auteur, à tout ce qui est l'élucidation, fondée sur l'exploration clinique, de la vie inconsciente. Nous n'en rejetons pas moins la plus grande partie de la philosophie de Freud comme *métaphysique*³⁰⁹. » C'est exactement le même cas chez Sadegh Hedayat qui est inspiré par les théories du rêve de Freud en écrivant son chef-d'œuvre *La Chouette aveugle*. Dans une autre œuvre surréelle, celle des *Trois gouttes de sang*, Sadegh Hedayat montre son intérêt pour la psychanalyse freudienne et l'expression de l'inconscient. Malgré tout ça, Sadegh Hedayat n'était pas d'accord avec toutes les théories de Freud. M. F. Farzaneh écrit :

Dis-moi, as-tu terminé le Freud que je t'avais prêté ?

– oui, j'ai lu l'Introduction à la psychanalyse et je viens de découvrir La Science des Rêves à la bibliothèque de Droit.

- À mon avis, c'est un des plus intéressants de Freud.

- Pourquoi dites-vous ça ?

- Tout ce qu'il a fait en se basant sur l'observation est formidable. Par contre, je l'apprécie moins dans ces théories systématiques. L'observation est la base de la science, alors que le système, tous les systèmes, qu'ils soient dans le cadre religieux ou laïque, font barrage au progrès.

(*Rencontres avec Sadegh Hedayat*, p. 142)

Le rêve et la réalité sont les deux structures de l'appareil psychique utilisées par André Breton et Sadegh Hedayat telles qu'elles sont définies par Freud. Selon Freud, le rêve « tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres personnes – les lois que doit observer cet inconscient –, mais il n'a pas besoin d'énoncer ces lois, ni même de les reconnaître clairement, elles se trouvent, du fait de la tolérance de son intelligence, incarnées dans ses créations³¹⁰ ». Les auteurs envisagent un rapport possible de ce monde imaginaire avec le monde réel. Pour les comprendre, il suffit seulement d'examiner ce qu'ils racontent à propos de ces deux mondes. Comme l'indique Emmanuel Rubio, « le concept d'automatisme qui vient caractériser l'apport freudien à la pratique surréaliste, relativise dans le même temps le caractère strictement freudien de cet apport, tant il se réfère à un champ conceptuel différent³¹¹ ». Les deux théories psychanalytiques de Freud qui sont intégrées dans les pensées personnelles des surréalistes sont, « d'une part le décentrement définitif de l'individu ; de l'autre, le couple constitué par l'expression et le langage³¹² ». Influencé par la théorie

309 André Breton, article Freud dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 12.

310 Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, pp. 243-244.

311 Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 38.

312 *Op.cit.*, p. 35.

psychanalytique de Freud, André Breton vise à faire « un pont entre le monde du réel et celui de l'imaginaire³¹³ ». Il a pratiqué, pour exprimer le désir inconscient en rejetant le rationalisme freudien, l'écriture automatique qui est liée au subconscient et même à l'inconscient, démontrant une libération de la parole. André Breton a bien utilisé les idées psychanalytiques de Freud dans ses œuvres comme dans *Manifeste du surréalisme*, au cours duquel il a donné une explication de la pratique de l'automatisme et de la vie du rêve. Il a aussi abordé ce sujet dans *Nadja* en analysant ce monde imaginaire et aussi dans *L'Amour fou* où l'auteur parle directement de Freud : « J'ai été amené à situer, par rapport à diverses circonstances intimes de cette vie, une série de faits qui me semblaient de nature à retenir l'attention psychologique³¹⁴. » André Breton les aperçoit dans l'inconscient et il les voit comme un « réservoir sans fond d'une imagination créatrice, peuplée des désirs de l'homme, et où celui-ci puise les forces nécessaires à l'élargissement poétique et pratique des bornes du réel³¹⁵ ».

Sadegh Hedayat arrive à Paris en 1926 pour y poursuivre ses études. Il lit certainement les œuvres des surréalistes en se liant « d'amitié avec Philippe Soupault³¹⁶ » (cf. p. 52) et aussi les théories de Freud sur l'inconscient et le rêve. Sadegh Hedayat connaissait très bien Freud en lisant ses œuvres, notamment *L'Interprétation des rêves* qui parle d'un état psychique avec la perception du monde extérieur et aussi le rôle de l'inconscient dans le rêve. Il était également passionné par le livre de *Science de rêves* de Freud. Donc, il a parfaitement reçu les influences à la fois psychanalytiques de Freud en lisant ses œuvres et les inspirations surréalistes par ses contacts avec l'un des auteurs surréalistes du recueil de textes automatiques, *Les Champs magnétiques* (1920). Il est aussi à noter qu'après ces deux traductions de Hâshem Râzi et Enâyat, en 1934 Bozorge Alavi a publié un premier article en faisant référence à Freud et à ses idées. Son article portant le titre de « dormir et rêver », parle d'une part « des approches traditionnelles, religieuses et mystiques et superstitieuses et d'autre part, l'approche scientifique basée sur la recherche et une pensée rationnelle³¹⁷ ».

La Chouette aveugle, à l'instar de chaque œuvre littéraire, relève à la fois des événements et des choses vécues dans le passé et l'enfance de son auteur. Il y a un lignage familial dans ce récit qui le relie au complexe d'Œdipe. L'auteur fait explicitement allusion à son enfance et à la relation qu'il avait avec ses parents. Il présente son père et sa mère qui

313 Mots empruntés à Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 39.

314 André Breton, *L'Amour fou*, p. 58.

315 Philippe Sabot, *Pratiques d'écritures, pratiques de pensées : Figures du sujet chez Breton/ Eluard, Bataille et Leiris*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 39.

316 Pedro Kadivar, *Petit Livre des Migrations*, Paris, Gallimard, 2015, p. 11.

317 Nader Barzin, « La psychanalyse en Iran », dans *Topique*, p. 162.

occupent une place quasi principale dans ses récits notamment dans *La Chouette aveugle*. Autrement dit, influencé par cette ambiance familiale les personnages « résultaient de l'élaboration de personnes collectives et de types mixtes » caractéristique, selon les analyses bien connues de Freud, du mécanisme de condensation du rêve³¹⁸ » qui sont une combinaison des personnages. Cette démarche psychique se retrouve chez Nerval dans *Aurélia* et aussi dans *Nadja* d'André Breton. Les surréalistes portent un regard sur la sexualité et elle reste manifestement comme un tabou sur un certain nombre de ses aspects. Il est à constater qu'à quel point l'attitude de ces deux écrivains surréalistes à l'égard de la sexualité est ambiguë.

La mère représente le pôle érotique pour Sadegh Hedayat car elle est la première figure d'attachement. Il a peut-être surpassé les pensées freudiennes pour expliquer ses idées psychanalytiques concernant ce lien sexuel entre les parents et les enfants. Il a bien présenté l'image de son père qui est affreuse et horrible, celui qui apparaît dans le corps d'autres personnages masculins où Sadegh Hedayat montre la ressemblance du visage paternel avec les autres :

En tout cas, mon oncle était un vieillard bossu, la tête entourée d'un turban indien, les épaules couvertes d'un *aba* jaunâtre et en loques. Il avait le visage emmitouflé dans un cache-nez, mais on voyait son col largement échancré et sa poitrine velue. [...]. Ses yeux étaient malades et rouges ; il avait un bec-de-lièvre. Il offrait avec moi une ressemblance lointaine et ridicule : on aurait dit mon portrait réfléchi par un miroir déformant³¹⁹. (p. 30)

Alors que le thème du complexe d'Œdipe n'est certainement pas visible dans le récit d'André Breton, mais il est à noter que « l'esprit qui plonge dans le Surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance³²⁰ ». André Breton ne parlait pas forcément de son enfance et de sa relation avec ses parents mais nous pouvons déceler une influence de ce rapport dans son livre des *Champs magnétiques*, il dit : « Je crois avoir été très bien élevé³²¹ » et aussi dans *L'Amour fou* (cf. p. 76). Il est à constater qu'André Breton n'était pas un enfant heureux. L'image de ses parents joue un rôle important dans ses œuvres. Son rapport avec son père était excellent et il lui portait bonté et humour alors que sa mère avait un rôle différent contrairement

318 Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, PUF, 1967, p. 255.

319 به هر حال عمویم پیرمردی بود قوز کرده که شالمه هندی دور سرش بسته بود، عبای زرد پاره ای روی دوشش بود، و سر و رویش را با شال بسته بود، یخه اش باز بود و سینه پشم آلودش دیده می شد. پلک های ناسور سرخ و لب شکری داشت. یک شباهت دور و مضحک با من داشت. مثل اینکه عکس من روی آینه دق افتاده باشد.

320 André Breton, « Idées », *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 54.

321 André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques, suivi de S'il vous plaît et de vous m'oubliez*, p. 25.

à son père. Elle était toujours dans un état de conflit avec lui et la vie familiale signifiait avant tout pour lui contrainte et solitude³²². L'influence d'une telle expérience dans sa vie se reflète dans ses œuvres à travers les personnages féminins. D'après Marguerite Bonnet, « le conflit avec la mère a sûrement joué un rôle capital dans son image de la femme et ses orientations affectives³²³ ». Avant sa mort, André Breton a marqué son caractère de son enfance : « l'enfant hagard et quelque peu traqué³²⁴ ». Il est à souligner que Sadegh Hedayat reflète dans un miroir déformant une ressemblance existant entre le père et le fils. Il y montre l'image affreuse de son père, plus évidente que celle présentée par Freud à propos du désir et de l'importance de la sexualité infantile.

Or, la démarche des récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat prend une direction opposée aux idées de Freud, en utilisant le rêve et l'inconscient comme une expérience dans l'art, à tel point que ce dernier déclare dans une lettre écrite à André Breton, « Je reçois force témoignages de l'estime que vous et vos amis portez à mes recherches, mais pour ma part, je ne suis pas en état de me faire une idée claire de ce que veut votre surréalisme. Peut-être n'ai-je pas du tout à le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art³²⁵ ». Alors qu'André Breton croit que l'écriture automatique est « un fonctionnement réel de la pensée³²⁶ » et qu'elle peut être une application dans le monde poétique en surgissant des profondeurs de l'inconscient. Il est important de comprendre la différence fondamentale qui existe entre Freud, André Breton et Sadegh Hedayat. Ce dernier est aussi fasciné par les idées du rêve de Freud qui permet de libérer l'inconscient. Chacun d'eux a pratiqué dans son récit les idées de Freud afin de raconter son monde imaginaire à l'intensité de l'expérience poétique.

En analysant chacun de ces deux récits, les souvenirs des personnages dans ce monde imaginaire se trouvent dans une certaine période de leurs passés et dans une phase d'une « objection inconcevable dans le cas qui nous occupe, puisque cet inconscient auquel on veut contester toute réalité produit des effets d'une réalité aussi palpable et saisissable que l'action obsessionnelle³²⁷ ».

En ce qui concerne les événements du passé, nous pouvons citer une autre théorie de Freud : l'inquiétante étrangeté (das *Unheimliche*). Elle évoque « un effacement des limites entre

322 Voir Marguerite Bonnet, « Aubes », dans *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, p. 23.

323 Marguerite Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, p. 24.

324 Cité par Marguerite Bonnet, *op.cit.*, une conversation avec André Breton, à l'automne de 1965, p. 24.

325 Sigmund Freud, *Œuvres complètes : Psychanalyse*, v. XIX, 1931-1936, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 301.

326 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 36.

327 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1922, p. 259.

réalité et imagination, une submersion de la personne par des fantasmes qui prennent la consistance du réel³²⁸ ». En effet, ce thème psychologique se révèle dans les deux récits à travers les répétitions, les figures archétypes et aussi les interprétations du monde réel ou imaginaire et le monde de la représentation. Freud écrit :

Répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de *hasard*³²⁹.

Cet état de l'esprit et des sensations paraît chez les personnages comme une illusion en eux de « déjà-vu ou déjà-vécu, proche du phénomène de la paramnésie³³⁰ » qui devient une partie de leur monde imaginaire. En suivant ces histoires, il est à constater que les personnages éprouvent confusion mentale se situant à la frontière entre le réel et l'imaginaire qui correspond exactement à ce que Freud présente comme une inquiétante étrangeté. Cette inquiétude représente l'angoisse et le retour involontaire sous la forme de la peur. Les auteurs expliquent leurs rencontres avec les personnages féminins qui ont confronté avec un sentiment d'inquiétude. Chez André Breton, cet état troublant et indéfinissable intervient lorsqu'il se trouve sur la place Dauphine avec Nadja :

Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. (*Nadja*, p. 93)

Et Nadja a des émotions déjà vécues par rapport à cet endroit et elle « se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera. » (*Nadja*, p. 94) Elle découvre aussi un monde de l'au-delà du réel et qui n'est pas seulement dans son imaginaire. Elle reconnaît ce monde terrestre même en rencontrant les personnages connus, André Breton écrit : « C'est comme si Nadja venait de passer. Je cours, au hasard, dans une des trois directions qu'elle a pu prendre. C'est elle, en effet, que voici arrêtée, s'entretenant avec un homme qui,

328 Julia Kristeva, « L'inquiétante étrangeté de l'automatisme », dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires Lyon, 1992, p. 114.

329 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Fr. Bertrand Féron Paris, Gallimard, 1985, p. 240.

330 Emprunté à Pouneh Mochiri, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 256.

me semble-t-il, tout à l'heure l'accompagnait. Elle le quitte assez rapidement pour me rejoindre. » (*Nadja*, pp. 105-106) et chez Sadegh Hedayat, on lit :

Il me semblait avoir autrefois connu son nom. L'éclat de ses yeux, son teint, son odeur, ses gestes, tout m'était aussi familier que si mon âme et la sienne s'étaient trouvées en contact dans la vie antérieure des limbes ou que si toutes deux avaient participé d'une origine et d'une substance communes rendant notre réunion inéluctable³³¹. (*La Chouette aveugle*, p. 35)

Et un peu loin, Sadegh Hedayat présente également un schéma identique de l'imagination du narrateur où il y a un retour qui « caractérise souvent le sentiment d'inquiétante étrangeté ressortit précisément à la "compulsion de répétition" propre à l'inconscient³³² » :

Je considérais ma tante comme ma mère. Je me pris à l'aimer avec tant d'ardeur que, plus tard, j'épousai sa fille, ma sœur de lait, pour la simple raison qu'elle lui ressemblait³³³.

(*La Chouette aveugle*, p. 98)

Dans cette partie, il y a deux aspects différents qui se trouvent chez André Breton et Sadegh Hedayat en pratiquant les pensées freudiennes dans leurs œuvres : l'un concerne une « description analytique du processus onirique³³⁴ » à travers les personnages qui est un « fonctionnement réel de la pensée ». Et pour l'autre, c'est le phantasme du mythe auquel Freud a donné le nom d'Œdipe. Nous voyons jusqu'à quel point *L'Interprétation des rêves* ou la *Science des rêves* de Freud est mis en jeu par André Breton et Sadegh Hedayat à la psychanalyse dans la littérature sous deux formes fantasmatisques et littéraires qui se nourrissent à une même source. Selon Emmanuel Rubio,

331 مثل اینکه من اسم او را قبلا می دانسته ام. شراره چشمهایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می آمد. مثل اینکه روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به هم ملحق شده باشیم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 10.

332 Pouneh Mochiri, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, p. 255.

333 از وقتی که خودم را شناختم عمه ام را بجای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم، به قدری او را دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیرینی خودم را بعد ها چون شبیه او بود به زنی گرفتم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, pp. 44-45.

334 Expression empruntée à Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 206.

si l'œuvre, mettant en scène l'imaginaire, ouvre l'horizon d'un monde plus viable, où l'homme serait moins contraint par le réel, elle doit, pour ne pas se substituer fantasmatiquement au réel, être ramenée aux motivations qu'elle voile et étouffe autant qu'elle les révèle³³⁵.

De ce point de vue la pensée de Freud concernant l'inconscient représente en tant qu'une activité poétique chez André Breton et Sadegh Hedayat. Les deux auteurs prouvent la puissance du rêve pour atteindre à l'imaginaire à travers le monde de l'inconscient. Ils libèrent la conscience pour approcher d'une autre réalité et des limites conventionnelles. Comme l'indiquent André Breton et Paul Éluard, « la connaissance parfaite que nous avons l'un de l'autre nous a facilité ce travail. Mais elle nous incite surtout à l'organiser de telle façon qu'il s'en dégageât une philosophie poétique qui, sans jamais mettre le langage à la raison, conduise pourtant un jour à l'élaboration d'une véritable philosophie de la poésie³³⁶ ». Pour en terminer sur cet aperçu des liens entre les deux écrivains en question avec Freud dans la littérature, au-delà de tout principe, il convient de dire qu'ils envisagent de libérer la parole de l'inconscient en laissant s'exprimer leurs désirs inconscients.

4. Les archétypes féminins et mythiques dans les deux récits

Les relations entre le mythe et la littérature ont fait l'objet de développements nombreux et qui ne cessent de se renouveler grâce à l'apport des méthodes et des concepts de l'anthropologie culturelle³³⁷.

Certes, après avoir étudié la pensée psychanalytique de Freud chez André Breton et Sadegh Hedayat, il faut s'occuper de l'image du mythe à travers les personnages féminins. Le mythe vient généralement des groupes humains auquel il appartient de ses origines et de ses identités. La question du mythe est tellement importante qu'elle pénètre dans les personnages de ces deux récits, dans lesquels les auteurs créent un certain mythe personnel sur une base commune mythique. Ce mythe permet aux auteurs d'exprimer leurs pensées surréelles dans un contenu sensible et manifeste où « les sensations des auteurs se transforment en rêverie³³⁸ ». L'idée de la femme chez André Breton et Sadegh Hedayat est comme un autre monde qui ouvre

335 Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton, op.cit.*, p. 210.

336 André Breton et Paul Éluard, « Note à propos d'une collaboration », dans *Cahier d'art*, n° 5-6, 1935, p. 37.

337 Jacqueline Chénieux Gendron et Yves Vadé, « Le surréalisme et le Mythologie de l'écriture », dans *Pensée Mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, p. 8.

338 Henri Frédéric Amiel, *Journal intime, 1839-1951*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 64.

aux auteurs les portes du surréel. Il y a un lien étroit entre le mythe et la psychanalyse, comme Freud dit : « Pour une bonne part, la conception mythologique du monde, qui anime jusqu'aux religions les plus modernes, n'est autre chose qu'une psychologie projetée dans le monde extérieur. L'obscur connaissance (qu'il ne faut pas confondre avec la connaissance vraie) des facteurs et des faits psychiques de l'inconscient [...], dans la construction d'une *réalité suprasensible*, que la science retransforme en une psychologie de l'inconscient³³⁹. » En effet, les mythes parlent de l'inconscient et rendent possible un rapport normal au rêve ou à la réalité. L'utilisation du mythe par André Breton et Sadegh Hedayat présente ainsi particulièrement intéressante et significative dans les deux récits en question, devisant « autour des rencontres féminines décisives en mêlant une matière autobiographique³⁴⁰ ».

Or, la réflexion théorique, la parole lyrique, la narration anecdotique, l'intention idéologique se poursuivent comme des récits poétiques. Ils se présentent bien « sous forme narrative, mais aux enjeux tout autres que ceux du roman et atteignent une dimension poétique qui à la fois précise la signification que le surréalisme attribue à ce terme et renvoie à la valeur des mythes » et « les mythes sont des symboles créateurs du pouvoir de l'imaginaire face aux limites de la société rationaliste ». Il « reprend certains éléments de fables mythologiques ou légendaires. Ils en assurent la renaissance par le lecteur, mais ses choix modifient le plus souvent le sens traditionnel de ces mythes³⁴¹ ». Et « le mythe surréaliste n'existe que dans la mesure où il est partagé et qu'il inspire une conduite et un style de la vie, à la fois individuel et social³⁴² ».

Concernant le mythe chez Sadegh Hedayat, puisqu'il est très fidèle à la période de l'Antiquité persane, il montre « la multiplicité des images légendaires, historiques ou réelles sur la nature, l'histoire, la géographie, la civilisation, la philosophie et la culture persane, tend à devenir un modèle constitué peu à peu par la fusion de ces éléments et prend la forme d'un mythe³⁴³ ». L'image mythique chez Sadegh Hedayat est abordée à travers une plante mystérieuse qui illustre le lien entre l'homme et la nature. L'un des exemples particuliers de cette mythologie, c'est la racine de mandragore. Il écrit : « Je pensais que je pourrais peut-être

339 Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1967, p. 276.

340 Nathalie Vincent-Munnia, « De la colombe sacrifiée au second cri de Mélusine : mythe et figures féminines dans les récits d'André Breton », dans *Mythe et récit poétique*, p. 295.

341 Les citations sont tirées de Nathalie Vincent-Munnia, « De la colombe sacrifiée au second cri de Mélusine : mythe et figures féminines dans les récits d'André Breton », dans *Mythe et récit poétique*, pp. 295, 324 et 294.

342 Annette Tamuly, *Le Surréalisme et le Mythe*, Lille, A. N. R. T., 1995, p. 3.

343 Hassan Fouroughi, « Le mythe séduisant de la Perse, Dans la littérature française du 18^e siècle », *Revue Pazhuhesh-e Zabânâ-ye Khareji*, n° 21, 2005, p. 67.

lui insuffler mon âme. Je me dévêtis et m'étendis contre elle. Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de la mandragore, mâle et femelle. D'ailleurs, son corps était pareil à celui de la mandragore femelle, séparée de son mâle ; elle brûlait de la même passion que la mandragore³⁴⁴. » (*La Chouette aveugle*, p. 48). Dans son livre *Neyrangestân*³⁴⁵, Sadegh Hedayat a justifié cette explication sur la « racine de mandragore³⁴⁶ » ou « mehr-giyâh » qui est une plante hermaphrodite attribuée à l'amour chez les Iraniens.



Image tirée du site de la BNF³⁴⁷

D'après le texte³⁴⁸, c'est une plante sous forme humaine qui pousse dans la Chine. Elle est une plante renversée de sorte que ses racines ressemblent aux cheveux des humains. Le mâle et la femelle sont entrelacés. Il est dit que si quelqu'un essaie de les arracher, il meurt sous peu. Pour l'arracher, il faut faire le vide autour de la plante afin d'enlever la terre. On l'attache ensuite à une corde, qui est attachée également à un chien. Pour faire bouger le chien, on lance un morceau de viande un peu plus loin de lui. Il court pour l'attraper et la plante se déracine ainsi. C'est pourquoi cet acte est appelé aussi *Sag kan*, c'est-à-dire, arraché par un chien. Le chien meurt après quelques jours. La plante s'appelle également « *mardoum giyâh* » ou « *mardoum giyeh* ». On peut séparer la plante mâle de sa femelle. Si on la donne à une femme

344 شاید به این وسیله بتوانم روح خودم را در کالبد او بدمم. لباسم را کندم رفتم روی رختخواب پهلویم خوابیدم. مثل نرو ماده مهرگیاه به هم چسبیده بودیم. اصلاً تن او مثل ماده مهرگیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 17.

345 Sadegh Hedayat, *Neyrangestân*, Téhéran, Amir Kabir, 1344, p. 122.

346 Les Grecs l'appelaient anthropomorphos ou mandragoras mais l'origine du second terme reste obscure. Dans son Dictionnaire étymologique des noms grecs de plante, A Carmoy pense que mandragoras est adapté d'un mot étranger et relève une ressemblance avec son équivalent persan mardum-giyah (plante-homme) qui, à son sens, pourrait être une altération du vieil iranien (avesta) gayo mertân, nom du premier homme. (Cité dans la revue de *Diogène*, « Chronique », *Le Mythe de la Mandragore*, la « Plante-homme », Presses universitaires de France, n° 207, 2004/3, p. 140.

347 <https://histoirebnf.hypotheses.org/6950>

348 گیاهی باشد شبیه آدمی و در زمین چین روید و آن سرازیر و نگونسار می باشد چنانکه ریشه آن به منزله ی موی سر اوست، نر و ماده در گردن هم گره و پاهای در یکدیگر محکم ساخته، گویند هر آنکه آنرا بکند در اندک روزی بمیرد و طریق کندن آن چنان است که اطراف آنرا خالی کنند چنانکه به اندک زوری کنده شود و ریسمانی بر آن بندند و سر ریسمان را بر کمر سگ تازی محکم سازند و شکاری در پیش سگ رها کنند. چون سگ از عقب شکار بدود آن گیاه از بیخ و ریشه کنده شود و سگ کن به اعتبارش گویند و سگ بعد از چند روز بمیرد و آنرا "مردم گیاه" و "مردم گیاه" نیز خوانند و نر و ماده آنرا از هم تفرقه توان کرد و اگر قدری از آن با شیر گاو بخورد زنی بدهند که عقیم باشد البته فرزندش به هم رسد. اگر از نر بخورد فرزندش نر و اگر از ماده بخورد فرزند ماده.

stérile, celle-ci tombe enceinte. Si on prépare un mélange à partir de la femelle de la plante avec du lait de vache et que l'on donne une portion à une femme enceinte son bébé sera une fille et si elle boit un mélange préparé à partir du mâle de la plante, son bébé sera un garçon.

Il est à noter que la mandragore a été « connu par les médecins de l'Antiquité et de l'ancienne Chine pour ses vertus narcotiques et anesthésiantes, a la réputation, parmi les magiciens et les sorciers, d'éveiller l'amour grâce à ses qualités aphrodisiaques et de guérir la stérilité des femmes³⁴⁹ ». Dans la mythologie iranienne, chez le mazdéisme, la mandragore évoque l'histoire du premier couple humain, Mashya et Mashyana pour créer l'humanité. Ils deviennent les Adam et Ève, au moment de leur naissance ce couple s'est entrelacé et leur corps est collé l'un à l'autre. C'est peut-être pour cette raison que Sadegh Hedayat mentionne le nom de cette plante dans son œuvre en représentant une image de l'amour :

Je me dévêtis et m'étendis contre elle. Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de la mandragore, mâle et femelle. D'ailleurs, son corps était pareil à celui de la mandragore femelle, séparée de son mâle ; elle brûlait de la même passion que la mandragore³⁵⁰.

(*La Chouette aveugle*, p. 48)

L'une des figures mythiques importantes chez André Breton et Sadegh Hedayat, c'est le mythe de *Gradiva* (1903), écrit par l'écrivain allemand Wilhelm Jensen. Ce roman est le récit d'un archéologue qui recherche et rencontre l'aventure d'abord dans un musée d'archéologie. Il est frappé par un bas-relief qui représente cette divinité. L'archéologue est fasciné par cette figure de pierre. Cette histoire est une série de rencontres avec un personnage plus ou moins fantomatique jusqu'au moment où finalement il découvre une Gradiva qu'il avait connue dans son enfance. Cette figure est liée à une psychanalyse que Freud réalise et à propos de laquelle il écrivit un livre. Une héroïne majeure de l'imaginaire surréaliste présentée sous le titre *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Il y a certainement des influences de cette figure chez André Breton et Sadegh Hedayat. Freud l'indique,

349 Cité dans la revue *Diogène*, « Chronique », *Le Mythe de la Mandragore*, la "Plante-homme", 2004/3, Presses universitaires de France, p. 140.

350 لباسم را کندم رفتم روی تختخواب پهلویش خوابیدم. مثل نر و ماده مهرگیاه به هم چسبیده بودیم. اصلاً تن او مثل تن ماده مهر گیاه بود که از نر خودش جدا کرده باشند و همان عشق سوزان مهرگیاه را داشت.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 17.

le romancier a eu bien raison de s'arrêter sur la précieuse ressemblance que sa fine intuition a décelée entre un épisode de la vie psychique d'un individu et un évènement historique isolé dans l'histoire de l'humanité³⁵¹.

Il y a une illustration de l'idée de l'inconscient et de l'interprétation des rêves de Freud dans cette histoire mythique qui a aussi attiré l'attention d'André Breton et de Sadegh Hedayat. Chacun de ces deux écrivains montre son inspiration à travers ses œuvres. Nous ne pouvons certainement pas dire que le personnage de Nadja est inspiré par Gradiva, parce que la traduction française ne paraît qu'en 1931, quelques années après la publication de *Nadja* (1928), mais la théorie de l'inconscient de Freud qui est évidente dans ces deux histoires, nous permet de les rapprocher. D'ailleurs, André Breton écrit un passage de Gradiva sur la première page de *Les Vases communicants* : « ...Et retroussant légèrement sa robe de la main gauche, Gradiva Rediviva- Zoé Bertgang, enveloppée des regards rêveurs de Honald, de sa démarche souple et tranquille, en plein soleil sur les dalles, passa de l'autre côté de la rue. » (p. 9). Et en ce qui concerne le mythe de Gravidia chez Sadegh Hedayat, sans doute convient-il de dire qu'il est facilement fasciné par l'image de Gravidia. Il illustre cette image chez ses personnages féminins dans *La Chouette aveugle*. Il est à constater qu'un double sens s'y trouve : quelque chose de réel et d'actuel ou parfois en dehors de ce que nous voyons dans le contexte du rêve. Et aussi une certitude où les personnages animent le passé dans leur imagination.

L'autre personnage mythique et important qui est mis en jeu dans les deux récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat, c'est Mélusine. Elle est une déesse qui est mise avec un être féerique. Elle appartient à un monde entre le surnaturel et l'humanité. La richesse du personnage de Mélusine est beaucoup frappante dans les deux histoires. Les éléments présentatifs de ce personnage mythique chez Nadja et la femme éthérée apparaissent comme fée et femme, mère et amante et humaine et serpente. Mélusine reste comme « une divinité inaccessible qui représente à la fois la déesse de la vie et de la mort³⁵² » et qui permet de donner l'accès à la connaissance suprême. Comme l'indique Yvan Goll, « Mélusine est une âme inconsciente³⁵³ ».

Le mythe de Mélusine montre une double nature de femme et d'animal et selon Marguerite Bonnet, « Mélusine est un être hybride mi-femme mi-serpent mais aussi sirène, elle

351 Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, p. 179.

352 <https://www.contes-mythes-legendes.com/index.php?section=detailPerso&choixId=melusine> (consulté le 24/05/2020)

353 Yvan Goll, *Mélusine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 27.

peut être terrestre comme aquatique³⁵⁴ ». C'est là peut-être le parallèle le plus frappant de ce que nous pouvons voir dans les deux récits, avec ces figures mythiques montrant à la fois métamorphose et métempsychose et ce mélange d'un monde réel et l'irréel. Dans cette figure mythique, il n'y a pas seulement le portrait de Nadja et de la femme éthérée mais aussi celui de l'auteur qui se cache derrière ce personnage, autrement dit, c'est le rêveur qui s'y cache. Mélusine représente comme une femme révoltée et libre et « sa naissance à la fuite de la réalité dans le rêve, et c'était la fuite qui l'inspirait, la fuite de la réalité dans la surréalité, la fuite de l'amour dans la mort³⁵⁵ ». Il est à noter que Nadja et la femme éthérée sont liées au monde métaphysique. Elles essayent de s'enfuir de ce monde de l'extérieur pour découvrir ou connaître leur origine. André Breton écrit : « Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que tout l'*au-delà*, tout l'*au-delà* soit dans cette vie ? » (*Nadja*, p. 172) Et chez Sadegh Hedayat, on lit : « Tout ce je ressens, tout ce que je vois et tout ce que j'évalue, n'est pas un songe inconciliable avec la réalité³⁵⁶ ? » (*La Chouette aveugle*, p. 25) Mélusine montre également une image de la douleur et du mal qui se révèle chez Nadja et la femme éthérée. Ce sont des êtres coupables d'aimer et de séduire. L'image centrale de ces deux personnages mythiques, c'est la femme serpent sous une forme transfigurée du désir. Nadja prend une « auto-description³⁵⁷ » de Mélusine, « elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. » (*Nadja*, p. 125) Et comme l'indique Philippe Walter, « pour André Breton, Mélusine incarne encore plus radicalement les forces vitales et féminines de la création. Elle permet l'émergence d'un mythe féministe de la poésie. Poète de la femme, Breton voit en effet dans Mélusine une " femme privée de son assiette humaine par l'impatience et la jalousie de l'homme", une femme "sous le poids de la fatalité déchaînée sur elle par l'homme seul"³⁵⁸ ».

Chez Sadegh Hedayat, on imagine qu'il ne connaissait pas Mélusine mais il est à noter qu'il y a certaines choses similaires avec ce mythe qu'il évoque dans ce personnage de la femme éthérée. L'un des éléments de l'histoire de Mélusine est la rencontre de son futur mari à côté de l'eau (la fontaine) qui est illustré autrement chez Sadegh Hedayat. Il montre l'image de la

354 Marguerite Bonnet a remarqué que Philippe Lavergne a pu observer qu'un chapiteau du portrait gauche de l'Abbaye-aux-dames de Sainte représente cette dernière avec une queue non de serpent mais de sirène.

355 Yvan Goll, *Mélusine*, p. 18.

356 آیا آنچه که حس می کنم، می بینم و می سنجم سر تا سر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 4.

357 Mot emprunté à Katharine Conley, « La Nature double des yeux de la femme dans le surréalisme », dans *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 76.

358 Philippe Walter, « Mélusine ou la féminité », dans *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1317.

femme éthérée qui est à côté du ruisseau en donnant une fleur de capucine à un vieillard sous le regard du narrateur. Dans cette partie, il y a un symbole de l'eau qui signifie une entrée dans un autre monde et évoque une image de l'inconscient : « face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine ; un ruisseau les séparait³⁵⁹ ». (*La Chouette aveugle*, p. 29) L'autre élément est l'image de la femme-fée, la femme éthérée, que le narrateur voit à travers la lucarne qui montre un accès à deux mondes, l'ici et l'au-delà. Toutes ces images sont également claires chez les surréalistes. Selon Jean Markale, « Mélusine comme un être "entre-deux", une "des entités non humaines, ou au moins à mi-chemin entre le divin et l'humain³⁶⁰. » En effet, ce personnage mythique chez André Breton et Sadegh Hedayat évoque « l'acceptation par l'homme de la suprématie d'un pouvoir féminin de droit divin³⁶¹ ». Les éléments mythiques et de l'amour dans les deux récits permettent de constater qu'il y a une approche de la divinité hindoue : la lumière. Elle crée les images archaïques qui se manifestent dans le rêve et qui est liée à la liberté et l'amour :

Et depuis je n'ai pu voir sans trouble cligner l'affiche lumineuse de « Mazda³⁶² » sur les grands boulevards, qui occupe presque toute la façade de l'ancien théâtre. (*Nadja*, p. 155)

On voit comme, en ce qu'elle pouvait encore avoir d'incertain, l'image se précise : c'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour. (*Arcane 17*, p. 130)

Et chez Sadegh Hedayat, on lit :

À travers les vitres des fenêtres, une lumière trouble s'était ré pondue dans ma chambre. J'étais absorbé par une esquisse que je trouvais mieux venue que les précédentes.

(*La Chouette aveugle*, p. 53)

Cette histoire de la divinité nous fait aussi penser à un autre concept hindou, celui de l'*Ardhanarisvar*³⁶³. Il montre une image de l'amour qui est « un instrument initiatique de

359 روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می کرد، چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

360 Jean Markale, *Mélusine*, Paris, Retz, 1983, p. 15.

361 Philippe Walter, *Dictionnaire des mythes féminins*, p. 1313.

362 Le mot *Mazdâ* qui est également une source de lumière et d'espoir en évoquant Ahurâ des Perses qui est la divinité du Bien du Mazdéisme.

363 C'est la forme hermaphrodite de Shiva, *Ardhanarisvar* –terme qui en sanskrit signifie : « le seigneur dont la moitié est féminine » - est le terme qui sert à désigner Shiva dans sa forme androgyne –ainsi est-il pour moitié

connaissance puisque la dualité fondamentale est la dualité sexuelle, et pouvoir la dépasser implique pouvoir dépasser toutes les autres dualités, toutes les autres oppositions³⁶⁴ ». L'Ardhanarisvar évoque aussi une apparence de l'androgynie³⁶⁵, que l'alchimie reprend une image dans une chose double qui s'appelle le Rebis, qui est également appelé l'amour fou par André Breton³⁶⁶. En effet, « le Rebis est une métaphore pour découvrir notre double nature, celui du mâle et de la femelle³⁶⁷ », qui se trouve chez ces deux écrivains. En effet, la valeur de l'amour chez les surréalistes et chez Sadegh Hedayat et celle de l'hindouisme est comme « un instrument pour transformer à la fois le monde et la vie³⁶⁸ ». Ce qui est intéressant chez André Breton, Sadegh Hedayat et dans l'hindouisme, c'est qu'il y a de la même manière de penser par rapport à la connaissance qui est un élément fondamental et préliminaire à la liberté. André Breton écrit : « Si sophisme c'était, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de "Qui vive ?" ». (*Nadja*, p. 172) Et chez Sadegh Hedayat, on lit :

En effet, la pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres : j'ai compris que je dois, autant que possible, me taire et garder pour moi ce que je pense. Si, maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre³⁶⁹.

(*La Chouette aveugle*, p. 25)

Or, les archétypes sont les éléments ancrés dans l'inconscient. À travers ces personnages mythiques dans les deux récits, il y a aussi des images archaïques qui sont les symboles naturels. Ils apparaissent parfois sous une forme primitive ou sous une forme naïve dans un rêve ou dans un monde d'imaginaire des figures féminines : « Bien sûr ce n'est pas la fortune : le feu et l'eau, c'est la même chose ; le feu et l'or c'est tout différent. » (*Nadja*, p. 100) Et Sadegh

Parvati, sa parèdre. [...], la représentation d'Ardhanarisvar –au-delà de la synthèse du masculin et du féminin – peut être comprise plus globalement comme la synthèse du *Purusha* (l'Homme – principe mâle) et de *Prakriti* (l'Énergie, la Nature - principe féminin), si bien qu'à travers l'androgynie c'est la totalité cosmique qui est visualisée. », Christian Godin, « La Totalité divine », dans *La Totalité. 2. Les pensées totalisantes : la religion, les représentations globalistes du monde, le savoir total et l'encyclopédisme*, Seyssel, Champ vallon, 1998, p. 98.

364 Arturo Schwarz, « L'amour et l'Érotisme », dans *Le Livre surréalisme, Mélusine*, n° IV, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 189.

365 En Grèce, l'androgynie est le porteur des deux sexes.

366 Voir Arturo Schwarz, *op.cit.*, p. 188.

367 *Op.cit.*, p. 181.

368 *Op.cit.*, p. 180.

369 زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطه هولناکی میان من و دیگران وجود دارد؛ و فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگه دارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم فقط برای این است که خودم را به سایه ام معرفی بکنم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 4.

Hedayat écrit : « Face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine ; un ruisseau les séparait. » (*La Chouette aveugle*, p. 29) Il est donc à noter que « les archétypes s'expriment à travers les symboles particuliers chargés d'une grande puissance énergétique³⁷⁰ ». Ils permettent d'analyser certains d'entre eux chez les auteurs parce qu'en fait les archétypes montrent les symboles.

Pour conclure, en évoquant l'image du mythe dans la création des histoires et l'imaginaire des personnages, « il existe bel et bien une vie du mythe qui transcende la durée et permet le rapprochement tant désiré entre l'homme et le monde qui n'exclut en rien la volonté de créer des mythes nouveaux³⁷¹ ». Donc, l'image d'archétype peut ouvrir la voie à une exploration raisonnée des fruits de l'imagination.

370 Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 6.

371 Hervé Menou, « Le Mythe de Mélusine et la rencontre dans le texte bretonien », dans *Mélusine, Moderne et contemporaine*, p. 160.

Conclusion partielle

Enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre : l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps [...] sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. [Celle-ci] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit³⁷².

André Breton et Sadegh Hedayat sont deux grands narrateurs de voyage, celui du monde imaginaire. Les deux récits sont parcourus par un « idéalisme philosophique profond, qui menace de le faire passer sans forme de procès dans le domaine du rêve et de l'irréel³⁷³ ». Il est donc intéressant de revenir sur la comparaison entre André Breton et Sadegh Hedayat où ils nous rapportent une image du rêve dans un flux des pensées automatiques ou préexistantes à la pensée rationnelle. C'est une inspiration freudienne chez les deux écrivains et il sera toujours possible de distinguer les éléments déterminants qui nous permettent d'analyser la théorie de ce flux.

L'activité de lecture d'André Breton et de Sadegh Hedayat porte d'emblée vers des sujets qui sont liées aux lectures psychanalytiques. Les influences des pensées freudiennes sont évidentes dans les deux récits où ils racontent une histoire en admettant les réflexions sur le rêve et où ils appliquent l'importante notion de Freud, celle de l'inconscient. Il est à noter que parfois chez eux un sens fort du « Moi » freudien, qu'ils révèlent dans les histoires qu'il est à la fois le sujet et l'objet de la pensée. Comme l'indique Jean Pfeiffer, « un Moi qui parle, et qui parle de soi mais ce Moi, chez André Breton comme chez Nerval, n'est nullement celui de l'autobiographie, ni davantage celui du journal, qui entretiennent chacun avec la littérature des rapports, de part et d'autre bien établis. Ce Moi, sans cesse témoin de soi-même, n'est nullement assuré de soi-même, retranché dans sa "forteresse intérieure"³⁷⁴ ».

Un autre concept abordé dans cette étude chez les personnages, c'est celui de l'inquiétante étrangeté (das *Unheimlich*) qui est bien lié à l'inconscient. Ce qui est particulier dans les contextes surréalistes, c'est le fait que « la frontière entre fantaisie et réalité se trouve

372 Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Critique, ouvrage cité, p. 7- 9.

373 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, des surréalismes aux postmodernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 83.

374 Jean Pfeiffer, « Breton, le Moi, la littérature », dans *La Nouvelle revue française, André Breton et le mouvement surréaliste, 1896-1966*, p. 277.

effacée³⁷⁵ ». Dans ces deux récits, la psychobiographie essaie d'étudier les influences inconscientes que la vie d'un écrivain exerce sur son œuvre. Chez André Breton et Sadegh Hedayat, « l'image fait dériver le réel de la pensée, l'existence de l'imaginaire³⁷⁶ » et ils la montrent à travers leurs personnages mythiques.

Concernant le rêve, nous constatons que les deux écrivains ramènent le rêve dans une pensée automatique qui existait dans leur pensée rationnelle. Il y a un point de vue commun entre ces deux écrivains : la conception somnambulique liée au rêve. Puisque les deux récits ~~romans~~ sont basés sur le rapport entre le rêve et la réalité qui s'intègre à la folie, cette étude a donc suivi une démarche qui a amené à associer rêve et réalité à la folie des personnages féminins et masculins.

En ce qui concerne le lieu des deux récits, ils présentent parfois les lieux diversifiés et parfois un lieu unique qui symbolisent l'angoisse, la solitude et la mort. Ces lieux sont assez précis dans les deux histoires où les événements se déroulent : « Elle se montre assez incapable d'expliquer sa présence dans cette rue où, pour faire trêve à de plus longues questions, elle me dit être à la recherche de bonbons hollandais. Sans y penser, déjà nous avons fait demi-tour, nous entrons dans le premier café venu. » (*Nadja*, p. 88) Et Sadegh Hedayat décrit son lieu d'habitation ainsi « par chance, ma demeure est située en dehors de la ville³⁷⁷. » (*La Chouette aveugle*, p. 27) Mais ce qui est important dans la présentation des lieux, c'est le fait que ce mouvement incessant et répétitif prend une part essentielle entre les personnages et l'espace qui les amènent vers la folie.

En ce qui concerne le temps, « c'est une existence objective et il existe des changements qui sont réels dans ce monde des changements ne sont possibles que dans le temps³⁷⁸ ». Cependant, la temporalité de ces deux récits est différente. Il y a deux champs temporels : un champ historique et un champ anhistorique empruntés aux mythes dans lesquels se trouvent certains principes du surréalisme. Dans *Nadja*, il y a un temps précis dans une époque où les faits se déroulent en temps réel, alors que dans *La Chouette aveugle* le temps s'accorde à un contexte plutôt historique où il y a beaucoup d'événements qui sont diffusés dans le temps.

La présentation des lieux aux caractères réels chez Sadegh Hedayat, étant allégorique et imaginaire, ne permet pas au lecteur de s'orienter dans la narration. Alors que chez André

375 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 251.

376 Expression empruntée à Jacques J. Rozenberg, *Philosophie et Folie*, p. 203.

377 از حسن اتفاق خانه ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

378 Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses universitaires de France, 1944, p. 65.

Breton, la nomination des lieux est d'une précision extrême telle qu'elle permet au lecteur d'être guidé simplement par l'errance des personnages.

L'image du mouvement romantique allemand est bien claire chez chacun des deux écrivains qui fait « tirer son origine du pouvoir créateur de l'esprit humain, de l'imagination, du génie capable de créer ses propres œuvres [...], dans ce genre de création, l'écrivain produit une œuvre cohérente dans laquelle entrent une multitude d'éléments contradictoires et mêmes opposés qui forment néanmoins un tout structuré et conséquent³⁷⁹ ». En effet, « le romantisme est le cadre particulier de la fantaisie³⁸⁰ ». La fantaisie est l'un des caractères importants des romantiques qu'André Breton et Sadegh Hedayat incarnent dans leurs récits. Selon Julien Gracq, dans le mouvement romantique il y a autant de « clés libératrices³⁸¹ » qui lient le monde magique et irrationnel au monde réel « pour embrasser celui-ci dans la symphonie de sa propre fusion dans l'âme commune³⁸² ».

Les deux histoires mentionnées sont une « révélation de l'amour ponctué de signes érotiques³⁸³ » lié étroitement au mythe. Il n'est pas rare de trouver des points communs et des ressemblances entre les mythes dits occidentaux et orientaux : « L'ailleurs rêvé des surréalistes est associé à cette époque à un Orient mythique qui alimente leurs rêves d'évasion, leurs espoirs politiques et leurs préoccupations philosophiques, un Orient doté d'une dimension à la fois nostalgique (romantique) et prophétique (révolutionnaire)³⁸⁴. »

Les deux personnages importants et mythiques des récits, Mélusine et Gradiva, sont incarnées dans les personnages de Nadja et celui de la femme éthérée. Assurément Nadja et la femme éthérée sont « une création littéraire³⁸⁵ » ou une œuvre d'art antique qui personnifient l'amour et la beauté : « Elle me sourit comme parfois tu³⁸⁶ m'as souri, derrière de grands buissons de larmes. "C'est encore l'amour", disais-tu, et plus injustement il t'est arrivé de dire aussi : "Tout ou rien" ». (*Nadja*, p. 187) Et chez Sadegh Hedayat, on lit : « Je n'aspirais ici-bas

379 Ernst Behler, *Le Premier romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 7.

380 Alain Vaillant, *Dictionnaire du romantisme*, p. 243.

381 Mot tiré de Julien Gracq, *André Breton*, p. 17.

382 Simone Grossman, « Surréalisme et romantisme allemand », dans *Julien Gracq et le surréalisme*, p. 49.

383 Expression empruntée à Tristan Garcia-Fons, « Le Voile de Gradiva », dans *Revue Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 79, 2010/1, p. 48.

384 Marguerite Bonnet, « L'Orient dans le surréalisme : mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, v. 54, n° 4, 1980, p. 411-424.

385 Expression empruntée à Aron Kibedi Varga, « Mythe, texte, genre », dans *Mythe et récit poétique*, p. 65.

386 « Tu » dans ce passage est une allusion à Suzanne Muzar avec qui André Breton avait une relation amoureuse en 1927. Et il dit précisément que Nadja est une préfiguration de cet amour : « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée. » (*Nadja*, p. 186)

qu'à son amour, à lui seul. Une autre qu'Elle pouvait-elle m'émouvoir³⁸⁷ ? » (*La Chouette aveugle*, p. 36)

Les femmes de ces deux récits apparaissant entre la frontière du rêve et de la réalité présentent également une image de la folie et de l'amour. Ce qui est certainement le thème le plus approprié pour étayer une telle démonstration autour de la folie sur la représentation du corps humain. La folie s'exerce par la fantaisie naturelle qui tente de se dégager de « ses délires, de ses aventures et de ses déambulations³⁸⁸ ». Dans les deux récits il y a une sorte de mnémotechnique du mental qui les approche de l'écriture automatique des surréalistes. Il y a aussi une sorte de fatalité précisant « Le temps est taquin. Le temps est taquin parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure³⁸⁹ » chez André Breton et désignant un doute chez Sadegh Hedayat : « Pénétrera-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille³⁹⁰ ? » (*La Chouette aveugle*, pp. 23-24)

Dans les deux récits, « la figure féminine est objet d'amour et d'adoration vécue dans la soumission et la frustration³⁹¹ » et « la femme est miroir, garante du merveilleux et de la poésie, de l'insoumission totale et à l'ombre de l'amour vénéneux et mortel³⁹² ». Les événements inconnus passent dans le rêve et cette étude sur certains états pathologiques de l'esprit dévoile que les influences des rêves et de la folie, dans un certain sens, ont pour cause l'affinité naturelle des idées des deux écrivains. En effet, les deux histoires font alterner à la fois les rêves que « la raison ne les explique pas³⁹³ » et les hallucinations successives du personnage principal ou celui du narrateur. Chaque histoire renvoie ainsi à l'habileté et à l'intention de son auteur qui veut exprimer indirectement ses réflexions.

387 در این دنیای پست یا عشق او را می خواستم و یا عشق هیچ کس را.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 10.

388 Mot emprunté à Viviane Lépine, *L'Image de la folie féminine dans Nadja d'André Breton*, p. 25.

389 André Breton, *Nadja*, p. 122.

390 آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری کسی پی خواهد برد.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 3.

391 Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 71.

392 Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, Paris, Complexe, 1985, p. 41.

393 Voir Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 85.

Chapitre II

Comment la raison et la folie se présentent-elles à l'ombre de l'imagination et l'amour dans les deux œuvres ?

Introduction

La « raison » est l'un des plus importants sujets dans l'histoire de la philosophie occidentale et orientale. « L'idée de raison est un héritage gréco-latin³⁹⁴ » et elle fut, depuis le Moyen Âge, un thème principal de nombreuses études dans tous les domaines, ainsi que dans la littérature. Jean-Louis Vieillard-Baron, en se référant aux idées de Maria Zambrano, écrit : « Réfléchissant sur la condamnation platonicienne des poètes, elle souligne que la poésie, étant logos, n'est pourtant pas raison. Si l'on veut faire justice à toute la poésie philosophique d'Orient et d'Occident, il faut admettre que la raison ne se réduit pas à la rationalité intellectuelle de la philosophie rationaliste³⁹⁵ ». Concernant la raison, il faut souligner que dans le domaine de la philosophie, le terme a deux concepts : celui de la Raison qui est associé à l'esprit humain, et celui de la Sagesse qui est lié à la conscience de soi et des autres en représentant un idéal de vie. Il est à rappeler que chacune de ces notions philosophiques représente les caractéristiques de la pensée humaine.

D'après Blaise Pascal, « la raison se divise en elle-même entre "une raison irrationnelle" et "une raison raisonnable". Il est donc question d'une raison raisonnable naturellement *et* raisonnable en ce qu'elle est capable de se dépasser³⁹⁶ ». Il est à souligner que « ratio » est le sens le plus ancien du terme :

Il se rattache probablement à *ratus*, participe de *reor* (croire, penser), et paraît avoir surtout signifié avant l'époque classique *calcul* et *rapport*. Avec Lucrèce et Cicéron, qui le font entrer dans la langue philosophique, qui lui-même s'employait dans les acceptions les plus variées. [...] Dès l'époque de Cicéron et de Lucrèce, *ratio*, au sens de faculté, est très usuel. Ensuite, en français, les deux acceptations existent au même titre dès l'origine de la langue philosophique³⁹⁷.

Un autre sens du terme est l'« esprit ». D'après Barbara Cassin, le latin *ratio* recueille « le sens d'autres termes grecs, tels *nous*, "esprit", ou *dianoia*, "l'intelligence", qui font par ailleurs l'objet de traductions autrement techniques, comme *intellectus* ; si bien que le français *raison*, au sens de "rationalité", est un terme englobant, alors que *raison*, au sens d'"intellect" ou d'"entendement", est une faculté singulière et différenciée³⁹⁸ ».

394 Jean-Bernard Paturet, *De la responsabilité en éducation*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, p. 84.

395 Jean-Louis Vieillard-Baron, « Littérature et Philosophie », dans *Revue philosophie de la France et de l'étranger*, t. 137, Presses universitaires de France, 2012, p. 7.

396 Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules*, Paris, Cerf, 2013, p. 73.

397 André Lalande, « Raison », dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1980, p. 877-879.

398 Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 1059.

En ce qui concerne le rapport entre la raison et l'amour, ce dernier pourrait avoir la même capacité que la raison. Mais quand il se trouve dans « le cas de "la mesure", l'amour ne se sert pas d'instruments qui lui sont extérieurs, sa "rai-son" est elle-même son propre fondement et donc nécessairement "imprévue" puisqu'à l'origine de toute saisie du monde, accompagnant le mouvement de la vie dans son déploiement "merveilleux"³⁹⁹ ». C'est exactement le même sens qu'André Breton emploie dans ses textes poétiques où il montre le merveilleux mêlé à la réalité :

Toutes idées fallacieuses, insoutenables de rédemption mises à part, c'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence. Je parle naturellement de l'amour qui prend *tout le pouvoir*, qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être.

(*Arcane 17*, pp. 29-30)

Or, inventé par les Grecs, *logos* (Raison) est une forme de la sagesse, mais Héraclite lui donne une multitude de significations comme « la parole, l'intelligence, le rapport, le feu, l'harmonie, la loi, la sagesse et dieu [qui] sont autant de manières différentes de dire *logos*⁴⁰⁰ ». En revenant sur la notion de la raison dans les deux mondes occidental et oriental, on remarque cependant certaines similitudes sur l'interprétation de la raison en Occident et en Orient. Il s'agit, avant tout, d'accéder à la réalité absolue, à Dieu. Mais, il y a également des différences entre la pensée orientale et occidentale, particulièrement sa conception respective de la connaissance est différente. En Orient, contrairement à l'Occident, la raison est présentée comme une manière d'approcher l'unité divine. Autrement dit, quand les penseurs orientaux parlent de la raison, celle qui concerne Dieu, c'est une raison spirituelle, c'est le domaine du mysticisme. D'après le poète mystique iranien Mowlavi Balkhi, Mowlânâ « notre maître » alias Rûmi, « afin de parvenir à la raison spirituelle, il est nécessaire d'essayer d'anéantir notre individualité et notre moi personnel⁴⁰¹ », alors que l'interprétation de la raison chez les mystiques occidentaux n'est pas acceptable et ils la voient comme un point faible.

L'équivalent persan du terme de *raison* est *'aql* ou *xerad*. Il convient de noter que le terme, *xerad*, n'a pas le même sens dans la langue arabe. Dans la littérature persane, ce concept philosophique, depuis les textes religieux du zoroastrisme, est présenté sous le vocable de

399 Paule Plouvier, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète Éditions, 1996, p. 118.

400 Michel Fattal, *Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 16.

401 Djalâl Al-Dîn Rûmî, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 14.

xerad. Signifiant la Sagesse, *xerad* correspond à la raison. Le mot dans l'*Avesta* désignant la lumière, désigne également la sagesse divine. Selon Jules Théodor Zenker, se trouve de nombreux sens pour ce terme persan avec des équivalents en arabe, en français et en allemand. Il écrit : « p خرد hired sbst. عقل intelligence, sens, esprit, jugement | dumm, ohne, Einsehen⁴⁰² », tandis que le terme '*aql* en persan se définit ainsi : « a عقل 'Akl ('Aqyl) subst. t اوص p هوش : raison, intelligence, esprit, bon-sens, sagesse, prudence, jugement, mémoire | das höchste geistige Wesen, Verstand⁴⁰³ ». Concernant le terme *xerad* (raison, '*aql*), les mêmes définitions se trouvent dans le dictionnaire persan de Moï⁴⁰⁴. L'intelligence est presque inséparable de l'homme et elle appartient donc au sujet pensant, elle culmine dans l'esprit. Cet axe philosophique apparaît chez les penseurs iraniens dans une source principale de la vie qui se déploie plutôt dans la sensation. C'est la raison pour laquelle *xerad* ou la Sagesse est représentée comme un acte pour définir le Mal et le Bien, le Faux et la Vérité.

Ce chapitre étudiera d'abord le sens de la raison dans les deux littératures française et persane à travers l'amour. Dans les deux textes en question l'amour apparaît comme un sentiment chaste et doux. Ensuite le chapitre étudiera l'image de la folie, issue de l'amour, par rapport à la raison. Il est à noter que chez les deux auteurs, la folie issue de l'amour rapproche les textes des récits fantastiques. Comme l'indique Gwenhaël Ponnau, « le récit fantastique, est donc aussi œuvre de vérité : entre l'auteur et ses héros la frontière est mince et ambiguë qui sépare, d'une manière parfois imperceptible au lecteur, la nosographie de cas de folie et d'aberration imputées par l'écrivain à ses personnages imaginaires et le compte rendu, pour ainsi dire autobiographique, d'expériences aberrantes effectivement vécues⁴⁰⁵ ». Enfin, le chapitre analysera la nature et le sens de l'imaginaire et du rêve chez les deux auteurs qui sont passionnés par un phénomène dominant : l'amour.

A. Comment la raison se définit-elle dans les deux littératures ?

Il y a souvent un lien étroit entre la littérature et la philosophie de sorte que l'une influence l'autre. L'homme « c'est ce composé de raison et d'amour, qui met à l'épreuve l'un et l'autre dans un combat pratique pour la libération des hommes⁴⁰⁶ ». Comme l'indique Jean-Louis Vieillard-Baron,

402 Jules Théodor Zenker, *Dictionnaire Turc, Arabe, Persan*, t. II, Leipzig, Librairie éditeur, 1876, p. 405.

403 *Op.cit.*, p. 633.

404 <https://www.vajehyab.com/?q=%D8%B9%D9%82%D9%84&d=en>

405 Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, p. 35.

406 Claire Griot-Campeas, « Le surrationalisme d'Éluard », dans *Europe, La Revue littéraire mensuelle*, n° 525, 51 année, Janvier 1973, p. 184.

il y a deux façons d'aborder le problème du rapport de la philosophie à la littérature : la première, toute naturelle, consiste à chercher les leçons morales données par la littérature, la poésie ou roman. C'est celle que pratiquent aujourd'hui André Stanguennec, dans *La Morale des Lettres*, Martha Nussbaum, Stanley Cavell et Paul Ricœur. La seconde façon est orientée vers la relation entre philosophie, poésie et mystique, dans la mesure où la poésie, philosophiquement analysée, permet d'aborder l'expérience mystique⁴⁰⁷.

La seconde façon, formée d'un cadre de la poésie et de la philosophie, se trouve dans les récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat. Les idées philosophiques des auteurs sont influencées par les pensées de Freud.

Or, « la réalité est extérieure et intelligible pour la rationalité occidentale. Elle est éprouvée et vécue au sein d'une expérience spirituelle pour la mystique orientale⁴⁰⁸ ». Le terme de raison est très intéressant à aborder chez André Breton et Sadegh Hedayat à travers le monde imaginaire des personnages. Ils symbolisent éventuellement l'amour. Lorsque les auteurs évoquent les sources de leurs idées et de leurs pensées sur l'existence, ils trouvent et connaissent la vérité dont le but est de se connaître. Mais il faut se demander dans quelle mesure le rôle de la raison pourrait être réel chez les deux écrivains ou bien est-ce qu'il serait possible que le rôle de la raison change dans ces deux récits imaginaires en montrant l'amour. On pourrait peut-être dire que tous les personnages de ces deux auteurs peuvent avoir un certain sens de la raison tout au long de l'histoire. Car, il semblerait qu'ils désiraient atteindre la vérité définie selon les surréalistes mais cette vérité se plonge dans un monde de l'hallucination et de la rêverie amoureuse. Dans ce qu'il reste, il n'y a que l'imaginaire où la raison ne joue pas un rôle important. Elle sera effacée automatiquement, car elle les empêche d'arriver à leur monde de la réalité.

Malgré toutes les explications données à la raison qui essaient de bien déterminer ce qui est réel ou irréel, André Breton et Sadegh Hedayat rejettent cette notion pour laisser libre l'imagination et l'inconscient afin d'accéder au monde libéré de la surréalité et au « fonctionnement du réel de la pensée ». En effet, ce réel est associé à l'inconscient de chacun de ces deux écrivains. Ce travail de recherche essaiera de trouver une certaine raison pour cette

407 Jean-Louis Vieillard-Baron, « Littérature et philosophie », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 137, Paris, Presses universitaires de France, 2012/1, p. 3.

408 Camille Aubaude, *Le Voyage en Égypte de Gérard de Nerval*, Paris, Kimé, 1997, p. 14.

démarche du rejet, en posant cette question : comment la raison a-t-elle été insérée dans les deux récits qui a joué d'ailleurs un rôle plus ou moins important en présence de l'amour ?

Dans un premier temps, il est nécessaire d'examiner de quelle manière les auteurs écrivent leurs textes pour comprendre que la raison est une censure permettant d'échapper à la vérité ou à la réalité. André Breton fait allusion à une définition du mouvement surréaliste qui montre à quel point la raison peut être abrogeable :

Le surréalisme est présenté comme automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (*Manifestes du surréalisme*, p. 36)

Ce qui est très intéressant chez les deux auteurs, c'est que le rôle de la raison qui a été censuré pourrait aussi relever des problèmes sociaux. Ils veulent se libérer de toute emprise du monde extérieur et également de la société. Comme l'indique Jean Weisgerber, « au-delà de l'intelligence et de la raison, on attaque l'ordre social conservateur qu'elles consacrent⁴⁰⁹ ». En effet, c'est une façon de s'échapper de ces problèmes, car l'irrationalisme leur permet de pénétrer profondément dans les critiques sociales. Autrement dit, « la surréalité résulte de la jonction, incongrue au regard de la raison, de concepts ou d'images qui entrent en résonance selon une logique des profondeurs, qui fait sourdre une relation neuve entre eux⁴¹⁰ ». Et avec tous ces critères selon les surréalistes, le concept de la raison chez Sadegh Hedayat peut aussi être examiné autour de ces idées. Donc, cette partie abordera cette notion philosophique, la raison, qui n'a pas le même sens pour chacun des deux écrivains pour accéder à la réalité. Pour comprendre ce concept, il faut d'abord expliquer brièvement le sens de la raison et montrer l'image de l'amour dans chacune des deux littératures.

1. L'interprétation de la raison dans la littérature française moderne

Le sens de la raison change dans chaque période et elle se présente différemment dans chaque domaine. Le thème de la raison est tellement important qu'il est entré dans les pensées littéraires ainsi que dans les pensées philosophiques. En effet, « la raison n'est pas une force déterminante et aveugle, elle est une lumière chargée d'éclairer nos actes dans les limites de

409 Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, v. II, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984, p. 670.

410 Jean-Michel Devésa, *Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine, René Crevel, ou l'Esprit contre la Raison*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 23.

notre liberté⁴¹¹ ». Pour aborder un tel sujet, il faut remonter à l'époque où le concept de la raison est devenu une pensée (sujet) universelle afin de connaître le sens exact de ce terme chez les deux auteurs qui l'ont apparemment rejeté.

Concernant l'histoire de la naissance de la raison moderne, il a commencé en même temps que l'histoire de la philosophie moderne entre les XVI^e et XVIII^e siècles avec les philosophes français et allemands. Au cours du XVII^e siècle, avec Descartes la notion de la raison a connu un autre sens (*ego* à travers le *Cogito ergo sum*) « qui donne lieu à ce que l'on peut nommer un empirisme supérieur, rationnel ou spirituel, c'est-à-dire un empirisme métaphysique⁴¹² » et qui parle de la connaissance. La crise de la raison et le sens de ce terme sont déjà exaltés par les philosophes et les écrivains au XIX^e siècle. Cette pensée est associée à la notion de la conscience. Elle est présentée également dans les poèmes. Il y a toujours un lien entre la raison et la forme moderne de l'amour que montrent souvent les poètes mystiques. Cette nouvelle forme de l'amour est celui de l'amour rationnel, c'est-à-dire, l'amour de Dieu qui unissait l'homme à Dieu.

La notion grecque de *logos* est développée par les idées d'Aristote et de Platon et elle prend toute sa force avec eux. C'est aussi avec eux que la notion de *logos* en tant que raison prend tout son sens. Le *logos* désigne l'idée de relier le rapport entre deux grandeurs : la raison et la parole. Dans le sens général, la raison est de connaître et de comprendre la réalité, autrement dit, elle est une « faculté qu'a l'esprit humain d'organiser ses relations avec le réel⁴¹³ » et aussi apprendre à se confronter à la réalité. À vrai dire, elle confronte les désirs et les fantasmes au monde extérieur. Michel Fierens écrit : « Le langage apparaît à l'aube de la philosophie comme *logos*, à la fois comme parole et raison de l'homme ; à partir de lui, la philosophie s'est développée avec des moments forts, comme l'élaboration de la logique dans certaines œuvres des auteurs et philosophes, comme Aristote et Hegel, dans l'Histoire⁴¹⁴. » Concernant le rôle du langage dans la poésie et la littérature, la même idée se trouve chez les surréalistes pour exprimer les perceptions venues des images, des sensations et des sentiments, à l'opposé de la raison. Maurice Blondel souligne :

411 Joseph Brossard, *Considérations philosophiques sur la raison*, p. 6.

412 Philippe Soual, « L'expérience de la raison selon Descartes », dans *Expérience et métaphysique dans le cartésianisme*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29.

413 <https://cnrtl.fr/definition/raison>

414 Christian Fierens, *Logique de l'Inconscient, Lacan ou la raison d'une clinique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 16.

Dans le premier sens, la raison est un simple instrument (« un instrument universel », disait Descartes), pour servir, aider ou mimer l'œuvre d'une faculté plus haute d'intuition ; dans le second sens, elle prend le premier rôle ; elle prétend, plus ou moins délibérément, attribuer une valeur réaliste au travail discursif de l'esprit, et restituer le réel à l'aide des fragments artificiels de l'analyse⁴¹⁵.

Pour les Grecs anciens, la raison avait le sens des mots que l'on met sur des choses. La raison s'est structurée tout d'abord par une façon cohérente avec Platon. Il l'a démontrée selon une valeur irrécusable en tant que *logos*. En effet, *logos* est une faculté de la pensée qui sera capable de juger pour savoir si l'on est dans un monde réel ou faux. C'est ainsi qu'on pourrait peut-être affirmer que la raison permettrait de donner un accès à l'essentiel de la réalité. C'est avec Platon que l'on voit le vrai monde qui est le monde des idées, dans lequel le monde est éternel et sera accédé par la raison. Les philosophes usent de la raison comme *logos*, parce que « la raison se définit comme l'unité la plus haute de la connaissance d'un objet et de la connaissance de soi⁴¹⁶ ».

2. L'image de la raison chez les surréalistes

L'image de la raison dans le mouvement surréaliste est définie ainsi par André Breton : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁴¹⁷. » Le surréalisme, à l'origine, « a voulu être libération intégrale de la poésie et, par elle, de la vie⁴¹⁸ ». André Breton écrit : « Le principal obstacle auquel il a dû s'attaquer est la logique rationaliste⁴¹⁹. » En effet, « les surréalistes aboutissent à une dislocation du réel qui rend liberté à la parole ; ce langage désarticulé, incohérent est le signe de l'explosion incontrôlée de l'inconscient dans la conscience ». [...] Et, ils « entreprennent une exploration de cet inconscient qui doit remplacer la sèche connaissance rationnelle par une connaissance poétique qui puisse échapper à l'autre⁴²⁰ ». C'est en ce sens que ce mouvement est en réalité une réaction contre la raison et le rationalisme, autrement dit,

415 Cité par André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 878.

416 Jean-Bernard Paturet, *De la responsabilité en éducation*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003, p. 86.

417 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Folio, Gallimard, 1962, p. 36.

418 Henri Béhar, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, Lausanne [Paris], L'Âge d'Homme, 1988, p. 324.

419 André Breton, « Le Surréalisme et la tradition », dans *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 133.

420 Les expressions empruntées à Claire Griot-Campeas, « Le Surrationalisme d'Éluard », dans *Europe revue littéraire mensuelle*, n° 525, 51^e année, Janvier 1973, p. 177.

ils ne sont « ni irrationalisme et ni spiritualisme⁴²¹ ». Mais ils appuient plutôt sur l'inconscient et l'irrationnel, à travers les idées de Freud. En effet, la tentation qui se trouve chez les surréalistes, c'est la notion de l'irrationnel et l'apologie de l'imaginaire. Comme l'indique Yves Bridel, « ce qui frappe dans le surréalisme, c'est l'automatisme, généralement condamné comme non-artistique, et c'est mieux accepté sinon toujours approuvé, l'importance donnée à l'image, au merveilleux, à l'imagination et la critique du réalisme⁴²² ». Les surréalistes cherchent la réalité, non seulement soumis aux lois de la raison mais ils croient que l'homme peut la découvrir dans le rêve ou surtout par la puissance de l'imaginaire :

Que voilà donc un récit qui tourne court ! Un personnage n'est pas plus tôt donné qu'on l'abandonne pour un autre, -- et, qui sait même, pour un autre ? À quoi bon, dès lors, ces frais d'exposition ? Mais l'auteur, qui paraissait avoir entrepris de nous livrer quelque chose de sa vie, parle dans un rêve ! – *Comme dans un rêve. (Les Vases communicants, p. 89)*

Ainsi, l'ordre poétique chez les surréalistes est basé sur la forme d'irrationalisme et l'image de l'amour est influencée par cette pensée. Comme Anne Bernard, une cinéaste, le note : « L'amour n'est ni raisonnable, ni raisonné. C'est une évidence, c'est une intuition⁴²³. » Et le point d'arrivée des surréalistes est toujours l'amour.

a. La raison éloignée des surréalistes

Le désaccord avec le concept de la raison est inséparable aux activités des surréalistes. Comme l'indique Robert Bréchon, « la logique borne le champ de la pensée, elle bloque son fonctionnement, l'empêche de communiquer avec le monde et, finalement, la déchire en se retournant sans cesse contre elle-même⁴²⁴ ». Pour les surréalistes « la grande "prostituée" c'était la raison⁴²⁵ » car la raison les empêchait de voir la réalité de l'univers extérieur.

Or, les deux concepts du surréalisme et de l'existentialisme font partie des humanismes. En effet, « ils s'opposent à la théologie, au matérialisme objectiviste, au rationalisme classique : ils critiquent ces trois principes de transcendance que sont Dieu, le Monde en soi et

421 Voir Gérard Roche, « La "Raison" ardente du surréalisme », dans *René Crevel ou L'esprit contre la raison*, actes du colloque international Bordeaux, n° XXII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 39.

422 Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, p. 92.

423 Cité par Albert Embounou, *L'Afrique noire n'est pas partie*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013, p. 87.

424 Robert Bréchon, « Au-delà de la raison », dans *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 57.

425 André Masson, *Le Rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Hermann, 1976, p. 16.

la Raison⁴²⁶ ». Cette philosophie est présentée plutôt dans la poésie et les surréalistes ont créée en s'éloignant de la logique et de l'intelligence. On pourrait dire que la poésie se situe à l'opposé du rationnel. André Breton écrit : « Philosophie poétique, qui, sans mettre le langage à la raison, conduise pourtant un jour à l'élaboration d'une véritable philosophie de la poésie⁴²⁷ » qui se reflète dans l'écriture automatique. De ce point de vue, il est à noter que les surréalistes considéraient la poésie comme le seul langage qui pourrait rendre libre la censure de la raison afin d'advenir à la réalité :

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons.

(*Manifestes du surréalisme*, Folio, p. 28)

D'après les surréalistes, la raison n'est pas suffisante en tant qu'instrument de pensée. C'est pourquoi ils commencent à mettre en place l'écriture automatique en état d'hypnose, selon les théories de l'inconscient de Freud, sans que la raison et la morale interrompent l'acte d'écrire. Cet « automatisme psychique pur⁴²⁸ », c'est un mécanisme de la pensée qui se libère hors du contrôle de la raison, à tel point qu'André Breton condamne « les excès de la raison » (*Manifestes du surréalisme*, Folio, p. 36). C'est par cette écriture automatique que les surréalistes reproduisent une inspiration à travers les rêves éveillés qui emportent l'homme vers les vérités qu'il n'aurait jamais découvertes par la raison. André Breton aperçoit que la raison est « [les] plus haïssable[s] des prisons⁴²⁹ ». L'une des manières qui montre ce rejet de la raison se trouve dans l'écriture automatique. Car « elle veut le *désaliéner* en libérant la partie de sa personnalité esclave de la raison puis en donnant à cette partie le pouvoir de diriger ses propres et ses actes⁴³⁰ ». Chez les surréalistes « la raison (*ratio*) départ et partage, coupe et découpe, analyse et ligote. Sa logique ne dépasse pas la phase première de partition et de répartition. Le problème posé est celui des frontières de la logique, qui s'est érigée en instrument de connaissance de la totalité : mais il y a une infinité de logiques : celle de l'écriture automatique, qui fait surgir une multiplicité de sens de l'enchaînement apparemment aléatoire des mots ; la

426 Ferdinand Alquié, *Solitude de la raison*, Paris, Le Terrain Vague, 1966, p. 72.

427 André Breton, « L'immaculée conception », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 1633.

428 *Ibidem*.

429 André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 2008, p. 169.

430 Benjamin Andréo, « Le sacré et l'écriture d'un autre mythe », dans *Artaud et Breton face au sacré : Sphinx, Mythes et Fantômes*, Paris, Hermann, 2011, p. 144.

logique de la psyché, ou psycho-logique en est une autre, qui n'obéit pas par nature à la rationalité⁴³¹ ». En effet, la rationalité est comme un obstacle pour dépasser les frontières, autrement dit, tout est possible par l'irrationnel. Philippe Soupault écrit :

Depuis trop longtemps – mais tout de même pas tellement – (trois ou quatre siècles au maximum) l'esprit européen est systématiquement empoisonné par la logique. La logique a été le poison qui lentement a paralysé toutes les forces de l'imagination de l'homme. C'est au nom de la logique que furent condamnées les découvertes scientifiques et les inventions poétiques, les explorations des rêveurs et les évasions des clairvoyants⁴³².

Chez les surréalistes, le concept de l'imagination a une place considérable qui « révolte contre la raison ». Alix Large dit : « Avec le Surréalisme, l'imagination va devenir le meilleur contrepoids aux prétentions exorbitantes de la raison. Le rationalisme, en déduisant la morale et ses commandements de la seule activité raisonnante atteste, pour les surréalistes, l'arbitraire de sa démarche, qui arguent de ce constat d'illégitimité et par conséquent l'inanité d'une telle morale⁴³³. » Et Sylvain Auroux souligne :

L'imagination passive est celle qui vient du corps, l'imagination active venant de l'âme. Parce qu'elle est essentiellement liée au corps, comme chez Pascal et les spirituels français, l'imagination demeure cependant pour Descartes "maîtresse d'erreur et de fausseté". Chez Malebranche elle est "une folle qui fait la folle", entièrement opposée à la raison, et incapable de se soumettre à des règles⁴³⁴.

En effet, dans le cadre de l'irréel et de l'inconscient le plus important pour les surréalistes, c'est l'image du merveilleux qui pousse la lecture vers l'irrationnel. Philippe Sabot l'indique, « la poésie vise le "dépassement" des oppositions abstraites et donne accès à une dimension supérieure de l'être. Les surréalistes s'inscrivent dans une perspective idéaliste, qui fait fond notamment sur une conception "sublimée" de l'inconscient, en tant qu'il représente avant tout une réserve inépuisable de rêves, d'imaginaire et de merveilleux⁴³⁵ ».

431 Claude-Gilbert Dubois, « Quand l'esprit souffle, la raison "ploie" », dans *René Crevel ou l'Esprit contre la raison*, n° XXII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 25.

432 Philippe Soupault, « Sans phrases 1953 », dans *Poèmes et Poésies*, Paris, Bernard Grasset, 1973, p. 376.

433 Alix Large, *L'Esprit libertaire du Surréalisme*, Lyon, Atelier de Création libertaire, 1999, pp. 78-79.

434 Sylvain Auroux, *Les notions philosophiques*, dictionnaire, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1236.

435 Philippe Sabot, *Pratiques d'écriture, Pratiques de pensée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 146.

b. De la notion de la raison à l'amour dans les récits d'André Breton

Dès le début du *Manifeste du surréalisme* qui est l'un des livres fondateurs du surréalisme, André Breton précise le rôle de la raison et de l'irrationalité dans ce mouvement :

Nous vivions encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent.

(*Manifestes du surréalisme*, Folio, pp. 19-20)

La philosophie d'André Breton est un mélange des pensées cartésiennes, platoniciennes, freudiennes et également des pensées hégéliennes dans le champ philosophique des romantiques allemands. Ils relèvent les « multiples contradictions très explicites⁴³⁶ » où le discours des surréalistes s'oppose à tout ordre logique. Selon Olivier Margerit, « Breton démystifie le rapport transcendantal du sujet à l'objet, et montre qu'au-delà du rationalisme triomphant, la rêverie poétique perçoit de façon opaque toutes les correspondances fulgurantes, énigmatiques, qu'entretient l'esprit humain avec la matière⁴³⁷ ». Le concept de la raison est très important chez André Breton à tel point qu'il montre sa première déclaration révolutionnaire sur la raison dans le *Manifeste du surréalisme*. Il est comme une « guerre à la logique et à un rationalisme étroit et desséchant⁴³⁸ ». Et il dit :

La pensée rationaliste la plus maîtresse d'elle-même, la plus aiguë, la plus apte à se soumettre tous les obstacles dans le champ où elle s'applique m'a toujours paru, hors de ce champ, s'accommoder des plus étranges complaisances.

(*Manifestes du surréalisme*, Folio, pp. 159-160)

Certes, il y avait des intérêts par rapport aux idées psychologiques de Freud mais André Breton ne se cachait pas dans la théorie freudienne. Il retrouve et remodèle le monde des facultés de l'esprit. La philosophie d'André Breton est celle de la liberté, dans le sens de libérer les forces de l'inconscient à côté des découvertes de Freud. Il montre également l'absence de la

436 L'expression empruntée à Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 16.

437 Olivier Margerit, « La promenade surréaliste », dans *Promenades et écriture*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 146.

438 Gérard Roche, « La "Raison Ardente" du surréalisme », dans *René Crevel ou l'esprit contre la raison*, n° XXII, p. 39.

raison pour laisser libre cours à l'imagination afin d'accéder au monde libéré de la réalité. L'imagination est un concept pour découvrir la réalité profonde. C'est pourquoi qu'André Breton est attiré par la pensée cartésienne à propos de l'*ego cogito* « moi pensant ». Cette pensée parle de la doctrine de la liberté et s'exprime également à propos du moi humain. Mais André Breton prouve une imagination libre au niveau de la faculté suprême où il y a à la fois des imaginations sans limite et des expressions de la liberté. Puisqu'il montre bien ce moi pensant, *ego cogito*, il accepte l'imagination en tant qu'un sujet d'autrui : « L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. » (*Point du jour*, pp. 8-9) Le sujet du rationalisme est différent chez lui, car il pensait toujours à un mode de connaissance supérieur et une pensée au-delà de la raison, comme l'indique Jacques B. Brunius⁴³⁹,

Breton combattait le rationalisme étroit, tel qu'il était enseigné dans les écoles et les universités, et il essayait de le remplacer par ce qu'il appelait un rationalisme ouvert. C'est-à-dire un état de la raison humaine où ce qui était irrationnel hier pouvait devenir rationnel aujourd'hui, ou demain, ou après-demain. La raison n'est pas un objectif figé, mais un concept évolutif⁴⁴⁰.

La raison prend origine dans « un mouvement particulier de la conscience, lorsque celle-ci intègre immédiatement le flux qui monte du subconscient. Ce mode d'écriture tend à une synthèse pratique toujours plus exhaustive de l'automatisme et de la liberté, des puissances de la conscience et de la subconscience⁴⁴¹ ». André Breton écrit :

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure⁴⁴².

Pour l'écrivain, la participation de la raison n'est pas une solution cohérente pour arriver à la vérité, elle pourrait même nous faire échapper si nous ne nous confions qu'à la raison, comme il l'a écrit dans *Manifeste du surréalisme*. Dans toutes ses œuvres, se trouvent les sujets de l'amour, du rêve, de l'imagination, de la liberté et de la folie et pour les atteindre la raison apparaît comme un obstacle en mettant les limites :

439 L'acteur, réalisateur et écrivain français né en 1906. Il était l'une des figures des surréalistes.

440 Cité par Alain et Odette Virmaux, *André Breton, le pôle magnétique*, Paris, Éditions Olbia, 1998, p. 92.

441 Marc Eigeldinger, *André Breton : essais*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1970, p. 105.

442 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 46.

Qui peut être qualifié de surréaliste aussi bien dans le domaine des sciences particulières que dans le domaine de la poésie et des arts, d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot « réel » tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel jusqu'à nouvel ordre. (*L'Amour fou*, p. 108)

Quelques années après la publication du *Manifeste du surréalisme*, la trace de ses pensées sont encore saisissables dans : *Nadja*, *L'Amour fou* et *Les Vases communicants*. Ses œuvres sont illustrées par les caractéristiques des thèmes principaux des surréalistes, particulièrement l'image de la raison à travers l'amour et la folie. Il écrit :

Je souhaite qu'il (le Surréalisme) passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc. (*Les Vases communicants*, p. 102)

Dans *L'Amour fou*, André Breton exprime les idées des surréalistes en introduisant dans le texte un amour irrationnel, un amour comme une sorte de folie qui libère le langage de l'inconscient : « Du jour où l'on aura trouvé le moyen de se libérer à volonté de toute préoccupation logique ou morale. » (*L'Amour fou*, p. 129) André Breton trouve le pouvoir de connaissance et de « dépasser les contradictoires et les antinomies de la rationalité classique et conventionnelle, occasion de se dessaisir des conditions d'existence que les circonstances (historiques, économiques, sociales) imposent à l'homme⁴⁴³ ». La pensée de la raison ou de la rationalité est issue des idées philosophiques de Hegel. En effet, Hegel croyait que l'homme peut trouver la raison dans la réalité du monde rationnel, au contraire des pensées d'André Breton :

On peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme*⁴⁴⁴.

443 Expression empruntée à Jean-Michel Pianca, « Amour-Humour », dans *Mélusine*, n° X, Paris, L'Âge d'Homme, 1988, pp. 76-77.

444 André Breton, « Le Surréalisme et la peinture, IV, Crise de l'objet », dans *Œuvres complètes*, t. IV, p. 682.

Donc, l'image de la raison est transformée en une forme de sur-raison ou sur-rationnel, celle qui relève des idées philosophiques de Hegel. Dans presque toutes les œuvres d'André Breton, on pourrait trouver la rationalité de Hegel qui se présente comme un mouvement où il montre les contradictions dans l'art et la poésie. Il n'essaie pas de nier la valeur propre de la raison, mais il s'appuie plutôt sur les idées originelles de l'inconscient qui expriment une totalité des phénomènes concernant la réalité ou l'essence de l'homme. André Breton l'indique,

par l'application de l'adage hégélien : « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel » on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel, et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surréalisme* (le mot est de Gaston Bachelard) qui le double et le mesure⁴⁴⁵.

En ce qui concerne la raison et l'amour, André Breton croyait que la raison est un obstacle pour arriver à la réalité, celle qui existe dans l'amour. Ayant supprimé la raison, il traversait le monde imaginaire et rêvé afin d'atteindre l'au-delà. Puisque le réel connaît certaines opacités, il ne peut pas se vérifier expérimentalement et il est également inaccessible. Donc, la raison apparaît insuffisante face à l'immensité de cette étendue. En ce sens que la raison ne pourra pas avoir de place à côté de l'amour. Car « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point⁴⁴⁶ ». André Breton parle de ce pouvoir de l'amour dans ses récits. Il écrit :

Besoin de concilier l'idée de l'amour unique et sa négation plus ou moins fatale dans le cadre social actuel, souci de prouver qu'une solution plus que suffisante, nettement excédante des problèmes vitaux, peut-être toujours attendue de l'abandon des voies logiques ordinaires. Je n'ai jamais cessé de croire que l'amour, entre tous les états par lesquels l'homme peut passer, est le plus grand pourvoyeur en matière de solutions de ce genre. (*L'Amour fou*, pp. 63-64)

Ce terme, l'amour, est présent dans quelques ouvrages principaux d'André Breton, ainsi que *L'Amour fou*, *Nadja*, *Arcane 17* et *Poisson soluble*. Ils sont les « grandes orgues de l'amour

445 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 26.

446 Emprunté à Blaise Pascal, *Pensées*, p. 58.

humain⁴⁴⁷ ». L'intérêt d'André Breton pour ce sujet est « passionner » la vie par l'amour. Comme Robert Desnos écrit : « Qu'on imagine l'amour sous telle, telle ou telle forme, je me refuse à le séparer d'un sentiment d'angoisse et d'horreur sacrées⁴⁴⁸. » André Breton croit que par l'amour l'homme serait capable d'exprimer l'exigence de la vérité et « la grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde. » (*Arcane 17*, p. 59)

c. La représentation de la raison et de l'amour dans *Nadja*

Dans ce passionnant ouvrage d'André Breton, ce qu'il met en lumière c'est que le récit rencontre un problème en posant cette question fondamentale « Qui suis-je ? » laquelle est « condamnable au nom de la raison⁴⁴⁹ ». Dans cette œuvre, malgré une procession spatiale et temporelle logique et ordinaire du récit, le narrateur ou l'auteur oriente le lecteur vers une vie qui échappe au contrôle rationnel. Il constate que la vie peut éprouver les limites de la logique en produisant le doute dans l'avenir. C'est la raison pour laquelle son propre monde de la réalité ne peut être saisi par une explication rationnelle. C'est en ce sens que *Nadja* est une histoire de mystère et d'irrationnel. Cette partie de la recherche étudiera la présence ou le manque de cette notion philosophique dans le récit de *Nadja*. Dans ce récit, l'auteur imite la structure de la logique de l'inconscient en apparence irrationnel. Comme l'indique Ramona Fotiade, la rationalité chez Nadja est une « rationalité symbolique ou délirante, encadrée par une rationalité discursive, attribuée directement au sujet ou à une instance masculine qui le représente⁴⁵⁰ ». Nadja dit :

Vois-tu ce qui se passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri-IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. (*Nadja*, p. 96)

En effet, ce que raconte ce récit apparaît comme une histoire irrationnelle. C'est la présence des images imaginaires que le personnage principal du récit montre à travers son univers de rêverie. L'imagination emmène l'âme de l'homme hors de lui. Dans *Nadja*, on lit :

447 André Breton, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1971, p. 26.

448 Robert Desnos, *La Liberté ou l'Amour*, Paris, Gallimard, 1962, p. 27.

449 Expression empruntée à Maurice David dans *La Dépêche tunisienne*, cité par André Breton, dans *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 1518.

450 Ramona Fotiade, *André Breton: the power of Language*, p. 45.

A la fin du second quatrain, ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle peut le suivre : « Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas. Puis elle le perd et revient au poème.

(*Nadja*, pp. 83-84)

Dans cette œuvre, André Breton raconte son histoire à travers les faits insolites. Il montre la réalité et l'imagination où on pourrait saisir les points de repère auxquels l'irrationalité s'apparente. Pour l'individu, il y a des émotions qui se sont produites entre les événements psychiques et réels qui s'éloignent des voies de la logique ordinaire⁴⁵¹. Rosalind E. Krauss l'indique, « l'irrationalité même des faits relatés dans *Nadja* exigeait la forme objective d'un document⁴⁵² ». Et André Breton écrit :

La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) et qui fait qu'aussitôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'œil. (*Nadja*, pp. 117-118)

En effet, dans le récit de *Nadja* la raison est dans l'irrationnel : « Il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme*⁴⁵³. » Le livre de *Nadja* est comme une histoire qui s'ouvre vers une « logique de l'inconscient⁴⁵⁴ » et à vrai dire, elle dédaigne la logique au cours du récit. Le personnage de Nadja apparaît comme un mythe qui, ayant un pouvoir mystérieux, est représenté en tant qu'un être précaire et détenteur. Il apparaît également comme une réalité étrangère à celle de la rationalité. Le monde irrationnel de Nadja vient de son monde imaginaire et illusoire. Son monde est rempli d'images et d'objets d'un univers quotidien qui semble inconnu et qui s'ouvre à la merveille. Dans ce récit, il y a en effet une forme logique qui semble se révéler irrationnellement à travers les images. Le monde amoureux et imaginaire de Nadja se passe dans ses dessins en rejoignant le merveilleux et le réel. Il y a également « une messagère qui devait annoncer le surgissement de l'amour dans la vie de l'écrivain⁴⁵⁵ ».

451 Voir Olivier Margerit, « La promenade surréaliste (*Nadja* et *L'Amour fou*) », dans *Promenades et écriture*, p. 146.

452 Rosalind E. Krauss, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, p. 161.

453 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 824.

454 Mot emprunté à Christian Fierens, dans *Logique de l'Inconscient, Lacan ou la raison d'une clinique*, p. 18.

455 Dominique Carlat, *André Breton, Nadja*, Paris, Gallimard, 2007, p. 192.

Évidemment, ce qu'on pourrait recevoir de *Nadja* c'est qu'il s'oppose à la formule de Hegel qui dit : « Ce qui est rationnel est réel⁴⁵⁶. » En effet, cette formule est contre la perception de la réalité d'André Breton où il parle de l'inconscient de son personnage principal dans un monde imaginaire. Le concept de l'irrationalité, à travers les images montrées par Nadja, se situe dans un monde illusoire opposé au rationnel. Le monde de Nadja est dans un univers tel qu'il n'a pas sa limite rationnelle. À part du monde imaginaire, ce qui fait s'éloigner Nadja du monde rationnel, c'est aussi celui de la folie entremêlée des rêves, sans retour à la logique. C'est la raison pour laquelle Nadja pourrait se trouver dans un monde complètement irrationnel. André Breton dit :

C'est dans la voie de cette dernière entreprise, peut-être, que j'eusse dû la retenir, mais il m'eût fallu tout d'abord prendre conscience du péril qu'elle courait. Or, je n'ai jamais supposé qu'elle pût perdre ou eût déjà perdu la *faveur* de cet instinct de conservation – auquel je me suis déjà référé – et qui fait qu'après tout mes amis et moi, par exemple, nous nous tenons bien.

(*Nadja*, p. 169)

Le monde irrationnel de Nadja s'accompagne d'un monde amoureux qui s'oppose à la raison. Car, l'amour représente comme un désir inéluctable qui est au-delà de la logique et ce récit de *Nadja* montre bien l'incompatibilité entre l'amour et la rationalité. Autrement dit, la pensée rationnelle chez Nadja est comme un obstacle face à l'amour. Le monde de Nadja devient une merveilleuse illusion qui déconstruit le lien de la logique contre la réalité. Dans le monde inconscient de Nadja, il y a certainement une dualité entre la raison et l'imagination qui fait souffrir le personnage dans son monde de la passion et de l'amour. Car, il y a une folie de l'inconscient qui se réfugie dans l'irrationalité à travers les images.

3. La rationalité dans la littérature persane

La rationalité dans la littérature persane parle toujours autour du sujet divin et de l'existence de Dieu. En effet, ce concept s'insinue dans le domaine du mysticisme où les poètes persans comme Mowlavi Balkhi (Rûmi), qui conduit l'homme à travers ses poèmes, parle. Il croit que « chaque être est une limitation à l'intérieur d'une Existence unique (Dieu), et c'est là qu'il exprime la nostalgie de l'âme séparée de son origine et le thème de l'oubli de la descente et l'émanation⁴⁵⁷ ».

456 Hegel, cité dans la Préface de *Principes de la Philosophie du droit*, Paris, PUF, 2013.

457 Djamshid Mortazavi, *L'Autre face de la pensée musulmane*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997, p. 154.

Le terme de la raison est défini par celui de « la sagesse » depuis la religion de Zoroastre. Ce substantif représente dieu suprême de Zoroastre, Ahurâ Mazdâ ou (*Seigneur Sagesse* ou Sage Seigneur⁴⁵⁸). Selon Jacques Duchesne-Guillemin aussi Ahurâ Mazdâ signifie « sagesse⁴⁵⁹ ». Un texte avestique intitulé le *Mênôk i Xrat* signifiant l'« "esprit de raison ou sagesse", répond, sous forme de dialogue entre le "Sage" et le Mênôk i Xrat, à des questions sur les doctrines zorostrsiennes⁴⁶⁰ ». Ce terme est « comme pensée saine, à la faculté théorique et pratique, finalement à la sagesse, distinguée de la raison, perception de secrets profonds, ou bien mystérieuse intelligence qui ordonne au mieux le monde, selon une logique qui déborde les clartés humaines⁴⁶¹ ». La raison apparaît comme un sens par lequel chaque esprit peut distinguer le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, le bien du mal, lorsqu'elle s'applique à une situation particulière. Il est à noter que l'intensité et la liberté spirituelle chez les philosophes iraniens, comme Sohrewardi, se révèlent une figure de la réalité et du vrai mystère divin. Les œuvres poétiques ressassent le chagrin d'aimer et une passion dévorante pour Dieu.

Puisqu'il y a certaines traces des textes avestiques dans les textes persans, il ne serait pas inutile de vérifier le concept de la sagesse selon l'*Avesta*. Le terme désignant la lumière de l'au-delà étant opposition avec celui de ténèbre. Dans l'épopée nationale, le *Châh-Nâmeh* « Le Livre des Rois » de Ferdowsi, on peut trouver également certaines allusions à l'*Avesta*. Pour le poète épique, le monde rationnel est également sous une forme de l'Esprit qui montre l'image de Dieu. Cette image est bien présentée par les poètes mystiques iraniens qui ont parlé de Dieu en tant que le grand Créateur. Il est à souligner que l'image de la sagesse a toujours gardé sa place dans la littérature moderne dans ce sens que les écrivains ou les poètes parlent des deux mondes de la lumière et des ténèbres. Dans cette littérature, ils présentent leur bien-aimée, imaginée sous la figure d'une femme idéale. Cette dernière est également associée à la beauté et à une harmonie céleste et cosmique.

a. Une mystique rationnelle et l'amour

Le mot de la raison dans le domaine de la philosophie persane est lié au mysticisme qui est dans le domaine théologique rationnel. En effet, « la philosophie mystique de l'Iran est la

458 Paul du Breuil, *Le Zoroastrisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 30.

459 Jacques Duchesne-Guillemin, *Zoroastre, Étude critique avec une traduction commentée des Gâthâ*, Paris, Maisonneuve, 1948, p. 105.

460 Geo Widengren, *Les Religions de l'Iran*, Paris, Payot, 1968, p. 19.

461 Charles-Henri de Fouchécour, *Le Sage et le prince en Iran médiéval : les textes persans de morale et politique IX^e- XIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 13.

plus riche du monde au niveau des points symboliques et ésotériques⁴⁶² ». Ce mysticisme ne se réalise qu'avec la connaissance de Dieu. Les mystiques se divisent en deux groupes : l'un qui pense que la raison est suffisante pour accéder au bien-aimé à travers les arguments et les raisonnements. Ici, quand on dit l'amour, c'est l'amour réel ou absolu et ce bien-aimé est bien le Dieu. L'autre ne croit qu'en amour et ils pensent que la raison d'accéder au bien-aimé se fait par défaut. Il est à souligner que la question du mysticisme persan relève de la mythologie iranienne où elle évoque la liberté pour atteindre la Lumière absolue.

L'un des plus célèbres philosophes dans ce domaine, c'est Sohrawardi (1154-1191), avec sa philosophie illuminative (*ešrâq*). Dans ses textes, il y a de nombreuses sources zoroastriennes ou mazdéennes qui prouvent l'influence de l'Iran ancien. Sa philosophie est fondée sur les pensées des sages persans sous les sources de la lumière et des ténèbres. À travers ses pensées philosophiques et mystiques, celles du symbolisme et de l'ésotérisme, il montre une image fondamentale autour du sujet de l'unité de l'existence et le chemin pour accéder à la vérité éternelle en renouvelant la pensée humaine.

Un autre poète mystique, c'est Mowlavi Balkhi. Il a dévoilé les mystères pour montrer le chemin afin d'atteindre la vérité et la certitude à travers ses vers. En effet, il montre le rapport étroit entre l'amour et la raison, lesquels se confrontent toujours. Quand il y a le sujet de la raison et du raisonnement, l'amour considère comme un acte sans rapport et quand il y a l'amour, la raison et le raisonnement n'ont aucune place définie. Djamshid Mortazavi écrit : « Sans tenir compte du climat social, de l'autorité écrasante de la religion, de la motivation du symbolisme utilisé, ni de la raison pour laquelle il est impossible de trouver des idées philosophiques ou mystiques qui ne soient pas étroitement rattachées à des versets du Coran et des *hadiths*, et commentées par eux⁴⁶³. » Mais il est à noter que le mysticisme persan « comporte des analogies avec les idées indiennes ou néo-platoniciennes⁴⁶⁴ ». L'amour mystique est toujours à la recherche d'un objet par lequel le mystique pourrait être en contact avec Dieu. Si ce contact est impossible, il commence à le symboliser afin de le découvrir. D'après Mowlavi Balkhi, « que l'amour vienne du côté de la terre ou qu'il vienne des cieux, à la fin il nous emmène là-bas ». (*Mathnâwî*, p. 60)

Chez les mystiques musulmans, la notion de la raison est peu présente, car même si elle est inutile dans ce système de pensées (mysticisme), les mystiques ne l'ignorent pas entièrement. *A contrario*, ils croient qu'il faut avoir une « connaissance rationnelle qui a pour

462 Djamshid Mortazavi, *Symbolisme des contes et mystiques persans*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 90.

463 *Op.cit.*, p. 91.

464 *Op.cit.*, p. 178.

objet l'union directe entre l'homme et la divinité » où l'homme atteint un monde de la vérité à travers les intuitions et les sentiments passionnels. Alors que le mysticisme occidental ne laisse aucune place pour la raison, ajoutant qu'ils croient que la raison est un point faible pour les mysticismes. La notion de la raison, contrairement aux pensées occidentales, est toujours liée au mysticisme et « le sentiment mystique, abstraction de toute volonté personnelle, ayant pour l'objet l'annihilation dans l'Amour divin ne peut ni être compris ni admis par la raison commune⁴⁶⁵ ».

Or, dans la philosophie islamique la raison est un don divin. La pensée concernant la raison est également présente chez les autres poètes mystiques comme Hafez. Ce concept provoque à la fois la connaissance de Dieu et la connaissance de soi qui conduit l'homme vers l'amour divin. Charles-Henri de Fouchécour souligne : « Du corps au cœur, la distance est immense ; le premier pas pour aller vers ce cœur est d'éveiller sa raison, qui est "une perle, une mine, un messenger et un gardien", le propre de l'amour est la perte de soi ; le lot de l'amour est le sang du cœur⁴⁶⁶. » La sagesse mystique se trouve chez Ferdowsi où il fait l'éloge de sa sagesse. Son *Châh-Nâmeh* est considéré par les savants comme « une double référence à la morale et à la mystique⁴⁶⁷ ». Le poète voit Dieu comme le Maître suprême de la raison. Pour lui, la sagesse en tant que guide dans la vie fait plaisir également au cœur. Selon Jules Mohl, Ferdowsi en parlant du mot raison ou sagesse, évoque en fait, non seulement le sens rationnel du terme mais aussi une rationalité qui s'approche de l'Esprit :

C'est ici, ô sage, le lieu de dire la valeur de l'intelligence... L'intelligence est le plus grand de tous les dons de Dieu, et la célébrer est la meilleure des actions. Elle est le guide, elle est la joie du cœur, elle est ton secours dans ce monde et dans l'autre. Elle est la source de tes joies et de tes chagrins, de tes profits et de tes pertes : si elle s'obscurcit, l'homme à l'âme claire ne peut connaître le contentement⁴⁶⁸.

Ferdowsi commence son épopée par ces vers :

465 Djaffat Mohamed-Sahoun, *La Perception mystique en Islam*, Paris, Publibook, 2009, p. 18.

466 Charles-Henri de Fouchécour, *Le Sage et le prince en Iran médiéval : les textes persans de moral et politique, IX^e – XIII^e*, p. 260.

467 Expression empruntée à Charles-Henri de Fouchécour, *op.cit.*, p. 253.

468 Ferdowsi, *Châh-Nâmeh*, Jules Mohl, *Le Livre des rois*, t. V, Paris, Maisonneuve, 1876-1878, p. XXIX.

Au nom du maître de l'âme [*jân*] et de l'intelligence [*xerad*] au-delà duquel la pensée ne peut aller, du maître de la gloire, du maître de l'espace, du maître qui nourrit et qui guide, du maître de Saturne et de la rotation des sphères⁴⁶⁹.

La raison (la sagesse) est un signe de la lumière et aussi de la vie diurne. Le poète parle de la raison, représentée comme un œil de l'âme, qui est aussi la source de joies et de chagrins. Selon lui, la sagesse est la première chose créée et elle est le gardien de l'âme : « Apprendre la sagesse pendant que tu es ici, car tu jouiras dans l'autre vie des fruits de tout ce que tu auras semé de sagesse dans celle-ci⁴⁷⁰. »

b. L'amour dans la littérature mystique

Dans la littérature mystique persane, la notion de la raison est souvent présente à côté de l'amour. De sorte que la raison serait considérée comme une partie ignorée de l'amour. Il convient de rappeler que cette littérature considère l'histoire d'amour de Leyli et de Majnoun comme un modèle de l'amour fou. Mowlavi Balkhi dans son *Mathnawî Ma'nawî* écrit :

Un seul instant, ô Majnûn, tu as manqué d'attention
La chamelle est revenue sur ses pas et a fait à sa guise
Comme l'amour, la passion débordait de son corps
Elle n'avait d'autre choix que de suivre son penchant
Celui qui devait surveiller, c'était la raison
Or sa passion pour Leyli lui avait dérobé la raison⁴⁷¹

L'amour de Leyli est tellement fort que Majnoun perd sa raison et son identité. Il voit sa bien-aimée en lui lorsqu'il dit : « Je suis Leyli ». Il convient de dire que selon Mowlavi Balkhi, la raison empêche l'homme d'aller jusqu'au monde imaginaire ou irréel, en raison des limites, pour atteindre la réalité. La raison est parfois considérée comme une conservatrice et l'amour apparaît en tant qu'une énergie rebelle et révolutionnaire. La raison, contrairement à l'amour, ne peut pas bondir hors de soi à cause des limites qui existent. Mowlavi Balkhi dit :

469 Ferdowsi, *Châh-Nâme*, Jules Mohl, *Le Livre des rois*, op.cit., p. XXX.

به نام خداوند جان و خرد \ کر این برتر اندیشه بر نگذرد \ خداوند نام و خداوند جان \ خداوند روزی ده رهنمای \ خداوند کیوان و گردان سپهر \
فروزنده ماه و ناهید و مهر

471 Ferdowsi, op.cit., p. 78.

471 یک دم ای مجنون ز خود غافل شدی \ ناقه گردیدی و واپس آمدی \ همچون مجنونند در تنازع با شتر \ گه شتر چریبید و گه مجنون حرا ز
عشق و سودا چون که پر بودش بدن \ می نبودش چاره از بی خود شدن \ آنکه او باشد مراقب عقل بود \ عقل را سودای لیلی در ربود.

L'homme de la raison est à chaque instant dans le souci de l'apparence
L'amoureux est constamment hors de lui, aspirant à l'amour⁴⁷².

De ce point de vue, « il doit se prendre lui-même pour l'Aimé mais, pour cela, il doit avant tout souffrir jusqu'à en perdre la raison⁴⁷³ ». En voyant cette histoire d'amour fou, il est à noter qu'il y a une image de la lumière chez le personnage féminin. Ce fou d'amour « tel un ascète soufi ébloui par la lumière et ne voyant plus qu'elle dans toute la création⁴⁷⁴ ». En effet, le mysticisme persan montre un amour passionnel à l'amour divin, comme le dit Hafez :

Veux-tu jouir de la présence divine, ô Hafiz ?
Ne t'absente pas un instant de celle de ta bien-aimée.
Ton joli visage est pour nous un échantillon de la beauté divine ;
Voilà pourquoi dans nos poétiques narratives, il n'est question que de charmes et d'attraits⁴⁷⁵.

Le mysticisme se trouve également chez les autres poètes persans ainsi que Attâr et Hakim Sanâi⁴⁷⁶ (1100-1150). D'après Sanâi, l'amour est un moyen pour atteindre la vie éternelle à travers la mort et il dit : « Laisse-moi meurtrir par l'épée de l'amour, afin de trouver la vie éternelle⁴⁷⁷ ». L'amour dans le mysticisme est considéré comme le centre essentiel de la perfection humaine. Il est l'axe de toute connaissance humaine (dans la création, l'existence et le monde de possibilité). L'apogée de la tendresse humaine et de la vraie connaissance sont nommées l'amour. Les mystiques persans ont interprété l'amour comme une image de l'amant pour atteindre le bien aimé. Tandis que dans le mysticisme et le soufisme islamique, l'amour est montré comme un axe de la totalité de l'univers de possibilité et de création. Autrement dit, l'amour est un moyen pour atteindre la perfection.

472 هست عاقل، هر زمانی در غم پیدا شدن \ هست عاشق، هر زمانی بیخود و شیدا شدن .

<https://ganjooor.net/moulavi/masnavi/daftar4/sh58>

473 Claire Kappler, *Les Fous d'amour au Moyen Âge*, p. 131.

474 A. Ashgar Seyed-Gohrab, *Laylâ and Majnûn, Love, Madness and Mystic Longing in Nizâmî's Epic Romance*, Leyde, Brill, 2003, pp. 213-270, cité par Anna Caiozzo, « Filles de l'eau, du feu et des astres. Femmes mythiques et médiatrices de l'Orient médiéval », dans *Femmes médiatrices et ambivalentes, Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 43.

475 A. L. M. Nicolas, *Quelques Odes de Hafiz*, Paris, Ernest Leroux, 1898, p. 5.

476 Un grand poète soufi au XII^e siècle. Il est connu pour sa poésie homilétique. Il a eu des influences sur les poètes mystiques de Rumî.

477 Cité par Henry Corbin, *En islam iranien, t. III, Sohrawardî et les platoniciens de Perse : aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1971, p. 142.

4. Sadegh Hedayat à l'ombre de la rationalité et l'irrationalité

La rationalité chez Sadegh Hedayat, à travers les images contradictoires, amène le lecteur vers la notion du scepticisme et le conduit vers une multiplication des fonctions de l'imagination. Dans la plupart de ses œuvres, il y a trois aspects : scepticisme, matérialisme et mysticisme. On pourrait dire que les œuvres de Sadegh Hedayat sont des œuvres les plus sceptiques et les plus angoissées ayant une sorte d'« absurdité du didactisme rationnel et moral⁴⁷⁸ ». Chez lui, l'image de la raison est représentée comme un « rationalisme optimiste⁴⁷⁹ » qui est montré dans un univers surnaturel où les histoires sont racontées d'une façon rationnelle. Ses histoires se sont introduites dans un cadre réaliste en montrant les faits qui apparaissent dans une ambiance réaliste où il provoque également les doutes.

On pourrait suggérer deux conséquences importantes à travers les termes rationnel et irrationnel chez Sadegh Hedayat : d'une part, dans ses récits, il y a des personnes égoïstes qui ont des attitudes « immorales en cédant à leurs pulsions irrationnelles », tandis que les autres personnages savent bien « jouer leur rôle de façon consciente et logique⁴⁸⁰ ». Et d'autre part, c'est une image de l'Autre qui illustre les figures sensées. En effet les faits, qui se produisent dans certains des récits de Sadegh Hedayat, sont des événements réels qui apparaissent irrationnels. Salvador Dali écrit : « Que les faits de la vie apparaissent comme cohérents est le résultat d'un processus d'accommodement assez semblable à celui qui fait apparaître la pensée comme cohérente, alors que son libre fonctionnement est l'incohérence même⁴⁸¹. »

Le monde extérieur de Sadegh Hedayat est comparable avec le rêve de son monde intérieur où l'auteur plonge dans un monde des esprits et du surnaturel. Un monde qui ne peut pas être rationnel. On voit certains passages chez lui, entre la réalité et le rêve, qui donnent naissance à un univers mystérieux en entremêlant le rêve aux souvenirs de l'auteur. Certes, la plupart du temps le monde de Sadegh Hedayat est clair et logique, ce qui semblerait un monde rationnel, mais l'irrationalité est hors de lui. C'est-à-dire, l'irrationalité dans laquelle relève son monde fantastique et hallucinant :

Alors je me plongeai dans le souvenir de mes jours anciens. Et pourtant, ces réminiscences s'étaient écartées de moi, comme par magie. Elles vivaient entre elles d'une vie

478 Emprunté à Émile Lauvrière, *Edgar Poe : sa vie et son œuvre, étude de psychologie pathologique*, Paris, F. Alcan, 1904, p. 437.

479 Mot emprunté à Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 30.

480 Les expressions empruntées à Sophie Lecomte, *Histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe*, Fiche de lecture, 9 décembre 2014, p. 8.

481 Salvador Dali, *Oui. I, méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris, Denoël, 1971, p. 147.

indépendante ; je n'en étais que le spectateur lointain et misérable. Un gouffre profond s'était creusé entre elles et moi, mon cœur était vide et les broussailles avaient perdu leur parfum enchanteur de naguère⁴⁸². (*La Chouette aveugle*, p. 117)

Chez Sadegh Hedayat, il y a une dualité entre le monde rationnel et irrationnel autour du dédoublement du personnage qu'il procure une forme de dialogue à travers les rêves. L'auteur voyage dans un monde du fantastique et de la réalité de l'imaginaire. Ses récits rationnels fantastiques font rentrer le lecteur dans un monde irrationnel qui est comme une sorte de refuge contre les choses réelles du monde. Son monde fantastique a un aspect surnaturel qui prend une caractéristique irrationnelle d'un autre monde dans l'univers réel.

Dans cette partie, pour aborder ce secret de la rationalité chez l'auteur, il faut parler des récits représentant le fantastique et l'imagination qui le renvoient directement « au mystère d'une angoisse existentielle⁴⁸³ ». Donc pour déterminer ce concept, seront analysés brièvement les différents récits de Sadegh Hedayat.

a. Sadegh Hedayat est-il un écrivain rationnel ?

Il est certain qu'un des points forts de la raison est qu'elle nous aide à dépasser l'idéologie et la croyance aveugle⁴⁸⁴.

Sadegh Hedayat est un écrivain à la fois réaliste et surréaliste qui censure la raison dans quelques-uns de ses récits. Mais puisqu'il est influencé par les grands écrivains romantiques (Nerval, Edgar Allan Poe), existentialistes (Sartre) et surréalistes (Philippe Soupault et peut-être André Breton), il y a certaines traces ou inspirations sur la rationalité chez lui. Il écrit :

Le soleil, déjà haut, devenait brûlant. Je pénétrais dans un dédale de ruelles désertes, bordées de maisons grises qui affectaient d'étranges formes géométriques : cubiques, prismatiques et

482 یاد روزهای دوردست خودم افتادم ولی همه این یادبودها به طرز افسونمانندی از من دور شده بود و آن یادگارها با هم زندگی مستقلی داشتند، در صورتی که من شاهد دور و بیچاره ای بیش نبودم و حس می کردم که میان من و آنها گرداب عمیقی کنده شده بود. حس میکردم که امروز دلم تهی است، و بنه های عطر جادویی آن زمان را گم کرده بودند.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 55.

483 Expression empruntée à Christophe Gelly, « Edgar Allan Poe et *les contes de ratiocination*, ou l'écriture du secret (finalement) préservé », dans *Le Secret*, études réunies et présentées par Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 60.

484 Amartya Sen et Christian Pelletier, *La Raison, l'occident et l'orient*, dans *Esprit*, n° 270, 2000, p. 82.

coniques, elles étaient percées de lucarnes basses et sombres, d'aspect délabré, abandonnées, provisoires⁴⁸⁵. (*La Chouette aveugle*, p. 115)

En lisant ses récits, on ne pourrait pas dire que la raison est absente vis-à-vis de l'imagination chez lui mais la raison a le bon sens de masquer ses valeurs. Le narrateur vit dans un monde imaginaire et hallucinatoire. Il a une vision nouvelle par rapport au monde qui jouit de toutes sortes de possibilités permises et sans limite. Sa tranquillité est comme un monde illimité dans le rêve éveillé, en sommeil et dans ses rêves. L'auteur s'amuse de ses délires provenant des imaginaires et des rêves. Il dit : « Tant que je cheminai, je ne pensais qu'à Elle, à la première vision que j'avais eue d'Elle, et je cherchais l'endroit où je l'avais aperçue. Si j'avais trouvé, si j'avais pu m'asseoir au pied de ce cyprès, sûrement j'aurais goûté le calme⁴⁸⁶. » (*La Chouette aveugle*, p. 40) C'est la raison pour laquelle le narrateur effectue le premier pas pour atteindre le sommet de la liberté. À un point tel qu'il y aurait une possibilité lui permettant parfois les informations données par la raison qui diminuent vers un niveau très bas. Autrement dit, l'auteur arrive d'une part à la fin de sa raison et de sa pensée et, d'autre part à la fin de sa révolte. Il crée son monde d'une façon désinformée, c'est-à-dire, celui qui est étrange avec le monde réel, qui le dédaigne et méprise son entente :

J'étais seul, parmi ce tumulte et ce tapage, le bruit des sabots de chevaux, des charrettes et des klaxons de voitures. Parmi des millions d'hommes, c'était comme si je me trouvais dans une barque brisée et m'égarais au milieu de la mer⁴⁸⁷. (*Enterré vivant*, p. 39)

Le narrateur n'a pas envie de retourner dans le monde raisonnable. Il ne peut pas s'adapter aux situations normales et concrètes dans son monde réel. Car son univers mental, en lui-même, est aussi bien réel, raisonnable et absolu tout autant que pour les autres. Il est à constater que malgré l'image présentée de la rationalité et de la spiritualité dans la littérature persane, le sens général de la raison n'existe pas chez Sadeh Hedayat et il propage une sorte d'athéisme dans ses œuvres. Après avoir lu certaines œuvres des écrivains français comme

485 آفتاب بالا می آمد و می سوزانید. در کوچه های خلوت افتادم، سر راهم خانه های خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب مکعب، منشور، مخروطی، با دریچه های کوتاه و تاریک دیده می شد. این دریچه ها بی دروبست، بی صاحب و موقت به نظر می آمدند.

Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 54.

486 در تمام راه همه اش به فکر او بودم. به یاد اولین دیداری که از او کرده بودم. می خواستم محلی که روز سیزده بدر او را آنجا دیده بودم پیدا کنم. اگر آنجا را پیدا می کردم، اگر می توانستم زیر آن درخت سرو بنشینم، حتما در زندگی من آرامشی تولید می شد.

Sadeh Hedayat, *op.cit.*, p. 12.

487 در میان این گروهی که در آمد و شد بودند، صدای نعل اسب گاری ها، ارابه ها، بوق اتومبیل، همه مه و جنجال تک و تنها بودم. ما بین چندین میلیون آدم مثل این بود که در قایق شکسته ام و در میان دریا گم شده ام.

Sadeh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, Téhéran, Amir Kabir, 1342, p. 16.

Sartre et Kafka, il se peut que Sadegh Hedayat se trouve dans l'idée de l'athéisme où il écrit : « Kafka est la première personne qui décrit la souffrance de l'homme dans un monde sans Dieu, un monde où tout est absurde et sans valeur⁴⁸⁸. » Chez Sadegh Hedayat, la notion de la raison ne peut être utilisée ni pour trouver la réalité, comme l'idée essentielle des surréalistes, ni dans le sens de la religion et la croyance en Dieu. Il connaissait certainement la doctrine des soufis, quand il écrit :

Mais, les hommes essayent toujours de fuir cette obscurité, cette solitude ; ils essayent de fermer les oreilles à la voix de la mort et de détruire leur personnalité dans le tumulte et le tapage de la vie, de peur que "la lumière de la vérité apparaisse en eux", comme disent les soufis⁴⁸⁹.

En effet, « la démarche existentielle est identifiée à une quête éperdue, refusant la rationalité et s'inscrivant dans un parcours sacré équivalent à celui des Mystères de l'Antiquité⁴⁹⁰ ». La même interprétation se trouve dans *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat. Dans certaines de ses œuvres comme *Enterré vivant*, *La Chouette aveugle*, *Trois gouttes de sang*, *Le Chien errant* et *S.G.L.L*⁴⁹¹, il relate des événements qui peuvent être expliqués selon la raison mais d'une manière indicible, merveilleuse, inquiétante et insolite. Ce sont des faits irréels dans un cadre réel qui illustre un doute entre les deux mondes logique et illogique chez les personnages aussi bien que chez les lecteurs. On pourrait dire qu'ils provoquent parfois un genre de supra-réalité dans un monde où la vie change en réalisant les antinomies et la raison se présente comme une chose impossible⁴⁹². Autrement dit, dans un monde de la rationalité mêlée au fantastique, les objets fantastiques apparaissent pour construire et bâtir l'espace de ses histoires, y compris le temps. En effet, ils sont à l'intérieur de la rationalité. Il convient de dire qu'il y a une façon de parler du fantastique qui existe dans la vie réelle de l'écrivain. Il fait se plonger dans un monde imaginaire et crée ainsi un monde double du rêve et de l'éveil :

488 Sadegh Hedayat, *Payâneh Kafka* (Message de Kafka), préface de la Colonie pénitentiaire par Hassan Ghaémian, Téhéran, Amir Kabir, 1948, p. 29.

489 Sadegh Hedayat, « La Chambre noire », dans *L'Abîme, et autres récits*, traduit du persan par Derayeh Derakhshesh, Paris, José Corti, pp. 39-40.

اما همیشه مردم سعی دارن از این تاریکی و انزوا فرار بکنن، گوش خودشونو در مقابل صدای مرگ بگیرن، شخصیت خودشونو میون داد و جنجال و هیاهوی زندگی محو و نابود بکنن. نمی خواهیم که به قول صوفی ها نور حقیقت در من تجلی بکند.

Sadegh Hedayat, « Otâq-e târik », dans *Sag-e velgard*, Téhéran, Amir Kabir, 1342, pp. 134-135.

490 Corinne Hubner-Bayle, « Les amours perdus », dans *Gérard de Nerval : la marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 125.

491 C'est Serum gegen Liebesleidenschaft ou Sérum de la passion d'amour. (cf. p. 160)

492 Voir Kahina Bouanane, « L'Esthétique de la folie au sens "Sur-Réaliste" et sa dynamique dans l'espace de l'écriture », dans revue *Topique*, n° 119, 2012/2, p. 54.

Ces cauchemars effrayants passaient devant mes yeux, la sueur coulait de mon corps, un paquet de lettres s'envolait et tombait feuille par feuille ; puis un groupe de soldats passait, leur visage n'était pas visible. Quand je fermais les yeux pour me rendre à la mort, ces images surprenantes reparaissaient ; un cercle de volcans tournait sur lui-même, un mort flottait sur l'eau du fleuve, des yeux me regardaient de chaque côté. Maintenant je me rappelle bien, des figures folles et irritées m'attaquaient⁴⁹³. (*Enterré vivant*, pp. 40-41)

Sadegh Hedayat pourrait être à la fois un écrivain rationaliste et irrationaliste. D'une part, il est rationnel au niveau des histoires réelles qu'il raconte à travers les événements réels qui se sont passés dans son époque. Et d'autre part, il devient irrationnel quand il montre un aspect du dédoublement de son personnage qui joue un rôle important dans sa caractéristique irrationnelle. Le dédoublement pourrait être le plus logique mais l'auteur s'approche du monde de l'oubli. Un oubli de soi-même où il se laisse partir et dépasser par toutes les limites du monde visible et pénètre dans un autre monde. C'est là que l'auteur passe du monde visible à l'invisible, autrement dit, il traverse le monde rationnel vers le monde de l'irrationnel.

b. L'image de la raison et l'amour dans les récits de Sadegh Hedayat

Certes, il fut beaucoup influencé par les pensées zoroastriennes mais il n'était pas religieux. Opposé à la religion de l'Islam, il critiquait les mollâs de son époque. La preuve en serait les récits comme *Al, besatol eslamiâh elal, beladel afranjiyah*⁴⁹⁴ et *Le Canon de Perle*. En effet, la rationalité au sens religieux de la raison, qui considère généralement un tout-puissant comme le pivot de tout raisonnement, n'avait aucune place chez lui :

S'abaisser et se relever cinq fois par jour devant un tout-puissant, avec qui il faut bavarder en arabe, suffit pour faire de l'homme un souffre-douleur, un méprisé, un vaurien, un vil. Il est certain que cette religion [l'Islam] est l'ennemi de l'humanité, elle n'est bonne que pour les dévastateurs⁴⁹⁵. (*Le Canon de perle*, p. 19)

493 این کابوسهای ترسناک از جلو چشم رد می شد، عرق از تنم سرازیر بود. می دیدم بسته ای کاغذ در هوا باز میشد، ورق ورق پایین می ریخت، یک دسته سرباز می گذشت، صورت آنها پیدا نبود. شب تاریک و جگر خراش پر شده بود از هیکل های ترسناک و خشمگین، وقتیکه می خواستم چشمهایم را ببندم و خودم را تسلیم مرگ بکنم، این تصویرهای شگفت انگیز پدیدار می شد. دایره ای آتشفشان که بدون خودش می چرخید، مرده ای که روی آب رودخانه شناور بود، چشم هایی که از هر طرف به من نگاه می کردند. حالا خوب بیادم می آید شکل های دیوانه و خشمناک به من هجوم آور شده بودند.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, pp. 16-17.

494 رواية البعثة الإسلامية إلى البلاد الإفريقية وأسطورة الخلق

La Caravane de l'Islam, traduit par M. F. Farzaneh dans *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, p. 147.

495 Cité par Firouzeh Mortazi-Tehrani, dans *Sadegh Hedayat et les écrivains occidentaux, Le Canon de Perles* (Tup-e morvâri), sous une forme de dactylographie photocopiée (écrite en 1947) Téhéran, p. 19.

La plupart de ses œuvres s'oppose à la notion du rationalisme et permet de voir, parmi les personnages, un bon côté de l'irrationalisme. Les personnages qui se trouvent dans ses œuvres, ils ont des comportements irrationnels comme les gens fous et les phénomènes paranormaux. Sadegh Hedayat montre les portraits satiriques magistraux du peuple et la représentation des contradictions qui existent dans les différentes sociétés. Il présente également la tradition et la modernité qui coexistent, ainsi que sa perspective philosophique et psychologique. Dans *Zende be gur* ou l'*Enterré vivant* par exemple, il commence le récit par ce titre « Extraits des notes d'un fou⁴⁹⁶ », dans lequel il propose déjà le monde d'un personnage fou :

Je tourne dans mon lit ; je remue mes notes ; des pensées troubles et folles se bousculent dans mon crâne ; l'arrière de ma tête me fait mal, je sens une douleur lancinante ; mes tempes sont brûlantes ; je me suis replié sur moi-même ; tout en tenant la couverture devant mes yeux, je pense. Je suis las ; si je pouvais ouvrir ce crâne et faire sortir toute cette masse molle, grise et entortillée de ma tête et la jeter aux chiens⁴⁹⁷.

Ce récit de Sadegh Hedayat a une ressemblance étonnante au récit de Gogol intitulé *Le Journal d'un fou* qui relate une histoire d'un certain Poprichtchine. Ce personnage principal se plonge petit à petit dans une démence et une sorte d'angoisse et d'absurde à travers ses caractères réels tout au long de l'histoire.

Or, la combinaison des événements expose une contradiction entre les esthétiques de la solitude de Sadegh Hedayat, la société contemporaine et les influences de ces deux tâches dans son langage littéraire. Cette contradiction est au cœur de sa biographie, comme elle est au cœur de ses œuvres. Chez lui, il y a toujours une contrainte pour l'imagination qui se trouve dans un « je » devenant un mode de pensée qui constitue une image ironique de la pensée irrationnelle :

همین چند بار دولا و راست شدن جلو قادر متعال که باید به زبان عربی با او وراجی کرد، کافی است که آدم را تو سری خور و ذلیل و پست و بی همه چیز بار بیاورد. بدیهی است که این مذهب دشمن بشریت است، فقط برای غارتگران و استعمارچیان آینده جان می دهد.

Sadegh Hedayat, *Tup-e morvâri*, Suède, Arash Tryck e Verlag, 1369, p. 10.

496 Fait allusion à Gogol en montrant un personnage qui perd la raison et il se trouve dans ses hallucinations.

497 Sadegh Hedayat, *Enterré vivant*, traduit du persan par Derayeh Derakhshesh, Paris, José Corti, 1986, p. 31.

در رختخوابم می غلتم، یادداشتهای خاطره ام را بهم می زنی، اندیشه های پریشان و دیوانه مغزم را فشار می دهد، پشت سرم درد میگیرد، تیر می کشد، شقیقه هایم داغ شده، بخودم می پیچم. لحاف را جلوی چشمم نگه می دارم، فکر می کنم، خسته شدم، خوب بود می توانستم کاسه سر خودم را باز بکنم و همه این توده نرم خاکستری پیچ پیچ کله خودم را در آورده بیندازم دور، بیندازم جلوی سگ.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 10.

Je suis allé devant le miroir accroché à la porte de l'armoire. J'ai regardé mon visage irrité ; j'ai fermé les yeux à demi, j'ai ouvert un peu la bouche et j'ai penché la tête comme un mort. Je me suis dit : demain matin, je serai comme ceci ; d'abord on frappera et personne ne répondra ; jusqu'à midi, on croira que je dors, puis on brisera le verrou et en entrant on me verra dans cet état ; toutes ces pensées sont passées devant mes yeux comme un éclair⁴⁹⁸.

(*Enterré vivant*, p. 60)

En effet l'imagination délie la raison et Sadegh Hedayat « passe les constatations de la raison pratique au tamis de la raison pure et, sans déformer le réel, il substitue à la raison pratique une vérité intérieure où il atteint des zones qui ne relèvent pas de la pensée lucide et il nous fait accepter l'étrange comme un aspect du réel⁴⁹⁹ ». C'est toujours l'imagination qui plonge dans l'inconscient du narrateur se révoltant contre toute rationalité en montrant une inspiration fantastique et cruelle.

Chez Sadegh Hedayat, l'image de l'amour est comme un désir que l'auteur s'approprie. Autrement dit, c'est l'amour qui oriente ses pensées. La liberté de l'autrui, « le médiateur indispensable entre moi et moi-même⁵⁰⁰ », et l'amour peuvent présenter un oubli de soi. Pour Sadegh Hedayat, l'amour a souvent une belle image, mais parfois il a aussi une image triste, car il apparaît seulement comme un rêve chez l'auteur. On pourrait dire que ses rêves, qui font partie de sa vie réelle, ne sont pas réalisés. Donc, le seul moyen pour accéder à l'amour c'est qu'il idéalise la femme :

Finalement, je pris la décision de ne plus lui adresser la parole et me plongeai dans ma lecture, mais je dus m'avouer incapable de comprendre ce que je lisais. Malgré tous les efforts que je faisais pour m'en distraire, l'image de Félicita ne cessait d'obséder mon esprit, j'aspirais à elle de tout mon être, et au souvenir du plus insignifiant de ses gestes, de ses mots, de ses sourires, une exquise douleur me poignait. (*Lunatique*, p. 22)

Il est à rappeler que la femme et l'amour sont bien associés à la mort chez Sadegh Hedayat. En effet, l'amour et la mort sont deux réalités qui conditionnent sa liberté, celle qui est associée à l'obscurité, au chagrin et au néant. L'amour est de connivence avec la mort pour

498 رفتم جلوی آئینه در گنجبه به چهره برافروخته خودم نگاه کردم، چشمها را نیمه بستم، لای دهنم را کمی باز کردم و سرم را به حالت مرده کج گرفتم. خودم گفتم فردا صبح، به این صورت در خواهم آمد، اول هرچه در میزنند کسی جواب نمی دهد، تا ظهر گمان می کنند که خوابیده ام، بعد چفت در را میشکنند، وارد اطاق می شوند و مرا با این حال می بینند، همه این فکرها مانند برق از جلو چشمم گذشت.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 28.

499 Jeanne-Marie Santraud, « Les démêlés posthumes de Poe avec les critiques », dans *Edgar Allan Poe*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1993, p. 29.

500 Mot emprunté à Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, NRF, 1943, p. 275.

le conduire vers le néant. Dans ses rêves, il cherche toujours un amour profond et idéal à travers ses personnages féminins, il écrit :

J'essayais de m'occuper à des pensées agréables ; je me souvenais de l'année passée, le jour où j'étais assis dans le bateau ; on jouait de l'harmonica. Les vagues, les secousses du bateau, la jolie femme qui se tenait devant moi, j'étais plongé dans ces pensées ; c'est comme si j'avais eu des ailes et me baladais dans l'air. J'étais devenu d'une légèreté et d'une agilité inexprimables⁵⁰¹.

(*Enterré vivant*, pp. 65-66)

Et dans *S.G.L.L.* il dit : « Crois-tu que l'attirance pour la mort soit moins forte que celle pour la vie ? L'amour et la mort marchent ensemble. Tout en luttant pour la vie, l'homme a toujours désiré la mort⁵⁰². » Bien que la création de ses œuvres surréelles n'étaient pas écrites pour montrer la folie, il y avait toutefois un jeu avec la folie. Ses œuvres, particulièrement dans *La Chouette aveugle*, font apparaître dans l'esprit du lecteur beaucoup d'émotions ambiguës provenant des choses bizarres. Il faut oublier les préjugés de l'esthétique et de la raison dans ce genre de textes pour avoir un contact affectif et émotionnel avec eux.

c. De la raison à l'amour dans *La Chouette aveugle*

Sadegh Hedayat montre un monde réel à travers ses imaginations, en censurant la raison, à l'instar des surréalistes. Pour aborder le sujet de raison chez lui, il faut d'abord donner une définition en l'examinant dans ses récits, surtout dans *La Chouette aveugle*. Selon les définitions données au début du chapitre, quel sens de la raison révèle-t-il ? Ou est-ce que la notion de la raison a été définie pour lui ? Ou bien est-ce que la raison est un obstacle pour accéder à la réalité de sa mort ?

Chez Sadegh Hedayat, l'interprétation de la raison n'a aucune ressemblance avec celle des philosophes ou des penseurs islamiques. Pour l'écrivain, qui est d'ailleurs influencé par le zoroastrisme dont le thème principal est la distinction entre le mal et le bien, la raison est une faculté pour distinguer le mal et le bien :

501 به سال گذشته فکر می کردم، آنروزی که در کشتی نشسته بودم، ساز دستی میزدند، موج دریا، تکان کشتی، دختر خوشگلی که روبرویم نشسته بود، در فکر خودم غوطه ور شده بودم، دنبال آن میدویدم، مانند اینکه بال درآورده بودم و در فضا جولان میدادم، سبک و چالاک شده بودم بطوری که نمیشود بیان کرد.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, pp. 31-32.

502 Sadegh Hedayat, « S.G.L.L. », dans *L'Eau de jouvence et autres récits*, traduit par M. F. et Frédéric Farzaneh, Paris, José Corti, 1993, p. 66.

گمان می کنی میل مرگ ضعیف تر از میل به زندگی است؟ همیشه عشق و مرگ با هم توأم است. همیشه بشر در عین اینکه به اسم جنگ و مبارزه زندگی کوشیده در حقیقت خواستار مرگ بوده.

Sadegh Hedayat, « S.G.L.L. », dans *Sâye rowšan*, Téhéran, Sinâ, 1331, p. 35.

Je te dis que tu te trompes, l'âme aussi est mortelle. Tout ceci n'est qu'hypothèse. Les plus forts ont beau s'imposer aux plus faibles, n'empêche qu'ils finissent bien par mourir eux aussi. Comment pourrait-on mener une vie sans son corps ? Tout, je t'affirme que tout ce qui est terrestre est éphémère, condamné au néant. Dès lors, pourquoi espérer une vie éternelle⁵⁰³ ?

(*Âfarinegân*⁵⁰⁴, pp. 93-94)

Puisqu'il est un écrivain réaliste-surréaliste, il représente son monde réel dans l'autre monde imaginaire. Mais dans certains de ses récits comme *La Chouette aveugle*, il connaît le réel à partir duquel il raconte une histoire mêlée d'imagination et de rêve. On pourrait dire qu'il était obligé de censurer la raison sans qu'il s'en rende compte, car il voulait montrer une certaine réalité dans ces histoires racontées. Mais inconsciemment il se plongeait dans le monde surréel et imaginaire. Il s'éloignait de la raison où il effectuait une création des idées hors du contrôle de la raison, même s'il assurait lui-même qu'il y a une raison dans ses histoires :

Au moment de prendre la bouteille, je regardai à travers la lucarne. Dans la campagne, derrière la maison, un vieillard bossu était assis au pied d'un cyprès. Vers lui se penchait une jeune fille, ou plutôt un ange du ciel, et le vieux plein d'étonnement, mordait l'ongle de son index gauche⁵⁰⁵.

(*La Chouette aveugle*, pp. 31-32)

Ce passage montre bien le monde imaginaire de l'auteur. Mais il convient de noter que le processus de « la production des idées par imaginaire peut s'effectuer sous le contrôle sévère de la raison, il s'agit là d'une imagination maîtrisée⁵⁰⁶ ». C'est sous ce seul aspect qu'il a y une raison implicite dans les récits de Sadegh Hedayat. Il illustre une façon plus précise où la raison

503 اشتباه می کنی روح هم میمیرد. این ها همه فرضیات است. آن هایی که قوای مادیشان بیشتر است، بیشتر می مانند، بعد کم کم می میمیرند. چطور بدون تن می شود زندگی جداگانه داشت؟ همه چیز روی زمین و آسمان دمدمی، موقتی و محکوم به نیستی است. چرا اما به خودمان امید زندگی جاودانی را می دهیم؟

Sadegh Hedayat, « *Âfarinegân* », dans *Sâye rowšan*, p. 113.

504 Ce livre parle de l'origine de la création. Il a été écrit en Pahlavi : « Il est dit selon la croyance qu'on doit toujours vénérer l'âme du père, de la mère, des proches et des parents et dire Afarin-gan chaque mois de l'année et si l'occasion en fait défaut, à chaque anniversaire faire la prière dans son cœur, car l'âme s'en revient au logis tous les ans au jour anniversaire. Comme récompense de l'Âfarinegan, l'âme se réjouit, puis s'en va en souhaitant que rien ne manque dans cette maison, ni mouton ni chevaux, ni bonheur ni paix, et elle maudit Ahriman, qu'elle n'y puisse pénétrer, ni dire ni écouter. Si l'on ne dit Afarin-gan, les âmes en peine viendront en cette maison avec l'espoir d'entendre Afarin-gan et y resteront jusqu'au soir, [...] », Sadegh Hedayat, *L'Eau de vengeance*, p. 77.

505 ولی همین که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد، دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان نه، یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده خم شده بود و با دست راستش گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می جوید.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 8.

506 Tamas Pavlovits, *Le Rationalisme de Pascal*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 54.

disparaît de plus en plus en montrant son monde imaginaire sous la forme du rêve, sans qu'il en comprenne l'absence. Comme l'indique Roger Forclaz, « la raison est une faculté analytique, qui divise et sépare, source de conflit et de division parce qu'elle contredit le sentiment de l'existence personnelle qui nous assure, durant notre jeunesse, qu'il est impossible qu'il y ait eu une époque où nous n'existons pas : la "raison conventionnelle du monde" nous arrache à la vérité de nos rêves⁵⁰⁷ ». Par conséquent, en rapport avec ses sentiments, ses sens, ses passions et son imagination traversant son rêve réel, la raison devient faillible :

Toute la nuit, ces pensées m'obsédèrent. A plusieurs reprises, je voulus regarder par la lucarne, mais je redoutais d'entendre de nouveau le rire du vieillard. Il n'y avait pas d'ouverture, pas de fenêtre donnant sur l'extérieur⁵⁰⁸. (*La Chouette aveugle*, p. 36)

Certaines caractéristiques de Sadegh Hedayat se trouvent dans ce passage de Joseph Brossard qui écrit : « L'homme, quoiqu'intelligent, l'est si malheureusement qu'avec les secours des sens, du sentiment et de la raison, il ne peut pas arriver à la vérité⁵⁰⁹. » Et Sadegh Hedayat dit que ses histoires, particulièrement celles en imagination ou en rêve, sont racontées raisonnablement. C'est-à-dire qu'il ignore la pensée philosophique concernant l'absence de la raison dans le monde imaginaire pour arriver à la vérité. Mais en lisant *La Chouette aveugle*, on pourrait voir jusqu'à quel point la raison s'élimine petit à petit en entrant dans le monde imaginaire. Le monde imaginaire lui permet de créer un univers autonome n'étant pas une simple copie du monde réel :

J'étais profondément, indissolublement uni au monde, au rythme des êtres et de la nature. Par des fils invisibles, un courant morbide s'était établi entre moi et tous les éléments. Aucun rêve ne me semblait contraire à l'ordre naturel. Je pouvais pénétrer aisément les secrets des vieilles miniatures, ceux des livres de philosophie les plus ardues, et la bêtise éternelle des formes et des espèces⁵¹⁰. (*La Chouette aveugle*, p. 50)

507 Cité par Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, Bern, H. Lang, 1974, p. 322.

508 تمام شب را به این فکر بودم. چندین بار خواستم بروم از روزنه دیوار نگاه بکنم ولی از صدای خنده پیرمرد می ترسیدم. اصلاً هیچ منفذ و روزنه ای به خارج دیده نمی شد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 10.

509 Joseph Brossard, *Considérations philosophiques sur la raison*, p. 35.

510 وابستگی عمیق و جدایی ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتیم و به وسیله رشته های نامرئی جریان اضطرابی بین و همه عناصر طبیعت برقرار شده بود. هیچگونه فکر و خیالی به نظرم غیرطبیعی نمی آمد. من قادر بودم به آسانی به رموز نقاشی های قدیمی، به اسرار کتابهای مشکل فلسفه، به حماقت ازلی اشکال و انواع بی بیرم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 18.

Il y a une démarche existentielle chez lui qui est déjà identifiée par un esprit troublé et aussi un chagrin en refusant la rationalité. Il se met dans un chemin sacré qui amène le lecteur vers certains Mystères de l'Antiquité. Il écrit : « J'ignore où je suis. Je ne sais si ce lambeau de ciel, au-dessus de ma tête, si les quelques pouces de terre sur lesquels je suis assis appartiennent à Nichapour, Balkh ou Bénarès⁵¹¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 82)

Dans ces passages mentionnés ci-dessus, on pourrait apercevoir l'effet de la drogue ou de l'opium, suffisamment éminent pour créer son monde imaginaire. La question de la drogue apparaît comme une exploration mentale qui lui permet d'arriver à ce monde rêvé. En effet, c'est une libération de toutes les choses imaginatives perdues de son esprit. Elle lui donne une opportunité d'aller un peu plus loin à la recherche des nouvelles choses et d'examiner sa propre âme face à la réalité. Ce passage en serait la preuve :

Lorsque je fumais, mes pensées se faisaient grandioses, gracieuses, enchanteresses, subtiles. J'évoluais dans un autre milieu, au-delà du monde ordinaire⁵¹². (*La Chouette aveugle*, p. 131)

Étant donné que Sadegh Hedayat n'était pas une personne heureuse et qu'il plongeait toujours dans ses chagrins, il cherchait un autre monde inaccessible afin de clarifier le sens de la vie. Cependant dans certains de ses œuvres, l'usage de la raison le limitait. Donc, il se trouvait dans un monde d'illusion et d'imaginaire. L'imagination lui permet d'échapper à la réalité en créant un autre monde que Pascal décrit ainsi : « L'imagination ne peut rendre sages les fous ; mais elle les rend heureux, à l'envie de la raison, qui ne peut rendre ses amis que misérables⁵¹³. » Donc, il est à constater que l'imagination peut porter le bonheur alors que la raison donne à l'homme le chagrin et la souffrance. Il est à noter que la raison se transforme en folie, chez Sadegh Hedayat, en créant son monde imaginaire :

Pourtant, je me sentais envahi par l'enthousiasme et pénétré d'une ardeur intense. C'était comme une verve, une inspiration singulière... Je voulais fixer sur le papier ces yeux qui s'étaient fermés pour toujours, en perpétuer le souvenir. A vrai dire, je n'avais plus aucun contrôle sur

511 من نمی دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم، یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است؟ Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 36.

512 وقتی که تریاک می کشیدم افکارم بزرگ، لطیف، افسون آمیز و پران می شد، در محیط دیگری و برای دنیای معمولی سیر و سیاحت می کردم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 63.

513 Blaise Pascal, *Pensées*, t. II, Paris et Lausanne, Georges Bridel, 1875, p. 114.

moi-même et, lorsqu'on est enfermé avec un cadavre... Cette idée m'emplit d'une joie étrange⁵¹⁴. (*La Chouette aveugle*, p. 51)

Quant à l'amour, il est comme une porte qui ramène Sadegh Hedayat vers l'au-delà, autrement dit, au-delà du monde raisonnable. L'amour lui paraît comme un symbole de la beauté divine. Il semblerait que seul l'auteur peut « atteindre en tant que rêveur et imaginaire⁵¹⁵ ». Il est une puissance créatrice qui produit les transformations par la nature. L'écrivain croit que, dans l'amour, il peut trouver une réalisation de son être :

Dès que je l'eus perdue et qu'une muraille de pierre, une digue humide, sans lucarne, pesante comme le plomb se fut érigée entre nous, je compris que ma vie était vaine et sans but⁵¹⁶.

(*La Chouette aveugle*, pp. 38-39)

Le monde créé par Sadegh Hedayat est sans doute celui de la plupart de nos rêves qui contiennent une richesse symbolique et aussi les critères mythologiques. Il montre également une rupture du temps et de l'espace dans son histoire.

B. L'illustration de la folie et de l'amour fou

L'au-delà qui commence dans la demi-mort du sommeil fait déboucher l'enfer de la terre sur un autre enfer sans limites, où chaque effort du rêve est un pas de plus vers la folie⁵¹⁷.

La folie d'amour ou l'amour fou chez André Breton et Sadegh Hedayat se présente comme un sacrifice de soi et aussi comme une passion. Chez eux, ce sont les rayons du rêve et de la folie qui éclairent le paysage de la réalité. Chez les deux auteurs, la folie d'amour ou l'amour fou s'illustre dans l'image de la femme :

514 اما در تمام هستی خودم ذوق سرشار و حرارت مفرطی حس می کردم، بکجور و بیروشور مخصوصی بود، می خواستم این چشم هایی که برای همیشه بسته شده بود روی کاغذ بکشم و برای خودم نگه دارم. این حس مرا وادار کرد که تصمیم خود را عملی بکنم. یعنی دست خودم نبود. آن هم وقتی که آدم با یک مرده محبوس است. همین فکر، شادی مخصوصی در من تولید کرد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 18-19.

515 Expression empruntée à Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, p. 325.

516 از وقتی که اورا گم کردم، از زمانی که یک دیوار سنگین، یک سد نمناک بدون روزنه به سنگینی سرب جلو من و او کشیده شد، حس کردم که زندگیم برای همیشه بیهوده و گم شده است.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 12.

517 André Rousseaux, *Littérature du vingtième siècle*, p. 169.

On aime seulement la terre et à travers la femme la terre nous aime en retour. C'est pourquoi l'amour et les femmes sont la plus claire solution de toutes les énigmes. Connais la femme, ainsi tout le reste tombera de soi-même. (*Point du jour*, p. 143)

Et Sadegh Hedayat écrit :

La bergère qui les accompagnait était si belle qu'elle semblait dire à la lune : « Ne brille pas, je suis sortie. » Elle avait la chevelure soyeuse et les dents pures comme la perle⁵¹⁸.

(*L'Eau de jouvence*, p.143)

En effet dans les récits d'André Breton ou Sadegh Hedayat, se trouve souvent une « division polaire des rôles sexuels à la fois masculine et féminine⁵¹⁹ ». Il y a des signes, des délires et des troubles qui prennent source à travers l'imagination des personnages dans la folie qui montre une autre compréhension du monde. L'image de « la femme est "folie" alors même que la "folie" est considérée comme "absence de la femme". La femme est "folie" en tant qu'Autre, en tant que *différente* de l'homme. Mais la "folie" est elle-même "absence de femme" : en tant que "la femme" doit devenir *ressemblante* à l'équivalent général masculin⁵²⁰ ».

Cette partie étudiera l'impression de la folie dans les deux œuvres à travers l'image de l'amour qui pousse les narrateurs et les personnages vers la folie. Il y a en effet un cercle des images de l'amour, de la folie et du rêve qui amènent le lecteur vers un monde imaginaire. La beauté présentée dans l'amour, à travers les personnages féminins, conduit le lecteur à la recherche d'une beauté idéale en dépassant les possibilités de la connaissance rationnelle. Une beauté qui représente sous une forme convulsive chez André Breton et sous la forme de la mort chez Sadegh Hedayat. Chez les deux auteurs, on pourrait également voir la frontière existante entre le monde du rêve et de la réalité.

1. L'amour issu de la folie dans les deux œuvres

La première partie de ce travail de recherche a donné une définition brève de l'amour. Il convient de rappeler que chez les occidentaux l'historique du mot amour (Éros) remonte au *Banquet* de Platon. Il présente éros comme un délire, le délire amoureux et Platon dit : « Celui qui ressent ce délire et se passionne pour le beau, celui-là est désigné sous le nom

518 Sadegh Hedayat, « Ab-e Zendegi », dans *Zende be gur*, p. 119.

دختر چوپانی مثل پنجه ی آفتاب که به ماه می گفت: تو درنیا که من در آمدم. با گیس گلابتونی و دندان مرواریدی دنبال گوسفندا آمد.

519 *Ibidem*.

520 Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 149.

d'amant⁵²¹. » Le délire, dont le sujet principal est l'amour, est une conception touchante chez les deux écrivains. L'amour apparaît comme l'un des premiers éléments de leurs recherches. Ils montrent que le désir qui existe dans l'amour est comme un bonheur. André Breton précise : « Il s'agit de *ne pas*, derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir*. » (*L'Amour fou*, p. 38) ou encore, « *Le désir, oui, toujours*. C'est à lui seul que nous puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés⁵²². »

Il faut se demander si l'amour est le point de départ de la folie. Chez les surréalistes, il faut dire que l'amour est comme un instrument pour comprendre son bien-aimé et aussi soi-même, mais il est l'un des sujets inséparables des deux œuvres. L'inconscient et le rêve sont deux choses importantes et puissantes qui ont un rôle remarquable dans ces deux œuvres. Ils sont sous l'image de la folie en montrant la beauté de l'amour chez leurs personnages. André Breton souligne : « La beauté, l'amour, c'est là [*au Musée Gustave Moreau*] que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres⁵²³. » Les seuls « véritables exemples de la folie par amour, provoqués par la mort de la dame aimée, apparaissent surtout dans les *vidas*⁵²⁴ et leur registre est alors tragique⁵²⁵ ».

Or, dans le monde iranien l'histoire de l'utilisation du terme amour remonte à l'époque Achéménide. En effet, « la date la plus ancienne des histoires d'amour composées par les Iraniens, le roman de *Zariadres*⁵²⁶ et *Odatis*, remonte à 333 avant Jésus-Christ⁵²⁷ ». En effet, dans la tradition littéraire de l'Iran, « les épisodes amoureux sont inséparables des aventures guerrières ». Jean-Claude Vadet écrit :

Les Persans se vantaient de détenir les secrets du *'išq* [amour] et méprisaient les Arabes pour la grossièreté de leur goût [...] Le folklore persan parle souvent du prince qui est indigne de régner parce qu'il ne sait pas aimer, et de l'amour qui donne de l'esprit aux bêtes⁵²⁸.

521 Platon, *Œuvres de Platon, Phèdre*, traduit Victor Cousin, t. VI, Paris, P.J. Ray, 1849, p. 56.

522 André Breton, « Entretiens 1913-1952, Interview de Jean Duché », dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 597.

523 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 363.

524 C'est une sorte d'histoire littéraire en prose autour des troubadours.

525 Claire Kappler, *Les Fous d'amour au Moyen-âge : Orient-Occident*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 48.

526 « Zariadres ou Zarîr est l'un des héros légendaires de l'*Avesta* et le poème pehlevi *Ayâdgâr-i Zarîrân* « Mémorial de Zarîr » est écrit en honneur de ce héros. La version indigène de l'histoire se trouve dans l'épopée nationale (*Châh-Nâmeh*) sous le nom de *Gôchtâsp et Katâyoun*. En effet, dans la tradition littéraire de l'Iran, les épisodes amoureux sont inséparables des aventures guerrières », cité par Shahla Nosrat, *Tristan et Iseut et Wis et Râmîn. Origines indo-européennes de deux romans médiévaux*, p. 149.

527 Shahla Nosrat, *op.cit.*, p. 149.

528 Jean-Claude Vadet, *L'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, pp. 92-93.

Dans la littérature persane, l'image de la femme provoque une image de la nature et une beauté naturelle. C'est la raison pour laquelle chez les écrivains ou les poètes, l'image de la femme procède de Dieu. En d'autres termes, la notion de l'amour est l'image de la femme aimée qui a un reflet de la beauté de Dieu. Cet amour devient comme un amour mystique. Marcel Deschoux dit :

L'amour n'est donc pas seulement la puissance d'entretien et de perpétuation de la vie, mais aussi le moteur de la culture. Fruit de l'amour immortalisant, la culture est victoire sur la mort. Fruit de l'amour divinisant, elle possède valeur religieuse. L'amour culmine dans la contemplation, mais il ne s'y installe pas. Il n'est pas un dieu, mais le lien vivant de la vie terrestre à la vie divine grâce auxquels sciences et vertus sont engendrées⁵²⁹.

Mais chez Sadegh Hedayat, le thème de l'amour est très souvent associé à la mort. Il n'y a pas uniquement le rapport étroit entre l'amour et la mort, mais on pourrait trouver les conséquences secondaires du sentiment de l'amoureux comme la souffrance physique, la psychose, l'absence de discernement et l'entrée de l'amoureux dans un univers macabre. À ce propos, il convient de dire qu'il y a quand même une autre folie d'amour chez Sadegh Hedayat que le narrateur donne la vie pour sa bien-aimée qui apparaît comme une pire folie. Il est à souligner que ce genre d'actes est tout à fait refusé par André Breton. Il y a toujours des images et des émotions du Beau et du Bien à travers l'amour. Platon écrit :

[Pour arriver à la beauté parfaite, il faut], commencer par les beautés d'ici-bas, et, les yeux attachés sur la beauté suprême, s'y élever sans cesse en passant pour ainsi dire par tous les degrés de l'échelle, d'un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres, des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles connaissances, jusqu'à ce que de connaissances en connaissances on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est en soi⁵³⁰.

À travers ce passage de Platon, on pourrait trouver la même conception de l'amour chez les auteurs qui ouvrent une voie, à la fois vers un monde mythique et imaginaire et vers la folie.

529 Marcel Deschoux, *Platon ou le jeu philosophique*, Paris, Belles lettres, 1980, p. 200.

530 Platon, « Phèdre », dans *Œuvres de Platon*, p. 317.

C'est là peut-être que la mort pourrait apparaître comme la seule solution pour accéder à l'univers de l'infini.

a. Du rêve à la beauté de l'amour fou

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible⁵³¹.

La notion de la beauté et de l'amour est bien présentée, pour la première fois, dans *le Banquet* et le *Phèdre* de Platon. Le sens du rêve prouve qu'il peut être un moyen pour trouver l'harmonie dans la nature, tout comme la beauté. L'amour est la distance entre la sagesse et la beauté. Dans l'image platonicienne, le sens de l'amour donne une valeur de l'amour terrestre à l'amour absolu. Platon met en place quatre éléments essentiels : la beauté, la laideur, la sagesse et l'obscurité. En reliant l'un à l'autre, la beauté à l'obscurité et la sagesse à la laideur, l'amour centralise tout. Cet amour est l'Éros. Donc l'image de l'amour, chez Platon, est comme un enthousiasme pour connaître et atteindre la perfection et la Vertu absolue avec deux concepts de la beauté et de la sagesse en cherchant la bien-aimée. L'expérience platonicienne est fort remarquable chez les deux auteurs. En effet dans les deux récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat, ils incarnent la vérité de l'amour dans la beauté qui amène d'ailleurs le lecteur vers le merveilleux. De ce point de vue, il y a un lien entre l'amour, la vérité et la beauté. Comme l'indique Marcel Deschoux, « l'amour est principe de la beauté du discours, parce que dans son aspiration la plus profonde, la Beauté qu'il vise ne se dissocie pas de la Vérité⁵³² ».

Le récit de rêve, chez André Breton ou Sadegh Hedayat, n'est pas seulement une méthode pour produire un langage poétique, mais au contraire, il peut être comme une tentative pour cerner précisément des impressions et il nous permettra aussi de voir des vérités enfouies. Pour les deux auteurs, le rêve est ainsi mis en scène de façon presque photographique à travers les images. Donc, il n'est pas une rêverie, mais c'est une invitation au voyage dans un monde imaginaire. Le rêve est en étroite relation avec la réalité qui révèle une vérité précise.

Dans le rêve, l'homme peut trouver un lien direct avec le monde. Le rêve lui permet de retrouver son harmonie perdue, comme l'indique Sadegh Hedayat, « aucun rêve ne me semblait contraire à l'ordre naturel⁵³³ ». (*La Chouette aveugle*, p. 50) Le rêve permet également à

531 Gérard de Nerval, *Aurélia*, Paris, LGF, 2010, p. 19.

532 Marcel Deschoux, *Platon ou le jeu philosophique*, p. 198.

533 هیچگونه فکر و خیالی به نظرم غیر طبیعی نمی آمد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 18.

l'imagination de se séparer des phénomènes terrestres afin d'arriver à la beauté. Elle est une contingence importante de l'existence chez les auteurs pour exprimer les personnages féminins à côté de l'amour. Le rêve et la création d'un monde pareil existe chez André Breton et Sadeqh Hedayat. Pour eux, la beauté se résume dans l'amour, car il est comme une clé de l'existence de la bien-aimée. L'imagination des personnages permet au lecteur de transformer les éléments du réel, dans le monde rêvé, pour atteindre la beauté éternelle. Cette activité artistique qui fait paraître un délire de l'imagination afin de montrer la beauté dans le rêve et parfois triompher de la mort dans le monde réel. Cependant chez Sadeqh Hedayat se trouve un univers caractérisé par l'ordre devant la mort. À vrai dire, avec de telles conceptions, on pourrait dire que le monde imaginaire peut être un lieu pour exprimer l'idée de la beauté. Il s'incarne en une femme en expliquant le mystère des personnages. En effet, l'image de la beauté qui fait voyager le narrateur dans un monde extra-terrestre, c'est un univers de la beauté qui est symbolisé par le personnage féminin. En effet, « la vérité ne peut être connue que de la beauté dont l'amour est ici une manifestation⁵³⁴ ».

L'amour qu'André Breton ou Sadeqh Hedayat éprouvent pour leurs personnages féminins, c'est comme un symbole dans son monde imaginaire. Chacun d'eux illustre une incarnation de la beauté divine et essaye de montrer une beauté idéale. En effet, « les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition ; la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel⁵³⁵ ». L'idée platonicienne est évidente chez ces deux auteurs, puisqu'ils cherchent une beauté absolue et idéale à travers l'amour, comme Platon dit : « L'amour exalte celui qui aime et déborde celui qui est aimé ; il est en chemin, en quête de la beauté absolue⁵³⁶. » La notion de la beauté a un rôle aussi important chez les surréalistes, puisqu'elle est présentée comme une émotion esthétique à côté de l'amour. On pourrait dire qu'il est représentatif des désirs des hommes et relève de l'inconscient : « La beauté je la vois comme je t'ai vue. » (*Nadja*, p. 189) André Breton a montré cette notion dans *Nadja* où il y a « des forces illimitées du désir⁵³⁷ » et ensuite dans *L'Amour fou*. La beauté chez André Breton est présentée en tant qu'une Beauté convulsive, comme il écrit : « La beauté sera CONCLUSIVE ou ne sera pas. » (*Nadja*, p. 190) Elle qualifie en tant que merveilleux, celle qui permet de « reconnaître un merveilleux précipité

534 Cité par Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, p. 369.

535 Paul Abély, « Le surréalisme et les attaques contre les médecins aliénistes », dans *Annales médico-psychologiques*, novembre 1929, cité par Sarane Alexandrian, « André Breton, la psychanalyse et le rêve », dans *André Breton ou le surréalisme, même*, p. 159.

536 Cité par Marcel Deschoux, dans *Platon ou le jeu philosophique*, p. 212.

537 Mot emprunté à Emmanuel Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, p. 294.

du désir⁵³⁸ ». Et il reprend le même sujet dans *L'Amour fou* et il dit : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonscancielle ou ne sera pas. » (*L'Amour fou*, p. 26) La notion de la beauté est le résultat des désirs qui sont surdéterminés. Comme l'indique Steinmetz, « le terme de convulsive caractérisant certaines phases de la crise hystérique, il devenait plus évident, pour André Breton, de parler de *beauté convulsive*, et c'est bien le phénomène convulsif scruté comme au ralenti qui, dès la fin de *Nadja*, lui permettra de formuler une réflexion esthétique s'attachant à une sorte de transe produite par l'objet ou l'être de beauté⁵³⁹ ». Il convient de dire que le désir de la beauté est aussi présent chez Sadeh Hedayat. Il occupe une place importante dans ses histoires, comme il le souligne au début de *La Chouette aveugle* :

Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt. La clarté qui l'entourait me permit d'entrevoir, rien qu'un instant, l'espace d'une seconde, toute la misère de mon existence, d'en comprendre aussi la grandeur et la beauté⁵⁴⁰. (p. 26)

Dans son monde rêvé, Sadeh Hedayat voit cette beauté qui porte une souffrance où l'amour prend un sens nostalgique. Alors, il y a deux formes de beauté chez lui : d'abord, c'est l'amour et ensuite c'est la beauté naturelle. Ils sont représentés sous l'image de la bien-aimée. L'image de la beauté se révèle dans l'image de la nature et de l'amour : « Un lien s'était établi entre moi et le rythme de la nature, entre moi et l'obscurité profonde qui était descendue dans mon âme⁵⁴¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 66)

Sadeh Hedayat réalise ses désirs dans l'amour. En effet, tous les protagonistes féminins de ses récits exposent un amour qui évoque celui de la femme éthérée dans *La Chouette aveugle*. Ils se représentent également entre les deux mondes, la beauté et le fantastique en présence des contradictions, qui les amène vers la folie. Élisabeth Roudinesco écrit : « Le désir c'est l'excès : gourmandise, luxure, cupidité, envie, orgueil. Et quand le désir devient désir de se dépasser soi-même, il conduit au crime, à l'ascétisme, à l'extase ou à la quête de la vérité. Le désir est

538 André Breton, *L'Amour fou*, p. 21.

539 Jean-Luc Steinmetz, *André Breton et les surprises de l'amour fou*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 27.

540 بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه، همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم.

Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

541 رابطه ای بین من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پایین آمده بود تولید شده بود.

Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 27.

coupable, et l'on ne peut désirer que si l'on se sent coupable de ses désirs⁵⁴². » En effet, Sadegh Hedayat amène le lecteur vers un monde criminel et fou et « l'amour est le véritable lien entre le monde de la chair périssable et le monde des esprits immortels, et c'est pourquoi, sur cette terre même, il doit se montrer éthéré et comme irréel⁵⁴³ ».

Le monde de la beauté de Sadegh Hedayat est symbolisé par la femme éthérée. Chez lui, il y a toujours une beauté terrestre chez ses personnages féminins. Il la révèle dans ses récits en utilisant les termes significatifs : « lueur de derrière un lustre ou un prisme de cristal » (*Enterré vivant*, p. 66), « cette majesté inhumaine » (*Lunatique*, p. 21), « un ange » « une silhouette éthérée » (*La Chouette aveugle*, p. 26), « Une fillette au teint rose avec de beaux yeux noirs » (*Dâsh Âkol*, p. 156). Une beauté qui suggère un univers éminent et supérieur et qui fait porter l'âme vers le monde de l'au-delà. Il est à noter que d'une part, l'écrivain s'exprime sur cet aspect de l'essence de la femme « ange des cieux » ou « cette vierge éthérée » (*La Chouette aveugle*, p. 35) et d'autre part, il montre ce caractère en décrivant la vraie nature de la femme dans ses yeux. Il écrit : « J'avais pourtant besoin de ses yeux ! Un seul regard d'Elle eût suffi à me donner la solution de tous les problèmes de la philosophie et de toutes les énigmes de la théologie⁵⁴⁴. » (*La Chouette aveugle*, p. 39) Dans ce passage, une sorte d'abrégé du désir de l'auteur est saisissable où il atteint la vérité par la beauté terrestre. L'auteur réalise son paradis sur terre en remettant son imagination dans le rêve.

Il y a aussi une trace de la tristesse chez Sadegh Hedayat qui atteint la vérité par la beauté terrestre pour lui. La tristesse et la mélancolie sont bien liées à la beauté en entrant dans l'imagination. Pour Sadegh Hedayat, l'image de la beauté est un phénomène réel et objectif qui est montré à travers ses personnages féminins :

Dans ses yeux, ses yeux noirs, je trouvais l'éternelle et profonde nuit que je recherchais ; je me plongeai dans leurs ténèbres terribles et enchanteresses. Il me semblait qu'ils faisaient jaillir une immense vigueur des tréfonds de mon être⁵⁴⁵. (*La Chouette aveugle*, p. 44)

Le narrateur de *La Chouette aveugle* commence à consommer de l'opium, pour retrouver la facilité d'accès à son rêve, croyant qu'il lui permettrait de s'échapper de la réalité.

542 Élisabeth Roudinesco, *Dictionnaire amoureux de la psychanalyse*, Paris, Plon, 2017, p. 142.

543 Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Montaigne, 1947, p. 84.

544 ولی من احتیاج به این چشمها داشتم، و فقط یک نگاه او کافی بود که همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکنند. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 12.

545 در چشم هایش، در چشم های سیاهش، شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جستجو می کردم پیدا کردم، و در سیاهی مهیب افسونگر آن غوطه ور شدم. مثل این بود که قوه ای را از درون وجودم بیرون می کشند.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 15.

Pour montrer cette beauté, il attribue une absurdité du décor à l'influence de l'opium qui est un élément nécessaire pour le commencement de la folie :

Alors, j'augmentais mes doses d'alcool et d'opium. Par malheur, ces remèdes de désespoir ne parvinrent pas à m'engourdir et à me procurer l'oubli⁵⁴⁶. (*La Chouette aveugle*, p. 39)

Certes, du rêve à la beauté de l'amour le narrateur rencontre une image de la folie et un moyen d'explorer le merveilleux qui est parfois plus vrai qu'il le voit d'ordinaire. Selon Novalis, le monde de l'imaginaire et du rêve se transforme en réalité pour les narrateurs, « le monde se fait rêve ; et rêver devient monde⁵⁴⁷ ». En effet, ces antinomies ou ces contraintes font une fente dans la pensée et dans les activités artistiques où ils pourraient faire surgir soudainement les images. Elles sont les plus archaïques de l'inconscient et elles apparaissent comme des objets étranges. Comme l'indiquent Yves Bridel et Henri Béhar, « avec le surréalisme, l'esprit va se mettre à fondre le rêve et la réalité dans la surréalité et ainsi à faire triompher le merveilleux ; tout cela va bouleverser les données communes sur la raison et les diverses contraintes de la vie, entraînant des répercussions sur la société, car pour le surréalisme l'existence est ailleurs⁵⁴⁸ ».

b. La folie, la frontière entre le rêve amoureux et la réalité

Comme il est mentionné auparavant, la première étape de la folie peut être comme « un rêve qui désigne un ensemble de phénomènes psychiques éprouvés au cours du sommeil⁵⁴⁹ ». Le monde imaginaire d'André Breton et celui de Sadegh Hedayat sont présentés à travers les personnages féminins. Cette présentation, soit du rêve soit de la réalité donne à la fin le même résultat dans la folie. En effet, la réalité paraît comme un rêve empreint de la folie. Il y a toujours

546 از این به بعد به مقدار مشروب و تریاک خودم افزودم. اما افسوس! به جای اینکه این داروهای ناامیدی فکر مرا فلج و کرخت بکنند، به جای اینکه فراموش بکنم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 12.

547 Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt;

Novalis, « Das Kloster oder des vorhof », dans *Schriften, Das dichterische werk*, erster Band, Astralis, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, p. 319.

548 Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, p. 90.

549 Collections Eidos, sous la direction d'Aniko Adam, Aniko Radvanszky et François Soulages, « Henri Bergson, Les perceptions fantômes », dans *L'Homme qui rêve*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 9.

un rapport entre le rêve et la réalité qui dirige le personnage vers la folie. Floréal Plana souligne qu'il y a un parallèle assez frappant entre la folie et le rêve : « La folie serra la main du rêve, lequel serra la main de la réalité qui s'en alla serrer la main de la folie⁵⁵⁰. »

Dans les deux récits, le rêve est transformé en une sorte de désir afin de retrouver par le hasard objectif une femme qui ne se trouve que dans l'inconscient de l'auteur lui-même. Le hasard joue un rôle important où il y a des images d'un monde presque logique dans lequel les effets et les événements s'enchaînent, ce qui est très loin d'être le cas dans la réalité. Ce qui est important chez les deux écrivains, c'est le monde des images qui conduit le personnage vers le rêve et la réalité. Le rôle de la femme montre une inspiration amoureuse chez les auteurs et ce rêve de l'inconscient s'intègre alors dans la réalité. Les deux récits provoquent une âme inspirante à travers les images qui font une réconciliation et une intégration entre ces deux mondes du rêve et de la réalité. L'image peut constituer une représentation mentale de l'univers en soi et montrer aussi un autre monde. André Breton parle d'une relation qui existe entre le rêve et la réalité dans *Les Vases communicants*. Comme l'indique Emmanuel Rubio, « le rêve était rapporté à la réalité ; la réalité va être relue à la lumière du rêve⁵⁵¹ ». Il est à noter que les surréalistes ont parlé de la réalité par l'automatisme afin de laisser libre leur imagination. Pour André Breton, c'est donc au-delà de la vie terrestre, là où se situe la frontière qui « distingue le réel de l'imaginaire mais sépare aussi la raison et la folie⁵⁵² ».

Or, l'image a un rôle très important dans ces deux récits. À travers ces images, il est à constater que le rêve est un fait réel chez les personnages. Au-delà des visions, illuminations, illusions, chimères et autres phantasmes ou traversées des apparences, il pourrait véhiculer vers la folie. Chez André Breton ou Sadegh Hedayat, les frontières entre le rêve et la réalité se cassent et se complètent, en ce sens que le rêve devient un moyen pour atteindre la réalité. Les rêves font accéder le personnage à un monde surréel. Le personnage de Nadja a de la réalité dans une autre approche que celle communément admise. Elle réalise l'union des contraires. En effet, le rêve s'intègre dans la réalité et il s'illustre dans une forme de folie.

Le monde du rêve chez Sadegh Hedayat peut être comme un état hypnagogique qui fait apparaître « les troubles psychiques et sensoriels⁵⁵³ » démontrant un type d'hallucination. Cet état mental est comme une angoisse émergeant à travers les personnages. Surtout, le narrateur

550 Floréal Plana, *Floréal : réalités folies rêves utopies*, Paris, Sociétés des Écrivains, 2011, p. 133.

551 Emmanuel Rubio, « Du rêve à la veille et au hasard objectif », dans *Les Philosophies d'André Breton*, p. 259.

552 Cité par Julien Doussinaut, « L'étranger intérieur », dans *Hélène Bossette : Bibliographie*, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 179.

553 *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, t. neuvième, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 1033.

ou le lecteur a parfois du mal à le différencier de la réalité. Le narrateur essaie de révéler le secret des choses, donc il s'insinue dans un monde supérieur. Dans *La Chouette aveugle* il n'y a pas de frontière entre le rêve et la réalité, tout se passe dans une sorte de songe. On l'aperçoit sans cesse au moment où l'auteur raconte ses rêves. C'est là que les deux mondes de la fantasmagorie et du réel se confondent d'une manière étrange. En effet, c'est le rêve qui conduit le récit et l'amène vers la folie : « Avais-je déjà contemplé cette scène ? m'avait-elle été suggérée en rêve ? Je l'ignore⁵⁵⁴. » (*La Chouette aveugle*, p. 29)

Dans ces deux récits, *Nadja* et *La Chouette aveugle*, il y a deux types de personnages : l'un dans la vie réelle (réalité), la femme éthérée, et l'autre dans la vie imaginaire (rêve), Nadja. Sadegh Hedayat croyait toujours que la vie du rêve est plus forte que celle de la réalité. Le récit de *La Chouette aveugle* raconte le monde du rêve qui envahit la vie de son narrateur. Comme l'indique Jacqueline Chénieux-Gendron, « "la vie" n'existe que d'être contée⁵⁵⁵ ». Donc on pourrait dire que Sadegh Hedayat tente de raconter sa vie. Mais chez André Breton, Nadja invente un monde qui devient un monde réel :

Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis. (*Nadja*, p. 87)

Et chez Sadegh Hedayat, on lit :

Pour ma part, je me bornerai à relater une expérience de cet ordre. J'en ai été la victime ; elle m'a tellement bouleversée que jamais je n'en perdrai mémoire. Tant que je vivrai, jusqu'au jour de l'Éternité, jusqu'au moment où je gagnerai ces lieux dont la nature échappe à notre entendement et à nos sens, son signe funeste vouera mon existence au poison⁵⁵⁶.

(*La Chouette aveugle*, p. 24)

L'image du rêve apparaît comme un reflet de leur inconscient, de leurs peurs et de leurs fantasmes en emmenant vers la folie. Ils familiarisent le lecteur dans un monde créé à partir des

554 آیا این مجلس را من سابقاً دیده بودم، یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی دونم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

555 Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'Expérience vive du récit dans le surréalisme », dans *André Breton ou le surréalisme, même*, p. 74.

556 من فقط به شرح یکی از این پیشامدها می پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و به قدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد، و نشان شوم آن تا زنده ام، از روز ازل تا ابد تا آنجا که خارج از فهم و ادراک بشر است زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 3.

personnages qui transforment leurs fantasmes en un monde imaginaire et en représentent une réalité historique. Mais il est possible qu'il soit le moyen pour fuir la réalité, ou plutôt pour affronter des choses qu'ils n'osent pas s'imaginer dans la réalité. On pourrait dire que le rêve les aide à affronter leurs soucis quotidiens. Le rêve tourne autour de la réalité et il est également la représentation des objets qui occupent leurs pensées :

Puis Nadja me communique un dessin, le premier que je vois d'elle, et qu'elle a fait l'autre jour à « la Régence » en m'attendant. Elle veut bien m'éclairer les quelques éléments de ce dessin, à l'exception du masque. (*Nadja*, p. 124)

Chez André Breton le personnage principal, *Nadja*, fuit la réalité à travers ses dessins qu'elle représente en quelque sorte incomplets pour atteindre la réalité en fonction des idées irréelles. Le même cas se trouve également dans le personnage de Sadeqh Hedayat qui se réfugie dans l'alcool afin de pouvoir atteindre la réalité de ses rêves :

Je fumai tout ce qui me restait d'opium, attendant de la drogue qu'elle dissipât toutes difficultés, écartant les voiles tendus devant mes yeux et dissolvant mes souvenirs lointains, grisâtres et confus⁵⁵⁷. (*La Chouette aveugle*, p. 74)

Il est à noter que, d'une part, le rêve est capable de tout rendre possible comme les situations extraordinaires et vécues dans la réalité quotidienne. Et, d'autre part, il pourrait être une réalité supérieure qui permet d'imaginer et d'apercevoir des événements qui ne pourraient pas réellement arriver. En ce sens, le rêve chez André Breton et Sadeqh Hedayat dépasse la réalité et envisage une opportunité pour la rendre plus merveilleuse et qui parvient dans certains cas à la folie. En effet, ses textes sont construits de manière à permettre au lecteur de tirer des phénomènes imaginaires pour dépasser le monde de la rêverie et d'accéder à une sur-réalité :

Le corbillard franchissait avec une vitesse et une douceur étranges, collines, plaines, rivières. Autour de moi se déroulait un panorama tel que je n'en avais jamais vu, ni en rêve ni à l'état de veille ; de chaque côté du chemin, on apercevait des montages en dents de scie, des arbres

557 هر چند تریاک برایم مانده بود کشیدم تا این افیون غریب همه مشکلات و پرده هایی که جلو چشم مرا گرفته بود، اینهمه یادگاری های دوردست خاکستری و متراکم را پراکنده بکند.

Sadeqh Hedayat, *op.cit.*, p. 31.

bizarres, écrasés, maudits, entre lesquels apparaissaient des maisons grises, de forme triangulaire ou prismatique, avec de petites fenêtres sombres, dépourvues de vitres⁵⁵⁸.

(*La Chouette aveugle*, p. 60)

Or, la folie est bien présente chez les deux auteurs à travers le monde du rêve et de la réalité. Elle leur permet d'être une source merveilleuse et poétique afin de créer leur monde onirique par leurs personnages. En effet, « on peut dire que, quoi que présente le rêve, il prend ses éléments dans la réalité et dans la vie de l'esprit qui se développe à partir de cette réalité⁵⁵⁹. »

c. Le monde mythique et amoureux à l'image de la folie

Avant d'aborder le thème de la folie dans le monde mythique chez les auteurs, il faut caractériser l'image de l'amour. L'amour représente une image du désir, celui de la beauté divine. Le beau est une chose principale et essentielle qui a une valeur absolue dans l'âme ou dans l'esprit et qui conduit l'homme vers ses sentiments. Dans ce sentiment du beau, il y a un délire amoureux et, selon Platon, « celui qui ressent ce délire et se passionne pour le beau, celui-là est désigné sous le nom d'amant⁵⁶⁰ ». Et Pierre Larousse nous donne également la définition suivante : « Sentiment qui porte l'âme vers ce qui est beau, grand, vrai, juste, et en fait l'objet de nos affections et de nos désirs⁵⁶¹. » Donc, quand on parle de l'amant, ce dernier fait penser tout de suite à aimer et à être aimé(e) et « si l'amant donne de l'extérieur l'impression d'avoir renoncé à la raison, d'être fou, car il est en apparence ennemi de lui-même, destructeur de sa propre identité, c'est parce que précisément il a renoncé à lui-même au nom de l'amour⁵⁶² ». En effet, « le mouvement de l'âme vers l'idée du beau, c'est-à-dire vers une des idées éternelles, est l'amour⁵⁶³ ». Alors à travers ces passages, on pourrait bien voir le concept de l'idée éternelle qui se développe également chez André Breton et Sadegh Hedayat surtout lorsqu'ils présentent ou définissent l'amour.

L'amour est le thème principal et unique qui apparaît chez les auteurs comme une folie en luttant avec les problèmes sociaux. André Breton parle ouvertement de cet amour unique

558 کالسه با سرعت و راحتی مخصوصی از کوه و دشت و رودخانه می گذشت. اطراف من یک چشم انداز جدید و بی مانندی پیدا بود که نه در خواب و نه در بیداری دیده بودم. کوههای بریده بریده، درختهای عجیب و غریب تو سری خورده، نفرین زده از دو جانب جاده پیدا که از لابه لای آن خانه های خاکستری رنگ به اشکال سه گوشه، مکعب و منشور، و با پنجره های کوتاه و تاریک بدون شبیه دیده می شد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 23.

559 André Breton, « Les Vases communicants, I », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 111.

560 Platon, *Œuvres de Platon*, traduit Victor Cousin, Paris, P. J. Rey, 1849, p. 56.

561 Pierre Larousse, « Amor », dans *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* [...], Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866, p. 284.

562 Claire Kappler, *Les Fous d'amour au Moyen Âge : Orient-Occident*, p. 130.

563 Platon, *Œuvres de Platon*, p. 455.

qu'il se réalise toujours dans « le dernier visage aimé ». (*L'Amour fou*, p. 10) En effet, cet amour au singulier est la femme unique ou idéale qui a d'ailleurs un rôle important dans chacun des récits où l'histoire se déroule dans le monde de la réalité. C'est dans ce monde réel, imprégné de la fiction, qu'on découvre une histoire des âmes, des mythes, des amoureux qui apparaissent autour des problèmes spirituels. Chez les deux écrivains, le mythe signale à la fois une nécessité de la création de l'histoire et le lieu du mythe qui prend un nouveau sens. Car, il concrétise la folie à travers les personnages mythiques qui ont été présentés soit par les archétypes et les symboles, soit par les images tirées de la mythologie. « L'identification avec les archétypes de l'imaginaire peut basculer par inflation dans la folie⁵⁶⁴ » à travers les phénomènes fantasmagoriques. Ils s'égarer au cours de l'histoire et les structures ordonnatrices du réel. Donc, les archétypes qui peuvent constituer notre imagination, ce sont des archétypes qui caractérisent le mythe et ce dernier joue comme une sorte d'interface.

En ce qui concerne le thème de l'amour mythique, l'image de la femme et l'amour sont indissociables chez André Breton. On peut souligner, par exemple, le mythe d'Éros présenté dans *Nadja*, *L'Amour fou* et *Arcane 17*. Comme l'indique Sarane Alexandrian, l'amour est défini comme un désir et un phénomène merveilleux chez les surréalistes, « vers 1924 le groupe des jeunes surréalistes commence à considérer l'amour comme une promesse du merveilleux⁵⁶⁵ ». Et concernant l'image de l'amour (Éros) chez Sadegh Hedayat, il est à noter que cette image est assimilée à Anâhitâ. Cette déesse, sous l'appellation de Nâhid, désigne également la planète Vénus. L'*Avesta* dans le Yašt (5, 126-129) en vénérant la déesse Anâhitâ, la décrit ainsi : « Elle est une jeune fille belle, vigoureuse et rayonnante, ayant une ceinture haute et corsage lacé pour mieux faire ressortir les seins⁵⁶⁶. » Dans la mythologie romaine, Vénus est la déesse de l'amour et de la beauté féminine, assimilée à Aphrodite des grecs.

564 Expression empruntée à Claude Letellier, « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans Fata Morgana d'André Breton », dans *Merveilleux et surréalisme : Colloque de Cerisy la salle, Mélusine*, n° XX, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p.117.

565 Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 214.

566 Geo Widengren, *Les Religions de l'Iran*, p. 36.

Déesse Anâhitâ⁵⁶⁷



Mithra



Il est encore à souligner que dans la mythologie iranienne, il y a une autre déesse nommée Mithra qui est également présentée comme une déesse de l'amour. Comme l'indique Félix Robiou, « la racine de ce mot comprenait à la fois l'idée du lien conjugal et celle de l'apparition à la lumière, c'est-à-dire la naissance et qu'elle pouvait, en conséquence, fournir une épithète convenable à une déesse dont le rôle serait celui de la Lucina⁵⁶⁸ des Latins. Or nous savons précisément que ce rôle était, par excellence, celui de la déesse Anahita⁵⁶⁹ ».

Puisque Sadegh Hedayat était très attaché à l'histoire et à la culture de l'Iran ancien, il est possible qu'il ait emprunté cette image de l'amour liée à Anâhitâ et l'ait présentée sous forme d'un tas d'archétypes qui se manifestent le plus souvent sous la forme des personnages autonomes dans ses récits (il faudra y revenir). Il convient de souligner l'idée de Henry Corbin à ce propos :

Toute cette religion de l'Eros transfiguré va conférer, tout au long de l'épopée mystique de l'Iran islamique, une nouvelle puissance, une vertu transfiguratrice à certaines images empruntées à la religion zoroastrienne, et en faire, en les transmuant en symboles, autant d'*images agentes*⁵⁷⁰.

567 Les images tirées de http://antikforever.com/Perse/Parthes%20arsacides/parthes_civilisation.htm

568 Lucina est l'épithète du symbole poétique de Junon qui signifie la déesse de Lumière.

569 Cité par Félix Robiou, « Inscriptions des successeurs de XERXES, croyances des Perses au IV siècle-Décadence de l'empire », dans *Revue des questions historiques*, v. XVI, Paris, Librairie de Victoire Palme, 1874, p. 205.

570 Henry Corbin, *En islam iranien, aspects spirituels et philosophiques, Sohrawardî et les platoniciens de Perse*, t. II, Paris, Gallimard, 1971, p. 376.

Comme l'indique Léo Strauss, « *Eros*, tel qu'il le présente, n'a pas de forme humaine, bien qu'il parle plus que quiconque de sa beauté corporelle. *Eros* n'a rien d'auto-subsistant. *Eros* est *eran*⁵⁷¹ ; amour est aimer⁵⁷² ». Et dans l'*Avesta* Anâhitâ est décrit ainsi : « Elle est la fille chérie d'*Ahûrâ Mazdâ*, la mère du genre humain, la grande, la puissante, la sainte. C'est par ses mains que le Créateur répand ses bienfaits ; elle comble de faveurs les adorateurs du Dieu de l'Éran, elle s'irrite des mauvaises actions et les punit⁵⁷³ ». Il donne également une signification à Mithra :

Ce Yazata était la personnification de l'Ether lumineux, de la lumière considérée en elle-même, indépendamment du soleil et des astres. Zoroastre en fit de plus le génie de la lumière intellectuelle, de la vérité. Génie de la vérité, il répand la lumière du vrai ; il est le principe de tout ordre, de toute justice et de toute moralité ; il veille au maintien des lois du Créateur, au respect de la foi jurée. L'*Avesta* appelle les conventions *mithras*, du nom de leur gardien céleste⁵⁷⁴.

La perception ou la construction de l'image dialectique provoque une image mythique grâce à sa part utopique où elle renvoie au rêve qui est éventuellement révolutionnaire⁵⁷⁵. D'après Patrice Bidou il y a une relation entre le rêve et le mythe, « entre le rêve et le mythe, la relation est moins de gémellité que d'instrumentalisation. Le mythe instrumentalise le rêve, il le copie, l'utilise, lui emprunte ses procédés, son efficace⁵⁷⁶ ». Or, dans les deux récits, le rôle du « mythe est une mise en scène sous une forme transfigurée du désir⁵⁷⁷ ». Même l'histoire de la folie est très touchante à travers les personnages mythiques. Lors de ces deux récits poétiques, la figure féminine est centrale dans l'univers mythique. Et « c'est la femme rendue mythique, devenant un véritable mythe poétique ou mythe de la poésie, qui va donc incarner de la manière la plus significative les enjeux de l'allégorie dans le récit poétique chez Breton⁵⁷⁸ ».

571 Selon Plotin, on peut utiliser le verbe *eran* (aimer) pour désigner la passion. (*Traité*s 45-50, « Sur l'amour », Paris, GF Flammarion, 2009, p. 428)

572 Léo Strauss, *Sur « le Banquet », la philosophie politique de Platon*, p. 186.

573 *Avesta livre sacré des sectateurs de Zoroastre*, traduit par Charles de Harlez, t. I, Introduction Vendîdâd, Liège, L. Grandmont-Donders, 1875, p. 55.

574 *Avesta livre sacré des sectateurs de Zoroastre*, *op.cit.*, p. 53.

575 Voir Jean-Christophe Valtat, « Mythe et montagne : Benjamin et McLuhan théoriciens de l'avant-garde », dans *Les Mythes des avant-gardes*, p. 52.

576 Patrice Bidou, « La sexualité, le rêve, le mythe », dans *Le Mythe de Tapir Chamane : essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Jacob, 2001, p. 20.

577 *Op.cit.*, p. 21.

578 Véronique Gély-Ghedira, *Mythe et récit poétique*, p. 296.

Pour mieux vérifier combien la folie joue un rôle important à côté de l'amour dans ces deux œuvres, il faut étudier l'arrière-plan de la folie issue de l'amour et du rêve dans la littérature de chaque pays. Il y a des images fantastiques autour de la folie à côté des personnages centraux qui sont comme les miroirs et les reflets des choses insolites apparues comme une manifestation. Elle est présentée dans un univers à la fois réel et imaginaire dans la mesure où il est possible d'être accompagnée avec des idées délirantes et également à l'impression déformée d'un esprit malade et fou. Il convient de rappeler que le rôle du rêve dans ce monde mythique pourrait aussi montrer au lecteur l'image de la folie. Le mythe ne peut pas être un rêve, mais il pourrait être comme un traitement d'un rêve ancien qui se produit régulièrement. Louis Aragon écrit : « Le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant⁵⁷⁹ ». Entre le rêve et le mythe, il y a aussi un parallèle important, dans ce sens que le rêve s'applique sur une forme de la vie afin d'y transférer « les désirs infantiles du rêveur⁵⁸⁰ ». Le mythe et le rêve apparaissent dans l'histoire de la folie. Il donne une image à la fois d'un monde meurtrier et d'un monde de guérison formant une trame narrative du mythe qui est bien lié à l'amour. Sadegh Hedayat écrit :

Elle venait de me livrer, dans ma chambre, son corps et son ombre. Son âme fragile et passagère, sans lien avec le monde terrestre, s'était glissée hors de ses vêtements noirs et fripés, hors de cette chair qui l'avait fait souffrir ; elle s'était réfugiée dans l'univers des ombres errantes, entraînant, me semblait-il, ma propre ombre à sa suite⁵⁸¹. (*La Chouette aveugle*, p. 49)

Tandis qu'André Breton dit :

Aragon et moi, à revenir aux points mêmes où nous était apparu ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants, ce sphinx qui nous avait épargnés l'un après l'autre et, à sa recherche, de *courir* le long de toutes les lignes qui, même très capricieusement, peuvent relier ces points – le manque de résultats de cette poursuite que le temps écoulé eût dû rendre sans espoir, c'est à cela qu'est allée tout de suite Nadja. (*Nadja*, pp. 89-90)

579 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 140.

580 Expression empruntée à Patrice Bidou, « La sexualité, le rêve, le mythe », dans *Le Mythe de Tapir Chamane : essai d'anthropologie psychanalytique*, op.cit., p. 24.

581 حالا اینجا در اطاقم تن و سایه اش را به من داد. روح شکننده و موقت او که هیچ رابطه ای با دنیای زمینیان نداشت از میان لباس سیاه چین خورده اش آهسته بیرون آمد، از میان جسمی که او را شکنجه می کرد و در دنیای سایه های سرگردان رفت، گویا سایه مرا با خودش برد. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 17.

André Breton parle d'une autre figure féminine et mythique, celle du Sphinx de la mythologie grecque auquel est attribué la figure d'une femme. Cette figure fantastique pénètre dans le personnage de Nadja, « nous était apparu ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants⁵⁸² ». Il est à rappeler que le Sphinx est aussi un symbole dans la mythologie égyptienne : symbole de soleil. Cet animal fantastique et mythique peut être présenté comme une métamorphose du caractère antique chez Nadja où il montre une dualité : celle de femme-fatale et de femme-enfant. Il fait penser également à la figure androgyne en rapprochant les termes antagonistes. En d'autres termes, il caractérise un composé de deux éléments de nature différente. Dans l'incarnation du Sphinx en Nadja, le Sphinx est une figure antique qui peut être illustrée en elle comme une figure d'une femme fatale :

Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil. Je me souviens aussi – rien à cet instant ne pouvait être à la fois plus beau et plus tragique – je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx. (*Nadja*, p. 130)

Chez Sadegh Hedayat, se trouvent les traces des anciens rituels indiens comme le *Tantara*, par exemple, qui est associé à la sexualité sacrée en menant une connaissance suprême sur les êtres humains. Ce rituel est basé sur une essence divine à la fois masculine et féminine. Il est à noter que le *Tantara* n'est pas une religion mais une façon spirituelle qui invite les gens à une connaissance profonde de soi-même et de ses relations avec les autres. Cet acte nous fait penser aux archétypes d'Animus et d'Anima, lesquels sont projetés sur la parenté du sexe opposé. L'ensemble de ces critères permet de s'appuyer sur une image mythique grecque, celle d'Hermaphrodite qui désigne une représentation antique d'un personnage doué d'une double sexualité et combinant des formes masculines et des formes féminines. Ce mythe est évoqué par Platon dans son *Banquet*, il dit : « Prétend qu'à l'origine les hommes possédaient les deux natures, masculine et féminine. Les dieux eurent peur de leur puissance et les coupèrent en deux, créant ainsi des hommes et des femmes⁵⁸³ ».

Dans les mythes, il y a une « vérification, une sorte de preuve que les intuitions de la folie et du rêve sont le vrai⁵⁸⁴ ». Le mythe dévoile les secrets de l'âme de deux mondes réel et

582 André Breton, « Nadja », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 691.

583 Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986, p. 152.

584 Marie-Jeanne Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956, p. 77.

irréel où le rêve et la folie peuvent jouer un rôle important. Il y a parfois quelque chose dans un mythe qui échappe à la raison. Ce concept irréductible apparaît dans les textes étudiés qui se trouvent ainsi dans un double retrait par rapport à la folie.

2. Possédé par la folie

Il est nécessaire de savoir combien la folie joue un rôle essentiel dans les récits d'André Breton et Sadegh Hedayat et combien aussi leur domination fut influente dans les littératures persane et française. La folie comme l'imagination a une puissance qui peut diriger l'homme vers un monde idéal et imaginaire où il y a un accès au monde surréel. Quand elle est sous forme de la maladie, elle peut déclencher une déchéance, mais lorsqu'elle se représente en tant qu'un concept créateur, l'homme peut découvrir une réalité absolue. Nietzsche fait une distinction entre la folie et la maladie, il écrit : « La folie est une puissance, la maladie est une décadence. L'homme fou, c'est le surhomme, l'esprit libre, le dionysiaque, le créateur des normes et des valeurs, l'innocent, et l'inconscient, c'est l'antidote au dernier homme ou l'homme de ressentiment, coupable, moralisateur et dégénéré⁵⁸⁵. » La folie permet à l'imagination de se séparer des contingences terrestres pour parvenir à la réalité. Celle qui donne un accès au monde supérieur. En effet, « la Réalité n'est que l'aboutissement d'une folie piochée dans une Utopie d'un Rêve imaginaire⁵⁸⁶ ». Il y en a certains qui trouvent le bonheur dans une réalité bien établie et aussi les rêves dans lesquels ils nourrissent leur espoir. Et parfois il y en a certains qui ne peuvent accepter aucune des deux choses citées et ils décident de se réfugier dans la folie. Il est à souligner que « les véritables mises en scène de l'expérience fantastique et de l'expérience de la folie, le personnage central du fou, miroir et reflet des phénomènes insolites, dont la manifestation, à travers sa personne, est donnée comme réelle et imaginaire, comme conjecturale et vraie, dans la mesure où elle peut être imputée aux conceptions délirantes et à la perception déformée d'un esprit malade⁵⁸⁷ ».

Or, il y a une sorte de folie qui s'appelle la Paranoïaque, celle qui réalise la synthèse du réel et de l'imaginaire et également cristallise les événements extérieurs autour d'une idée délirante ou d'une obsession. Dans le récit de Sadegh Hedayat, celui qui en souffre réagit différemment d'une personne normale en interprétant les événements à sa manière :

585 Monia Sanekli, *L'Inconscient politique chez Friedrich Nietzsche*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2016, p. 278.

586 Floréal Plana, *Floréal : réalités folies rêves utopies*, p. 57.

587 Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, p. 93.

Quelques minutes passèrent ; une pensée morbide me traversa l'esprit. Je songeai : « C'est peut-être elle ! » Au même instant, je sentis une main fraîche se poser sur mon front brûlant. Je me demandai si ce n'était pas la main d'Azrail. Puis je me rendormis⁵⁸⁸.

(*La Chouette aveugle*, p. 109)

Puisque le rêve se confie dans une vie réelle et que l'amour est indissociable d'un désir, les frontières s'effacent. La folie apparaît et leur imagination remplit des images énigmatiques et mystérieuses. Cet acte développe un monde de rêverie accompagné d'une grande intensité de la beauté et l'amour qui se mêle aux émotions esthétiques. Comme l'indique Marcel Schneider, « *Nadja* illustre une nouvelle façon de vivre, propre à l'éthique surréaliste⁵⁸⁹ ». Et chez Sadegh Hedayat, *La Chouette aveugle* a également eu la même influence dans la littérature persane. La folie chez Sadegh Hedayat est « de croire plutôt qu'à son être réel à son être mythique, et son supplice de n'y pas croire toujours⁵⁹⁰ ». Dans les histoires en question, la notion de la folie est utilisée comme un moyen du fantastique, particulièrement chez Sadegh Hedayat, qui nous conduit à accepter une réalité des perceptions de la folie. Il convient de dire qu'à ce moment-là, à travers ces visions, on constate qu'une vérité des mythes chez les auteurs représente comme un mythe personnel. L'image de la folie chez Sadegh Hedayat est aussi comparable à celle de Nerval.

a. La représentation de la folie et de l'amour dans les récits d'André Breton

Chez les surréalistes, d'un côté, la folie devient comme un terrain propice qui montre à la fois une perte de soi et une perte de la conscience. D'un autre côté, après l'histoire de *Nadja*, l'image de l'amour est reprise dans le récit de *L'Amour fou* où il invite le lecteur à découvrir la beauté de l'amour, ou « toute la conception moderne de l'amour » (*L'Amour fou*, p. 61) sous une forme de la beauté qui pourra également être qualifiée de convulsive. Chez André Breton, l'amour se présente comme une révolution qui existe dans ce monde. Il écrit : « La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde. » (*Arcane 17*, p. 59) Les surréalistes n'idéalisent pas seulement la folie, l'amour ou

588 چند دقیقه گذشت یک فکر ناخوش بر آیم آمد؛ با خودم گفتم: شاید اوست. در همین لحظه حس کردم که دست خنکی روی پیشانی سوزانم گذاشته شد. به خودم لرزیدم؛ دو سه بار از خودم پرسیدم: آیا این دست عزرائیل نبوده است؟ و به خواب رفتم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 50-51.

589 Marcel Schneider, « Fantastique surréaliste », dans *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 359.

590 Marie-Jeanne Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, p. 45.

le rêve, mais ils tentent de « s'ouvrir un monde à la logique de l'inconscient⁵⁹¹ ». Chez André Breton, la folie est présentée de différentes manières. Bouleversé par la femme aimée dans sa propre identité et son existence, il dit :

Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus je ne conduis pas ? Je ne me rappelle pas avoir éprouvé de ma vie si grande défaillance. Je me perds presque de vue. (*L'Amour fou*, p. 54)

En effet, la question de l'amour fou est tellement importante qu'elle devient un projet fondamental pour créer les mythes modernes. Chez André Breton, l'image de l'amour fou donne une signification à l'existence qui a une grande intensité pour créer une œuvre. Puisque les mythes ont en commun une sorte de vérité spécifique, ils permettent en effet de découvrir une réalité mystérieuse. En ce sens qu'on ne pourrait pas observer les mythes comme les folies communes, car la croyance est basée sur les choses extraordinaires et bizarres. Et l'amour est montré par une image passionnelle du désir où l'irrationnel provoque le rationnel. Cependant, il y a une folie qui illustre sa dimension mythique, celui du mythe d'Éros :

L'Éros est sexué, et cet "Amour, seul amour qui sois, amour charnel", j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle". (*L'Amour fou*, p. 110)

Or, la liberté liée à l'amour et au concept du sacrifice est l'un des sujets importants chez les surréalistes. En effet chez eux, le sacrifice de l'amour doit être librement accepté car il signale une exaltation, autrement dit, les effets de l'une et de l'autre. André Breton souligne :

Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? Comment envisagez-vous le passage de l'idée d'amour au fait d'aimer ? Feriez-vous à l'amour, volontiers ou non, le sacrifice de votre liberté ? L'avez-vous fait ? Le sacrifice d'une cause que jusqu'alors vous vous croyiez tenu de défendre, s'il le fallait, à vos yeux, pour ne pas démeriter de l'amour, y consentiriez-vous⁵⁹² ?

Donc, il est à noter qu'« André Breton admet le primat de la matière sur la pensée, il ne sacrifie pas la réalité intérieure à la réalité extérieure, le rêve à l'action. Le mot "sacrifier"

591 Mot emprunté à Anne-Marie Amiot, « Racines et relances européennes du surréalisme ou, André Breton, Fédérateur du surréalisme européen », dans *L'Europe surréaliste, Mélusine*, n° XIV, Paris, L'Âge d'Homme, 1994, p. 80.

592 « Enquête sur l'amour », dans *La Révolution Surréaliste*, n° 12, Paris, José Corti, 15 décembre 1929, p. 65.

n'appartient d'ailleurs pas à son vocabulaire, mais à celui des religions qui multiplient les oppositions, le Diable et le Bon Dieu, le Paradis et l'Enfer, le Ciel et la Terre, le Mal et le Bien⁵⁹³ ». Il a illustré l'image de l'amour dans toutes ses œuvres par la représentation du hasard objectif et de la rencontre. Dans *Les Vases communicants* il a bien montré que l'amour peut être mis dans un cadre plus large en structurant un lien entre le rêve et la réalité⁵⁹⁴ :

Je n'ai pas à m'étendre sur le travail d'élaboration secondaire, qui préside aux retouches dans le rêve et à plus forte raison dans cet état de rêverie éveillée, où ma plus grande partie de l'attention de veille fonctionne. C'est à lui que le récit précédent est évidemment redevable de tous ses éléments critiques et de cette façon qu'on y observe (de même que dans le rêve : qu'importe, puisque c'est un rêve !) de penser à propos de la réalité dont on vient d'avoir par trop à se plaindre : qu'importe, puisque je n'ai qu'à appeler le sommeil à mon aide, qu'à me comporter le plus possible comme dans le sommeil pour me jouer de cette réalité !

(*Les Vases communicants*, p. 131)

En suivant la trajectoire de sa pensée dans *L'Amour fou*, on pourrait atteindre une propre perspective qui est autour de la folie où elle devient comme une acception de l'irrationnel. Dans les récits d'André Breton, le sujet de l'irrationnel n'est pas séparable de la folie et il n'empêche pas d'aller au monde imaginaire. André Breton souligne : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination⁵⁹⁵. » En effet, cet aspect irrationnel est comme une abolition des frontières entre le monde du rêve et de la réalité qui atteignent à la fois la folie et l'amour fou.

Chez André Breton, l'amour fou évoque un amour unique à travers les personnages féminins qui ont une place idéale et divine. Il cherche un être absolu qui s'oppose au monde réel. André Breton parle naturellement de l'image de l'amour dans *Arcane 17* :

Toutes idées fallacieuses mises à part, c'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence, c'est lui seul qui parvient à concilier d'emblée, en pleine harmonie et sans équivoque, ces deux notions, alors qu'elles demeurent hors de lui toujours inquiètes et hostiles. Je parle naturellement de l'amour qui prend tout le pouvoir,

593 André Vielwahr, *S'affranchir des contradictoires, André Breton de 1925 à 1930*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 378.

594 Voir Emmanuel Rubio, « Du rêve à la veille et au hasard objectif », dans *Les Philosophies d'André Breton*, p. 300.

595 André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, p. 315.

qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être. (pp. 29-30)

La folie prend une image d'un monde irrationnel dans une société qui nie la liberté de l'individu. Dans cet univers, l'amour apparaît comme un amour fou qui cherche un monde de la réalité. La folie peut donner aux hommes des images ordinaires qui évoquent les puissances surnaturelles.

b. L'image de la folie et l'amour dans les récits de Sadegh Hedayat

Probablement, Sadegh Hedayat est le seul écrivain iranien du XX^e siècle qui a montré l'image de la folie dans ses récits en lui donnant une place éminente. Celle-ci est bien liée au fantastique et qui pourrait être opposée au rationnel. La folie est bien reliée au surnaturel et elle paraît dans les autres récits avec son caractère à la fois symbolique et fantastique. Chez Sadegh Hedayat, l'image de la folie est bien attachée à l'amour et à la mort. Chez lui, l'amour possède deux phases différentes : d'abord, l'amour pour vivre et l'autre, l'amour pour mourir où il s'allie à la mélancolie et au sacrifice. Le sacrifice apparaît comme un destructeur de la pensée rationnelle où la mort peut surgir. Selon André Breton, la folie est un moyen d'arriver à l'irrationnel. Le même sujet se retrouve souvent chez Sadegh Hedayat. L'amour réel pour Sadegh Hedayat est celui qui est impossible. On pourrait ainsi être sûr qu'il y a eu des histoires amoureuses, très touchantes et malheureuses dans sa vie. Il semblerait que la première phrase de *La Chouette aveugle* révèle ce problème où il essaie de montrer un secret caché qui est bien relié à cette histoire amoureuse. Il écrit : « Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude⁵⁹⁶. » (*La Chouette aveugle*, p. 23)

Chez Sadegh Hedayat, la folie particulièrement celle de l'amour fou se définit parfois par le sacrifice de la vie pour la bien-aimée. Dâsh Âkol, le personnage principal et amoureux dans l'histoire éponyme s'agrippe avec Rostam (son rival amoureux). Il se sacrifie pour sa bien-aimée, Marjân :

Ce même jour, dans l'après-midi, Marjân, ayant posé la cage devant elle, contemplait le plumage bariolé, le bec recourbé, l'œil rond et inexpressif de l'oiseau. Tout à coup, celui-ci articula d'une voix éraillée et avec l'accent des « frères du faubourg » :

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 3.

596 در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می خورد و می تراشد.

-Marjân... Marjân... tu me fais mourir... À qui le dire ? ... Marjân... ton amour... me tue !...⁵⁹⁷
(*Dâsh Âkol*, p. 167)

L'histoire de l'amour fou chez Sadegh Hedayat révèle des images du passé et des exemples sociaux dans un cadre des mythes dominants. Les archétypes, l'Anima et l'Animus représentés chez lui sont comme un « dream-lover » ou « dream-girl⁵⁹⁸ ». Finalement un reflet du mythe d'Œdipe est présent à travers ses personnages. La question de la folie et le fantastique sont très attachés à ses histoires. Dans ses récits, il y a une mise en image qui montre des concepts et des phénomènes inconscients de l'au-delà, en dehors du champ du savoir.

En effet, Sadegh Hedayat pourrait être un auteur fantastique qui établit un rapport entre la littérature fantastique et la folie. Il montre un univers bien saisissable à la fois fantastique et fou, à travers sa propre image ou celle de ses personnages. Chez lui les choses étranges se mêlent avec la réalité. Sadegh Hedayat comme Edgar Allan Poe, « choisit presque toujours la réalité la plus exceptionnelle, met son personnage dans la situation la plus exceptionnelle, sur le plan extérieur ou psychologique⁵⁹⁹ ». Sadegh Hedayat raconte l'histoire de sa vie et de la nature humaine comme une « expérience des limites⁶⁰⁰ ». L'image de la folie se présente d'abord dans un cadre du fantastique qui se termine par une approche du surnaturel. Puisque les récits de Sadegh Hedayat s'approchent du monde du fantastique, ils présentent en même temps une existence du surnaturel qui aboutit à la folie. Lorsque les éléments surnaturels se produisent, les personnages sont constamment entre la folie et la rationalité mais il y a toujours un doute. Pour que ce doute soit résolu, les autres aspects du fantastique se révèlent. En effet, c'est en ce sens que certains récits de Sadegh Hedayat pourraient être classés dans le genre du merveilleux :

Un vieillard au visage ensanglanté, attaché à une colonne, me regardait et riait ; ses dents brillaient. Une chauve-souris, aux ailes froides, battait ma figure. Des plaintes, des plaintes horribles qui venaient du fond du noir des nuits ; des visages dont l'ombre d'un côté était

597 عصر همان روز بود، مرجان قفس طوطی را جلوش گذاشته بود و به رنگ آمیزی پر وبال، نوک برگشته و چشمهای گرد بی حالت طوطی خیره شده بود. ناگاه طوطی با لحن داشی، با لحن خراشیده ای گفت : مرجان... مرجان تو مرا کشتی... به که بگویم ... مرجان عشق تو ... مرا کشت.

Sadegh Hedayat, « Dâsh Âkol », dans *Se qatre xun*, Téhéran, Emruz, 1333, pp. 61-62.

598 Mot emprunté à Sirous Shamisa, *Dâstân-e yek ruh* (L'histoire d'un fantôme), Téhéran, Ferdous, 2000, p. 53.

599 Cité par Tzvetan Todorov, « L'étranger et le merveilleux », dans *L'Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 53.

600 *Ibidem*.

effacée. Ils paraissaient, puis disparaissaient. Que pouvais-je faire devant eux ? Ils étaient en même temps très près et très loin. Ce n'était pas un rêve puisque je ne dormais pas encore⁶⁰¹.

(*Enterré vivant*, pp. 41-42)

Dans ce passage, le lecteur peut apercevoir une multitude d'évènements qui apparaissent comme une chose surnaturelle en admettant une explication rationnelle et il dirige vers le monde « fantastique et aussi étrange⁶⁰² ». Donc, c'est ce monde fantastique qui empêche l'auteur de voir ce que l'humain ne veut pas voir, comme la mort, la nuit, la peur, etc. Dans le même temps, le narrateur nous paraît en tant qu'une personne fantastique et folle. Ces éléments provoquent bien la personnalité pathologique de la folie de ce personnage dans ce texte. Il se trouve le même caractère appréhendé dans les autres textes de Sadegh Hedayat. Les personnages qui emportent des aspects cliniques en entrant dans la nervosité et la psychologie au sein de l'amour s'ouvrant à une folie :

Tous ici ne sont pas comme ça. Beaucoup seront malheureux s'ils guérissent et sont libérés. Par exemple, cette Soghrâ Soltân qui est dans la section des femmes. Si jamais elle guérit et qu'elle se regarde dans une glace, elle aura une attaque. Mais le pire, c'est notre Taghi, qui voulait bouleverser le monde ; persuadé que tout le malheur des hommes vient des femmes et qu'il faut les exterminer toutes, il n'en est pas moins amoureux de cette Soghrâ Soltân⁶⁰³.

(*Trois gouttes de sang*, pp. 21-22)

De ce point de vue, il est nécessaire de souligner que dans certains textes de Sadegh Hedayat, il y a une présentation du narcissisme absolu qui est une sorte de libido. Dans l'histoire de *Dâsh Âkol*, par exemple, il y a l'existence d'une réalité, mais insatisfaisante. Il y a aussi une distance de l'autre qui éprouve une menace de perte de soi-même, surtout qu'il est, à la fois, à la recherche de soi-même en voyant son propre monde et provenant des images sur l'amour. En effet, il semblerait que cette libido est retirée du monde des Autres et elle se réinvestira dans le

601 پیرمردی با چهره ای خون آلود به ستونی بسته شده بود. به من نگاه میکرد، می خندید، دندانهایش برق می زد. خفاشی با بالهای سرد خودش می زد به صورتم. روی ریسمان باریکی راه می رفتم، زیرا آن گرداب بود، می لغزیدم، می خواستم فریاد بزنم، دستی روی شانه من گذاشته می شد، یک دست یخ زده گلویم را فشار می داد، به نظرم می آمد که قلبم می ایستاد. ناله ها، ناله های مشئومی که از ته تاریکی شبها می آمد. صورتهایی که سایه بر آنها پاک شده بود. آنها خود به خود پدیدار می شدند و ناپدید می گشتند. در جلو آنها چه می توانستم بکنم؟ در عین حال آنها خیلی نزدیک و خیلی دور بودند، آنها را در خواب نمی دیدم چون هنوز خوابم نبرده بود.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 17.

602 Voir Tzvetan Todorov, « La poésie et l'allégorie », dans *L'Introduction à la littérature fantastique*, p. 63.

603 مردمان اینجا همه هم اینطور نیستند. خیلی از آنها اگر معالجه بشوند و مرخص بشوند، بدبخت خواهند شد. مثلا این صغرا سلطان که در زنانه است [...] اگر معالجه بشود و در آینه نگاه بکند سگته خواهد کرد، بدتر از همه تقی خودمان است که می خواست دنیا را زیر و رو بکند و با آن که عقیده اش اینست که زن باعث بدبختی مردم شده و برای اصلاح دنیا هرچی زن است باید کشت، عاشق همین صغرا سلطان شده بود.

Sadegh Hedayat, « Se qatre xun », dans *Se qatre xun*, Téhéran, Emruz, 1333, pp. 12-13.

Moi. Le personnage principal de cette histoire a le sentiment d'être déjà détruit. Selon Alain Schaffner, « la véritable folie de l'amour serait ainsi une folie logicienne qui cherche à pousser ses raisonnements nihilistes dans leurs implications les plus extrêmes⁶⁰⁴ ». On lit dans le *Dâsh Âkol* :

Sa vie tout entière lui paraissait étriquée et absurde. Des vers lui revinrent en mémoire qu'il se mit à fredonner languissamment. Puis il pensa à une autre chanson, qu'il entonna un peu plus fort : « J'ai perdu l'esprit, hélas ! / Je suis bon à mettre aux fers. / Que peut-on d'autre espérer / Lorsqu'on est fou à lier⁶⁰⁵ ? » (*Dâsh Âkol*, p. 164)

Sadegh Hedayat relate ses histoires dans une fonction du langage très subtile et simple en rendant les nuances de ses pensées. Peut-être la littérature était-elle le critère le plus sensible dans lequel il est entré dans le domaine de la psychologie et où il nous montre également l'image de la folie. Il est à constater qu'ici il y a un caractère important des écrits pour les malades chez lui. C'est le lieu où il peut tout dire et où il peut raconter ses histoires à travers des confessions plus ou moins déguisées. C'est la raison pour laquelle ses romans sont plutôt dans le cadre de l'autobiographie.

Sadegh Hedayat désire la folie, lorsqu'il cite également un petit passage de l'Évangile au début du récit du *S.G.L.L.* sur la folie : « Bienheureux les pauvres en esprit car c'est à eux qu'appartient le royaume des cieux. (*Évangile selon st Mathieu*, 5-3) Les cieux, nous n'en savons rien, mais la vie terrestre leur appartient sûrement⁶⁰⁶. » L'image de la vie en amour et de la folie sont les deux choses importantes qui prouvent son entrée en surréalisme. Autrement dit, il voulait changer la vie et il n'a qu'un choix, c'est de la tromper jusqu'au bout de la vie. C'est pourquoi le suicide devient comme une poursuite et une continuation de la vie. Parfois, chez Sadegh Hedayat l'amour représente une image très différente. Lorsqu'elle est très inconnue et violente à un point tel qu'il tente de le montrer tantôt dans un cadre destructif et tantôt il est tellement fort qu'il apparaît comme une folie autour du suicide. Ce point de vue est

604 Alain Schaffner, *La Folie dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Le Manuscrit, 2010, p. 99.

605 سر تا سر زندگی برایش کوچک و کوچ و بی معنی شده بود. در این ضمن شعری به یادش افتاد، از روی بی حوصلگی زمزمه کرد : به شب نشینی زندانیان برم حسرت، که نقل مجلسشان دانه های زنجیر است. آهنگ دیگری به یاد آورد، کمی بلندتر خواند : دلم دیوانه شد، ای عاقلان، آرید زنجیری، که نبود چاره دیوانه جز زنجیر تدبیری.

Sadegh Hedayat, « *Dâsh Âkol* », dans *Se qatre xun*, p. 58-59.

606 Sadegh Hedayat, « *S.G.L.L.* », dans *L'Eau de jouvence et autres récits*, p. 45.

خوشبخت کسانی که عقشان پاره سنگ می برد، چون ملکوت آسمان مال آنهاست. آسمان که معلوم نیست، ولی روی زمینش حتما مال آنهاست. Sadegh Hedayat, « *S.G.L.L.* », dans *Sâye rowšan*, p. 9.

perceptible lors de ce passage dans l'histoire de *S.G.L.L.*⁶⁰⁷ où le personnage du professeur Rak propose une idée à propos de ce sujet afin de débarrasser les humains des appétits sexuels :

Sa particularité est qu'il est non seulement contraceptif, mais que, de surcroît, il coupe tout appétit sexuel. Enfin, il est sans conséquence psychophysiologique sur le patient. Ainsi, la populace qui se sera dérobée à la mort collectivisée ne sera pas épargnée et quant à l'élite, elle fera le nécessaire pour rester en accord avec la philosophie du *Suicide of the Fittest*⁶⁰⁸.

(*S.G.L.L.*, p. 63)

Or, l'amour montre quand même l'image de la liberté des humains comme étant une parole intérieure de l'âme, selon les pensées surréalistes. Un passage du *S.G.L.L.* en serait la preuve :

La statue à l'insecte éphémère scintillait devant le rideau de velours gris. A côté, un cercueil de bois sculpté agrémenté d'une épitaphe : « *Le Rêve des Amoureux* »⁶⁰⁹. (*S.G.L.L.*, p. 72)

Dans les deux citations données ci-dessus, tirées de *S.G.L.L.*, Sadegh Hedayat parle de la liberté d'amour. Étant donné que l'auteur lui-même a vécu de mauvaises expériences amoureuses, il montre bien sa haine autour du désir de l'amour. Des relations vouées à l'échec et bien reflétées dans ses histoires ; il est aisé de constater à quel point il les ramène vers la folie et surtout le suicide. Dans la seconde citation, il s'appuie plutôt sur cette question que l'amour pourra être présenté comme un désir mais il y a toujours un manque qui présente à la fois l'amour mélancolique et l'amour mystique.

c. L'amour rêvé dans la folie

607 Sadegh Hedayat, « *S.G.L.L.* », dans *L'Eau de jouvence et autres récits*, p. 63.

608 خاصیت این سروم آن است که نه تنها وسیله تولید مثل را از بین می برد، بلکه میل و رغبت شهوت را سلب می کند. بدون اینکه لطمه ای در سلامتی جسمانی و فکری اشخاص برساند. پس استعمال این سروم بهترین راه است برای خنثی کردن توده عوام که به مرگ عمومی تن در نمی دهند. ولی افراد لایق و برگزیده بی شک بر طبق فلسفه *Suicide of the Fittest* رفتار خواهند کرد.

Sadegh Hedayat, « *S.G.L.L.* », dans *Sāye rowšan*, p. 31.

609 مجسمه حشره دمدمی Ephreme جلو پرده خاکستری خواب و بیدار می درخشید و جلو آن تابوت بزرگ منبت کاری شده گذاشته بودند که رویش نوشته بود " خواب عشق "

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 43.

La place importante de l'amour est bien montrée chez les deux auteurs. Ce qui est remarquable chez eux, c'est que l'amour ne se présente pas seulement dans l'image, mais qu'il est montré dans le cadre du langage, un langage esthétique et intime. L'image de l'amour se présente dans les personnages féminins (il faudra y revenir) qui causent les figures ambiguës de la folie. Selon Gérard de Cortanze, « la femme permet dans l'amour une réhabilitation de l'aspiration fondamentale de l'humanité. En d'autres termes, une révélation de l'être par le désir qui est comme une expérience authentique du corps et de l'esprit qu'il faut aborder en termes d'éthique⁶¹⁰ ». Comme l'indique aussi André Breton dans *Arcane 17*, « la femme et l'amour renaissent donc toujours, phénix absolu, de leur propre perte ». (pp. 107-108) « La femme et l'amour ne sont pas seulement déclinés en termes mythologiques ou légendaires, mais ils sont de véritables mythes en eux-mêmes⁶¹¹ » qui nous montrent la folie.

Chez André Breton, *Nadja* est le « génie libre⁶¹² » et « le génie est un original, le génie est un fou⁶¹³ ». Le concept du génie et l'image de la folie se présentent comme une structure de la personnalité qui pourra être certainement un aspect de l'autre. En effet, « le génie est une manifestation, une modalité de la folie⁶¹⁴ », et Nadja « est la "folie", on ne peut donc rencontrer la "folie", car elle est ce qui ne se laisse jamais enfermer dans les limites de l'être, ce qui n'est pas ; pour Breton, on ne peut pas être "fou" : la "folie" est contradictoire avec l'existence⁶¹⁵ ». Il est enfin évident que le « vécu de la folie, lorsqu'il y a de la folie, influe sur le génie et que, par contre, le génie atténue en quelque sorte la folie⁶¹⁶ ». Nadja est un génie libre qui est comme une « créature toujours inspirée et inspirante⁶¹⁷ ». Chez elle, il n'y avait pas une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur : « L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur. » (*Nadja*, p. 160) D'après Pierre Jacerme, « bien que la "folie" soit naturelle, nous ne pourrions l'atteindre que par un détour. Détour de l'écriture "automatique", de l'amour "fou", de l'acte "gratuit", etc.⁶¹⁸ ». En effet, l'amour devient comme un miracle pour André Breton :

610 Gérard de Cortanze, *Le Monde du Surréalisme*, pp. 41-42.

611 Nathalie Vincent-Munnia, « De la colombe sacrifiée au second cri de Mélusine : mythe et figures féminines dans les récits d'André Breton », dans *Mythe et récit poétique*, p. 319.

612 André Breton, *Nadja*, Paris, folio, 1964, p. 130.

613 Philippe Brenot, *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, p. 70.

614 *Op.cit.*, p. 102.

615 Pierre Jacerme, « La Folie et la pensée contemporaine », dans *La Folie : de Sophocle à l'anthipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1974, p. 21.

616 Philippe Brenot, *Le Génie et la folie en peinture, musique*, p. 106.

617 Henri Béhar, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, p. 231.

618 Pierre Jacerme, « La Folie et la pensée contemporaine », dans *La Folie : de Sophocle à l'anthipsychiatrie*, p. 19.

Mais que me proposait-elle ? N'importe. Seul l'amour au sens où je l'entends - mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour - tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle. (*Nadja*, p. 159)

Chez André Breton, le lien entre la folie et le rêve est remarquable. La folie apparaît au même titre que le rêve. D'une part, elle se présente comme une ressource poétique. D'autre part le rêve est appréhendé comme un domaine susceptible du réel pour éclairer la réalité existante. André Breton, en écrivant *Nadja*, il voulait que son livre « demeure battant comme une porte » (*Nadja*, p. 185).

Chez Sadegh Hedayat, l'image de la folie, commence à partir de la première partie qui parle de l'amour venant du monde imaginaire pour mourir dans le monde terrestre : « Ses cheveux étaient froids et humides froids, très froids, comme si elle eût été morte depuis plusieurs jours. Sans aucun doute, elle était morte ⁶¹⁹! » (*La Chouette aveugle*, p. 47) Au cours de la seconde, « ce sera à l'amoureux d'être atteint du mal mortel, 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 du démoniaque de la seconde partie ⁶²⁰ » :

Pour la première fois en ce monde vil et misérable, je crus qu'un rayon de soleil illuminait ma vie. Hélas ! Ce ne fut qu'un éclat passager, un météore. Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt⁶²¹. (*La Chouette aveugle*, p. 26)

Ce passage montre bien que l'amour et la haine ont un lien étroit chez l'auteur. En effet, « puisque la haine est l'effet de l'amour, l'amour est absolument plus fort et plus puissant qu'elle, quoique parfois on sente la haine plus vivement que l'amour⁶²² ». C'est exactement le cas de Sadegh Hedayat où il montre sa haine en parlant de son amour. Dans la seconde partie il donne une définition de l'amour dans deux mondes terrestre et imaginaire, comme il l'indique,

qu'est-ce que donc l'amour ? Pour l'ensemble de la canaille, une débauche, une jouissance vile et passagère. Il faut rechercher les caractéristiques de l'amour tel que le conçoit la canaille dans

619 موهای او سرد و نمناک بود؛ سرد، کاملاً سرد. مثل اینکه چند روز می گذشت که مرده بود. من اشتباه نکرده بودم، او مرده بود. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 16.

620 Expression empruntée à Youssuf Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 63.

621 در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید؛ اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

622 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Quest. XIV, art. III et IV, t. IV, Paris, D'Eugène Belin, 1854, p. 441.

les chansons grivoises, les injures et les grossièretés qu'elle se plaît à rabâcher. D'une toute autre essence était mon amour pour elle. Il est vrai que je la connaissais depuis longtemps⁶²³.

(*La Chouette aveugle*, pp. 174-175)

Donc, pour lui, l'amour est éternel comme il l'écrit ensuite :

Qu'est-ce que l'éternité ? En ce qui me concerne, l'éternité c'était jouer à cache-cache avec la garce, au bord du Souren, puis, les yeux clos, enfouir un instant mon visage dans les plis de sa robe⁶²⁴. (*La Chouette aveugle*, p. 182)

Il y a une activité gratifiante chez les deux écrivains, c'est celle du dessin. Ces dessins évoquent le cycle éternel de la mort et de la régénération. Ils semblent emprunter leurs images aux symboles et aux archétypes en montrant leur amour à travers les personnages féminins. Comme l'indique Marcel Réja, « le dessin des fous ne constitue pas une forme absolument unique, un monstre isolé parmi les productions du reste de l'humanité. Parmi les aspects divers qu'il présente, quelques-uns paraissent des pastiches des formes archaïques de l'art, d'autres évoquent la ressemblance de dessins dus à des catégories très spéciales d'individus : les prisonniers, les médiums, les enfants et les sauvages⁶²⁵ » :

Entre les quatre murs de ma chambre, je décorais des écritoires, j'occupais mon temps à cet amusement ridicule. Cependant, après avoir vu ces deux yeux, après l'avoir vue, j'avais cessé de comprendre le sens et la valeur de tout effort ou mouvement⁶²⁶. (*La Chouette aveugle*, p. 28)

La fonction de l'image assure chez eux un rôle de la connaissance. Toutes les images sont une ouverture vers le monde de la surréalité. Dans ces deux récits, André Breton et Sadegh Hedayat se refusent à la simple description romanesque. André Breton use des photographies

623 عشق چیست؟ برای همه رجاله ها یک هرزگی، یک ولنگاری موقتی است. عشق رجاله ها را باید در تصنیفهای هرزه و فحشارو اصطلاحات رکیک که در عالم مستی و هشیاری تکرار می کنند پیدا کرد. ولی عشق نسبت به او برای من چیز دیگری بود. راست است که من او را از قدیم می شناختم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 86.

624 ابدیت چیست؟ برای من ابدیت عبارت از این بود که کنار نهر سورن با آن لکاته سرمامک بازی بکنم و فقط یک لحظه چشمهایم را ببندم و سرم را در دامن او پنهان بکنم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 90.

625 Marcel Réja, « Dessins d'enfants et de sauvages », dans *L'Art chez les Fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 63.

626 میان چهار دیوار اطاقم روی قلمدان نقاشی می کردم و با این سرگرمی مضحک وقت را می گذرانیدم. اما بعد از آنکه آن دو چشم را دیدم، بعد از آنکه او را دیدم، اصلاً معنی، مفهوم و ارزش هر جنبش و حرکتی از نظرم افتاد.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 6.

par lesquelles il impose au lecteur la simple réalité du personnage ou des lieux évoqués, comme déclare Aragon pour qui « la valeur documentaire d'un texte surréaliste est celle d'une photographie⁶²⁷ ». Comme on le lit aussi chez André Breton :

C'est un découpage hâtif d'après une apparition. Découpage également, mais en deux parties, de manière à pouvoir varier l'inclinaison de la tête, l'ensemble constitué par un visage de femme et une main. (*Nadja*, p. 143)

Tout au long de l'histoire de Nadja, le lecteur a l'impression que Nadja dessine soit influencée par André Breton ou encouragée par lui comme le moment où Nadja a inventé un dessin : « Nadja a inventé pour moi une fleur merveilleuse : "Fleur des amants". C'est au cours d'un déjeuner à la campagne que cette fleur lui apparut et que je la vis avec une grande inhabilité essayer de la reproduire » (*Nadja*, p. 138) Le dessin montre les regards de Nadja face à André Breton. En effet, « le thème des yeux est récurrent dans la correspondance de Nadja⁶²⁸ ». À travers les dessins présentés dans les deux récits, André Breton et Sadegh Hedayat « n'ont cessé d'approfondir l'idée d'un continuum entre les rêves, d'une continuité entre les messages de pré-sommeil ou de réveil, l'idée d'un flux ininterrompu de l'écriture ou du dessin automatique⁶²⁹ ». Les deux écrivains « encensaient leurs amours, ils façonnaient la femme qu'ils aimaient pour qu'elle devienne à leurs yeux une valeur affirmée et conforme à leurs aspirations⁶³⁰ ». Chez eux, le rêve peut s'instruire sur un grand miroir profond, en donnant une conscience plus nette de la liberté d'imagination et de la réalité qui amène le personnage vers la folie. De ce point de vue, chez André Breton et Sadegh Hedayat il y a deux parts dans un monde rêvé : « du sommeil à la remémoration du rêve, de la vie rêvée à la vie réelle⁶³¹ ». Il convient de rappeler que ces deux récits sont étroitement noués à la vie des auteurs. Ils produisent leurs histoires sous la forme de l'existence et paraissent brusquement cesser d'être ailleurs.

627 Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 188-189.

628 Georges Sebbag, « Les lettres éperdues de Nadja », dans *André Breton, l'amour-folie : Suzanne, Nadja, Lisa, Simone*, Paris, J. M. Place, 2004, p. 52.

629 Georges Sebbag, « Détour par Ajaccio », dans *André Breton, l'amour-folie : Suzanne, Nadja, Lisa, Simone*, p. 120.

630 Jean-Louis Depierris, *Tradition et insoumission dans la littérature française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 48.

631 Marc Kober, « Un songe fragile », dans *Maxime Alexandre, un surréaliste sans Feu ni lieu, Mélusine*, n° XVIII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 64.

3. À la claire folie : rêve ou réalité ?

La pensée peut créer son propre univers dans le rêve, dans lequel il n'y a plus de monde extérieur, mais subsiste seulement un monde intérieur et « la folie pour un rêveur ou un imaginaire peut être caractérisée du plus haute forme de l'intelligence⁶³² » pour atteindre la réalité absolue. Ce qui est important chez les auteurs, c'est d'accéder à la croyance de la vie surréelle qui se trouve derrière la vie réelle. En effet, « la folie construit sa vision personnelle du monde et se crée son univers de symboles⁶³³ ». C'est pour cette raison que la folie peut être comptée comme une forme du fantastique.

L'interprétation du surnaturel et de la folie chez les auteurs caractérise en particulier les œuvres à l'intérieur desquelles les héros des récits décident de rapporter, eux-mêmes, leurs aventures extraordinaires. Comme l'indique Franz Hellens, « le rêve non seulement se superpose à la réalité première, mais la transcende. Au rêve tout est possible⁶³⁴ ». En effet, « le trouble de certains représentants de la norme, avec le surnaturel et l'univers de la folie est l'expression, à la fois fantastique et morbide, et devient une dualité qui reçoit sa pleine signification dans la figure mythique du savant fou⁶³⁵ ».

Ce travail de recherche a bien montré que l'un des éléments importants chez les auteurs, c'est l'image du désir. Celui qui cherche « une réalisation "symptomatique" à travers ce procédé, afin de se transformer en réalité du désir. Il a encore en commun avec les images oniriques le fait de permettre l'accès à son contenu latent grâce à l'analyse interprétative⁶³⁶ ». En traversant ces deux mondes du rêve et de la réalité, on entend toujours une voix de la folie qui s'entraîne dans un univers éveillé sans définir les limites. Il est aussi à dire que « Descartes assimilait la vie rêvée à un état proche de la folie⁶³⁷ ». En effet, la vie rêvée peut être illustrée comme une vie réelle, celle qui doit être interprétée. Le rêve y prend un sens dans une théorie psychique où il évoque à la fois un monde onirique et l'achèvement d'un désir de l'inconscient. La présentation du rêve permet de montrer le rêveur comme un être par lequel il est possédé. Il y a toujours des images hallucinées et des effets de peur qui paraissent à travers les éléments frappants. Il semblerait que cette peur dans le monde réel n'a pas une place expressive chez les personnages et ils ne craignent pas du tout ce qui est rationnel et sort de l'inconscient.

632 Voir Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, p. 325.

633 Véronique Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1989, p. 65.

634 Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Amiens, Éditions Sodi, 1967, p. 61.

635 Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, p. 102.

636 Pétré Raileanu, « La Dialectique démoniaque- le parcours roumain de Gherasim Luca », dans *Ombre portée, Le surréalisme en Hongrie, Mélusine*, n° XV, Paris, L'Âge d'Homme, 1995, p. 304.

637 Elisabeth Roudinesco, *Dictionnaire amoureux de la psychanalyse*, p. 446.

André Breton écrit : « Le monde du rêve et le monde réel ne font qu'un⁶³⁸ », car le monde du rêve pourrait dépendre de toutes les choses réelles qui existent dans cet univers actuel. Tous les sentiments ainsi la rêverie, le fantastique, le rêve s'accompagnent avec un aspect de la perte de soi qui ramène parfois l'homme vers le monde de la folie. André Breton ou Sadegh Hedayat reprennent l'idée de la folie dans une dimension de l'irrationalité où le monde se divise en deux espaces réel ou surréal et merveilleux. Il y a un caractère onirique qui existe dans les récits, il se manifeste dans l'image des personnages où se fondent le rêve et la réalité. En effet, les images existantes dans le rêve et l'imaginaire font transformer un ensemble des phénomènes réels en merveilleux qui donnent une conséquence : la folie.

En effet, la folie se révèle sous l'ombre des rêves où il y a une autre vie suffisamment mystérieuse et aussi différemment réelle. Entre la distance du rêve à la folie, il y a une seconde réalité à tel point que l'homme doit « constituer son moi en passant de l'autre côté du miroir⁶³⁹ ». Il faut entrer dans un monde du rêve afin de retrouver la réalité en créant un rêve éveillé. Le rêve peut surpasser la vie tant qu'il montre un autre aspect de la folie. La folie peut avoir en fait un rapport avec nos souvenirs, avec nos rêves et même à la sensation de l'individu, lui-même, celle qui peut décrire un monde de la réalité :

Selon l'expression de Baudelaire, à ne considérer la réalité que "pour l'emploi d'une illusion à décrire", et à faire des illusions qu'on trouve du prix à décrire une sorte de réalité, finit par devenir la folie, cette folie est tellement le développement de son originalité littéraire dans ce qu'elle a d'essentiel, qu'il la décrit au fur à mesure qu'il l'éprouve, au moins tant qu'elle reste descriptive⁶⁴⁰.

a. La folie, du rêve à la réalité

Les deux récits participent à la mise en place d'un monde sur-réel afin de trouver une solution devant les antinomies. Chez André Breton et Sadegh Hedayat, il y a un objet réel et un objet rêvé où les personnages féminins et l'image de l'amour ne sont pas dissociables dans les œuvres. Le monde d'hallucination devient comme une lecture des signes à travers les personnages et l'image de la folie apparaît comme une révélation des signes qui établit le hasard. La folie peut être comme un sommeil où elle cherche les contradictoires entre le rêve et

638 André Breton, *Les Vases communicants*, p. 67.

639 Alain Goulet, « L'écriture du rêve chez André Gid », dans *Travaux de littérature*, Paris, Publications de l'ADIREL, 2000, p. 305.

640 Marcel Proust, « Gérard de Nerval », dans *Contre Sainte-Beuve ; Précédé de Pastiches et mélanges ; et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 234.

la réalité. Il y a tellement d'évènements fantastiques le long des frontières entre le monde du rêve et de la réalité qu'ils nous semblent comme les expériences vécues dans un monde du songe en montrant les traces de la folie. C'est là que l'homme prétend une réalité envahie par le rêve. D'après Schopenhauer, « le rêve est une courte folie et la folie un long rêve⁶⁴¹ » et on pourrait dire que les frontières entre le rêve et la réalité laissent une place à la folie.

Chez André Breton ou Sadegh Hedayat, la créativité de la folie est un moyen d'atteindre la réalité, comme une réalité absolue. En effet, les personnages sont comme une proie à la folie ou ceux qui sont des victimes sont plongés dans le monde des hallucinations. Autrement dit, la folie se trouve dans une perception imaginaire et elle se produit en fonction de la réalité ou elle s'est produite. Le fonctionnement de la folie peut être comme un concept pour symboliser la réalité supérieure et les images dans le rêve. L'image de la folie devient comme un monde fantastique chez les personnages qu'ils ne peuvent pas être dans le raisonnement. Parce qu'André Breton croyait qu'il fallait libérer l'imagination même s'il l'amène vers la folie, il écrit dans le *Manifestes du surréalisme* : « Ne pas permettre qu'elle soit réduite en esclavage, même si on court le risque de la folie, même s'il y va de ce qu'on appelle le bonheur⁶⁴². » Les images des rêveries et imaginaires se trouvent dans les histoires. Elles brisent les barrières de la raison et de la réalité. C'est là qu'on pourrait dire que le premier pas de l'imagination est le rêve. Pour accéder à certaines valeurs inconscientes, selon Bachelard, il y a un ordre qui introduit la censure et la raison en nous adaptant à un monde des objets, c'est là le monde réel. Mais dès que cet ordre est détruit, il n'y a plus le monde réel. Donc il nous dirige vers les rêveries et parfois vers les délires. Les surréalistes détruisent cet ordre, en conséquence il n'y a plus de réalité :

Elle est à nouveau distraite et me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main.
« Toujours cette main. » Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l'index pointé, vantant je ne sais quoi. Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) et qui fait qu'aussitôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'œil. (*Nadja*, pp. 117-118)

641 Cité par Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, traduit par Ignace Meyerson-Berger, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 85. Ce passage « n'est cité qu'une seule fois, dans une note ajoutée en 1914, et indirectement par référence à un article de Ferenczi de 1912 », Jean Lefranc, « De la métaphysique à la science de l'inconscient », dans *Schopenhauer*, Les Cahiers de l'Herne, Paris, Éditions de l'Herne, 1997, p. 358.

642 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Folio, p. 14.

Chez Sadegh Hedayat, le monde extérieur n'est rien pour lui et c'est toujours le monde intérieur qui compte cela veut dire le monde imaginaire, car « dans le rêve, la pensée crée ainsi son propre univers : le monde extérieur n'existe plus et seul subsiste le monde intérieur⁶⁴³ ». Son monde du rêve est mêlé, à travers ses personnages, avec un tas de rêves éternels de l'humanité. En effet, le monde de Sadegh Hedayat est confronté avec les gens qui ne font partie que de ses souvenirs.

Sadegh Hedayat pourrait être considéré comme un écrivain des récits fantastiques modernes qui utilise la forme de la folie dans ses récits. Il y montre une « possession entre l'espace onirique et le monde de la réalité⁶⁴⁴ ». Chez lui, entre le monde du songe et celui de la réalité, il y a des liens étranges et bizarres. Le lecteur se rend compte de certaines dimensions métaphoriques où le rêveur apparaît comme le rêvé :

Je tirai le rideau, le mur était là, devant moi, noir, ténébreux, comme voilé par cette obscurité qui avait envahi tout ma vie. Il n'y avait pas d'ouverture, pas de fenêtre donnant sur l'extérieur. La lucarne carrée était hermétiquement aveuglée et l'emplacement qu'elle avait occupé ne se distinguait pas plus du reste de l'appareil que si elle n'avait jamais existé. J'avais l'escabeau. Mais j'eus beau frapper la muraille du poing, comme un fou, prêter l'oreille, chercher à la lampe, impossible de découvrir le moindre vestige d'ouverture ; c'était en pure perte que je cognais au mur épais, massif- comme un bloc de plomb⁶⁴⁵. (*La Chouette aveugle*, pp. 36-37)

Sadegh Hedayat réinvente son monde réel grâce au monde de son rêve éveillé qui devient plus vrai que le monde qui l'entoure. Ce monde semble être un monde de la folie, cependant l'auteur essaie de montrer un monde réel, alors que sa vie réelle est confrontée avec une occupation des rêves. À travers les images, qui relèvent du rêve, il y a une intensité qui est parfois plus forte que le monde réel existant chez les personnages. Les images données par la réalité peuvent constituer souvent les fabulations hallucinantes. Un autre thème accepté par les surréalistes, c'est l'aliénation à travers les images et l'imaginaire, celle qui est une irruption pour la réalité, comme le sens de ce terme. La folie définit ainsi dans le *Larousse* : « "aliénation

643 Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, p. 320.

644 Expression empruntée à Roger Bozzeto, *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 50.

645 ولی همین که پرده پستو جلو را پس زدم و نگاه کردم، دیوار سیاه تاریک، مانند همان تاریکی که سر تا سر زندگی مرا فرا گرفته جلو من بود. اصلاً هیچ منفذ و روزنه ای به خارج دیده نمی شد. روزنه چهارگوشه دیوار به کلی مسدود و از جنس آن شده بود. مثل اینکه از ابتدا وجود نداشته است. چهارپایه را پیش کشیدم؛ ولی هرچی دیوانه وار روی بدنه دیوار مشت می زدم و گوش می دادم یا جلوی چراغ نگاه می کردم کمترین نشانه ای از روزنه دیوار دیده نمی شد، و به دیوار کلفت و قطور ضربه های من کارگر نبود. یکپارچه سرب شده بود.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 10.

d'esprit", et pour le mot aliénation "folie"⁶⁴⁶ ». De ce point de vue, le concept psychique peut être trouvé au centre des récits fantastiques. Il se trouve parmi les personnages en dépassant les limites et les frontières de ces deux mondes du rêve et de la réalité.

Or, il y a un rapport entre le rêve, la réalité et la folie. Celui qui insiste sur l'un de ces concepts deviendrait fou et c'est là que la réalité serait menacée par la folie. La folie dans une forme du délire peut créer un monde des rêveries où « le fou est animé d'un goût irrésistible pour tout ce qui le conduit à concevoir le réel sous une autre dimension et il s'agit bien là des prémices de la folie ; il s'inscrit dans une forme de théâtralité qui lui permet d'envisager et de percevoir les événements autrement qu'ils ne le sont concrètement⁶⁴⁷ ». Cette notion de la théâtralité chez les personnages est remarquable et elle est bien liée à la folie entre les mondes du rêve et de la réalité :

Le garçon se signale par une maladresse extrême : on le dirait fasciné par Nadja. Il s'affaire inutilement à notre table, chassant de la nappe des miettes imaginaires, déplaçant sans motif le sac à main, se montrant tout à fait incapable de retenir la commande. Nadja rit sous cape et m'annonce que ce n'est pas fini. (*Nadja*, p. 114)

Et chez Sadegh Hedayat, on peut trouver une théâtralité du deuil qui se mêle dans le monde du rêve et du réel :

Pouvais-je renoncer à tout jamais ? Mais il ne dépendait pas de moi de la revoir. Comme une âme en peine, j'attendis, je guettais, je cherchais. Mais en vain ! J'explorai méthodiquement les alentours de la maison ; et cela non seulement pendant un jour ou deux, mais bien durant deux mois et quatre jours⁶⁴⁸. (*La Chouette aveugle*, p. 37)

Il semblerait que dans les deux récits en questions, il y a des visions d'un personnage aliéné qui s'éloigne d'un monde de la réalité à l'égard des images fantaisies en permettant d'atteindre une sorte du délire. Ce délire est bien enchaîné à la folie qui apparaît dans le monde du rêve à travers les hallucinations en rupture avec la réalité.

646 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, ...*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866, p. 203.

647 Collection Interférence sous la direction Cécile Brochard et Esther Pinon, « Le fou, l'alchimiste de l'image », dans *La Folie ; Création ou destruction ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 102.

648 آیا می توانستم به کلی صرف نظر کنم؟ اما دست خودم نبود. از این به بعد مانند روحی که در شکنجه باشد، هر چه انتظار کشیدم، هر چه کشیک کشیدم، هر چه جستجو کردم فایده نداشت. تمام اطراف خانه مان را زیر پا کردم، نه یک روز، نه دو روز؛ بلکه دو ماه و چهار روز. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 11.

b. Points de vue communs sur la folie

Certes, le thème de la folie est l'un des sujets importants existants dans le domaine littéraire. La folie peut être une image de l'absence de la raison et elle fait entrer l'homme dans un champ déraisonnable et de l'irrationnel. La folie représente une méthode poétique chez les auteurs. Ils peuvent participer à la fois à une expérience réelle et hallucinée lorsqu'ils sont dans un état de créer une œuvre d'art. Un tel point de vue permettra au lecteur de découvrir des images surréelles.

Chacun des auteurs (André Breton, Sadegh Hedayat) donne une autre image différente de la folie à travers le langage et la représentation de l'inconscient. Ce qui est intéressant dans les récits, c'est l'image de l'hystérie qui prend une place expressive à tel point qu'elle devient une manière d'expression du langage. Cette manière d'écrire permettra aux auteurs de montrer un monde du rêve et de la folie dans la vie réelle, dans laquelle il y a un passage pour traverser les limites de la réalité. André Breton et Louis Aragon soulignent : « L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique, et peut à tous égards être considérée comme un moyen suprême d'expression⁶⁴⁹. »

Dans les deux récits les tendances contradictoires comme « le mouvement onirique et le mouvement critique du récit⁶⁵⁰ » se déchiffrent aisément. Comme le précise Foucault, « l'homme, de nos jours, n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et qu'il n'est pas⁶⁵¹ ». Il est à rappeler que chez André Breton l'amour est comme un génie caractérisé en Nadja mais l'auteur donne de celle-ci une image souvent liée à la folie (on y reviendra). En effet, l'image de la femme dans les deux récits est bien liée à la folie où il y a une question du désir autour des figures féminines. Elles évoquent un objet de la mort dans le désir sous l'image de la folie. Sous cette image du désir, on se rend compte qu'elle permettrait au personnage de découvrir le désir qui peut traverser la réalité d'un côté à l'autre. C'est là où la folie apparaît. La femme et l'imagination ont une fonction de passage qui se présente comme voie d'accès au monde de la folie et de l'hallucination.

649 André Breton et Louis Aragon, « La Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928) », dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 22.

650 « La double possibilité du *Rêve*, porte d'ivoire ou de corne du langage poétique, est ce qui va déclencher le mouvement critique du récit et le faire refluer sur son substrat onirique dans un discours interprétatif qui transforme tour à tour le rêveur en lecteur ou témoin de ses propres visions. », cité dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, R. Dragonetti, « Portes d'ivoire ou de corne », v. II, Gembloux, Éditions J. Duculot, S. A., 1969, p. 1554.

651 Michel Foucault, « Le cercle anthropologique », dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, ch. V, Paris, Gallimard, 1972, p. 653.

Quelle horreur ! Vois-tu ce qui se passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. (*Nadja*, p. 96)

Et chez Sadegh Hedayat, on lit :

Son attitude mélancolique, sa joie navrante donnaient à entendre que ce n'était pas là une créature ordinaire. D'ailleurs, sa beauté n'était pas naturelle ; elle m'apparaissait comme une vision opium⁶⁵². (*La Chouette aveugle*, p. 33)

La vision de la folie chez André Breton et Sadegh Hedayat se résume dans une perception de l'irrationalité. La folie prend une puissance dans la surréalité pour montrer une « liberté absolue ». Comme André Breton l'indique, « à nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but "raisonnable". Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les primitifs⁶⁵³ ». Il y a une manière d'appréhender dans cette vision de la réalité, à travers les mondes fantastique et imaginaire qui fondent le merveilleux et « le merveilleux est donc la seule alternative possible à la réalité, la seule dimension transcendante accordée à l'homme moderne, privé du secours de Dieu⁶⁵⁴ ». En effet, la folie devient comme une simple critique face à la raison qui donne toutes les possibilités de la condition humaine pour séparer les frontières de la réalité et du rêve, autrement dit, « la folie est le doute de la raison⁶⁵⁵ ». La folie crée des formes oniriques. Elle s'est transportée sur le sujet de l'amour. Cette voix de la folie montre une image compréhensible du rêve et de la réalité qui s'entremêlent avec les hallucinations et les imaginations. Il semblerait qu'André Breton et Sadegh Hedayat veulent garder une tentative du langage de la raison par la folie qui se transforme en « une hallucination folle et une imagination littéraire⁶⁵⁶ ». Le monde des images chez André Breton et Sadegh Hedayat illustre un récit fantastique ou imaginaire qui est relatif à la folie chez leurs personnages. La folie du surréel présentée chez les personnages de Sadegh Hedayat peut être opposée à la folie réelle de Nadja où elle prend parfois une place en dehors

652 حالت افسرده و شادی غم انگیزش، همه اینها نشان می داد که او مانند مردمان معمولی نیست.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 9.

653 André Breton, « L'art des fous, La clé des champs », dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 2008, p. 726.

654 Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2009, p. 16.

655 Expression empruntée à Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 176.

656 Expression empruntée à Julie S. Kleiva, *Intertextualité surréaliste dans la poésie de René Char : apparitions et réapparitions de l'image d'Artine*, p. 86.

du texte. La folie montrée par André Breton et Sadegh Hedayat a une fonctionne similaire : c'est la rencontre avec une femme ou un amant au cœur de la vie réelle et du rêve :

Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. (*Nadja*, p. 72)

Et Sadegh Hedayat écrit :

Non, je ne m'étais pas trompé. C'était Elle. Je restais là, stupide, sans mouvement, comme un homme qui rêve, qui sait qu'il rêve, qui veut se réveiller, mais qui n'y parvient pas⁶⁵⁷.

(*La Chouette aveugle*, p. 42)

Les sentiments et les pensées surréels chez André Breton et Sadegh Hedayat donnent un accès à une dimension supérieure en surpassant la logique. Ils créent leurs textes poétiques en faisant l'imagination et le rêve qui prennent un rôle en tant qu'un instrument de la création. L'aliénation apparaît par l'image et naît avec l'imagination. Il y a un lien étroit entre la folie et l'aliénation. Paul Voilvenel indique ainsi : « La folie c'est donc de l'aliénation, et l'aliénation c'est de la folie⁶⁵⁸. » Ce concept de l'aliénation paraît comme une double structure du fantasme et de l'imaginaire où il est bien lié au langage de folie. Il se produit dans un désir à travers les images contradictoires où cette pensée mentale montre une aliénation à la fois amoureuse et imaginaire. Cette aliénation chez les personnages prend une place inquiétante : ils se retrouvent séparés d'un monde extérieur. Chez Sadegh Hedayat, l'aliénation illustre une image de sa société où la jeune femme vit entre un monde de la réalité intense de la raison. Elle est incertaine en ayant un contact avec les canailles et un narrateur qui raconte son monde extérieur (le monde des canailles) : « Ce sont des lucarnes qui me reliait au monde extérieur, au monde de la canaille⁶⁵⁹. » (*La Chouette aveugle*, p. 87) Et chez André Breton, cette aliénation paraît chez Nadja à travers ses atouts magiques : « Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main qui flambe sur l'eau ? C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose. » (*Nadja*, pp. 99-100)

657 نه، گول نخورده بودم. این هیكل سیاه پوش او بود. من مثل وقتی که آدم خواب می بیند می داند که خواب است و می خواهد بیدار بشود اما نمی تواند.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 14.

658 Paul Voilvenel, *La Raison chez les fous*, Paris, Éditions du siècle, 1962, p. 12.

659 این دو دریچه مرا با دنیای خارج، با دنیای رجاله ها مربوط می کند.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 39.

Il est à noter que les personnages des récits n'ont jamais eu peur de se plonger dans l'univers de la folie. On peut retrouver une folie de l'image qui se fonde dans une perception au langage des images à travers les textes. En effet, la folie joue un rôle important pour parler d'une liberté absolue en traversant une partie des réminiscences passées sous l'ombre fantomatique : « Les images (chimères, rêveries) ne sont rien s'il n'y a du symbolique qui les fait fonctionner. L'imaginaire, dans le système de la réalité, c'est ce qui permet qu'on adienne à la réalité par le symbolique⁶⁶⁰. » Donc, la relation simple qui existe entre le rêve et l'imaginaire, l'image et la réalité évoquent un monde symbolique pour aller au bout de la folie que les rêves comporteraient.

C. L'imagination contre la raison ?

Le terme de l'imagination est utilisé par les théoriciens contemporains et aussi par les philosophes. Or, l'imagination pourrait être une puissance créatrice : « C'est le vaste domaine exploré et exploité qui est la représentation de ce qui est étranger au réel, de ce qui n'existe pas dans la réalité⁶⁶¹. » En effet, l'imaginaire est comme un miroir qui représente une réalité trouvée au-delà des choses habituelles. Il montre les lieux fantastiques et aussi étranges qui n'ont même pas de lien avec les lieux réels où il peut se produire des événements merveilleux. Parfois, ces lieux imaginaires sont un peu difficiles à localiser ou à distinguer, c'est pourquoi on les appelle parfois l'autre monde ou l'au-delà. Ainsi, concernant leurs personnages, chacun de ces auteurs disent : « Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? (*Nadja*, p. 172) Et Sadegh Hedayat écrit : « Cette vierge, non, cet ange, était pour moi source d'émerveillement et d'inexprimable intuition⁶⁶². » (*La Chouette aveugle*, p. 38)

L'imagination se met toujours après la raison. Car l'esprit, pour la produire, songe d'abord à créer les images raisonnables par rapport à ce qu'il voit et à ce qu'il connaît. Le rôle de l'imagination pourrait avoir un aspect paradoxal par rapport à la raison comme celui de la présence de l'irréel dans le réel et aussi du néant dans l'être. L'imagination peut naître des fantômes terribles et elle est même capable de « changer et de détruire la nature » de l'existence humaine où elle « compose de réalités et de purs fantômes⁶⁶³ ». Elle relie au passé, au futur, au

660 Jean-Paul Dollé, « La visée de l'impossible : s'exprimer », dans *Le Désir de révolution*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 255.

661 Guy Lazorthes, *L'Imagination, source d'irréel et d'irrationnel, puissance créatrice*, Paris, Ellipses, 1999, p. 6.
662 این دختر، نه این فرشته، برای من سرچشمه تعجب و الهام ناگفتنی بود.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 11.

663 Les expressions tirées de Nicolas Malebranche, *Traité de Malebranche : réimprimé d'après l'édition de 1707, avec les variations des éditions de 1684 et 1697*, ch. 12, Paris, Ernest Thorin, 1882, p. 130.

présent, aux choses réelles, aux choses possibles et même à ceux que Dieu ne peut pas créer dans ce monde et que l'esprit ne pourra pas comprendre. Elle est comme une manifestation de la liberté de notre esprit qui produit des images dépassées de la raison.

Les surréalistes séparent les deux mondes de l'imaginaire et de la raison. En effet, ces deux mondes coexistent dans l'homme. Les surréalistes prennent cette responsabilité pour faire fonctionner ces deux mondes de réalités en assurant qu'il ne faut nier ni l'un ni l'autre.

Il y a un aspect important à souligner ici, c'est la vision analogique qui est un élément important dans l'imagination. Comme l'indique Théodule Ribot, « l'élément essentiel, fondamental, de l'imagination créatrice dans l'ordre intellectuel, c'est la faculté de penser par analogie, c'est-à-dire, par ressemblance partielle et souvent accidentelle⁶⁶⁴ ». Cet aspect apparaît contre la logique et André Breton le décrit ainsi : « La clé de la prison mentale réside dans le jeu libre et illimité des analogies⁶⁶⁵. »

Cette partie essaiera d'étudier le rôle de l'imagination contre la raison dans les œuvres de ces deux écrivains et particulièrement dans les récits de notre corpus.

1. L'absence de la raison dans l'imagination

La présence ou l'absence de la raison dans un monde imaginaire est à réfléchir. Comme l'indique Gaston Bachelard, « la valeur de l'image est dans son énergie génératrice, dans son essence d'irréalité⁶⁶⁶ ». Quand on songe pour produire les images, on constate que les progrès de la raison précèdent l'imagination :

Le seul intérêt de cet épilogue est sans doute de préciser que le processus qui présidait à la fabulation enfantine a été victime d'une sorte de refoulement depuis l'époque où le jeu de l'imagination se mêlait si bizarrement à la réalité ; ce processus psychologique, [conclut l'auteur] m'est devenu inaccessible ; les conditions qui en permettaient la réalisation ont été détruites par la raison⁶⁶⁷.

Quand on se met dans le cadre d'une histoire aux effets imaginaires, la notion de la raison se confronte automatiquement au problème de l'imagination, où la raison n'est plus capable d'identifier la vérité. C'est là qu'on peut voir l'affaiblissement de la raison vis-à-vis de

664 Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22.

665 André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture, III, Arshile Gorky », *Œuvres complètes*, t. IV, p. 590.

666 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 82.

667 Jean le Guennec, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 272.

l'imagination. En revanche, quand l'imagination se met à côté de la raison, c'est la raison qui lui montre le chemin sur lequel elle doit avancer pour produire ou former les images. L'imagination perdra alors sa liberté et sera limitée.

C'est en investiguant sur la raison qu'il faut bien comprendre le rapport entretenu entre ces deux concepts. Certains philosophes ont donné différentes significations à l'imagination et ils ont différencié le rapport entre la raison et l'imagination. Pour Pascal, « l'imagination est une superbe puissance ennemie de la raison⁶⁶⁸ » et d'après Descartes, « l'imagination est la faculté des images en l'homme et s'identifie parfois à la mémoire⁶⁶⁹ ». On sait bien que l'imagination a le pouvoir de produire des images inexistantes en déformant la réalité avec les autres éléments réels. Elle est capable de produire des images contradictoires sans aucune limite, au contraire de la raison. En revanche, elle n'est pas capable de valoriser les objets de nos désirs. Donc les objets réels se présentent comme les images irréalistes ou illusoire. À ce propos, Pascal écrit :

Cette superbe puissance, ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres ; elle fait croire, douter, nier la raison, elle suspend les sens, elle les fait sentir, elle a ses fous et ses sages : et rien ne nous dépote davantage que de voir qu'elle remplit ses hôtes d'une satisfaction bien autrement pleine et entière que la raison⁶⁷⁰.

Au niveau de la raison, on pourrait dire qu'elle se limite au monde réel à cause de ses limites. Elle montre aussi la distinction entre le réel et l'imaginaire qui dépendent de la différence entre des certitudes et des incertitudes. Comme Tamas Pavlovits le souligne : « L'absence d'une liaison nécessaire entre les images issues de l'imagination et la réalité extérieure implique que ces images peuvent être aussi fausses que vraies⁶⁷¹. »

En effet, il n'est pas toujours facile de trouver la notion de la raison dans les profondeurs de l'inconscient des personnages d'André Breton et certains récits de Sadegh Hedayat. Car ils cherchent plutôt les qualités et critères d'une vie merveilleuse. Il serait utile à noter que :

668 Blaise Pascal, *Pensées de Pascal*, Tours, Alfred Mame et fils Éditions, 1873, p. 58.

669 Cité par Tamas Pavlovits, *Le Rationalisme de Pascal*, p. 46.

670 Blaise Pascal, *Pensées et Opuscules*, p. 163.

671 Tamas Pavlovits, *Le Rationalisme de Pascal*, p. 47.

L'imagination surréaliste n'a rien à voir avec la rêverie et la fantaisie. Elle est une puissance majeure, souveraine et incontrôlable, une contestation décisive du réel, une *instance* suprême devant laquelle au contraire l'insignifiance opaque du monde extérieur va être citée et condamnée⁶⁷².

a. La raison dans le monde imaginaire et fantastique chez les auteurs

André Breton et Sadegh Hedayat en écrivant *Nadja* et *La Chouette aveugle*, ont conduit le lecteur vers un monde fantastique en disqualifiant la logique pour transmettre leurs aspirations les plus secrètes. C'est là qu'il faut se demander ce que veut dire le fantastique. Selon Tzvetan Todorov,

le fantastique occupe le temps de cette incertitude [vérité ou rêve] ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire⁶⁷³.

Nadja d'André Breton n'est pas un récit fantastique, car tous les évènements racontés par elle sont naturels et normaux. Le fantastique se montre une fois qu'André Breton la présente comme un personnage mystérieux. Le fantastique et le merveilleux sont des aspects frappants de l'irréalité qui rapprochent de la mort. Il est aussi à noter que les auteurs portent tout de même un sens au réalisme : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel. » (*Manifestes du surréalisme*, p. 25) Chez André Breton, le sens du fantastique prend un sens différent dans un cadre du merveilleux mais pour Sadegh Hedayat cela est toujours moins évident. En effet, André Breton parle du fantastique qui est une manière d'expliquer le monde des secrets en perdant le contrôle de la raison. Il écrit :

C'est seulement à l'approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu'a toutes chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes⁶⁷⁴.

672 Julien Gracq, « Le surréalisme et la littérature contemporaine », dans *Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1972, p. 195.

673 Tzvetan Todorov, « Définition du fantastique », dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

674 André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 665.

Et chez Sadegh Hedayat, certains de ses récits ne parlent pas du merveilleux, mais d'une façon semblable. Le monde fantastique créé par Sadegh Hedayat, sans doute, met l'accent sur celui de « l'hésitation, le doute qui nous y préoccupent qu'un instant⁶⁷⁵ » le lecteur. Comme il écrit dans *l'Enterré vivant* : « Non, je ne peux pas fuir mon destin ; ces idées folles, ces impressions, ces pensées fugitives qui me viennent, ne sont-elles pas réelles ? En tout cas, elles semblent plus naturelles et moins fausses que les pensées logiques⁶⁷⁶. » (p. 74) L'imagination est un monde qui fait un univers irréel où la raison n'aura pas d'accès. Tamas Pavlovits écrit : « Pascal confronte raison et imagination sur plusieurs plans, étant donné que l'imagination peut tromper la raison de plusieurs manières : soit directement, soit par détournement de l'attention, soit au travers des sens⁶⁷⁷. » et d'après Hegel, les précurseurs de ces deux concepts sont Descartes et Jacob Böhme qui présentent la notion de l'imagination et de la raison⁶⁷⁸. Comme il est bien mentionné, il y a certainement des aspects hégéliens chez André Breton et Sadegh Hedayat qui montrent toutes les idées contradictoires entre la raison et l'imaginaire. À travers les personnages des deux récits on constate « une pratique de l'imaginaire au sein des réflexions philosophiques⁶⁷⁹ ». En effet,

La fantaisie nous dévoile, dans un certain sens, la réalité du monde, la réalité telle que nous pouvons la retrouver lorsque nous nous libérons des habitudes et regardons le monde avec des yeux neufs et nous passons alors de l'autre côté du miroir, là où les êtres et les choses sont les mêmes que de ce côté, mais plus intenses, là où toutes les présences du monde sont perceptibles⁶⁸⁰.

Contrairement à André Breton, les récits de Sadegh Hedayat ne peuvent pas se classer dans de telles histoires, car « l'on oublie l'existence du monde de l'image où il s'enracine⁶⁸¹ ». Ils sont créés par l'imagination et le fantastique qui se mêle d'ailleurs avec l'humour et à la satire comme cet exemple dans *l'Enterré vivant* :

675 Tzvetan Todorov, « Définition du fantastique », dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 31.

676 نه، نمی توانم از سرنوشت خودم بگریزم، این فکرهای دیوانه، این احساسات، این خیالهای گذرنده که برایم می آید آیا حقیقی هستند؟ در هر صورت خیلی طبیعی تر و کمتر ساختگی به نظر می آید تا افکار منطقی من.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 37.

677 Cité par Tamas Pavlovits, *Le Rationalisme de Pascal*, p. 47.

678 Voir Jean-Louis Vieillard-Baron, « La Raison et l'imaginaire dans l'idéalisme allemand », dans *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, J. Vrin, 1999, p. 49.

679 *Ibidem*.

680 Actes de Congrès de Rennes, *La Raison et l'imaginaire*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 211.

681 Youssef Ishaghpour, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, p. 14.

Dans cet état il vient des pensées simples et absurdes qui se transforment en une imagination enchanteresse et fascinante ; chaque pensée fugitive et futile prend une forme attirante et majestueuse ; s'il passe dans l'esprit un panorama ou un paysage, il s'agrandit énormément ; l'espace prend du volume ; l'écoulement du temps n'est pas sensible⁶⁸². (p. 66)

Selon ce passage, « nous sommes dans le fantastique-merveilleux, autrement dit, dans la classe des récits qui se présentent comme fantastique et qui se terminent par une acceptation du surnaturel⁶⁸³ ».

Dans les deux récits, la présence des événements dans les deux mondes est bien évoquée : celui du naturel et du surnaturel ou celui du monde réel et du monde imaginaire. C'est à travers ces événements insolites que l'on arrive à un point que la raison n'est plus capable d'expliquer.

b. La place des images et des dessins dans l'imagination des auteurs

D'après Marie-Louise Gouhier, « nous sommes au monde des matières et des forces avant d'être au monde des hommes⁶⁸⁴ ». Avant d'étudier cette question des images et des dessins chez les auteurs, il est nécessaire de citer un passage de Blanchot qui définit l'image ainsi :

L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, l'effort de la réalité, la loi de la clarté du savoir. L'image d'un objet non seulement n'est pas le *sens* de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler⁶⁸⁵.

Les rêves et les imaginations accompagnent souvent un tas de choses extraordinaires et bizarres qui se trouvent aussi dans les textes surréalistes. C'est dans ce monde des images que l'on peut parler des phénomènes et des objets surréalistes qui existent dans le monde du rêve des personnages. Les images des objets peuvent être transformées du monde réel. Dans le récit de *Nadja*, les objets sont plus réels que dans *La Chouette aveugle* mais l'univers des images

682 در این خیال های ساده و پوچ که برای آدم می آید، همانطور افسونگر و خیره کننده می شود، هر خیال گذرنده و بی خود یک صورت دلفریب و باشکوهی به خودش می گیرد، اگر دورنما یا چشم اندازی از فکر آدم بگذرد بی اندازه بزرگ می شود، فضا باد می کند، گذشتن زمان محسوس نیست.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 32.

683 Tzvetan Todorov, « L'étranger et le merveilleux », dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 57.

684 Cité par Marie-Louise Gouhier, « Bachelard et le surréalisme », dans *Le Surréalisme*, Ferdinand Alquié, Paris, Mouton, La Haye, 1968, p. 188.

685 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 273.

surréelles, chez les auteurs, demandent « la neutralité et l’effacement du monde, elles veulent que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s’affirme, elle tend à l’intimité de ce qui subsiste encore dans la vie⁶⁸⁶ ». Mais, certains aspects sont cependant différents dans les deux récits. Dans *Nadja*, il semblerait que le narrateur nous lise un texte et que nous l’écoutions, alors que dans *La Chouette aveugle*, c’était un rêve au sein du rêve général du narrateur. Le fruit de ce monde d’inconscient provoque un univers imaginé, car cela utilise plutôt l’image que le langage, comme nos rêves. André Breton présente ces images à travers les photographies de personnes, de lieux, d’objets, (*Nadja*, pp. 23, 25, 27,...) et parfois par les dessins faits par Nadja (*Nadja*, pp. 123, 139, ...). Ce qui est intéressant chez Nadja, c’est qu’elle ne dessinait pas avant sa rencontre avec André Breton : « Elle y revint à plusieurs reprises par la suite pour en améliorer le dessin et donner aux deux regards une expression différente » (*Nadja*, pp. 138-140) et qu’elle a continué de dessiner tout au long de leurs rencontres. Contrairement à *La Chouette aveugle*, où le narrateur dessinait avant mais dès qu’il décide d’écrire ces événements, il s’arrête de dessiner :

Je dessinais, toujours, un cyprès au pied duquel était accroupi un vieillard, voûté, pareil aux yoguis de l’Inde. Drapé dans un *aba*⁶⁸⁷. (*La Chouette aveugle*, p. 28)

Dans la page suivante, il indique :

J’ai dit que je dois écrire mes mémoires. Pourtant, cet événement se produisit longtemps après, et n’a aucun rapport avec mon sujet... c’est à la suite de cela que je renonçai entièrement au dessin⁶⁸⁸. (*La Chouette aveugle*, p. 29)

À travers ces deux citations mentionnées, il est à constater que Sadegh Hedayat a bien respecté les règles de l’ « illustration ». Cette image ouvre un monde de la création au lecteur. Cet univers est comme l’histoire de la boîte du mouton dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry qui ne montrait rien à ses spectateurs. Sadegh Hedayat a présenté son narrateur comme un peintre amateur qui n’a pas pu montrer son visage aimable au lecteur. Il sépare le lecteur des images pour entrer de nouveau dans le texte, en disant que le dessin est un travail

686 Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, p. 266.

687 همیشه یک درخت سرو می کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

688 گفتم : باید یادبودهای خودم را بنویسم، ولی این پیش آمد خیلی بعد اتفاق افتاد و ربطی به موضوع ندارد و در اثر همین اتفاق از نقاشی دست کشیدم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 7.

ridicule : « J'avais choisi ce travail ridicule, décorer des cuirs d'écritoire, afin de m'étourdir et de tuer le temps⁶⁸⁹. » (*La Chouette aveugle*, p. 27)

Nadja, à travers ses dessins, montre son amour pour André Breton. La question des images, plutôt des photographies, ne se trouve pas seulement dans le récit de *Nadja*. Il se trouve également dans les autres récits d'André Breton comme *L'Amour fou* et *Les Vases communicants*. Les sentiments de Nadja étaient représentés dans les différentes visions ainsi que les images sentimentales et naturelles en montrant son amour pour André Breton. L'un de ses dessins, ou peut-être le seul dessin qui montrait sa passion ou son amour pour lui est *La Fleur des amants*. Nadja illustre les yeux et les cœurs à la place des pétales comme dit André Breton « une Fleur merveilleuse » (*Nadja*, p. 138). Le motif notable qui apparaît dans tous ses dessins, c'est le visage d'une femme :

C'est essentiellement sous ce signe que doit être placé le temps que nous passâmes ensemble et il demeure le symbole graphique qui a donné à Nadja la clef de tous les autres. (*Nadja*, p. 140)

Les dessins de Nadja définissent une sorte de métaphore de la lumière, du soleil, de l'amour. Elle y apparaît dans les différentes figures mythique ou imaginaire en sirène, en papillon-lampe, en Achille, en aigle, en Diable, etc. La description de ses dessins pourrait être intéressante, tout en illustrant en même temps l'absolu de l'amour. L'image de la sirène, c'est une image évidente de Mélusine qui est présente tout au long de l'histoire. Le dessin qui est présenté sous « un portrait symbolique d'elle et de moi » il y a une sorte de vase à tête d'aigle, comporte l'image mythique d'un oiseau de proie. Selon Angelo de Gubernatis, « en mythologie, l'oiseau de proie est généralement le soleil, qui tantôt brille de tout son éclat et tantôt accuse sa présence au sein du nuage et de l'obscurité, en émettant la lueur des éclairs, les traits de la foudre et les rayons solaires⁶⁹⁰ ». Ce passage fait penser à cette phrase d'André Breton qui dit : « Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil. » (*Nadja*, p. 130) Et Marguerite Bonnet écrit : « Si elle voit en lui le soleil, elle sait que ce soleil est redoutable car avec lui, par lui, les ténèbres menacent⁶⁹¹. »

Ensuite, le dessin d'« un vrai bouclier d'Achille » accompagné des différentes illustrations mythiques comme des serpents, des queues de sirène, un arbre et trois autres

689 شغل مضحک نقاشی روی قلمدان اختیار کرده بودم برای اینکه خودم را گیج بکنم، برای اینکه وقت را بکشم. Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

690 Angelo de Guernatis, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, Paris, Éditions Durand et Pedone Lauriel, 1874, p. 190.

691 André Breton, « Nadja, Notice », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1511.

visages de femme, plus d'autres images qui représentent en même temps une image d'Achille, le héros légendaire, mais sous une figure féminine. Ici, André Breton parle du « visage du Diable, une tête de femme » qui fait penser encore à l'histoire du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte où le personnage féminin se présente comme un diable. Ici il est à rappeler que Nadja était une actrice (une danseuse⁶⁹²) dans le « Théâtre ésotérique » où elle révèle son approche avec le monde du mystérieux et du spectacle en jouant avec son illusion⁶⁹³. Sur l'autre dessin « au dos de la carte postale », à part une image claire de Mélusine, si on regarde attentivement au bord de la carte, on aperçoit deux visages presque invisibles d'une femme et d'un homme qui sont peut-être des images de Nadja et d'André Breton, car au-dessus de ces figures est mentionné le mot de « L'avenir », et il y a aussi une sirène qui les regarde.

Dans les récits d'André Breton et ceux de Sadegh Hedayat, on constate la présence d'un passage des images l'une après l'autre qui fait naître une sorte de film. Il crée une syntaxe où l'auteur a la permission de raconter ses histoires et de relater ses émotions. Ces images permettent de mieux comprendre la nature des événements.

Certes, l'évocation des images chez André Breton ou Sadegh Hedayat est comme un univers des symboles qui « dépendent de la multiplicité et de la hiérarchie de ces images⁶⁹⁴ ». Mais les images évoquées par Sadegh Hedayat sont très différentes de celles d'André Breton : il suggère les images à travers les événements passés dans le texte en les décrivant sous la forme d'images. Il semblerait qu'il parle d'une façon intime de sa vie avec tout ce qui se passe autour de lui. Cette manière de parler désigne un niveau où la proximité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique « le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition⁶⁹⁵ ». Chez lui, contrairement à André Breton, il n'y a que deux dessins qui provoquent : d'une part, l'image de la bien-aimée présentée sur l'écritoire (p. 77) et, d'autre part, l'image d'un hibou (p. 191) qui est assimilée au narrateur. L'une des différences entre ces deux auteurs est issue du fait que chez Sadegh Hedayat les images sont incluses au sein du texte alors que chez André Breton les images sont tellement dominantes et présentes dans le texte qu'il faut se référer constamment aux images antérieures et postérieures présentées dans le texte. Le monde imaginaire du premier se situe à travers les descriptions qui permettent d'imaginer et de suivre le récit alors que dans

692 Voir Danielle Bohler, *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, p. 434.

693 Voir André Breton, *Nadja*, dossier révisé par Dominique Carlat, Paris, Gallimard, 2007, p. 171.

694 Mot emprunté à Michel Guiomar, « Le roman moderne et le surréalisme », dans *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, La Haye, 1968, p. 73.

695 Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, p. 266.

Nadja, l'histoire avance ou progresse par les images ou les photographies présentées dans le livre.

Le monde imaginé de Sadegh Hedayat est basé sur un faux univers plein de va et vient des morts vivants. Un monde dans lequel l'amour se situe entre la réalité et l'image. Dans *La Chouette aveugle*, son monde imaginé est déjà dessiné ou créé sur les cuirs d'écrivoire qui font paraître des personnages réels sous une perception visuelle et aussi à travers la lucarne depuis laquelle il aperçut la femme éthérée. D'après Blanchot, « ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image⁶⁹⁶ ». C'est en ce sens que l'on pourrait dire que chez lui toutes les images sont un reflet des expériences de sa vie réelle ou plutôt de sa vie passée. Elles sont montrées par les signes et les archétypes à travers les événements du passé et du présent. Ces images montrent également un aspect négatif et ironique des personnages. Les images dans les textes montrent un cadre au niveau de la psychologique et du symbolique qui ont « une structure dictée des images elles-mêmes ». Ils montrent en même temps un déroulement des images en événements nommés des « événements-images⁶⁹⁷ ». Les images sont lancées par une imagination dans un monde inconnu. Les choses inconnues peuvent présenter le monde réel et cette imagination représente un monde analogique qui prend le rôle de la création.

Pour conclure on pourrait dire que chez André Breton il y a une trace de l'amour à travers chacun des dessins faits par Nadja alors que chez Sadegh Hedayat l'amour n'est saisissable qu'à travers la haine, la tristesse, la mélancolie et la mort dans un monde imaginaire.

2. Le rôle de l'imagination et l'amour dans les récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat

L'amour passion fait une part plus grande à l'imagination qu'à la raison ; l'être aimé est idéalisé ; c'est ce qu'on appelle aussi l'amour fou car il peut amener le possédé à tuer ou à se tuer⁶⁹⁸.

Pour André Breton ou Sadegh Hedayat, l'imagination a une force qui permet aux auteurs de se dégager des contraintes morales ou sociales. Selon Jean-Philippe Pierron, « l'imagination serait la cause d'un grand nombre d'erreurs et de fautes dans la culture, les mœurs, les rapports sociaux, la manière de conduire, sa vie⁶⁹⁹ ». Elle présente chez chacun d'eux comme une

696 Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, p. 25.

697 Les expressions tirées de Michel Guiomar, « Le roman moderne et le surréalisme », dans *Entretiens sur le surréalisme*, p. 74.

698 Guy Lazorthes, *L'Imagination : source d'irréel et d'irrationnel, puissance créative*, p. 28.

699 Jean-Philippe Pierron, *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Cerf, 2012, p. 33.

construction de l'individu. Les deux écrivains racontent leurs histoires en détournant les sens de la réalité afin de voir les choses autrement. Ils proposent un point de vue très original sur le monde imaginaire, ainsi que les images multiples qui amènent le lecteur vers un monde chimérique et merveilleux. L'imagination prend une puissance dans le langage des auteurs et ce sont des éléments de conscience de l'imaginaire. Ils présentent quelque chose dans l'esprit. En effet, la réalité se trouve recréée par l'imagination où elle dispose d'un langage. Comme l'indique Philippe Sabot, l'inspiration dialectique d'André Breton « aboutit à une conception imaginaire poétique selon laquelle l'image permet de déborder les réalités les plus quotidiennes, en vue d'opérer, au sommet, une transfiguration poétique de la totalité du réel, dégagée des contradictions qui font obstacle à la saisie de son unité "surréelle"⁷⁰⁰ ».

L'imagination brise les limites conventionnelles du monde afin d'accéder au monde de la surréalité. Le pouvoir de l'imagination est tellement évident chez les deux auteurs qui symbolisent une liberté en dépassant le monde réel et leur permet de devenir une source de création. Comme André Breton dit : « L'imagination est libre de se jouer à l'infini sur ces formes d'apparence toute minérale, de reproduire à leur sujet la démarche qui consiste à reconnaître un nid. » (*L'Amour fou*, p. 18) Et chez Sadegh Hedayat, on lit : « Son âme fragile et passagère, sans lien avec le monde terrestre, s'était glissée hors de ses vêtements noirs et fripés, hors de cette chair qui l'avait fait souffrir ; elle s'était réfugiée dans l'univers des ombres errantes, entraînant, me semblait-il, ma propre ombre à sa suite⁷⁰¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 49)

Quoi qu'il en soit, ce qui est important de retenir dans ces deux citations, c'est le thème de la liberté de l'imagination. Puisque l'imagination est un phénomène des contraintes imposées à la liberté de la pensée, les auteurs s'insinuent dans ce monde imaginaire pour exprimer des images intrinsèques à leur pensée créatrice. D'après Chantal Jaquet et Tamas Pavlovits, « l'imagination paraît moins dénoter l'aptitude de l'esprit humain à l'anticipation et la capacité à envisager et représenter ce qui n'est pas présent que la tendance inévitable mais déplorable à ignorer et à déformer la vérité, et à prendre ses désirs pour la réalité⁷⁰² ». L'imagination est une activité de l'inconscient qui se révèle involontairement au cerveau. Elle

700 Philippe Sabot, *Pratiques d'écriture, Pratiques de pensée*, p. 146.

701 روح شکننده و موقت او که هیچ رابطه‌ای با دنیای زمینیان نداشت از میان لباس سیاه چین خورده اش آهسته بیرون آمد، از میان جسمی که او را شکنجه می‌کرد و در دنیای سایه‌های سرگردان رفت، گویا سایه مرا هم با خودش برد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 17.

702 Chantal Jaquet et Tamas Pavlovits, *La Faculté de l'âme à l'âge classique, imagination, entendement et jugement*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 55.

joue un rôle important dans « la découverte des créations artistiques, en particulier, sous une forme de rêves créateurs⁷⁰³ ». Gaston Bachelard écrit :

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité : elle est la faculté de former des images qui *dépassent* la réalité, qui *chantent* la réalité. Elle est une faculté de surhumanité⁷⁰⁴.

Chez André Breton ou Sadeqh Hedayat, l'imagination a un pouvoir illimité pour passer au-delà des idées réelles et fait partie de l'activité de l'inconscient où il y a un tas d'images troubles et contradictoires. D'après Gaston Bachelard, l'imagination a une force d'unité de l'âme humaine qui est même plus forte que la raison⁷⁰⁵. Elle est une façon à la fois d'écrire et de penser librement, sans aucune interdiction et ni limite. Elle s'intègre dans la nature de l'homme et elle unit nos semblables à notre vie. Elle peut aussi illustrer notre vie sociale. Nicolas Steeves la décrit ainsi :

L'imagination est comme un vêtement qu'enfile la raison, mais, si la raison s'attache trop aux sens, elle devient obèse et ne saura plus quitter sans douleur l'habit qui la boudine désormais. L'imagination doit être tenue à bonne distance de la raison, sous peine que l'artifice (imagination-habit) soit pris pour la nature (raison-peau)⁷⁰⁶.

Le concept de l'imagination est présent dans les deux récits à travers leurs personnages. Le voyage dans le monde imaginaire est un phénomène qui peut être réalisé pour tout individu volontairement ou involontairement. L'un de ces voyages est le rêve où il montre des événements qui se passent dans « un Ailleurs encore inconnu⁷⁰⁷ ». Comme Jacques Hérold l'indique aussi, « l'imagination c'est aussi ce qui est, mais inconnu⁷⁰⁸ ». Le monde imaginaire chez les deux écrivains se révèle une source de rêves où il s'enrichit par des âmes individuelles qui font de nouvelles images et puis les représente dans le réel⁷⁰⁹ :

703 Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Publications universitaires de Rouen et du Havre, 2007, p. 154.

704 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, p. 23.

705 Voir Gaston Bachelard, « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », dans *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 175.

706 Nicolas Steeves, *Grâce à l'imagination*, Paris, Édition du Cerf, 2016, p. 48.

707 Mot emprunté à Raymond Christinger, « La dernière étape », dans *Le Voyage dans l'imaginaire*, Lausanne, Mont-Blanc, 1971, p. 270.

708 André Breton et Marcel Duchamp, *Catalogue de l'exposition*, Paris, Maeght, 1947, p. 86.

709 Voir Raymond Christinger, « Le Rêve », *op.cit.*, p. 262.

Le réel est toujours dans la forme d'un exil, puisque, étant l'impossible ou le semblant dont il faut arracher le masque, y accéder suppose qu'on s'éloigne de la vie ordinaire, de la vie commune. Le réel n'est pas du tout ce qui structure notre vie immédiate, il en est au contraire, comme l'a admirablement vu Freud, le lointain secret. Et pour découvrir ce secret il faut sortir de la vie ordinaire, sortir de la caverne, Platon l'a dit une fois pour toutes⁷¹⁰.

Cette partie du travail de recherche essaiera de trouver le lien entre la raison et l'imaginaire qui dirige le lecteur vers une aventure fantastique où les personnages disparaissent par la folie ou la mort. En général, on ne peut trouver une explication rationnelle par rapport à ce qui s'est passé. Il faut savoir comment les personnages se mettent en place dans cet univers imaginaire et pourquoi pouvons-nous dire qu'ils sont poétiques. Ensuite, elle se penchera sur la façon d'interroger la réalité, brouillant ainsi les frontières du monde imaginaire.

a. L'amour dans l'imagination chez André Breton

Les surréalistes essaient, en faisant une série d'actes, de libérer l'imagination. Pour arriver à leur imagination, ils entrent dans le monde de l'inconscient. Le monde imaginaire créé par les surréalistes, particulièrement André Breton, est aussi sans doute concret : « Le portait d'un être qu'on aime doit pouvoir être non seulement une image à laquelle on sourit mais encore un oracle qu'on interroge. » (*Point du jour*, p. 163) Il est nécessaire de souligner que l'importance des idées mis en œuvre par les surréalistes pourrait être résumée dans le fait qu'ils tentent de débloquent l'imagination du lecteur à travers leurs œuvres. Le fait qu'ils la montrent comme une faculté de création qui est également remarquable. André Breton écrit : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel⁷¹¹. » Chez lui, l'imagination est une puissance de surréalité qui transparait dans le langage, particulièrement dans les poèmes, pour se conformer à la connaissance de l'imaginaire où l'irréel réalise. L'imagination est une force créatrice qui amène l'homme vers l'infini et l'autorise à transformer la réalité en un monde inattendu. En conséquence, l'imagination est définie comme une « Chère » est le seul mot qui s'exalte et se présente comme « le vieux fanatisme humain » :

Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. (*Manifestes du surréalisme*, p. 14)

710 Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p. 41.

711 André Breton, « Le Revolver à cheveux blancs », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 50.

Et un peu plus loin, il écrit encore :

Réduire imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper⁷¹².

L'imagination peut dévoiler tous les possibles et selon Vincent Gille, l'imagination a deux conceptions chez André Breton : « L'une perçoit l'imaginaire comme un assemblage de données du réel au travers du désir (psychanalyse freudienne) et qui aurait prédominé jusque dans les années 30, l'autre concède à l'imagination le pouvoir de créer le réel (idéalisme magique de Novalis). La première irait de la réalité à l'imagination, alors que l'autre parcourrait le chemin inverse⁷¹³. »

Ce qui est important dans le domaine de l'imagination chez André Breton, c'est de trouver des sujets surnaturels. Le monde imaginaire chez lui se définit également dans le merveilleux. Ce merveilleux se trouve dans l'amour et il représente l'image d'Éros, autrement dit, chez lui l'amour est « l'érotique du merveilleux⁷¹⁴ ». Cet amour illumine sous une forme de beauté, celle qui représente un créateur du rêve, c'est la femme. L'amour et l'imagination peuvent être utilisés l'un pour l'autre. Le monde du merveilleux crée, d'une part, un univers imaginaire et d'autre part, il conduit l'homme vers l'amour. Certes l'un des plus grands désirs c'est celui du monde imaginaire, où il y a un champ illimité. En effet, il peut créer librement le monde d'amour. En passant le monde de la liberté, le rêve apparaît :

Une fenêtre s'ouvre dans la mer et à cette fenêtre paraît une femme qui est la paupière de l'amour. Ses dents sont rangées suivant l'approche des flammes, ses doigts qui sont aussi des cils de cette paupière monstrueuse ressemblent à des cristallisations de charbon bleu.

(*Poisson soluble, Œuvres complètes*, t. I, p. 514)

712 André Breton, *Ibidem*.

713 Victoria Cirlot, « Langue des pierres : expérience mystique et nature », dans *Les Enjeux philosophiques de la mystique : Actes du colloque du Collège international de philosophie 6-8 avril 2006*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 77.

714 Mot emprunté à Marcel Spada, *Érotiques du merveilleux : fictions brèves de langue française au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1983, p. 199.

À travers ces deux concepts, l'amour et l'imagination, il y a une vision d'érotisme qui se révèle de l'image de la femme. Puisque l'amour et l'image de la femme sont des thèmes importants chez André Breton, ils se représentent sous une forme du désir, comme l'a montré aussi Platon dans *Le Banquet*. Bien que le désir soit bien attaché à l'amour et à la femme, il éprouve bien la présence du désir. Il peut être apparu dans le monde imaginaire et par conséquent, l'amour pénètre dans le champ imaginaire grâce au désir. Donc, le désir peut être attaché à l'image de la femme qui dirige le narrateur vers un monde imaginaire : « Oui c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme. » (*Arcane 17*, p. 64) Il écrit également dans *L'Amour fou* : « Le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage ? » (p. 129)

Or, le concept de l'amour est bien lié au monde des images où l'imagination institue et ouvre un horizon d'un monde mythique. Il y a un rapprochement entre l'amour et le monde imaginaire et mythique pour André Breton quand il parle de Mélusine. L'amour devient comme un objet pour construire un monde imaginaire, autrement dit, « les mots font l'amour⁷¹⁵ ». Le monde des images se présente comme une révolte chez lui qui « ne peut se connaître que, trois voies : la poésie, la liberté et l'amour ». (*Arcane 17*, p. 130)

b. Le monde imaginaire et amoureux chez Sadegh Hedayat

Sadegh Hedayat exprime un intérêt pour tout ce que voit son imagination, où il confond le rêve et la réalité. Ces deux mondes sont si proches qu'ils se transforment en cauchemar. L'auteur commence à montrer sa haine par rapport aux personnages qui sont autour de lui, comme l'indique Jacqueline Carroy, « le réel est en quelque sorte trop réel pour l'être ; sa réalité confine au rêve, voir au cauchemar⁷¹⁶ ». Et selon Peter Penzoldt, « toutes les histoires surnaturelles sont des histoires de peur qui nous obligent à nous demander si ce qu'on croit être imagination n'est pas, après tout, réalité⁷¹⁷ ».

Le monde d'imaginaire de Sadegh Hedayat se déroule également dans les lieux imaginaires et symboliques, dans lesquels le lecteur se voit en voyage. Il parle des lieux réels qui permettent au lecteur de découvrir les valeurs merveilleuses. Elles expriment son désir de trouver le secret des choses cachées, atteindre la réalité et montrer l'amour à travers les

715 André Breton, « Les mots sans rides », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 286.

716 Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 194.

717 Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952, p. 9, cité par Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 39-40.

personnages féminins. L'imagination pour Sadeh Hedayat, c'est une chose qui est plus grande que ce qui est vu et entendu par les lecteurs. Il y a trois types de monde chez lui : d'abord, le monde imaginaire qui est une partie de ses rêves autour de son pays natal ; ensuite, le monde réel où il s'agit de ses souvenirs et vagabondages dans Rey et dans Paris ; et finalement le monde symbolique relatif à la connaissance de l'origine et de la filiation des familles qui se mêlent à l'amour. Il est à rappeler ici que Sadeh Hedayat n'est pas un rêveur, mais il a une vision poétique de son univers en accédant à une illusion imagée. Dans *Le Chien errant*, il écrit :

Il avait les oreilles pendantes, la queue en panache, le poil frisé et sale, et deux yeux noisette brillaient d'un regard intelligent dans la broussaille de son mufler. Ce regard reflétait une âme. Il y avait plus qu'une ressemblance entre ces yeux et ceux d'un homme, il y avait une sorte d'égalité⁷¹⁸. (p. 34)

Son monde imaginaire est un reflet de ses souvenirs réels et des souvenirs rêvés en montrant l'amour qui apparaissent à présent différents. Ils donnent également au lecteur une impression de « déjà vu » et cela fait penser à ce passage de Nerval qui dit : « Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres, pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement⁷¹⁹. » En lisant les récits de Sadeh Hedayat, on constate qu'il « affirme la réalité de l'imaginaire et refuse l'absurdité du réel⁷²⁰ » :

J'ai vu tellement de choses contradictoires et entendu tellement de paroles discordantes ! A force de voir, mes yeux se sont usés à la surface des objets, cette écorce mince et dure qui cache l'âme. Maintenant, je ne crois plus à rien. En ce moment même je doute de la pesanteur et de la stabilité des choses, des réalités les plus évidentes⁷²¹. (*La Chouette aveugle*, p. 83)

Et dans la citation suivante, apparaît une pensée du souvenir-image qu'il illustre à travers ses dessins sur l'écritoire en se rappelant son passé « déjà vu » :

718 گوشهای بلبله، دم براغ، موهای تابدار چرک داشت و دو چشم باهوش آدمی در پوزه پشم آلود او می درخشید. در ته چشمهای او یک روح انسان دیده می شد. نه تنها یک مشابه بین چشمهای او و انسان وجود داشت بلکه یک نوع تساوی دیده می شد.

Sadeh Hedayat, « Sag-e velgard », dans *Sag-e velgard*, p. 10.

719 Gérard de Nerval, *Aurélia*, ch. IX, p. 46.

720 Expression empruntée à Mari-France Étienne, *Gérard de Nerval : Janus multiplié*, Suisse, Peter Lang, 1987, p. 133.

721 من از بس چیزهای متناقض دیده و حرفهای جوربجور شنیده ام و از بس که دید چشمهایم روی سطح اشیا مختلف ساییده شده، این قشر نازک و سختی که روح پشت آن پنهان است، حالا هیچ چیز باور نمی کنم. به نقل و ثبوت اشیا به حقایق آشکار و روشن الان هم شک دارم.

Machinalement ma main traçait ce tableau. Le plus bizarre, c'est qu'il trouvait des amateurs ; j'envoyais même, par l'intermédiaire de mon oncle qui les vendait et m'expédiait d'autres peaux en échange, ces cuirs d'écrivoire jusque dans l'Inde. Cette scène me semble, tout à la fois, proche et lointaine. A vrai dire, je ne me souviens plus très bien.... Je viens de me rappeler quelque chose. J'ai dit que je dois écrire mes mémoires. Pourtant, cet évènement se produisit longtemps après, et n'a aucun rapport avec mon sujet⁷²². (*La Chouette aveugle*, p. 29)

Il est à noter que « le souvenir-image, participe du "souvenir pur" qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à s'incarner. Envisagé selon ce dernier point de vue, il se définirait une perception naissante⁷²³ ». En effet, le souvenir amène l'individu vers le passé alors que l'image est une partie du présent. Sadegh Hedayat navigue dans ces deux mondes du souvenir pur (le passé) et du souvenir-image (l'image virtuelle ou le présent). Il raconte ses histoires dans tous leurs détails à travers les personnages, particulièrement les personnages féminins. Chez lui, l'imagination provoque une suite d'évènements accompagnés des apparences de la réalité en considérant un temps et un lieu absurde. Elle les conçoit comme les existants et les détermine avec tous les évènements historiques à l'égard desquels l'imagination a une grande certitude :

Voilà, un an que je vis parmi ces gens bizarres. Nous n'avons rien de commun. Je suis totalement différent d'eux, mais leurs plaintes, leurs silences, leurs injures, leurs pleurs, leurs rires emplirent toujours mon sommeil de cauchemars⁷²⁴. (*Trois gouttes de sang*, p. 20)

Pour lui et en ce qu'il a de plus précieux, la folie est très proche de l'imagination. La folie fait un envahissement dans l'imagination. L'imagination est comme « une folle qui se plaît à faire la folle⁷²⁵ ». Et c'est là que le narrateur montre son monde imaginaire dans les secrets des choses et des analogies, uniquement avec l'amour imaginaire. Par-là, l'imagination, la

722 دستم بدون اراده این تصویر را می کشید، و غریب تر آنکه برای این نقش مشتری پیدا می شد، و حتی به توسط عمویم از این جلد قلمدانها به هندوستان می فرستادم که می فروخت و پولش را برایم می فرستاد. این مجلس در عین حال به نظرم دور و نزدیک می آمد. درست یادم نیست، حالا قضیه ای به خاطر ام آمد، گفتیم : باید یادبودهای خودم را بنویسم، ولی این پیش آمد خیلی بعد اتفاق افتاد و ربطی به موضوع ندارد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 36.

723 France Farago, *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 27.

724 یکسال است که میان این مردمان عجیب و غریب زندگی میکنم، هیچ وجه اشتراکی بین ما نیست، من از زمین تا آسمان با آنها فرق دارم ولی ناله ها، سکوت ها، فحش ها، گریه ها و خنده های این آدم ها همیشه خواب مرا پر از کابوس خواهد کرد.

Sadegh Hedayat, « Se qatre xun », dans *Se qatre xun*, p. 10.

725 Nicolas de Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, t. I, Paris, J. Vrin, 1948, p. 60.

fantaisie et l'humour s'introduisent de façon habile. Ils vivent dans un autre monde et leurs visions ont une incontestable réalité :

Il me semblait être englouti dans un sommeil sans fond ; il fallait être en effet plongé dans un sommeil abyssal pour faire un tel rêve. Son silence tenait pour moi de la vie éternelle, car on ne parle pas dans l'éternité⁷²⁶. (*La Chouette aveugle*, pp. 43-44)

Le monde des événements rapproche le lecteur du monde imaginaire. De ce point de vue, on peut dire que le monde imaginaire de Sadegh Hedayat a deux axes différents : l'un qui dessine les figures et les personnages dans le cadre de l'histoire réelle comme un peintre qui crée son tableau d'après la nature et les modèles autour de lui. L'autre qui dédaigne la raison où il ne se sent pas solidaire d'une réalité de base.

L'univers entre l'amour et l'imaginaire indique que « l'amour imaginaire possède une parenté étroite avec l'amour authentique, c'est pourquoi il peut nous tromper, mais corrélativement l'amour réel s'avère posséder des caractéristiques jusque-là attribuées exclusivement à l'amour imaginaire⁷²⁷ ». Chez Sadegh Hedayat, le rôle de l'imaginaire est remarquable et fait apparaître une dimension idéaliste de l'amour. C'est l'imagination qui donne une profondeur aux images. Il renvoie l'amour et l'être aimée à son monde imaginaire :

Non, toutes les femmes, qu'il avait déjà vues n'égalaien pas ce mannequin. Pouvaient-elles l'égalier ? Son sourire, ses yeux, l'avaient singulièrement rendue vivante pour lui, l'avaient dotée d'une âme surnaturelle. Cette statue représentait, le mieux possible, tous les traits, les couleurs et les proportions qu'il pouvait s'imaginer de la beauté⁷²⁸.

(*Le Mannequin derrière le rideau*, pp. 60-61)

En effet, « la femme aimée est créée, elle est le fruit de son imagination, de sa pensée. La venue au monde de celle-ci est pareille à l'apparition d'une planète éloignée. Elle n'est pas

726 این حالت برایم حکم یک خواب ژرف بی پایان را داشت، چون باید به خواب عمیق رفت تا بشود چنین خوابی را دید، و این سکوت برایم حکم یک زندگی جاودانی را داشت، چون در حالت ازل و ابد نمی شود حرف زد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 14.

727 Annabelle Dufourcq, « Institution et imaginaire, La réflexion merleau-pontyenne sur les illusions amoureuses », dans *Chiasmi International*, n° 6, Genève, Clinamen, 2005, p. 314.

728 نه، هیچکدام از زن هایی که تاکنون دیده بود به پای این مجسمه نمی رسیدند. آیا ممکن بود به پای آن برسند؟ لبخند و حالت چشم او به طرز غریبی این مجسمه را با یک روح غیرطبیعی به نظر او جان داده بود. همه این خطها، رنگها و تناسبی که او از زیبایی می توانست فرض بکند این مجسمه به بهترین طرز برایش مجسم می کرد.

Sadegh Hedayat, « Aroosak-e Pošt-e Parde », dans *Sāye rowšan*, p. 85.

un être accompli, elle doit être inventée et réinventée à tout moment, elle est une "synthèse"⁷²⁹ ».

3. La réalité de l'amour dans le monde imaginaire des deux récits

L'imagination, dans les vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. À la fonction du réel, instruite par le passé, telle qu'elle est dégagée par la psychologie classique, il faut joindre une fonction d'irréel tout aussi positive⁷³⁰.

L'imaginaire prend une place dans le langage en créant les œuvres littéraires. Il y a un genre que le surréalisme a réussi à imposer dans la sphère littéraire, c'est le récit du rêve. Il est sans doute un des genres que le surréalisme a le mieux imposé et qui a permis l'élargissement du genre poétique. Comme l'indique Marie-Christine Lala, « à travers les ressources du rêve et la force libératrice de l'imagination, il s'agit simplement de "repassionner la vie" et d'apprendre à reconnaître la Grande Loi du Cœur, ou la loi du désir, à la clé du fonctionnement réel de la pensée⁷³¹ ». Chez les auteurs, les objets perçus en rêve ou en imaginaire étant « les objets à fonctionnement symbolique⁷³² » s'appliquent comme une « activité inconsciente de la veille⁷³³ » en mettant en place le monde symbolique. Les auteurs essaient de déchiffrer ainsi des rêves.

Or, dans cette partie du travail le lien entre la réalité et l'imaginaire qui se révèlent autour de l'amour est abordé ainsi que le fantasme de l'écrivain qui constitue le réel du fantastique. C'est là que les personnages prennent une place imaginaire et symbolique et le langage y réalise les choses de sa propre vie.

Concernant la réalité autour de l'amour et de l'imagination, Annabelle Dufourcq écrit : « L'amour est une sorte de légende qui hante l'existence humaine sans jamais s'incarner en réalité positive. L'amour en général comporte une irréductible dimension imaginaire⁷³⁴. » L'apparition des personnages féminins dans les deux récits semble qu'elles

729 Pétré Railleau, « La Dialectique démoniaque », dans *Ombre portée, Le surréalisme en Hongrie*, p. 306.

730 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 17.

731 Marie-Christine Lala, « Surréalisme et Philosophie », dans *Ombre portée, Le surréalisme en Hongrie*, p. 314.

732 Salvador Dalí, *Oui, I, Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris, Denoël, 1971, p. 192.

733 Expression empruntée à Henri Béhar, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, p. 237.

734 Annabelle Dufourcq, *Chiasmi International*, publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, n° 6, Genève, Clinamen, 2005, p. 314.

perdent peu à peu leur caractère de réalité et deviennent comme un souvenir des rêves des narrateurs.

a. La puissance de l'imagination et du merveilleux en amour dans *Nadja*

Nadja transforme et domine le monde du narrateur, André Breton, et elle ne voit l'imagination qu'à travers son univers de songes. Elle est relative à une création de fiction à partir des éléments réels qu'elle se réapproprie par son monde. Elle crée son monde de rêverie autour de son existence et elle devient donc le personnage principal du récit. Sa présence se révèle par des images et des symboles qui envahissent l'histoire. Ainsi, sa figure devient pour André Breton comme une fiction :

Je veux lui poser une question qui résume toutes les autres, une question qu'il n'y a que moi pour poser, sans doute, mais qui, au moins une fois, a trouvé une réponse à sa hauteur : « Qui êtes-vous ? » Et elle, sans hésiter : « Je suis l'âme errante. » (*Nadja*, p. 82)

Le monde imaginaire et le réel sont montrés séparément au cours de l'histoire par succession des aventures du narrateur et de Nadja en focalisant sur la réalité commune. Parfois le rôle de l'imaginaire peut être réel et il peut même se réaliser. La distinction entre la réalité et l'imaginaire c'est là que le monde merveilleux de Nadja se produit. Et c'est par là que l'on peut dire que Nadja pourrait être une fiction réelle. Le monde imaginaire pour André Breton et Nadja est plus vrai que le réel. Car le monde de Nadja, à travers ses histoires, semble être ce que le narrateur et le personnage voient ou décrivent et même ce qu'ils ressentent le plus. Ils essaient de vivre dans ce monde en le créant et en le rendant poétique :

Il y a là, à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fossé, de la vue de laquelle il ne lui est plus possible de se détacher. C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. (*Nadja*, p. 97)

De tels indices permettent de trouver une sorte de poésie à travers les événements racontés tout au long de l'histoire de Nadja, et même leur vérité tout en se situant dans la perspective romanesque. Elle donne une voie d'accès à la diversité. André Breton montre cette perspective romanesque et poétique à travers les événements étranges et merveilleux. Comme l'indique Claude Letellier, « le merveilleux, selon moi, se produit dans une dynamique qui articule un retrait par rapport à ce que nous ressentons comme pesée du réel, intimation de la

rationalité, retrait indispensable pour investir un envol transfigurateur, mimétique du sacré, qui élabore avec cohérence ses propres données⁷³⁵ ». Chez André Breton, la femme est une création artistique et l'amour de Nadja, pour lui, est un moyen d'arriver au monde du merveilleux. Le monde du merveilleux de Nadja existe dans les profondeurs de son monde imaginaire et réel. Ghérasim Luca écrit :

L'amour peut être autre chose ; qu'une entrée mortelle ; dans le merveilleux ; dans ses dangers lascifs ; dans ses souterrains aphrodisiaques ; où le jamais rencontré et le jamais vu ; ont le caractère courant ; d'une surprise continuelle ; cette entrée à vie et à mort ; dans le merveilleux ; est pour moi le point névralgique⁷³⁶.

On pourrait dire que le merveilleux rend possible un rapport à la vérité en prenant la vie et la mort accompagnées des faits de l'existence. En effet, ce monde merveilleux montre une possibilité de voir un impact magique dans une situation surréelle par les désirs de l'imagination. Chez André Breton l'imagination est comme une source du désir. Celle qui permet de connaître ce monde réel à travers « la rencontre du merveilleux » et de l'amour en « réintégrant les éléments contradictoires⁷³⁷ » et en dépassant les limites :

A vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait : rien, pas même moi.... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas : elle est comme le cœur d'une fleur sans cœur. (*Nadja*, p. 81)

C'est de ce point de vue que l'être humain est capable de transfigurer le réel en merveilleux. Car grâce au merveilleux l'imagination n'a plus de limite et il crée un monde fantastique. Selon André Breton, « ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante » (p. 124) et ce merveilleux se situe chez André Breton entre le rêve et l'imagination autour de l'amour. Autrement dit, ce monde merveilleux est un univers au-delà de l'imagination qui se mêle dans l'amour. En sachant qu'à la fin de *Nadja*, André Breton montre également une autre image de l'amour pour une autre personne, celui du « tu⁷³⁸ » :

735 Claude Letellier, « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans Fata Morgana d'André Breton », dans *Merveilleux et surréalisme : Colloque de Cerisy la salle, Mélusine*, n° XX, p. 108.

736 Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour ; suivie de la mort morte*, Paris, José Corti, 1994, pp. 44-45.

737 Expressions empruntées à Marie-Christine Lala, « Surréalisme et philosophie », *Ombre portée, Le surréalisme en Hongrie*, p. 315.

738 Il est déjà donné une explication dans le premier chapitre, concernant l'image de « toi » et « tu » dans *Nadja*.

Puisque tu existes, comme toi seule sais exister, il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât. J'ai cru pouvoir en décider autrement, en souvenir de la conclusion que je voulais lui donner avant de te connaître et que ton irruption dans ma vie n'a pas à mes yeux rendue vaine. Cette conclusion ne prend même son vrai sens et toute sa force qu'à travers toi.

(*Nadja*, p. 187)

Le monde du merveilleux et de l'imagination d'André Breton se résume dans les images de *Nadja*. L'image de ce personnage est tellement importante qu'il l'encourage de faire une interprétation à propos du merveilleux du surréalisme. *Nadja* illustre une image de ce merveilleux chez André Breton et également une image de l'amour qui apparaît dans son imagination.

Pour conclure, on pourrait dire que l'amour est l'objet essentiel de l'imagination dans *Nadja*. Et son imagination se mêle au concept de la nature, celui de la nature féminine qui a d'ailleurs un lien étroit tandis que cette image sera « une féminisation de l'univers⁷³⁹ ». Chez André Breton, c'est la femme, *Nadja*, qui est une image du merveilleux et de l'amour :

Alors que *Nadja*, la personne de *Nadja* est si loin... Ainsi que quelques autres. Et qu'apporté, qui sait, repris déjà par la Merveille. La Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé, tinte à mon oreille un nom qui n'est plus le sien.

(*Nadja*, pp. 176-177)

En effet, « tout récit doit raconter un amour, ou la découverte d'un monde, mais le récit parfait conjugue ces deux démarches : il retrace la naissance de certains lieux à la signification que leur confère la femme aimée. Enfin, le récit affirme à tous moments que l'autre est indispensable, puisque les trous dans sa trame marquent les moments où l'autre, et ce qu'elle suggérait, m'échappe⁷⁴⁰ ».

739 Le mot est emprunté à Gérard de Cortanze, *Le Monde du Surréalisme*, p. 43.

740 Jean Richer, « Qu'est-ce que "Nadja" », dans *La Nouvelle revue française, André Breton et le mouvement surréaliste 1896-1966*, p. 216.

b. De la force de l'amour en imagination dans *La Chouette aveugle*

Je traversais les frontières du sommeil

L'ombre sombre d'une fleur de Lotus

Il était tombé sur toutes ces ruines

Quel vent imprudent a amené la graine de ce Lotus sur la terre de mon rêve⁷⁴¹ ?

Dès le début du récit un retrait du monde réel qui se fait remarquer d'une manière spatiale est perceptible. Il y est également percevable le rôle du langage qui joue une mission importante, à tel point qu'il est marqué du monde imaginaire. Car le narrateur invente une langue à la fois fantaisiste et aussi spécifique :

Pour la première fois en ce moment vil et misérable, je crus qu'un rayon de soleil illuminait ma vie. Hélas ! Ce ne fut qu'un éclat passager, un météore. Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt. La clarté qui l'entourait me permit d'entrevoir, rien qu'un instant, l'espace d'une seconde, toute la misère de mon existence, d'en comprendre aussi la grandeur et la beauté⁷⁴². (*La Chouette aveugle*, p. 26)

Le monde imaginaire de Sadegh Hedayat ne donne pas une indication précise de temps ou de lieu et cela permet au lecteur de se retrouver dans un monde de fiction. Cela est si vrai que le lecteur voit les endroits de manière subjective. En effet, le monde réel du narrateur est « une observation attentive qui prend son origine dans le monde réel qui l'entoure⁷⁴³ ». La qualité du monde imaginaire de Sadegh Hedayat peut être liée à sa mélancolie où il exprime également un amour perdu. Comme Pierre Jourde dit : « Le pouvoir de fascination des choses dépend du point de vue que l'on prend sur elles et c'est au cœur du quotidien que s'élabore l'étrangeté poétique⁷⁴⁴. » et chez Sadegh Hedayat, on peut lire :

741 De ma propre traduction, un passage tiré du livre Sohrab Sepehri, *The Lotus Flower (Niloofar)*, traduit en anglais par Bahiyeh Afnan Shahid, États-Unis, Balboa, 2013, p. 46.

از مرز خواب می‌گذشتم، سایه تاریک یک نیلوفر، روی همه این ویرانه فرو افتاده بود، کدامین باد بی پروا، دانه این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

742 در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت، برای نخستین بار گمان کردم که در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید؛ اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که بصورت یک زن با فرشته به من تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه، همه بدبختی های زندگی خودم را دیدم و به عظمت و شکوه آن پی بردم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

743 Angélique Rousseau, « La "Poésie" dans Les Fruits du Congo », dans *Alexandre Vialatte au miroir de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 190.

744 Pierre Jourde, *L'Opération métaphysique d'Alexandre Vialatte*, Champion, 1996, p. 28, Cité par Christian Moncelet et Dany Hadjadj, dans *Alexandre Vialatte au miroir de l'imaginaire*, p. 190.

Par chance, ma demeure est située en dehors de la ville, dans un coin silencieux et tranquille, à l'écart de la vie tumultueuse des hommes. Les environs immédiats sont parfaitement déserts ; des ruines l'entourent. C'est seulement de l'autre côté du ravin que l'on aperçoit des maisons de terre, écrasées et trapues, et que commence la ville⁷⁴⁵. (*La Chouette aveugle*, pp. 27-28)

Ainsi une séparation entre le monde réel et le monde imaginaire dans les deux parties de l'histoire qui, en opposant les lieux et les personnages, les rendent concrets. Le narrateur crée son univers tel qu'il le voit à travers ses personnages. Il y a des passages imagés et répétitifs qui nous autorisent à classer cette histoire comme un récit poétique. Cela permet de voir le monde imaginaire qui envahit le monde réel des personnages :

Dès que mes paupières se fermaient, un monde flou prenait forme devant moi. Un monde dont j'étais le créateur et qui s'harmonisait avec mes idées et mes voisins. En tout cas, il était bien plus réel et bien plus naturel que celui qui m'entourait quand j'étais éveillé. Le temps et l'espace devenaient alors inopérants, comme si mon imagination s'était trouvée soudain affranchie de toute contrainte⁷⁴⁶. (*La Chouette aveugle*, p. 143)

À partir de la seconde partie du récit, on voit clairement un lien entre le monde réel et celui de l'imaginaire. Il est comme un jeu intéressant entre ces deux mondes qui se mettent en place. Par-là le personnage principal, la femme éthérée, passe du texte vers la vie. En effet, tout ce qui se produit dans ce roman provient de l'imagination de Sadegh Hedayat face à la réalité des moments vécus, construisant une fiction à travers les événements :

C'était un jour de « Sizdeh beder », j'accompagnais ma belle-mère et la garce. Que de poursuites autour des cyprès, que de courses et de jeux ! Ensuite, plusieurs autres enfants se joignirent à nous, mais je ne me rappelle pas bien. Je m'allongeais sur le sable, au pied du vieux cyprès.

745 از حسن اتفاق خانه ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی مردم واقع شده؛ اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است. فقط از آن طرف خندق خانه های گلی تو سری خورده پیدا است و شهر شروع می شود.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 6.

746 پلکهای چشمم که پایین می آمد یک دنیای محو جلوم نقش می بست، یک دنیایی که همه اش را خودم ایجاد کرده بودم و با افکار و مشاهداتم وفق میداد، در هر صورت خیلی حقیقی تر و طبیعی تر از دنیای بیداریم بود، مثل اینکه هیچ مانع و عایقی در جلو فکر و تصورم وجود نداشت، زمان و مکان تاثیر خود را از دست می دادند.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 69.

J'entendais bruire l'eau et son murmure faisait songer à ces mots sans suite que l'on prononce en rêve⁷⁴⁷. (*La Chouette aveugle*, p. 120)

Chez Sadegh Hedayat, une frontière assez floue existe entre la réalité et l'imaginaire. Elle paraît comme une confusion où le narrateur erre dans la ville en pleine nuit et il ne cesse pas d'entendre le bruit du rire discordant qui le suit. Il semblerait que le narrateur ne parvienne plus à distinguer le vrai du rêvé :

Il régnait un silence absolu. Je sentais que tous les êtres m'avaient abandonné ; je me réfugiai auprès des objets inanimés. Un lien s'était établi entre moi et le rythme de la nature, entre moi et l'obscurité profonde qui était descendue dans mon âme. J'enfouis ma tête dans mes mains, m'interrogeant, plein de perplexité, sur moi-même. Soudain, un rire sec et affreux me rappela à moi⁷⁴⁸. (*La Chouette aveugle*, pp. 66-67)

Dans le passage ci-dessus, Sadegh Hedayat voulait pouvoir choisir la réalité mais tous les événements décrits irréallement sont plutôt les hallucinations du narrateur. Le monde de l'imaginaire de Sadegh Hedayat, où se déplacent le rêve et la rêverie éveillée, semble « être à mi-chemin entre les deux mondes des mortels et des esprits⁷⁴⁹ » :

Il se peut que, depuis que tous les ponts sont coupés entre moi et le monde des vivants, ce soient les souvenirs du passé qui se matérialisent devant moi. Passé, avenir, jour, mois, année, c'est la même chose⁷⁵⁰. (*La Chouette aveugle*, p. 84)

Enfin, il est à noter que le monde imaginaire de Sadegh Hedayat est un univers idéal avec un quotidien où tout est différent, soit meilleur ou soit pire qu'ici-bas. Sa croyance en des lieux surnaturels porte une idée sur le monde de l'au-delà. Ce monde est celui de la mort. Il ne

747 در بچگی یک روز سیزده بدر یادم افتاد که همینجا آمده بودم، مادرزنم و آن لکاته هم بودند. ما چقدر آن روز پشت درختهای سرو دنبال یکدیگر دویدیم و بازی کردیم. بعد با یک دسته از بچه های دیگر هم به ما ملحق شدند که درست یادم نیست. بالاخره پای درخت کهن سرو روی ماسه دراز کشیدیم. صدای آب مانند حرفهای بریده بریده و نامفهومی که در عالم خواب زمزمه می کنند به گوشم می رسید.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 57.

748 سکوت کامل فرمان روایی داشت. به نظرم آمد که همه مرا ترک کرده بودند. به موجودات بیجان پناه بردم. رابطه ای بین من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پایین آمده بود تولید شده بود. سرم را میان دو دستم گرفتم و به حال خودم حیران بودم. ناگهان صدای خنده خشک زنده ای مرا به خودم آورد.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 27.

749 Raymond Christinger, « Le Rêve », dans *Le Voyage dans l'imaginaire*, p. 262.

750 شاید از آنجایی که همه روابط من با دنیای زنده ها بریده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می بندد. گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برابم یکسان است.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 37.

faut pas oublier qu'il y a des thèmes picturaux et des images littéraires qui permettent de rapprocher le texte du surréalisme. Sadegh Hedayat raconte son histoire à travers ses trous de mémoires, des choses répétitives comme il se souvient de sa vie. Dans le monde imaginaire de Sadegh Hedayat, comme Nerval, « l'imagination refoule la mort, la remplace par l'Amour⁷⁵¹ ». Le conteur de ce récit montre une imagination qui n'est pas soumise au contrôle de la raison.

751 Sarah Kofman, *Nerval, le charme de la répétition : lecture « Sylvie »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 82.

Conclusion partielle

Chaque roman ou chaque récit pourrait être compté dans les récits surréalistes « en symboles, en images et aussi en évènements⁷⁵² ». Au sein des histoires, il y a une « dictée intérieure⁷⁵³ » qui est une caractéristique chez les surréalistes et comme l'indique Michel Guiomar, « les images du demi-rêve sont symptomatiquement suivies d'apparitions de personnages et de phénomènes qui, suivant cet état hypnagogique, en deviennent comme des cristallisations, s'implantant dans le roman non plus comme demi-hallucinations, mais comme hallucinations promues à la vie⁷⁵⁴ ».

Dans les récits étudiés, le fantastique et le merveilleux amènent le lecteur vers un monde mythique. L'image du « merveilleux a, d'abord, cédé la place au *fantastique* ; mais, dans la mesure où le jeu du fantastique (car le fantastique implique le jeu [...]), dans la mesure où ce jeu, pris au sérieux, se transforme en *aventure spirituelle*, alors le merveilleux revient⁷⁵⁵ ». Ce genre de merveilleux apparaît comme un monde surréel chez André Breton et un monde surnaturel chez Sadegh Hedayat. Chacun des auteurs tente de parvenir à un point de passage entre le réel et l'imaginaire à l'opposé de la raison. En effet, ce monde est comme un rêve et une rêverie éveillée qui se réalise à partir du monde réel. Chez les auteurs « l'articulation de l'imaginaire et du réel est complexe. [...] la réalité nécessite d'être construite par l'imaginaire, auquel est dévolue une paradoxale fonction "réaliste"⁷⁵⁶ ». En effet, le monde imaginaire et le monde réel deviennent difficiles à discerner car les concepts de subjectivisme et d'objectivisme s'échangent dans les deux récits. Comme l'indique Gilles Deleuze, « le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité⁷⁵⁷ ».

Les deux auteurs montrent un monde supra-rationnel qui se situe au-dessus de la raison. Ils admettent une réalité existante au-dessus de la raison et qui ne va pas forcément contre la raison. Les histoires semblent donner une image complètement logique, mais puisque le hasard joue un rôle important dans les récits, où les images s'enchaînent, ce monde de la raison prend une place très loin du cas de la réalité.

752 Expression empruntée à Michel Guiomar, « Le Roman moderne et le surréalisme », dans *Entretiens sur le Surréalisme*, p. 75.

753 Mot emprunté à Ferdinand Alquié dans *Entretiens sur le Surréalisme*.

754 Michel Guiomar, *op.cit.*, pp. 84-85.

755 Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 209.

756 Benoît Auclerc, « Alexandre Vialatte, au miroir de l'imaginaire », dans *Imaginaire, grammaire : la modernité problématique de Vialatte*, p. 438.

757 Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 17.

Le sujet des images introduit dans les deux textes, à travers les dessins, reste toujours sur les concepts de subjectivisme et d'objectivisme : André Breton se situe à côté d'un objectivisme car il pratique une analyse axiomatique et évidente des images en accompagnant des descriptions visuelles aux choses réelles. Tandis que Sadegh Hedayat se place du côté du subjectivisme car il imagine un monde des souvenirs, des fantasmes et des rêves. Donc, il existe un monde réel imaginaire et « la description tend vers un point d'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire⁷⁵⁸ ». Dans le récit d'André Breton, Nadja montre ses désirs en illustrant son monde imaginaire à travers ses dessins, alors qu'avec Sadegh Hedayat dans son récit s'est insinué dans le cœur des images de ses émotions, de ses inquiétudes et de ses désirs dans le texte. Les images et dessins témoignent une sorte d'angoisse vécue par les personnages et montrent en même temps une transformation du réel. Les images poétiques dans les textes permettent ainsi d'entrer facilement dans le monde des rêveries, car « les images poétiques sont rêveries, mais rêveries écrites, et c'est parce qu'elles sont écrites qu'elles sont rêveries qui font rêver⁷⁵⁹ ».

Chez les auteurs, l'image de la femme et l'amour sont un fruit de leur imagination et de leur pensée où la folie apparaît. Car l'amour « est le moyen d'atteindre l'idéal et de dépasser les limitations temporelles. L'amour, c'est aussi la révélation de soi : c'est la femme fatale ou la femme enfant qui va ouvrir la voie vers un monde authentique et concret. En effet, l'amour fait accéder à l'essence, à la nature profonde d'un être qui se révèle dans sa relation à l'autre⁷⁶⁰. »

L'image fondamentale de ces deux récits est basée sur la recherche et la représentation d'une sorte de vérité, souvent absolue. Ici, il est à rappeler que les récits suivent une religion antithétique dans laquelle leur but de son auteur est de réaliser à la fois l'unité de l'homme et du monde. Il faut rappeler toutefois qu'il y a toujours un lien entre le monde réel et le monde imaginaire, comme le dit André Breton :

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu.

(*Les Vases communicants*, p. 46)

758 Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'image-temps*, p. 21.

759 Marie-Louise Gouhier, « Bachelard et le Surréalisme », dans *Entretiens sur Le Surréalisme*, p. 183.

760 Véronique Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1989, p. 67.

En effet, d'un point de vue concret, l'univers de l'imaginaire des auteurs est assez « personnel et aussi intérieur⁷⁶¹ ». En brouillant la division entre le monde imaginaire et celui du réel, il y a la présence de l'imaginaire en arrivant au monde poétique des personnages. À travers les récits, on pourrait saisir une philosophie de la liberté qui est une manière de libérer les forces de l'inconscient, ou bien de libérer « ce pays sans limites aux rivages de silence », selon René Crevel. Mais les auteurs parviennent « à un état de conscience supérieure⁷⁶² » sans pour autant abolir la logique, car en absence de la raison, c'est la folie qui advient dans les deux récits.

Dans les deux histoires, rien en effet n'empêche le lecteur de rappeler le monde du Moi ou de la connaissance de soi qui est un univers commun chez les auteurs et qui est l'origine de toutes les consciences. L'absence ou la censure de la raison dans les deux récits n'est pas celle de la religion ou de l'Être Suprême, mais elle parle d'un accès à un monde imaginaire dans lequel la raison est niée pour accéder à un monde surréel. André Breton et Sadegh Hedayat essaient de prouver la réalité des faits d'irrationalité à travers leurs personnages en multipliant les images. Ils parlent de l'existence réelle en assurant l'imagination créatrice et le monde du surnaturel où ils ne refusent qu'un monde religieux. Comme André Breton l'indique, « l'image poétique tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie absente et elle ne songe pas un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque "au-delà"⁷⁶³ ». La conclusion à laquelle on arrive, c'est bien la notion du réel chez les auteurs. André Breton dans *L'Amour fou* dit : « Cette volonté désespérée d'aujourd'hui, qui peut être qualifiée de *surréaliste* aussi bien dans le domaine des sciences particulières que dans le domaine de la poésie et des arts, d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot "réel" tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel *jusqu'à nouvel ordre*. » (p. 108)

761 Mot emprunté à Angélique Rousseau, « La "Poésie" dans les Fruits de Congo », dans *Alexandre Vialatte au miroir de l'imagination*, p. 189.

762 Gérard Roche, « "La raison" ardente du surréalisme », dans *René Crevel, ou, l'esprit contre la raison*, n° XXII, p. 40.

763 André Breton, *Poésie et autre*, Paris, Club du meilleur livre, 1960, pp. 264-265.

Chapitre III
Une vision d'amour à travers les personnages féminins et masculins

Introduction

Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? Qu'est-ce qu'un tableau ou un roman qui n'est pas une description de caractère ? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous⁷⁶⁴ ?

Dans un récit, le personnage est un être de fiction, cependant il serait parfois possible de l'identifier en tant qu'une personne. Les informations peuvent être données sous les formes de son portrait, de son nom, de son sexe ou de son passé, etc. Il y a parfois des personnages qui ont un rôle direct et parfois un rôle indirect dans le récit. Le rôle d'un personnage se définit par rapport à celui des autres personnages dans un récit : « Chaque personnage dépend secrètement de tous les autres : le personnage n'est pas une essence, une entité donnée une fois pour toutes, il est une existence qui se forge à travers le temps et par son passage dans le monde, il est une relation⁷⁶⁵. » Les images présentées des personnages féminins dans les deux récits donnent une place considérable à l'image de la femme inaccessible ou rêvée qui, ayant des forces mystérieuses, est liée au monde du cosmos. Concernant la place privilégiée de la femme par rapport à celles des autres personnages Nathalie David-Weill dit :

Si les portraits de femme envahissent récits et nouvelles, la femme en tant que personnage est difficile à localiser, à cerner. Un personnage de roman se définit en effet non seulement par son identité constituée par une présentation physique et morale, mais aussi par ses actions, les relations qu'il entretient avec les autres personnages du récit, les paroles qu'il prononce ou l'opinion que les autres ont de lui⁷⁶⁶.

L'image de la femme peut être apparue sous deux formes différentes : physique et spirituel. Ces deux formes créent un amour qui symbolise l'esthétique de la nature. Chacun de ces éléments, spirituel et esthétique, illustre une caractéristique spéciale chez les personnages féminins : d'abord le concept spirituel qui montre une image sacrée et unique, ensuite le concept physique qui est condensé le corps féminin. Chez chacun des auteurs, la femme suggérant un être imaginaire et mythique pourrait être en contact avec les forces spirituelles afin « de

764 Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 78.

765 Wladimir Troubetzkoy, « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », dans *Figures du double dans les littératures européennes*, p. 49.

766 Nathalie David-Weill, *Rêve de Pierre : la Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz S. A., 1989, p. 27.

retrouver dans les œuvres ce que leur auteur a voulu y mettre, ce que leur premier public y a trouvé, la façon réelle dont elles ont vécu, agi dans les intelligences et les âmes des générations successives⁷⁶⁷ ».

André Breton ou Sadegh Hedayat écrit son propre récit pour arriver à une connaissance de soi. Autrement dit, une connaissance supérieure de soi-même à travers les personnages féminins qui aident chacun des auteurs à découvrir les sentiments cachés de leur caractère. Les auteurs se retrouvent ainsi dans la peau des personnages féminins qui ont un esprit pur. Il est à noter que *La Chouette aveugle* est une histoire racontée par un narrateur rêvant « d'un univers magique, où l'homme ne se sentirait pas distinct des choses, où l'esprit régnerait sans intermédiaire sur les phénomènes, en dehors de toute voie rationnelle⁷⁶⁸ ».

Cette partie du travail en s'appuyant sur la notion de la beauté, occidentale ou orientale, essaiera d'analyser la mentalité des personnages-narrateurs des deux récits, dont la beauté des personnages féminins entraîne l'un des narrateurs vers l'amour et l'autre à la fois vers l'amour et la folie. Il est vrai que « l'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté⁷⁶⁹ ». Certes ce petit passage de Le Chapelain pourrait être une vision correcte du point de vue de certains, mais à une époque plus moderne qu'est la nôtre la beauté du même sexe pourrait aussi avoir de l'importance. Concernant la beauté du même sexe se trouve un passage très remarquable dans *La Chouette aveugle* où l'auteur parle de la beauté masculine en utilisant des caractéristiques féminines : « Il avait des yeux bridés de Turcoman, les pommettes saillantes, le teint mat, le nez sensuel, le visage maigre et brutal⁷⁷⁰. » (p. 121). Dans *L'impasse*, Sadegh Hedayat montre aussi une amitié très proche entre deux amis qui se connaissaient depuis l'enfance et cette passion masculine se révèle chez l'un de ses personnages masculins :

L'eau était froide. Quelques passants parurent. Mohsen renonça à nager. Il revint en riant, et son regard étonné et timide se posa sur le visage de Sharif. Il remit en hâte ses vêtements, s'assit, au bord de l'eau, près de son ami, et lui posa la main sur l'épaule, d'un geste naturel et familier.

767 Cité par Martine Jey, « Gustave Lanson : De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », dans *Le Français d'aujourd'hui*, p. 20.

768 Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, Nouvelle édition, 1940, p. 12.

769 André le Chapelain, « Qu'est-ce que l'amour ? », dans *Traité de l'amour courtois*, Livre I, chapitre I, traduction, introduction et notes par C. Buridant, Klincksieck, 2002, pp. 47-48.

770 چشم های مهرب ترکمنی، گونه های برجسته، رنگ گندمی، دماغ شهوتی، صورت لاغر ورزیده داشت. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 57.

Sharif en éprouva une joie profonde et exquise. Il se sentait uni à son compagnon, comme par un courant électrique, par la circulation d'une tiède chaleur⁷⁷¹.

Certes, en voyant de tels passages dans les œuvres de Sadeq Hedayat et la haine qu'il éprouve, dans un certain sens, pour la femme on pourrait penser spontanément à une tendance à l'homosexualité chez l'auteur. Mais s'il parle de cette tendance grecque, rapportée par Platon (*Le Banquet* et *Phèdre*) et Hérodote (*Histoires*)⁷⁷² ce serait plutôt pour briser ce tabou sexuel dans la littérature persane. Car, l'homosexualité est condamnée par l'Islam et les écrivains iraniens évitent d'en parler clairement.

En revenant sur le sujet de la beauté féminine, il est à souligner que cette image correspond à celle de la femme idéale. Cette beauté se présente comme un symbole d'une beauté intermédiaire entre deux mondes terrestre et spirituel. Comme l'indique Roger Forclaz, « l'amour de la beauté existante conduit l'homme à la Beauté idéale⁷⁷³ ». En effet, les écrivains croient que la beauté est comme une énigme, un Sphinx (*cf.* p. 151). Les narrateurs pensent qu'ils peuvent trouver le bonheur dans l'amour des personnages féminins.

Ce chapitre étudiera la présence de la beauté dans les œuvres en question. Il abordera d'abord l'image de la femme et l'amour qu'elle présente. Il analysera ensuite le rôle de la femme mythique et son concept archaïque dans les récits. Finalement, il parlera de l'image des narrateurs qui se cachent souvent derrière celle de son auteur. Autrement dit, les narrateurs-auteurs sont les vrais héros des récits qui font alterner les rêves et les hallucinations successives du personnage principal ou du rêveur. Ces imaginations renvoient à l'habileté et à l'intention de l'auteur qui exprime indirectement ses réflexions. Avant d'aborder le sujet des personnages, il est nécessaire d'éclaircir le concept de l'érotisme chez chacun de ces écrivains. Il faut brièvement noter les définitions données par Robert Desnos sur les mots de l'« érotique », l'« érotisme » et la « littérature érotique » qui permettraient de mieux saisir le concept de ces termes chez les auteurs à travers leurs personnages :

771 Sadeq Hedâyat, « L'Impasse », dans *Deux Nouvelles*, pp. 11-12.

آب استخر سرد بود، بعد هم چند نفر رهگذر سر رسیدند. محسن از شنا صرف نظر کرد، برگشت خندید و نگاه گیج شرمنده خود را به صورت شریف دوخت. بعد دستپاچه رختپایش را پوشید آمد کنار جوی پهلوی شریف نشست و دستش را روی شانه او گذاشت. این حرکت خودمانی و طبیعی برای شریف حکم یکنوع کیف عمیق و گوارایی را داشت و حس کرد که جریان برق و حرارت ملایمی بین آنها رد و بدل میشد.

772 Il écrit que les Perses « pratiquent l'amour des garçons, qu'ils ont appris des Grecs » (*Histoires*, I, 135) Hérodote, *Histoires*, Texte établi, traduit et commenté par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Belles Lettres, 1945.

773 Roger Forclaz, *Le Monde d'Edgar Poe*, p. 49.

Érotisme : Tout ce qui se rapporte à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire, etc....

Littérature érotique : Qui possède un ou plusieurs des attributs de l'érotisme – qui traite de l'amour.

Érotique : (Subst.) Science de l'amour. (Pris au sens d'impulsion sexuelle sans distinction de forme : platonique, cérébrale, mystique, charnelle, etc...) ⁷⁷⁴.

Or, à propos des termes mentionnés ci-dessus, on lit aussi dans le *Grand Robert* :

Érotisme : Ce qui a trait à l'amour physique, au désir et au plaisir sexuels. Fait d'avoir l'amour physique pour thème, pour inspiration.

Érotique : Qui traite de l'amour, chante l'amour. Qui a rapport à l'amour, au désir sexuel. Qui a rapport à l'amour physique, au plaisir et au désir sexuel.

Littérature érotique : ce récit est très érotique mais sans aucune vulgarité, il n'est ni licencieux, ni grivois ⁷⁷⁵.

On remarque que l'ensemble de ces définitions rapproche étroitement un terme de l'autre (l'érotisme, l'érotique). Le même rapprochement se retrouve chez André Breton et Sadegh Hedayat qui montrent l'amour dans le sens érotique en évoquant ces trois caractéristiques : « Goût marqué pour le plaisir sexuel, caractère érotique, tendance érotique, caractère de ce qui a l'amour physique pour thème et mode de plaisir ⁷⁷⁶. »

Ainsi, l'objectif de ce chapitre consiste à trouver un rapport entre les deux mondes du désir et du merveilleux en dévoilant une vision du monde de l'érotisme à travers les personnages. Comme l'indique Jean-Marie Goulemot, « le récit érotique fait toujours retour au quotidien, à ce corps du lecteur, travaillé par l'effet du texte et bouleversé par le désir, redevenu extérieur à ces êtres de papier, à ce monde fictif et dont les effets appellent la mise en œuvre de réalités prosaïquement physiologiques ⁷⁷⁷ ». Le chapitre se terminera par une étude thématique et spatio-temporelle car, « l'espace est comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation [...], le lieu des images, perceptif puis représentatif ⁷⁷⁸ ». Le cadre

⁷⁷⁴ Robert Desnos, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, p. 21.

⁷⁷⁵ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, t. IV, Paris, Le Robert, 1992, pp. 100-101.

⁷⁷⁶ *Le Nouveau Petit Robert*, « Érotisme », dans *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009, p. 920.

⁷⁷⁷ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en-Provence, Aliéna, 1991, p. 75.

⁷⁷⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 47-48.

spatio- temporel dans ces deux récits peut éventuellement créer un doute ou une incertitude pour le lecteur face à leur monde réel où les personnages plongent dans leur monde fantastique et merveilleux. En effet, ce concept de l'espace et du temps imaginaire n'est jamais restreint. Il permet aux personnages de dépasser l'obstacle existant dans le monde réel afin d'atteindre la vraie réalité. Ce monde des images est bien présent dans l'espace et le temps des deux récits en question.

A. Le visage de l'amour ou l'éros et les personnages

Il est vrai que l'érotisme donne souvent une libération sexuelle afin de parler clairement de l'amour. De ce point de vue, les deux œuvres donnent, dans un certain sens, un intérêt à montrer l'amour. Un amour que le personnage ou le narrateur essaye d'avoir en soi-même en arrivant à la mort. Parfois l'amour est atteignable par le suicide, autrement dit, l'amour et la mort ont un rapport intime où cette dernière devient comme une passion pour le personnage dans le monde de l'amour. Comme l'indique Lacan, « c'est ça l'amour. C'est son propre moi qu'on aime dans l'amour, son propre moi réalisé au niveau imaginaire⁷⁷⁹ ».

Comme ce travail de recherche l'a bien montré, l'une des formes perceptibles ou visibles de l'amour qui paraît dans *Nadja* et *La Chouette aveugle*, c'est l'image évidente de l'éros. Selon Robert Desnos, « l'érotisme des esprits superficiels obéit aux conventions de la beauté et de l'esprit⁷⁸⁰ ». Il illustre une image contemporaine dans les deux mondes du rêve et de l'imaginaire. En effet, l'amour chez les auteurs est une forme de l'oubli de soi qui montre un amour vrai comme une raison de vivre. L'image de l'éros permet aux auteurs d'oublier leurs misères quotidiennes lorsqu'elle se présente en une image féminine et elle revient à la fois vers un monde destructif et créatif. Puisque la femme est liée à la vie, elle pourrait avoir une image créative, et celle-ci, dans le sens de créer un monde idéal et merveilleux, accompagnée de sa beauté. Mais la femme porte aussi, selon toutes les religions monothéistes, une image destructive et provoque parfois autant de mal que de plaisir ou de joie à l'homme, lorsque ce dernier l'utilise comme un objet sexuel. En effet, c'est là que la femme devient pour l'homme comme un instrument de souffrance.

Chez les auteurs, l'amour est le mystère de la vie et l'érotisme est un symbole de la liberté. L'image de l'érotisme est un aspect concret avec lequel les auteurs présentent leurs personnages féminins. Il est intéressant de rappeler que chez Sadegh Hedayat il y a parfois une

779 Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, I, Paris, Seuil, 1975, p. 163.

780 Robert Desnos, *De l'Érotisme*, Paris, Cercle des arts, 1952, p. 19.

imagination érotique et fantasmée évoquée par ses personnages féminins. En effet, son monde sexuel est à un point si créatif que le narrateur se retrouve dans son univers érotique imaginaire.

En ce qui concerne l'image de l'éros chez les surréalistes, il est à noter que l'amour présenté dans leurs œuvres a toujours un rôle du désir, un éloge du désir. De ce point de vue, il ne comptait jamais comme une image érotique jusqu'à ce qu'André Breton donne une signification concrète dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Cérémonie fastueuse dans un souterrain⁷⁸¹ » (p. 11). Ce petit passage d'André Breton nous fait penser peut-être à découvrir une image contradictoire dans le terme de l'érotisme qui apparaît dans les deux mondes de l'intérieur (l'individuel) et de l'extérieur (la société) de l'homme. Plus tard, l'érotisme devient comme une des valeurs principales des surréalistes à tel point que l'un des grands écrivains français, Georges Bataille⁷⁸² indique : « L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse *au dehors* un objet du désir. Mais cet objet répond à l'*intérieurité* du désir⁷⁸³. »

L'image de l'amour chez Sadegh Hedayat peut être présentée sous deux formes : d'une part, c'est une image de l'éros qui est évidente chez ses personnages féminins. D'autre part, il y a une autre image de l'amour qui catégorise dans l'amour psychique, c'est *philia* où la personne tente d'unir son âme à l'autre (la femme éthérée). En effet, « l'Éros, c'est le désir total, c'est l'aspiration lumineuse qui est l'extrême exigence d'unité. Mais l'unité dernière est négation de l'être actuel, dans sa souffrante multiplicité. Ainsi l'élan suprême du désir aboutit à ce qui est non-désir. [...] Aimer, au sens de la passion, c'est le contraire de vivre ! C'est une ascèse sans au-delà, une impuissance à aimer le présent sans l'imaginer comme absent⁷⁸⁴ ». À travers les images et les scènes érotiques, il révèle le monde de son désir. Il est à noter que l'érotisme présenté par Sadegh Hedayat a beaucoup de ressemblances à celui présenté dans les

781 « L'érotisme relié au terme médical l'érotomanie qui est une aliénation causée par l'amour ou caractérisé par un délir érotique, le surréalisme en appelle à l'érotisme, notamment lorsqu'il est lié au "scabreux" pour tendre à délivrer l'homme de la tyrannie des interdits et à restaurer l'activité du plaisir », Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, p. 162.

782 Il est à souligner que Georges Bataille ne faisait réellement pas partie du groupe surréaliste mais comme les autres écrivains de son époque, il a été influencé par les pensées de ce mouvement littéraire.

783 Georges Bataille, « L'Érotisme dans l'expérience intérieure », dans *L'Érotisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 33.

784 Denis de Rougemont, *Supra*, note n° 33, p. 62.

textes médiévaux comme *Kâmasûtra*⁷⁸⁵, *Wis et Râmin* et *Alfiyeh et Shalfiyeh*⁷⁸⁶. En plus, dans son *Tup-e Marvâri* ou « Le Canon de perles [1947] » il a fait plusieurs fois allusion à ces textes.

Dans la littérature persane se trouve une autre forme de l'amour qui a trait au mot grec Agapè : il s'agit d'un amour spirituel et inconditionnel qui va vers « l'Homme total ». Cet amour évoque souvent l'amour mystique. Il convient de rappeler que cet amour ayant une certaine place chez Sadegh Hedayat, n'est cependant pas dans le sens d'aimer Dieu qui se produit entre l'aimé et l'amant. Le narrateur peint la femme comme s'il s'agissait d'une nature morte.

Chez lui le thème érotisme est une inspiration à la fois moitié érotique moitié mystique. C'est-à-dire, l'art d'aimer n'est pas comme celui des surréalistes, mais son histoire érotique exprime ses échecs du drame sexuel dans sa rêverie. Au point de dire qu'il s'agirait d'une sorte de folie érotique. Sa pensée basée sur une vision du mysticisme athée, autrement dit, c'est une mystique sans Dieu, qui est fondée sur les supplices et les douleurs et qui amènent souvent le narrateur vers la mort. De ce point de vue, sa philosophie rappelle ce passage de Hegel qui dit :

Parce que l'amour est un sentiment du vivant, des amants ne peuvent se distinguer que dans la mesure où ils sont mortels, dans la mesure où ils pensent cette possibilité de la séparation. Si les amants sont autonomes, s'ils ont leur propre principe de vie, cela signifie qu'ils peuvent mourir⁷⁸⁷.

Or, ce qui joue un rôle important chez les auteurs, c'est l'image du merveilleux dans l'érotisme à travers les personnages féminins et qui illustre une liberté de l'amour. Autrement dit, c'est un érotisme du merveilleux qui exprime une image de l'âme de l'auteur. La merveille et l'érotisme sont intimement liés au désir, celui qui est bien lié à l'amour et aussi à la mort ou bien vers le monde de l'amour-passion. Ce point de vue a un rapport avec l'inquiétante étrangeté de Freud. Ces deux unions, celle du merveilleux et celle du désir, orientent les personnages masculins vers les personnages féminins surnaturels. Comme l'indique Robert Desnos, « je crois encore au merveilleux en amour, je crois à la réalité des rêves, je crois aux héroïnes de la nuit, aux belles de nuit pénétrant dans les cœurs et dans les lits⁷⁸⁸ ».

785 Le premier livre érotique indien écrit en sanskrit au IV^e siècle de notre ère. C'est un manuscrit où il y a un tas d'images représentatives du désir et du plaisir sur la vie privée des êtres humains.

786 Ce livre est écrit par Abul-Mahâsin Abu Bakr Zaynuddin Azraqi, un poète iranien du XI^e siècle. Un manuel illustré de sexe en persan en décrivant les charmes des amants et l'activité sexuelle humaine. Ce livre a été dédié au gouverneur Seljukide au XI^e siècle, Tughan Shah, qui avait un problème d'érection.

787 Friedrich Hegel, *Premiers écrits*, Paris, J. Vrin, 1997, p. 349.

788 Robert Desnos, « La brigade des jeux, la liberté ou l'amour ! », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 342.

L'idée de la pensée d'érotisme chez les auteurs est envisageable à travers les représentations imaginaires en personnages féminins. Elle valorise ce genre de l'écriture sur une esthétique de l'œuvre de chacun des écrivains. D'après Jean-Marie Goulemot, « ces épisodes amoureux du roman érotique s'imposent au lecteur comme des images fixes ou plus exactement comme un tableau vivant qu'il serait le seul à voir. Toutes les descriptions appellent son regard halluciné⁷⁸⁹ ». Donc, cette perspective érotique montrerait la féminité, l'imagination et les émotions produites par les rêves fictifs des personnages ou des narrateurs de la réalité. Ce qui est représentatif dans cette vision érotique, c'est le rôle du désir qu'il décrit à travers les personnages. Il y a une pensée d'érotisme et de folie chez les personnages féminins. Le thème de l'érotisme pourrait être montré, particulièrement dans *La Chouette aveugle*, en tant qu'un aspect de la violence que le narrateur porte contre la femme éthérée où il nous fait penser à ce passage de Georges Bataille qui dit : « L'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation⁷⁹⁰. »

1. Du désir au plaisir érotique

La poésie, selon Georges Bataille, « mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité⁷⁹¹ ». André Breton et Sadegh Hedayat montrent exactement ce monde érotique à travers leurs textes poétiques qui expriment plutôt les expériences fantasmatiques que des expériences réelles. Ils font un lien entre le monde de l'inconscient et le monde du dehors en illustrant un être objectif du désir et réel qui est présent dans les personnages féminins.

Il convient de dire que le sens exact de l'amour charnel ou l'amour érotique, serait une envie de rencontre d'une beauté réelle, car l'amour, premièrement, fait partie d'une catégorie du désir, deuxièmement il est un désir de rencontre. Troisièmement, il est un désir de voir la beauté réelle. Or, on peut trouver ces trois formes de l'amour sous la forme de Cupido, d'Amor et de Caritas des romains, et d'Éros, de Philia et d'Agapè des grecs. En effet, ces termes n'ont qu'un équivalent dans la langue française et persane : *l'amour* est l'équivalent français du terme et le mot *eshq* est son équivalent persan (cf. Introdu.). De ce point de vue, on pourrait dire que l'érotisme est devenu un sujet principal dans la littérature qui le présente d'ailleurs comme un écart de conduite vers un monde du rêve, de la beauté et de l'imagination. Cette beauté réelle

789 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, p. 137.

790 Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 23.

791 Georges Bataille, « L'Érotisme », dans *Œuvres complètes*, v. VIII, Paris, Gallimard, 1987, p. 30.

est une sorte d'amour qui se présente seulement quand l'être humain découvre une beauté et il n'apparaît pas dans les autres cas d'amour. Cela pourrait signifier que l'éros est un amour conditionnel et terrestre, que les poètes le montrent comme un dialogue entre l'amant et l'aimé. André Breton écrit :

Nous fîmes l'amour longtemps, à la façon des craquements qui se produisent dans les meubles. Nous fîmes l'amour comme le soleil bat, comme les cercueils ferment, comme le silence appelle, comme la nuit brille. (*Poisson soluble*, p. 102)

En effet, chez lui, l'érotisme évoque une image double de l'amour et de la beauté, ceux qui sont les deux critères importants sous le concept du « convulsif ». Le sujet d'érotisme est bien lié au désir, celui qui est relié au fantasme. Car la production du désir peut être incluse dans le fantasme. L'amour charnel est clairement bien apprécié par André Breton dans *L'Amour fou* où il souligne : « Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. » (p. 110) Et Sarane Alexandrian écrit :

Les désirs de l'homme me paraissent être le moyen dont use en général la nature pour se faire connaître de l'homme en l'affectant par rapport à ce qui est (couronnement à ce qui n'est pas), pour se traduire spontanément à lui en tant que nécessité réalisée embrassant tous les êtres, réels ou possibles, à la fois⁷⁹².

Il est à rappeler que la place des images est très importante chez André Breton surtout lorsqu'il parle du rôle de la femme et du sens de l'érotisme sous le nom de « l'érotique-voilée » (*L'Amour fou*, p. 26) et qu'il s'agit de « la beauté convulsive », dont il parle dans les dernières pages de *Nadja*. Il a donné une définition de ce terme qui relève d'une « Saccade⁷⁹³ » qui est « ni dynamique ni statique ». (*Nadja*, pp. 189-190) Chez Sadegh Hedayat, la beauté est aussi dans le sens du fantasme de destruction en coupant la femme éthérée en morceaux qui paraît comme un « type éternel de la beauté⁷⁹⁴ ». Concernant l'érotisme chez Sadegh Hedayat, il convient de dire qu'il illustre à la fois un monde des beautés inhabituelles et habituelles imaginaires en montrant la sexualité :

792 Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, p. 222.

793 Ce terme désigne la passion amoureuse, voir André Breton, *Œuvres complètes*, v. I, p. 1563.

794 Expression empruntée à Antonia Fonyi, « Délire et connaissance fantastique de la réalité », dans *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, dirigé par Francis Cransac, Paris, Publications orientalistes de France, 2006, p. 98.

Son ministère consistait à exécuter des danses rituelles devant la grande statue du dieu et à vaquer au service du sanctuaire. C'était une fille au sang chaud, au teint olivâtre, aux seins en forme de citrons, avec de grands yeux bridés et des sourcils étroits, qui se rejoignaient presque et entre lesquels elle posait une mouche rouge⁷⁹⁵. (*La Chouette aveugle*, p. 92)

Chez lui, l'érotisme imagine comme « une réflexion sur les pouvoirs d'évocation du langage⁷⁹⁶ ». L'image de l'amour est tellement forte chez Sadegh Hedayat qu'il se voit dans un seul personnage. Comme il est bien noté dans le premier chapitre, les personnages de Sadegh Hedayat se réunissent et ils ne deviennent qu'un personnage. Cela nous fait penser à un passage de Hegel qui dit :

L'amour véritable exclut toutes les oppositions [...]. Il n'est rien de limitatif, rien de limité ; il est un sentiment, mais dans lequel on ne peut distinguer ce qui sent et ce qui est senti [...] il est un sentiment du vivant. En tant que vivants, les amants sont un⁷⁹⁷.

En effet, le monde érotique de l'auteur se confond avec le monde érotique de ses personnages dans un sentiment à la fois de sa vie privée et de sa vie générale comme un tout. Ce sentiment paraît dans l'amour érotique devant son personnage féminin. Comme il est mentionné plus haut, la manière d'aimer chez Sadegh Hedayat est une folie érotique. Car il ne relate seulement que des circonstances de sa vie, mais il poursuit un rêve insensé à travers un monde absurde en montrant un délire des amoureux sous une forme d'hallucination. Il utilise une sorte d'érotisme pour exposer ses pensées. L'amour dans le monde de Sadegh Hedayat se transforme en un amour spirituel et il s'agit en fait d'un mystique sans Dieu. Cet amour est à tel point pénétré dans l'inconscient de l'auteur qu'il devient un amour charnel et éternel.

Il est à souligner qu'il y a une pensée freudienne du désir-mortalité chez Sadegh Hedayat où il essaye d'avoir un lien entre le désir sexuel et la mort en entrant au sein du monde amoureux et érotique :

795 کار این دختر رقص مذهبی جلوی بت بزرگ لینگم و خدمت بتکده بوده است. یک دختر خونگرم زیتونی با پستان های لیمویی، چشم های درشت مورب، ابروهای باریک به هم پیوسته، که میانش را خال سرخ می گذاشته.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 41.

796 Expression empruntée à Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 Mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 41.

797 Friedrich Hegel, *Premiers écrits*, pp. 350-351.

Après avoir fixé le mannequin pendant quelque temps, il se leva lentement et s'approcha d'elle. Il caressa ses cheveux ; puis porta la main jusqu'à sa nuque et ses seins ; mais soudain, il la retira et s'écarta comme s'il avait touché un fer rouge. À ce moment-là, il vit soudain la poupée s'approcher de lui à pas régulier. Elle avait une main à la taille et riait. Mehrdâd fit un mouvement comme les fous pour s'échapper, mais il n'eut plus qu'une idée : involontairement, il porta la main à sa poche, sortit le revolver et tira coup sur coup, trois fois sur le mannequin⁷⁹⁸.

(*Le Mannequin derrière le rideau*, p. 76)

Le Mannequin a une image idéale et une douce réalité chez Mehrdâd. En effet, quand le Mannequin se transforme en une femme réelle, le monde du désir et du plaisir du personnage masculin le dévaste. Dans cette scène de la transformation du Mannequin, il y a deux identités du rêve et de la folie qui se mêlent devant le regard de Mehrdâd où il y a un lien intime entre elle et lui. Le rêve devient comme un état que la folie révèle dans sa vie éveillée et le désir caché de la folie se déploie. À ce propos Rimbaud dit : « Des rêves suivants, -ses amours !- qui lui vinrent dans les lits ou dans les rues, et de leur suite et de leur fin, de douces considérations religieuses se dégagent peut-être⁷⁹⁹. » Le rêve induit une illumination par rapport à ce qui manque dans le monde réel. En effet, cette pensée du désir-mortalité proviendrait d'*éros* et de *thanatos*⁸⁰⁰ qui montrent bien les deux images de l'amour et de la mort. C'est dans ce sens qu'on pourrait dire qu'André Breton et Sadegh Hedayat ont essayé de montrer que l'homme pourrait se dépasser dans son désir et atteindre à la folie-érotique. Le monde rêvé des auteurs parle de deux critères principaux : la réalité et le plaisir.

Chez les auteurs, le désir est présenté dans le cadre d'un temps fixé. Cela veut dire qu'ils se trouvent dans les deux temps du passé et du présent où le bonheur se résume sous la forme d'images désirées et souhaitées au long d'un processus des souvenirs. À travers ces images, il y a certainement des sentiments profonds et du plaisir qui glorifient, en quelque sorte, l'image de la femme aimée. Celle qui se manifeste parmi les images divines, mythiques et idéales.

798 بعد از آنکه مدتی خیره نگاه کرد، آهسته بلند شد و نزدیک مجسمه رفت، دست کشید روی زلفش بعد دستش را برد تا پشت گردن و روی سینه اش ولی یک مرتبه مثل اینکه دستش را به آهن گداخته زده باشد، دستش را عقب کشید و پس پس رفت. ناگاه در همین وقت دید مجسمه با گام های شمرده که یک دستش را به کمرش زده بود می خندید و به او نزدیک می شد. مرداد مانند دیوانه ها حرکتی کرد که فرار بکند، ولی در این وقت فکری به نظرش رسید، بی اراده دست کرد در جیب شلوارش رولور را بیرون کشید و سه تیر به طرف مجسمه پشت هم خالی کرد.

Sadegh Hedayat, « Aroosak-e pošt-e parde », dans *Sāye rowšan*, p. 96.

799 Arthur Rimbaud, « Les déserts de l'amour », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 191.

800 Selon *Le Petit Robert* (2014), mot grec « mort », nom du dieu grec de la mort, fils de la Nuit et frère d'Hypnos. Ensemble des pulsions de mort (opposé à éros), p. 2545.

2. La manifestation de l'image féminine dans les récits

La femme est une chose sacrée faite pour être belle, pour être regardée. Mais il faut la réifier, l'idolâtrer comme une image, car elle est dangereuse par essence, par sa nature différente. Il faut à tout prix l'éloigner du réel et la placer dans un ailleurs⁸⁰¹.

Parler de la femme chez André Breton et Sadegh Hedayat dans leur récit nous fait penser probablement à ce passage freudien : « Que veut la femme⁸⁰² ? » Cette question peut être posée absolument chez les deux personnages féminins de Nadja et de la femme éthérée qui paraissent sous une forme du désir et du rêve par un rapprochement merveilleux à travers la rencontre du bonheur. Ce désir féminin se transforme en une énigme où les personnages masculins sont fascinés en se demandant qu'est-ce qu'elles veulent ? La femme se présente comme une lucarne chez l'auteur qui l'emmène vers le monde de la réalité, une réalité absolue. Elle n'a pas seulement une image destructive chez l'auteur, mais elle fait naître un monde mystérieux qui est bien lié à un paradis perdu que l'auteur connaîtra dans sa vie. C'est l'image que l'homme attend de la part de la femme, l'image d'une autre existence qui égare dans les deux univers diurne et nocturne. Chaque écrivain ou chaque poète tente de l'expliquer à sa façon et ils aboutissent sans doute aux sources historiques et mythologiques. Nous trouverons les différentes images à travers ce monde mystérieux, ainsi l'image de la femme fatale qui est une énigme du féminin présentée dans chaque histoire. Cette mythologie comprend une forme de l'esthétique féminine où elle montre la beauté naturelle féminine.

La vision de la domination des femmes dans les récits est appliquée particulièrement au corps féminin où la question de sa figure devient une illustration symbolique. En effet, « le corps féminin comme le reste de l'image est soumis à la bidimension⁸⁰³ » où la femme est omniprésente chez les auteurs et elle est interprétée à travers leur langage symbolique des auteurs. Comme il est dit auparavant, la représentation de la femme fait partie de l'esthétique de l'écriture surréaliste et occupe éventuellement une place essentielle chez Sadegh Hedayat.

Or, chez André Breton et Sadegh Hedayat le thème de l'érotisme est lié également à l'image de la femme qui prend une place principale parmi le rêve, l'extase sexuelle, la folie,

801 Natalie David-Weill, *Rêve de Pierre : La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, p. 89.

802 Sigmund Freud dit à Marie Bonaparte : « La grande question restée sans réponse et à laquelle moi-même n'ai jamais pu répondre malgré mes trente années d'étude de l'âme féminine est la suivante : que veut la femme ? », Ernst Jones, « Mode de vie et travail », dans *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, 1961, p. 445.

803 Nadia Ali, « Représentation esthétique de la femme, Une approche du nu féminin en peinture persane », dans *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 2002, p. 28.

l'ivresse et l'hallucination. L'idée du désir est étroitement attachée à la figure féminine. Chez eux, la femme a un rôle spécifique qui est lié à la nature et à la beauté. L'auteur codifie sa beauté à travers ses descriptions de sorte qu'elle ne pourrait être atteignable que par le rêve. Comme l'indique René Nelli,

s'ils [les surréalistes] valorisent la femme et l'amour, c'est seulement au nom du destin inconscient qui se cherche à la fois dans l'ami et l'amie, et pour faire la preuve que l'on ne peut aimer qu'un être capable d'incarner, de symboliser notre sort terrestre, ou, tout au moins, de passer par lui⁸⁰⁴.

La femme devient de plus en plus une figure dominante et prend un visage du divin. Autrement dit, la beauté de la femme devient comme une image de la divinité. L'importance de son image comme les autres thèmes change tout au long de l'histoire. En effet, elle prend une place différente et remarquable de l'Antiquité à nos jours et en vue des différents événements dans chaque pays. L'image de la femme devient un sujet mystérieux de la nature, « l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature » (*Arcane 17*, p. 135) chez les auteurs. Ce que l'on trouve dans les textes, ce sont des apparences des femmes réelles qui devenaient imaginaires. Il y aurait des critères psychanalystes dans les différents types des attitudes et des gestes à aborder chez les personnages féminins. L'idée de la femme projette toujours en tant qu'un sujet éternel, assimilé à la nature. Le corps féminin n'est pas toujours représenté en entier, mais il s'est souvent focalisé sur des parties du corps, tels que la bouche, les yeux, la poitrine, le sexe, les jambes, etc. Autrement dit, le corps féminin ne décrit en fait qu'une figure peinte ou écrite :

Le portrait de la beauté féminine se trouve cerné par la connivence masculine, l'objectivation de la femme assurant une amitié plus étroite entre les mâles. Ailleurs, le poète s'adressera à un peintre, l'art poétique et l'art pictural concourant à donner une image figée de la femme⁸⁰⁵.

C'est la raison pour laquelle il est possible de parler facilement d'un sens de l'érotisme dans les histoires ainsi qu'en art. La femme et le « merveilleux sexuel⁸⁰⁶ » sont une image érotisée chez les auteurs. Cette manifestation de la figure féminine accompagne une image

804 René Nelli, *L'Amour et les mythes du cœur*, Paris, Hachette, 1952, p. 140.

805 Pierre de Ronsard, « Les Meslanges (1555), III, Élégie à Janet peintre du Roi », dans *Les Amours*, Paris : Garnier, Édition Henri et Catherine Weber, 1963, pp. 158-163.

806 Mot emprunté à Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, p. 240.

chimérique qui illustre un déroulement de la suite d'un tas d'évènements. Ils montrent un personnage composé de femmes, soit Nadja soit la femme éthérée ou une autre. Les personnages féminins jouent un rôle transformateur tout au long d'une série de rencontres.

La figure féminine explique les désirs amoureux et passionnels dans les deux mondes de la folie et de l'imaginaire chez les auteurs à travers un goût du merveilleux et du mythe. Cette image féminine est comme une révolte à l'égard des hommes qui coordonne le désir à l'amour où l'imagination laissera le lecteur aller vers le monde de la rêverie.

a. L'image féminine chez les surréalistes et André Breton

L'exaltation de l'éternel féminin : la femme est la grande initiatrice, l'amoureuse charnelle. C'est elle qui porte le salut, c'est-à-dire la lumière de la connaissance chtonienne et le bonheur de la passion partagée⁸⁰⁷.

L'image de la femme chez les surréalistes montre à la fois des visages réels et diverses idées dans le domaine imaginaire. Pour eux, la femme représente avant tout comme une personne contrastée étant une partie du monde réel lorsqu'elle apparaît en tant qu'artiste. Autrement dit, cette image de la femme montre plusieurs significations en fonction de sa position artistique. Elle montre un visage multiple et différent associé à la fois au concept de la nature et de l'énigme de l'amour. L'image de la femme est placée également dans l'esthétique des surréalistes à tel point que la femme et le désir se sont bien reliés. Selon André Breton, « dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue⁸⁰⁸ ». D'ailleurs, elle transfigure à travers l'art ancien et les mythes dans un monde parfois imaginaire :

Le petit sphinx moderne avait déjà fait pas mal de victimes quand, sortant du café au fronton duquel on a cru bon de faire figurer un canon, quoique la Prison qui s'élevait en ces lieux puisse passer aujourd'hui pour une construction légendaire, je rencontrai la guêpe à la taille de jolie femme qui me demanda son chemin. (*Poisson soluble*, NRF, p. 35)

Dans ce passage, André Breton représente la femme errante comme en Sphinx. Il montre une relation constante qui lie la femme à la guêpe où la première nommée est « le cycle des

807 Arturo Schwarz, « L'Amour et l'érotisme », dans *Mélusine*, n° IV, Paris, L'Âge d'Homme, 1981, p. 190.

808 André Breton, « Du Surréalisme en ses œuvres vives (1953) », dans *Manifestes du surréalisme*, p. 169.

métamorphoses de l'amour⁸⁰⁹ ». Cette image de la guêpe symbolise bien un aspect féminin qui désigne « une femme à la silhouette bien dessinée⁸¹⁰ ».

Chez les surréalistes, la femme est une « rédemptrice⁸¹¹ » qui évoque une image de la nature où elle se mélange avec l'amour. André Breton croit que l'amour « est de nature à faire tomber des barrières⁸¹² ». En effet, « l'expression "femme surréaliste" signifie de prime abord " la femme " telle que l'envisage l'homme surréaliste. Elle correspond à la définition que l'homme établit ou invente au gré de ses désirs, de ses rêves, de ses angoisses également⁸¹³ ». Ce type de femmes donne une définition dynamique et mouvante d'elles-mêmes, proche de la mutabilité de l'existence.

Les surréalistes s'intéressent à la position de la femme afin d'en comprendre davantage les caractéristiques et de les confiner de façon plus certaine au sein d'une représentation fantasmagorique de leur choix. La femme puise sa légitimité dans la profondeur de leur être, là où l'imaginaire prend sa source :

Sans aucun regret, à cette heure je la vois devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades, dans le rêve des rideaux de ses chambres où un homme et une femme continueront indifféremment à s'aimer. (*Nadja*, p.182)

Ainsi il faut rappeler que la femme, selon Calisto, au sein du mouvement surréaliste peut être « un reflet de l'image de l'homme ». Selon elle, « l'homme surréaliste échange la maîtrise du feu contre celle de la femme, il en fait une image sacralisée, objet de divination ou de dévotion⁸¹⁴ ». Chez André Breton, la femme revêt une forme sous l'idéalisation de l'amour et elle symbolise parfois la peur (c'est ce que nous pouvons également voir chez Sadegh Hedayat). Les surréalistes prennent des images féminines à travers les personnages mythiques occidentaux séculaires. Dans l'idée de l'éternité féminine dans les mythes, Mélusine représente « une double conscience du regard et du sens de l'identité de la femme⁸¹⁵ » qui s'impose au

809 Expression empruntée à Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, p. 238.

810 Selon Tristan-Frédéric Moir, « la notion danger est d'ailleurs réelle. La guêpe est un prédateur. Elle possède un dard dont il faut se méfier. Sa piqure est très dangereuse. Elle peut symboliser la blessure d'amour que nous vivons comme si nous avions été la proie de cette créature », dans *Dictionnaire, Images et symboles du rêve*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 2008, p. 124.

811 Mot emprunté à Hervé Menou, « Mélusine et la rencontre », dans *Mélusine Moderne et contemporaine*, p. 171.

812 André Breton, « Entretiens 1913-1952 », dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 516.

813 Magali Croset-Calisto, *La Femme surréaliste : de la métaphore à la métonymie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 18.

814 *Op.cit.*, p. 25.

815 Katharine Conley, « La Nature double des yeux (regardés/ regardants) de la femme dans le surréalisme », dans *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, p. 73.

sein de la création surréaliste. Cette idée prédomine à la base de chaque évocation surréaliste sous les formes, d'une part, de femme-enfant : « Je choisis femme-enfant non pour l'opposer à l'autre femme, mais parce qu'en elle et seulement en elle me semble résider à l'état de transparence absolue *l'autre* prisme de vision. » (*Arcane 17*, p. 74) Et d'autre part, femme-nature (Mélusine) et parfois femme-fatale. Il est à rappeler que Mélusine présente l'atmosphère des œuvres surréalistes à travers la présence du monde fantastique et inquiétant. L'image de la femme-serpent symbolise la relation entre la femme et la nature :

Une tête de femme dont un oiseau vient becqueter les lèvres, la chevelure, le torse et la queue d'une sirène vue de dos, une tête d'éléphant, une otarie, le visage d'une autre femme, un serpent, plusieurs autres serpents, un cœur. (*Nadja*, pp. 143-146)

Et dans *Arcane 17*, André Breton écrit :

Mélusine... Oui, c'est toujours la même femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme (...) Mélusine, c'est celle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimmer cette époque sauvage. (*Arcane 17*, p. 64)

La similarité de la femme et de la nature se fait au nom d'une démarche paradigmatique, cela veut dire qu'elle est comme une révélatrice de la pensée métaphorique. André Breton a présenté ses personnages féminins en les reliant avec la nature sous une figure féminine fantasmée. Les surréalistes sont « à la recherche des femmes de leurs rêves, convoitées au sein de leurs créations⁸¹⁶ » et « la femme réelle n'est que le pâle reflet de l'incarnation féminine fantasmée⁸¹⁷ ». André Breton souligne :

Le chat rêve et ronronne dans la lutherie brune. Il scrute le fond de l'ébène et de biais lape à distance le tout vif acajou. C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vaucluse et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit⁸¹⁸.

Ce passage est un exemple évident d'une connexion entre la femme et la nature qui représente son mystère à la fois érotique et allégorique, particulièrement lorsqu'il parle du

816 Magali Croset-Calisto, *La Femme surréaliste ; de la métaphore à la métonymie*, p. 32.

817 *Op.cit.*, p. 33.

818 André Breton, « Femme et Oiseau », dans *Œuvres complètes*, t. IV, p. 309.

Sphinx. Cela symbolise le fait que la femme présente la beauté de la nature. Comme il l'indique, « j'ai connu aussi la pure lumière : l'amour de l'amour » (*Point du jour*, p. 10). Donc l'image de la femme, telle que les surréalistes la conçoivent, ne peut pas être trouvée comme une incarnation terrestre, alors qu'elle est à la fois forcément inaccessible, multiple et protéiforme. Elle est une incarnation d'un idéal féminin et d'une femme inaccessible. Comme André Breton écrit : « Quoi qu'elle me demande, le lui refuser serait odieux tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie. » (*Nadja*, p. 104)

Or, la femme surréaliste tente de combler l'absence d'intérêt masculin par une activité artistique originale et intérieure. En effet, « la femme idéale revêt une telle importance au sein de l'esprit créateur masculin, qu'elle occulte complètement les femmes sensibles (pour reprendre la terminologie platonicienne)⁸¹⁹ ». La femme réelle et « la femme surréaliste » se réalisent comme une incarnation d'un principe à la fois abstrait, idéal et universel. L'imaginaire de l'homme fait de la femme un être conceptuel, tout à la fois mythique et effrayant, en ce sens qu'il semblerait que la vie de la femme surréaliste est tournée vers l'homme. Toute femme surréaliste prend ses distances par rapport aux images féminines que l'homme produit⁸²⁰ :

Quelques instants encore elle me retient pour me dire ce qui la touche en moi. C'est, dans ma pensée, dans mon langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité. (*Nadja*, p.82)

Le corps féminin représente un champ de combats, de beautés dénaturées, de mystères entretenus, d'intensité vécue et il montre une forme artistique. L'expérience de la folie découle d'un besoin de connaissance intime et participe de la démarche générale des femmes. Les femmes trouvent leur part d'ombre et leur face cachée dans la folie :

La femme surréaliste revêtait alors plusieurs formes : d'un côté la vierge, l'enfant, la créature céleste, de l'autre la sorcière, l'objet érotique et la femme fatale. Dans chacun de ces rôles, elle était là pour aider l'homme à achever son cycle créatif⁸²¹.

819 Magali Croset-Calisto, *La Femme surréaliste : de la métaphore à la métonymie*, p. 20.

820 Voir Barbara Meazzi, « activité avant-gardistes des femmes surréalistes », dans *Les oubliés des avant-gardes*, acte du colloque tenu en novembre 2003 à l'Université de Savoie, Chambéry, Laboratoire langages, littératures, sociétés, 2006, p. 165.

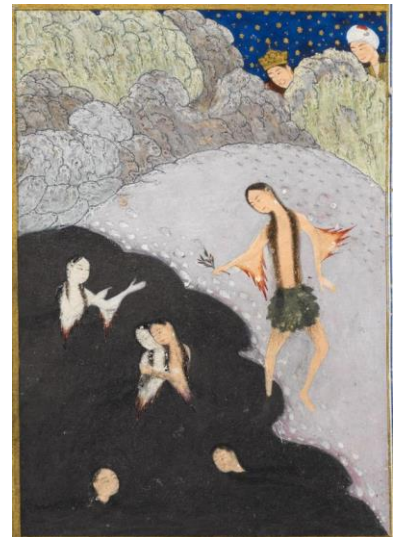
821 Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Grande-Bretagne, Chêne, 1986, p. 13.

« La femme surréaliste » devient comme une base théorique de l'objet surréaliste en montrant ses fonctions sexuelles, émotionnelles et procréatrices. Comme l'indique Calisto, « la femme en tant que métaphore de la nature terrestre perd de son individualité au profit d'une réelle désincarnation résultant du pouvoir d'incarnation des hommes surréalistes ». Chez les surréalistes, « la femme est représentée en rapport direct avec la Nature et les forces qui la gouvernent, sous l'impulsion d'une démarche métaphorique qui fait de l'homme surréaliste un virtuose de la poésie associative⁸²² ». La femme mythique devient ainsi la puissance de la révolution sur le plan humain par la puissance de la révélation dans le domaine de l'intimité amoureuse et personnelle⁸²³.

b. L'image féminine dans la littérature persane et chez Sadeqh Hedayat

La création du monde merveilleux existait déjà dans la littérature persane. Des traces se retrouvent chez les auteurs et les poètes à tel point que le merveilleux devient une forme d'expression mystérieuse pour exprimer les valeurs des images de la beauté. Les premières images de la femme dans la littérature persane sont présentées à travers les miniatures et les peintures. Elles sont entrées petit à petit dans le domaine littéraire, ainsi que dans la cosmographie. La cosmographie dans la littérature persane présente les créatures et des figures féminines marines. Un exemple de cette image dans l'*Iskandar Nâma* de Nezâmi où il parle des femmes poissons ou des sirènes.

Iskandar watching the sirens bathing, iskandarnama (khamsa) by nizami anthology of iskandar sultan; 14101 Shiraz (or Isfahan) timurid. British library, London, Add. 27261⁸²⁴.



822 Les expressions empruntées à Magali Croset-Calisto, *La Femme surréaliste : de la métaphore à la métonymie*, p. 30.

823 Voir Nathalie Vincent-Munnia, *Mythe et récit poétique*, p. 310.

824 Iskandar regarde les sirènes se baignant, *Iskandarnama* (Khamsa) par Nezâmi anthology d'Iskandar sultan; 14101 Shiraz (ou Ispahan) timurid. british library, london, Add. 27261.

Al-Qazvini⁸²⁵ montre aussi, dans son *'Ajā'ib al-makhlūqāt wa gharā'ib al-mawjūdāt* (fait à Isfahan en 1602) ou « Les Merveilles des choses créées et les curiosités des choses existantes », deux types de femmes. L'un des types est démoniaque et l'autre féerique. Elle est « un miroir qui reflète le monde et la beauté dont les contours sont insaisissables et dont de multiples échos parviennent au poète⁸²⁶ ». Cela permettrait aux auteurs de créer un langage du sentiment du merveilleux dans un monde du rêve.

L'image de la femme dans la littérature persane se trouve dans les magnifiques romans de Nezâmi. Il illustre les personnages masculins qui rencontrent des femmes exceptionnelles. La présentation de la femme dans la littérature lyrique se distingue à la fois par la beauté et le pouvoir de séduction. La femme aimée est aussi reconnue pour son infidélité, de faire souffrir son amoureux et son pouvoir de détruire la foi religieuse et la santé de son amant, comme *Chosroès et Chîrîn* ou de *Leyli et Madjnoûn*. Ou encore, on peut faire allusion au personnage féminin nommé *sâqi* « échanton » des tavernes. En effet, *sâqi* pourrait être considérée comme la survivance de l'échanton archétypal dont l'ancienneté remonte au culte de Mithra :

Échanton, si mon cœur échappe à mon contrôle,
Il est comme la mer et ne s'écoule pas⁸²⁷. (*Les Quatrains*, p. 88)

Il est à noter que la femme joue un rôle tout à fait particulier et même dominant dans les romans de Nezâmi. Ce rôle peut être positif ou négatif. Comme exemple le personnage de Chîrîn [Širin] apparaît chez lui comme un messenger qui montre le chemin de la sagesse à son partenaire (Xosrow). Nezâmi montre bien l'image des femmes dans son autre œuvre ayant pour titre *La Khasma* [Xamsa] ou « Cinq contes ». Les personnages féminins de Nezâmi, soit par la sagesse soit par la coquetterie, s'octroient une place dans l'imaginaire des personnages masculins. La présentation du corps de la femme semble mise en valeur par le poète. Quand il y a le thème de la femme, on peut trouver une trace de l'amour. Selon Laurence Chamlou :

825 Zakariyâ ibn Muhammad al-Qazwini est un homme de lettres et juriste d'origine persane.

826 Marie-Élise Palmier-Chatelain et Pauline Lavagne d'Ortigue, *L'Orient des femmes*, p. 115.

827 *Les Quatrains d'Omar Khayyam*, traduit du persan par Charles Grolleau, Paris, Carrington, 1902, p. 88.

ساقی، دل من زدست اگر خواهد رفت \ دریاست کجا ز خود بدر خواهد رفت

En persan, l'expression de l'amour passe par l'idée de transformation. On devient amoureux, *âsheg shodan* ; le verbe *shodan* veut même dire « partir » en littérature classique. L'idée essentielle est celle d'un éloignement du monde matériel⁸²⁸.

En ce qui concerne Sadegh Hedayat, il convient de dire qu'il était une personne amoureuse (amoureuse ici est dans le sens d'aimable) dont il n'était jamais amoureux. À travers ses histoires et même sa vie personnelle, il semblait avoir toujours voulu être aimé. Peut-être cette expression mentionnée pourrait être mieux utilisée sous une autre forme : *dost dâšte šodan* (être aimé). Il montre ce sentiment à travers quelques récits, parfois dans un rôle d'animal refusé par les autres :

Il les (les caresses) mendiait, il aurait donné sa vie pour un geste d'affection, une main passée sur sa tête. Il avait besoin aussi d'avoir lui-même quelqu'un à aimer, à qui se vouer, à qui montrer son adoration et sa fidélité⁸²⁹. (*Le Chien errant*, p. 41)

L'auteur cherche l'amour dans ce monde réel, mais ses efforts sont restés vains. C'est la raison pour laquelle la plupart du temps ses personnages principaux choisissent toujours de « partir » et « quitter » ce monde. Conséquemment la seule solution de s'éloigner de ce monde est la mort. Parfois, les personnages féminins chez Sadegh Hedayat sont aimés par les personnages masculins mais à la fin de l'histoire l'un des personnages, soit la femme soit l'homme, meurt. Tandis que l'autre cherche à entrer en communication à travers le rêve par un monde invisible :

Dans un éclair, il avait compris qu'elle aussi ne s'était abandonnée à lui que sous l'empire de la crainte. Et cette main crispée sur le collier ! C'était donc pour le collier ! Voilà quel était l'attachement de celle qu'il avait tant aimée dans sa vie antérieure ! Il n'avait donc attendu tant d'années dans la tombe qu'un amour imaginaire ! Il lâcha brusquement Khorshid, et comme si la force invisible qui jusqu'à l'avait soutenu venait soudain de le trahir, il s'effondra lourdement⁸³⁰. (*Le Trône d'Abou Nasr*, pp. 85-86)

828 Laurence Chamlou, « Métaphores et images féminines dans la poésie de Hâfez », dans *L'Orient des femmes*, p. 121.

829 چشم های او این نوازش را گدایی می کردند و حاضر بود جان خودش را بدهد در صورتیکه یک نفر به او اظهار محبت بکند و یا دست روی سرش بکشد. او احتیاج داشت که مهربانی خودش را به کسی ابراز کند، برایش فداکاری بنماید. حس پرستش و وفاداری خود را به کسی نشان بدهد.

Sadegh Hedayat, « Sag-e velgard », dans *Sag-e velgard*, p. 19.

830 چون علاوه بر شباهت همان حالتی بود که صورت خورشید در زندگی سابقش داشت. و آشکارا دید که این زن از زور ترس و وحشت خودش را به او تسلیم کرده بود. در صورتیکه چنگالش به گردن بند بود، همان طوری که در زندگی سابقش خورشید نسبت به او علاقه نشان داده بود، و

Chez certains poètes, tel Hafez, la femme est liée à la beauté divine. Elle correspond à l'éternel féminin et son charme envoûtant montre une version de la séduction divine. La femme est comme un être aimé qui symbolise une image de la nature et du merveilleux. Les excès de l'amour, la folie et l'ivresse mènent avant tout vers Dieu et ils ne se réduisent pas à la simple recherche du plaisir et de l'érotisme. Parfois, la femme provoque l'image de la souffrance qui accompagne le poète dans sa quête vers l'union divine. D'après Hafez, la femme représente tout un système de pensée, à la fois une « épiphanie et une vision du monde⁸³¹ » :

Tu déposas le trésor de l'amour dans notre cœur ravagé,
Tu illuminas de ta fortune ce coin ruiné⁸³².

Et dans un autre vers, il dit :

À quoi servent, demandai-je, les boucles de nos idoles ?
Il me répondit : Hâfez ! mais, ... à enchaîner les fous⁸³³. (p. 152)

Chez Khayyam, la beauté féminine devient comme un rêve de puissance qui se plonge dans sa pensée. En rêvant, Khayyam parlait d'une beauté exceptionnelle, celle qui représente les jolies femmes. Dans son monde des rêveries, il encourage le lecteur pour aller les chercher et les trouver dans l'intimité de leur chair et dans la profondeur du monde terrestre. Il écrit ainsi :

Ô Femme, quelle bouche sinistrement muette as-tu baisée
Que tu nous aies tous créés silencieux et impuissants⁸³⁴.

تا حالا با یک امید موهوم زنده بود! به امید عشق موهومی سالها در قبر انتظار خورشید را کشیده بود؟ یک مرتبه خورشید را رها کرد و مثل اینکه قوای مجهولی از او سلب شده و با وزن سنگینی روی زمین غلتید.

Sadegh Hedayat, « Taxt-e Abou Nasr », dans *Sag-e velgard*, pp. 108-109.

831 Expression empruntée à Laurence Chamlou, « Métaphores et images féminines dans la poésie de Hâfez », dans *L'Orient des femmes*, p. 115.

832 Hafez, *Le Divân*, introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour, Paris, Verdier, 2006, p. 433.

گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما \ سایه دولت برین گنج خراب انداختی.
833 گفتمش : سلسله زلف بنان از پی چیست؟ \ گفت : حافظ گله پی از دل شیدا می کرد

834 'Umar Khayyam, *Les Quatrains du sage Omar Khayyâm de Nichâpour et de ses épigones*, traduction par Hassan Rezvanian, vers LXXII, Arles, Actes du Sud, 2009, p. 83.

هر ذره که بر روی زمینی بوده است \ خورشید رخی، زهره جبینی بوده است \ گرد از رخ آستین به آرم افشان \ کسان هم رخ خوب نازنینی بوده است.

Chez Sadegh Hedayat, les images de la beauté de la femme révèlent les points de départ nécessaires afin de se mettre sur le chemin de l'amour. Il s'insinue dans son rêve pour arriver à cet univers imaginaire et amoureux où il se confronte avec les souffrances et les plaisirs. Dans la littérature persane, le portrait de la femme fait traverser l'homme pour s'approcher du royaume de Dieu. Les deux types de femmes se trouvent chez Sadegh Hedayat : la femme éthérée et la femme effrontée ou la garce. Pour Sadegh Hedayat, la femme est la source d'angoisse et d'inquiétude dans une image de la nature. Selon une pensée indo-iranienne, chaque âme après la mort rencontrera son Moi spirituel dans un endroit de l'Au-delà, le Pont de *Činvat*, où les gens passent au Paradis ou en Enfer. Ce Moi spirituel se transforme en une jeune femme mais très loin du narrateur :

Comme elle avait les yeux clos, je me penchai pour mieux la regarder. Mais plus j'examinais son visage, plus elle me semblait loin de moi. Je sentis soudain que j'ignorais tout des secrets de son cœur, et que nul lien ne nous unissait. (*La Chouette aveugle*, pp. 45-46)

Chez l'auteur, cette transformation du personnage sous les traits d'une jeune fille est concrète et symbolise aussi une image du monde de l'Au-delà.

c. Les personnages féminins chez Sadegh Hedayat

D'après Gérard de Nerval, « vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas s'approcher⁸³⁵ ». Comme cela est bien mentionné, Sadegh Hedayat avait lu les œuvres de Nerval, l'un des écrivains français qui l'avaient influencé. De la même manière que Nerval, l'interprétation de la femme est toujours présentée comme une sauveuse et la vie de l'auteur n'a aucun sens sans elle. Puisque la femme est inaccessible dans le monde réel, elle devient une image rêvée idéale. Pour Sadegh Hedayat, elle est une forme ambivalente et médiatrice. Elle se présente souvent sous la forme d'une fée ou d'un ange et parfois comme un être sacré. Parfois, la femme réelle ou celle du monde réel n'a pas de place chez lui, à tel point qu'elle dégage plus d'agressivité, comme dans l'histoire de *La femme qui avait perdu son mari* qui commence par ce fameux passage de Nietzsche : « Vas-tu chez les femmes ? N'oublie pas ton fouet⁸³⁶ ». Sadegh Hedayat écrit :

835 Gérard de Nerval, *Sylvie*, v. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984, p. 242.

836 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1969, p. 107.

Elle savait que lui en revanche la menacerait, qu'il prendrait son fouet, ce fouet avec lequel il menait ses ânes, et qu'il l'en frapperait sans merci. Mais n'était-ce pas ce qu'elle désirait ? Ne s'était-elle pas mise en route pour subir le fouet de Gol-Bebou⁸³⁷ ?

Le fouet symbolise la puissance masculine contre la femme que l'écrivain montre dans ce passage malgré l'amour de Zarin Kolâh pour Gol-Bebou. C'est là qu'on pourrait peut-être dire : « Aimer ce n'est pas seulement comprendre l'autre, c'est aussi ne pas le comprendre⁸³⁸ », car « l'amant trouve une assurance absolue dans l'amour – non l'assurance d'être, ni d'être aimé, mais celle d'aimer⁸³⁹ ». Il convient de se rappeler que ce passage révèle également un concept psychanalytique de Freud, celui du *masochisme*⁸⁴⁰. Dans l'histoire d'*Enterré vivant*, le narrateur sait bien que s'il va vers la femme, il aura certainement des sentiments pour elle et qu'elle l'empêchera de se suicider :

Dans le noir, je frottais mes mains sur les seins de la jeune fille ; ses yeux se grisaient. J'avais un sentiment triste ; je me souviens ; c'était un sentiment triste mais agréable. [...] le temps était couvert. Je ne sais pas pourquoi j'ai changé d'avis ; non parce qu'elle était laide ou qu'elle ne me plaisait pas ; mais une force me retenait ; non, je ne voulais pas la revoir ; je voulais rompre tous mes liens avec l'existence ; involontairement, je me suis dirigé vers le cimetière⁸⁴¹.

(*Enterré vivant*, pp. 35-36)

L'image féminine peut dévoiler une différence à la fois entre le monde réel et le monde imaginaire. La plupart du temps, la description de la femme fait entrer le lecteur dans un monde érotique et fantasmé où l'auteur révèle en détail en décrivant le corps féminin. Bien que le thème de l'érotisme se trouve dans certains de ses récits (*La Chouette aveugle*, *Katia*, *Le Mannequin derrière le rideau*, *La Chambre noire*, *Dâsh Âkol*, *Le Trône d'Abou Nasr*), il y a cependant une histoire des nudistes qui illustre quand même une image forte de l'érotisme et de l'amour

837 Sadeq Hedayat, « La femme qui avait perdu son mari », dans *Trois gouttes de sang*, traduit du persan par Gilbert Lazard, Paris, Phébus, 1988, p. 107.

زیرین کلاه می دانست که بر عکس گل بیو او را تهدید خواهد کرد و بعد هم شلاق، همان شلاق کذائی که الاغ ها را با آن می زد، به جان او می کشید. اما زیرین کلاه برای همین می رفت، همین شلاق را آرزو می کرد و اصلاً شاید می رفت که از دست گل بیو شلاق بخورد.

Sadeq Hedayat, « Zani ke mardaš râ gom karde bud », dans *Sâye rowšan*, p. 49.

838 Georges Morel, *Nietzsche, Introduction à une première lecture 2, analyse de la maladie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971, p. 234.

839 Expression empruntée à Jean-Luc Marion, « Le phénomène érotique », dans *Études*, t. 399, 2003/11, p. 483.

840 Masochisme ou sadisme, c'est le plaisir à souffrir en soi.

841 در تاریکی دستم را روی پستان های آن دختر می مالیدم. چشمهای او خمار می شد. من هم حال غریبی می شدم. به یاد می آید یک حالت غمناک و گوارائی بود [...] هوا ابری و گرفته بود، نمی دانستم چه شد که پشیمان شدم. نه اینکه او زشت بود یا از او خوششم نمی آمد، اما یک قوه ای مرا بازداشت. نه، نخواستم دیگر او را ببینم، می خواستم همه دلبستگیهای خودم را از زندگی ببرم، بی اختیار رفته در قبرستان.

Sadeq Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 13.

violent. C'est seulement dans *S.G.L.L* que l'érotisme se mêle avec l'amour, au sens général du mot, mais entre un couple cadavre :

L'un des hommes tourna le bouton du cercueil qui tinta trois fois, puis s'ouvrit. Un parfum subtil, le même que celui qui planait dans le studio, s'en dégagait. Ébahis, tous [les nus] s'écartèrent. [Voyant au milieu du cercueil] un couple nu, les visages semblables à ceux des insectes, dormait enlacé dans une étoffe délicate comme de la soie. Leurs lèvres étaient jointes pour un baiser sans fin tandis qu'un serpent blanc les maintenait noués⁸⁴². (*S.G.L.L*, pp. 72-73)

À travers cet extrait, le concept de l'érotisme chez Sadegh Hedayat prend une valeur intense en face du désir. Une image dénudée évoque une image érotique. Il est aussi à noter que dans la citation mentionnée, l'image des insectes évoque *Le Scarabée d'or* (1843) d'Edgar Allan Poe. Concernant l'image du serpent enroulé autour du couple, il est à rappeler qu'elle est un symbole de l'éternité⁸⁴³ dont le mythe iranien est Zervân. Or, dans les récits de Sadegh Hedayat, l'image de la femme se classifie en deux groupes : les femmes réelles qui se présentent dans un niveau social différent, comme le personnage d'*Alayvieh xânum* (Madame Alavieh). Ce personnage évoque parfaitement une image d'une femme iranienne à l'époque de l'auteur. Et aussi un personnage tout à fait normal et ordinaire qui peut illustrer une image féminine, comme l'auteur écrit :

Une grosse femme hirsute, aux paupières enflées, au visage criblé de taches de rousseur et aux énormes seins tombants, ramassait consciencieusement les sous. Elle portait un tchador noir en lambeaux tel un rideau ajouré, sur une casaque tirant sur le violet et un pantalon noir sous une courte jupe. Un carré de vieux tissu attaché à sa nuque flottait sur son visage⁸⁴⁴.

842 یکی از لختی ها جلو رفت و روی دگمه ای که کنار تابوت بود فشار داد. تابوت آهسته سه تا زنگ زد و درش خود به خود باز شد و بوی عطر تندى از همان عطر شهوت انگیز که در هوا پراکنده بود بیرون زد. لختی ها با تعجب به عقب رفتند. چون دیدند که در میان تابوت یک زن و مرد لخت شبیه صورت مجسمه حشرات میان پارچه لطیفی مثل بخار در آغوش هم خوابیده بودند، لب هایشان به هم چسبیده بود و مار سفیدی دور کمر آن ها چنبر زده بود.

Sadegh Hedayat, « S.G.L.L », dans *Sâye rowšan*, p. 43.

843 Selon la mythologie iranienne, le Dieu Zervân est comme un père qui a créé les dieux, les démons et tous les biens et les maux.

844 Sadegh Hedayat, *Madame Alavieh*, traduit du persan par M. F. Farzaneh, Paris, José Corti, 1997, p. 20.

زن چاقی که موهای وز کرده، پلک های متورم، صورت پر کک و مک. پستانهای درشت اویزان داشت. پولها را به دقت جمع می کرد. چادر سیاه شرنده ای مثل پرده زنبوری بسرش بند بود، روبند خود را از پشت سرش انداخته بود. از خلق سنبله کهنه گل کاسنی بتنش، چارقد آغبانو سرش و شلوار دبیت حاجی علی اکبر به پاش بود.

Sadegh Hedayat, *Alaviyeh xânum*, Téhéran, Parasto, 1343, p. 13.

L'autre image montre un groupe de femmes imaginaires qui ont une présence fantomatique. Sadegh Hedayat fait introduire ces personnages dans le monde réel mais le lecteur se rend compte tout de suite qu'elles sont des personnages imaginaires :

Félicia, transite d'effroi, se blottit contre moi, en s'écriant dans son affolement : « Tu vois ? C'est son âme, c'est l'âme de Bhagvan qui vient me punir. Elle vient de me surprendre avec toi. Il faut que je te quitte à l'instant même. Elle fit un grand effort pour se relever, et sans me dire au revoir elle sortit, chancelante. Je ne savais plus que faire, j'éprouvais une vague sensation de malaise. J'éteignais la lumière, m'étendis sur mon lit et tombai bientôt dans un profond sommeil.

(*Lunatique*, pp. 26-27)

La femme imaginaire ou le fantôme de la femme éthérée apparaît également dans les récits, comme *Enterré vivant*, *Trois gouttes de sang*, *Les Nuits de Varâmine*, *Sampingué* et *Lunatique*. Ces personnages fictifs ou imaginaires entrent dans le monde du narrateur et symbolisent dans ses rêves une figure de la femme idéale. Afin de trouver cette femme idéale, il est nécessaire de fouiller ou de vérifier l'arrière-plan de la vie de l'auteur. Cet être idéal apparaît comme une image mélangée de toutes les femmes qui se sont présentées tout au long des récits mentionnés plus haut. Elles sont montrées sous la forme d'une créature fantastique. On lit chez Sadegh Hedayat :

La porte s'ouvrit brusquement, livrant passage à une jeune fille de toute beauté. Je restai cloué sur place et la regardai éberlué. Elle me semblait un ange ou quelque fantastique créature. La présence d'une jolie fille impeccable dans mon taudis était incroyable⁸⁴⁵. (*Katia*, p. 139)

La puissance de réminiscence de l'auteur est tellement forte qu'il tente d'évoquer une nouvelle vie pour une âme morte. Il y a une notion du désir rétrospectif chez l'auteur qui est assez infranchissable. Il existe entre les deux mondes de la réalité et de l'imaginaire à travers les personnages féminins, il dit : « Je me levais, m'approchai doucement d'elle. Je la croyais vivante, ressuscitée, mon amour ayant insufflé la vie dans son corps⁸⁴⁶. » (*La Chouette aveugle*, p. 54) Ses personnages féminins pourraient également interpréter une image de la

845 یک‌ف‌مرتبه در باز شد و یک دختر جوان خوشگل وارد اطاقم شد. من سر جای خودم خشک شده بودم، و مات به سر تا پای دختر نگاه می‌کردم و او بنظرم یک فرشته یا موجود خیالی آمد. حضور یک دختر تر و تمیز خوشگل در مزبله من باورنکردنی بود. Saghe Hedayat, « Kâtîâ », dans *Sag-e velgard*, pp. 73-74.

846 بعد از سرچایم بلند شدم، آهسته نزدیک او رفتم، به خیالم زنده است، زنده شده، عشق من در کالبد او روح دمیده. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 20.

mère de l'auteur où il en montre deux images différentes : celle de la femme bonne (la femme éthérée, Lâleh, Madeleine, Kâtiâ) et de la femme terrible (la garce, Bibi xânum et Narguès⁸⁴⁷). Elles substituent parfois l'absence physique de sa mère : « Je considérai ma tante comme ma mère. Je me pris à l'aimer avec tant d'ardeur que, plus tard, j'épousai sa fille, ma sœur de lait, pour la simple raison qu'elle lui ressemblait⁸⁴⁸. » (*La Chouette aveugle*, p. 98) Ces figures multipliées et indifférentes représenteraient l'amour et la haine que l'auteur porte en soi pour sa mère. Il convient de dire que ces deux notions, l'amour et la haine, sont tellement jumelées chez l'auteur que le lecteur arrive à cette conséquence que dans chaque haine, il y a quand même un peu d'amour afin de trouver un lien à l'autre.

La plupart des personnages masculins rêveurs de Sadegh Hedayat attendent que leur femme rêvée apparaisse inattendue, mais dès qu'elles se présentent dans le monde réel, ils ne savent pas comment réagir devant elles. Quoique la femme imaginaire soit autant demandée par l'homme, mais elle doit rester inaccessible :

Madeleine était assise devant moi. L'air pensif et mélancolique, elle écoutait, la tête appuyée sur la paume de sa main. Je regardais à la dérobée ses nattes brunes, ses bras nus, son cou et son profil juvénile⁸⁴⁹. (*Madeleine*, p. 147)

À travers ce petit passage, on pourrait bien trouver la conception des surréalistes, celle de « l'Union libre⁸⁵⁰ » où l'auteur exprime l'image de la femme en détail. Cette représentation des femmes existe dans presque toutes les œuvres de Sadegh Hedayat. Ses personnages féminins sont dans un monde merveilleux à la fois érotique et cosmologique en rêve. En effet, « le conte merveilleux décrit le parcours d'individuation d'une psyché particulière en retraçant le processus spontané, cohérent et sûr qui mène à la résolution et à la réalisation de ce qui, au plan de la création charnelle, est insoluble et impossible⁸⁵¹ ». Sadegh Hedayat écrit :

847 Ces deux personnages se trouvent dans *Les Croque-morts*.

848 از وقتی که خودم را شناختم عمه ام را بجای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم به قدی او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیرینی خودم، را بعد ها چون شبیه او بود به زنی گرفتم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 44-45.

849 مادلن جلو من نشسته با حالت اندیشناک و پکر سر را بدست تکیه داده بود و گوش می کرد. من نزدیکی به موهای تابدار خرمایی، بازوهای لخت، گردن و نیمرخ بچگانه و سرزنده او نگاه می کردم.

Sadegh Hedayat, « Madeleine », dans *Zende be gur*, p. 61.

850 L'Union libre exprime la double lecture du corps féminin par l'homme désirant. Cité par Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, p. 248.

851 Anna Griève, « Les contes et le merveilleux », dans *Les Trois corbeaux ou la science du mal dans les contes merveilleux*, Paris, Éditions Imago, 2010, p. 74.

Ce n'était pas un mannequin, c'était une femme ; non mieux qu'une femme, c'était un ange qui lui souriait. Ces yeux bleu foncé, ce sourire chaste et ravissant – sourire qu'il n'aurait pu imaginer-, cette taille mince, fine et proportionnée ; tout était supérieur à ce qu'il s'imaginait de l'amour, de la beauté⁸⁵². (*Le Mannequin derrière le rideau*, p. 59)

Dans l'histoire du *Mannequin derrière le rideau*, il montre une idée du fétichisme dans laquelle on trouve un culte spécifique concernant la femme et la féminité. La figure de la femme en statue pour Mehrdâd (le personnage principal du récit) évoque deux aspects de la femme : l'un érotique et l'autre poétique, mais dans le sens du désir de l'amour. Ce désir devient comme une problématique chez l'auteur à tel point que le personnage se trouve devant un monde absurde sans cette figure femme-statue. Comme l'auteur souligne :

Il regardait attentivement le visage maquillé des femmes. Est-ce elles qui avaient séduit les hommes ? Qui les avaient rendus fous d'elles ? Chacune n'était-elle pas une poupée plus ignoble que celle de derrière la vitrine ? Toute la vie lui parut artificielle, chimérique et futile⁸⁵³. »

(*Le Mannequin derrière le rideau*, pp. 66-67)

Et un peu plus loin il dit encore : « Pour lui, il y avait une seule vérité, c'était la statue derrière la vitrine du magasin⁸⁵⁴ » (p. 67), cet amour est un amour rêvé chez l'auteur. À travers les œuvres de Sadegh Hedayat, le lecteur trouve souvent l'amour éternel chez le narrateur et les personnages qui plongent dans la mort. La mort est la dernière étape de l'érotisme en provoquant la puissance de l'amour éternel contre la mort. Comme l'indique Théophile Gautier, « cette passion est plus noble, plus poétique, plus éthérée, plus rapprochée de l'éternel amour⁸⁵⁵ » par rapport aux amours terrestres.

En effet dans *La Chouette aveugle*, le narrateur est attiré par une femme fantôme, particulièrement dans la première partie du récit où elle paraît comme un être surnaturel. Selon *Le Petit Robert*, « un fantôme est l'apparition surnaturelle d'une personne morte soit sous son

852 این مجسمه نبود، یک زن، نه بهتر از زن یک فرشته بود که به او لبخند می زد. آن چشم های کبود تیره، لبخند نجیب، دلریا، لبخندی که تصورش را نمی توانست بکند، اندام باریک ظریف و متناسب، همه آنها مافوق مظهر عشق و فکر و زیبایی او بود.

Sadegh Hedayat, « Aroosak-e pošt-e parde », dans *Sâye rowšan*, p. 84.

853 صورت بزک کرده زن ها را دقت می کرد. آیا این ها بودند که مردها را فریفته و دیوانه خودشان کرده بودند؟ آیا این ها هر کدام مجسمه ای به مراتب پست تر از آن مجسمه پشت شیشه مغازه نبودند؟ سرتاسر زندگی به نظرش ساختگی، موهوم و بیهوده جلوه کرد.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 89.

854 برای مهرداد تنها یک حقیقت وجود داشت و آن مجسمه پشت شیشه مغازه بود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 90.

855 Théophile Gautier, *Spirite : nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866, p. 140.

ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes⁸⁵⁶ ». Ici cette femme fantôme n'a que l'apparence d'une personne, celle qui fait séparer le monde réel du monde idéal en montrant son amour. Il est également à souligner que le narcissisme existe chez Sadegh Hedayat où la femme devient un reflet du héros et elle projette une figure idéalisée de l'être imparfait de l'auteur. Dans l'image de la femme, l'image du narcissique ou libido peut représenter « le moi ». Selon Freud, ça c'est une idée qui est comme un « transfert du narcissisme » du narrateur sur la femme aimée. Car, lorsque le narcissisme (le narrateur) n'a pas envie de voir son image, il cherche toujours une autre image ou une autre face pour pouvoir jouir de lui-même. Il écrit :

On en vint à se représenter le moi lui-même comme un réservoir de libido - appelée narcissique - duquel s'écoulent les investissements libidinaux des objets et dans lequel ces investissements peuvent être réintroduits⁸⁵⁷.

C'est un abaissement du propre moi qui correspond à la femme aimée. Dans *La Chouette aveugle*, la femme est présentée toujours selon l'imagination ou le souvenir de l'auteur- narrateur. Alors, dépourvue de réalité elle se révèle comme une forme vivante qui bouleverse l'existence du narrateur. Quand la femme éthérée meurt, le narrateur, égaré dans un monde rêvé, communique le corps sans âme de la femme :

Je voulus la réchauffer avec mon propre corps, lui communiquer ma propre chaleur en échange du froid de la mort. Je pensais que je pourrais peut-être lui insuffler mon âme. Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de la mandragore, mâle et femelle.

(*La Chouette aveugle*, p. 48)

Dans ce monde distrait, l'auteur-narrateur évoque un mariage mystique en parlant de la mandragore qui symbolise à la fois une image de la nature et de la femme. Cette image pourrait être présentée comme un mythe de l'éternel féminin où la femme éthérée prend place dans la quête spirituelle du narrateur. Chez Sadegh Hedayat, les personnages féminins sont associés à la fois à un univers du réel et de l'imaginaire.

856 Paul Robert, *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, Nouvelle édition millésimée, 2019, p. 1012.

857 Sigmund Freud, « "Psychanalyse" et "Théorie de la libido" », dans *Résultat, idées, problèmes, 1921-1938*, v. II, Paris, PUF, 1985, p. 67.

B. Figure archaïque et mythique à travers le merveilleux, l'érotisme et la beauté

La première remarque qui s'impose à travers les textes de ces deux écrivains, c'est bien la plus parfaite image féminine et celle de la beauté d'une femme. Pour Breton, il y a deux dimensions à travers les éléments imaginaires : mythique et moderne. Certes, il y a des idées concernant les images archétypes qui viennent à l'esprit et qui structurent notre monde imaginaire. La beauté féminine suit des archétypes qui se retrouvent sous les figures : la sirène, la fée, l'ange-femme, la déesse. Comme on le sait bien, au cours du XX^e siècle, avec la révolution surréaliste et les autres penseurs et philosophes, comme Freud et Bachelard, les idées de l'image et du mythe ont pris une place importante dans le domaine de la poésie⁸⁵⁸. Comme l'indique Pierre Albouy,

je définirais le *mythe littéraire* comme l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégagant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe⁸⁵⁹.

Puisqu'il y a un lien entre l'image et la pensée, certaines images peuvent sortir d'une pensée étrange et d'une bizarrerie mentale où l'image suscite les différentes idées. Quand la pensée devient déraisonnable, les images issues de l'esprit représentent un état confus qui est une « imagination sans réalité et une réalité sans imagination⁸⁶⁰ » :

Les roches sont dans la salle, les belles roches dans lesquelles l'eau dort, sous lesquelles les hommes et les femmes se couchent. Les roches sont d'une hauteur immense : les aigles blancs y laissent des plumes et dans chaque plume il y a une forêt. (*Poisson soluble*, p. 116)

Or, le mythe peut présenter parfois les images contradictoires où elles se transforment en images anormales et bizarres. Il devient ensuite comme une façon différente de comprendre et aussi de voir le monde. Parfois, il permet à l'Homme d'apercevoir comment il pourrait y vivre. L'imagination se représente comme créatrice du réel. Elle ouvre un univers relevant des secrets de la destinée humaine et comme Bachelard l'indique, « qu'est-ce que la croyance à la

858 Voir Philippe Walter, « Mélusine ou le savoir d'un mythe », dans *La Fée Mélusine : le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008, p. 8.

859 Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 217.

860 Expression empruntée à Patrick Legros, « L'imagination quotidienne », dans *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 21.

réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction que l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat⁸⁶¹ ». De ce point de vue, le mythe et la poésie peuvent être comme un guide qui montre le chemin de la réalité au monde humain.

À travers les récits en question, le lecteur reçoit souvent un tas d'images qui le ramènent vers le monde imaginaire. Les pensées créées par ces images font de la mythologie. Donc, les personnages mythiques entrent dans les domaines littéraires particulièrement dans la poésie. Ainsi les mythes d'Œdipe et de Mélusine qui symbolisent une création mythique dans le monde imaginaire. Philippe Walter écrit :

Un mythe n'est pas un texte littéraire. Il est la somme de toutes ses variantes. Chaque variation contient le mythe entier et le mythe s'exprime à travers toutes ses variations. Un mythe ne se réduit jamais à un seul texte parce que sa variété essentielle n'est pas d'ordre textuel ou littéraire, quoiqu'il ait souvent besoin d'un support textuel pour exister⁸⁶².

On trouve une image de Mélusine qui pourrait être présentée différemment chez chacun des auteurs. Cette partie de recherche abordera le sujet de la femme idéale qui est l'un des sujets les plus importants chez André Breton et Sadegh Hedayat. Cette image devient un sujet éternel et historique à travers les personnages féminins. Ils sont simulés à la fois par une forme mythique et parfois archaïque. Le mythe et le rêve peuvent avoir un rapport étroit sous la plume de ces deux écrivains. Comme l'indique André Green,

l'incessante opération de déchiffrement qu'appellent [le rêve et le mythe] tient moins au caractère énigmatique de leur contenu qu'au fait qu'ils sont eux-mêmes les produits d'une interprétation. Ils interprètent un donné inconnu sans savoir ni ce qu'ils interprètent ni comment ils l'interprètent⁸⁶³.

Il est vrai qu'une production littéraire extraordinaire plonge dans le monde mythique où nous sommes tous sollicités pour les interpréter à travers les personnages. L'image de la femme est tellement importante qu'elle paraît comme un motif concret chez les auteurs. Elle les pousse à écrire un livre à propos d'elle, comme André Breton l'écrit :

861 Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934, p. 34.

862 Philippe Walter, « Mélusine entre mythe et littérature », dans *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, p. 17.

863 André Green, « le Mythe : un objet transitionnel collectif », dans *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980, p. 100.

André ? André ? ... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste. (*Nadja*, p. 117)

Et chez Sadeh Hedayat, on lit :

Sans doute ce motif est-il l'œuvre d'un artiste fou et maniaque. La plupart du temps, lorsqu'il m'arrive de l'examiner, je lui trouve un air familier. C'est peut-être à cause de lui.... C'est peut-être ce dessin qui m'oblige à écrire⁸⁶⁴. (*La Chouette aveugle*, p. 158)

Les femmes, qui sont décrites par les auteurs, révèlent leurs valeurs à travers les figures mythiques et merveilleuses. Elles mettent en jeu leur identité et celle du personnage d'un même mouvement. La figure féminine devient un mythe personnel sous la plume de l'écrivain, une image créatrice et merveilleuse. Lorsqu'on parle de la femme mythique, c'est-à-dire en général, elle n'est pas un personnage réel et elle peut aussi se situer dans un cadre historique.

1. Les femmes mythiques et surréelles chez les auteurs

Les images mythiques prennent une dimension sacrée et surréelle chez les auteurs où l'amour est inséparable des mondes érotique et « archétypale ». La figure mythique féminine est un concept qui s'applique dans la plupart des textes littéraires, particulièrement dans des textes narratifs. Quand « les femmes *ont à disposition* dans leur monde mythique des modèles puissants et stimulants auxquels elles peuvent s'identifier, ou qu'il se trouve que des femmes *soient* à la source d'un modèle sacré, elles peuvent se sentir puissantes⁸⁶⁵ ». Puisque la femme est reliée au monde du *cosmos*, elle poursuit ses pouvoirs surréels dans un univers imaginaire. La femme, selon André Breton, « est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde⁸⁶⁶ ». En effet, elle est un élément fondamental dans le monde imaginaire. Chez André Breton et Sadeh Hedayat, la femme ramène le bien-aimé vers un monde de l'amour et parfois

864 نقش روی قلمدانی که با آن مشغول نوشتن هستم گویا یکنفر نقاش مجنون، و سواسی روی جلد این قلمدان را کشیده: اغلب به این نقش که نگاه میکنم، مثل این است که بنظرم آشنا می آید. شاید برای همین نقاشی است. ... شاید همین نقش مرا وادار به نوشتن می کند.

Sadeh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 77.

865 Nancy Auer Falk & Rita M. Gross, « Le pouvoir féminin : modèles mythiques et sources sacrés », dans *La Religion par les femmes*, Genève, Labor et Fides, 1993, p. 369.

866 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 11.

un monde de l'érotique. Elle prend une place poétique et artistique à travers les pensées masculines où elle se montre mystérieuse, inattendue et imprévue. D'après André Breton, le problème existant chez les femmes, c'est leurs visions merveilleuses et troublantes. Il y a également une image de la femme désirable liée à la beauté chez les personnages féminins et « la beauté de la femme désirable annonce ses parties animales⁸⁶⁷ ». Depuis le courant du romantisme : « L'image de la femme est devenue comme un intermédiaire entre l'homme et la femme⁸⁶⁸. » Elle est représentée en tant que l'unité spirituelle et perdue chez certains écrivains et poètes comme Nerval. Dans le courant du XX^e siècle, une autre vision symbolique de la femme se révèle une image à la fois subversive et créatrice.

Toutes les figures féminines chez André Breton et Sadegh Hedayat provoquent bien une fonction négative ou positive de mise en place des mythes. Ces figures permettent aux écrivains d'accéder aux nouvelles façons de se percevoir soi-même et de connaître un autre monde pour découvrir une clarté au niveau de la poésie surréelle. En effet, le lecteur pourrait trouver un aspect du « Moi » de l'auteur qui pourrait être dirigé vers les personnages féminins. Dans les deux récits en question les deux personnages féminins, Nadja et la femme éthérée, sont présentés comme des âmes errantes. Effectivement, « la rencontre de "l'âme errante" préfigurait la survenue d'une autre femme, incarnant la beauté "convulsive"⁸⁶⁹ ». Comme André Breton l'indique, « qui êtes-vous ? Et elle, sans hésiter : je suis l'âme errante » (*Nadja*, p. 82) et Hedayat écrit : « Ce ne fut qu'un éclat passager, un météore. Il se manifesta sous les apparences d'une femme, d'un ange plutôt⁸⁷⁰. » (*La Chouette aveugle*, p. 26) Tout au long du récit de Sadegh Hedayat, la quête de l'identité et la quête du sens sont deux sujets préoccupants à la fois chez le narrateur et le lecteur. Pour le narrateur, la quête du sens est d'abord une connaissance de soi-même et celle de l'autre : « Je n'ai que mourir demain, avant de m'être connu moi-même. » (*La Chouette aveugle*, p. 24)

Certes, l'homme existe par le regard des autres, mais ce qu'il recherche chez l'autre, c'est bien souvent ce qu'il aimerait trouver en lui-même. L'identité pourrait être présentée comme une notion insaisissable car les personnages peuvent se transformer : « Non, il ne faut pas que je souille son nom du contact des choses terrestres⁸⁷¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 27)

867 Georges Bataille, « La Beauté », dans *L'Érotisme*, p. 158.

868 Christine Lombez, *La Poésie moderne : courants et méthode*, Paris, Éditions du Temps, 1999, pp. 40.

869 Georges Sebbag, « Dédicaces et noms d'emprunt », dans *André Breton, l'amour-folie : Suzanne, Nadja, Lisa, Simone*, pp. 73-74.

870 اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتوی گذرنده، یک ستاره پرنده بود که به صورت یک زن یا فرشته به من تجلی کرد.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

871 نه، اسم او را نباید آلوده به چیزهای زمینی بکنم.

Ibidem.

Le même sujet accroît le côté énigmatique et insaisissable chez André Breton. Pour le définir, il a souvent recours à des antithèses : « Elle est pure et libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu mais merveilleusement à la vie. » (*Nadja*, p. 104)

Les femmes surréelles et mythiques portent un message pour les auteurs. Elles sont des messagers de l’Au-delà qui illustrent un sens du monde irréel en jouant leur rôle tout au long de l’histoire. Elles représentent, à travers les deux mondes érotique et sexuel, leurs pouvoirs magiques. Les auteurs installent un dédoublement de la personnalité des personnages féminins : « Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d’elle et de moi : la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle. » (*Nadja*, p. 140) Les personnages féminins dans le monde réel sont comme une énigme insaisissable. Elles évoquent une femme idéale à l’esprit de l’auteur où elles prennent des allures de personnages mythiques, comme Mélusine. Il y a toujours des aspects multiples chez les personnages.

a. L’image de la femme mythique chez Breton : Nadja déguisée en Mélusine

Le monde imaginaire du Moyen âge a eu une place importante dans les histoires fantastiques et imaginaires. L’une de ces images, c’est l’image d’une femme-serpent, celle de Mélusine. Avant tout, Mélusine est l’image d’une femme qui illustre une double nature des êtres humains et des surhumains portant une image divine. À ce propos Philippe Walter écrit : « Mélusine sera le sujet idéal d’une tentative de recomposition d’un savoir mythique et poétique qui passera par une réévaluation du regard sur les choses, les êtres et le monde⁸⁷². » Ce personnage cosmique qui est bien lié à la nature devient à la fois « un modèle d’existence féminine⁸⁷³ » et une image mythique médiévale. Il se présente telles une autre image et une autre perception du monde au lecteur, celle du surnaturel. Mélusine représente à la fois « une amante et une mère nourricière⁸⁷⁴ » en incarnant une femme éternelle. Mélusine pourrait être un signe de Merveilleux, comme André Breton en a parlé dans ses œuvres, ainsi *Arcane 17*, *Nadja* et *L’Amour fou*. Les images féminines le renvoient aux personnages mythiques comme Mélusine, celle qui a des forces telluriques et extraordinaires en profondeur à l’univers naturel. L’image de Mélusine est apparue comme une femme magicienne qui a des pouvoirs surnaturels : « Nadja s’est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de

872 Philippe Walter, « Mélusine ou le savoir d’un Mythe », dans *La Fée Mélusine, le serpent et l’oiseau*, p. 9.

873 Mot emprunté à Jacques Le Goff, « Avec Mélusine apparaît au premier plan de ce livre une héroïne merveilleuse », dans *Héros et Merveilles du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 153.

874 Expression empruntée à Audrey Fella, *Mélusine et l’éternel féminin*, Paris, Dervy, 2006, p. 26.

toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près. » (*Nadja*, p. 149)

Mélusine, ce personnage mythique, qui est une femme libérée, provoque un sens remarquable chez les surréalistes, celui de la liberté. Nadja déguisée en Mélusine révèle cette vision de la libération. Le personnage de Nadja devient comme une image énigmatique, avec le même caractère que Mélusine. C'est la raison pour laquelle l'écrivain se pose cette question abstraite qu'il aborde au début de *Nadja* : « Qui suis-je ? ». *Nadja* illustre à la fois un monde des interactions entre les deux personnages féminins : Nadja et Mélusine, et comme une image incarnée d'une femme originelle et naturelle. Nadja est bien assimilée à Mélusine, car ce jeune vagabond mythique est une femme inaccessible, désirée, fugitive et mystérieuse à l'égard des personnages masculins. Autrement dit, elle est comme un miroir de l'autre. André Breton a bien cité clairement dans le récit que Nadja essaye d'emprunter les traits de Mélusine :

Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front. (*Nadja*, pp. 149-155)

À travers ce passage, il y a une autre caractéristique de Mélusine dévoilée par Nadja : c'est la lumière, celle qui cristallise la nature. Le mot « étoile » qui symbolise la lumière, est montré sous l'image de Mazda dans *Nadja* qui est un phénomène étincelant en incarnant le concept du désir : « Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé. » (*Nadja*, p. 155) En effet, dans ce passage cette étoile est métamorphosée en une nouvelle naissance merveilleuse montrant également une vision lumineuse. Il est à souligner que le nom de Nadja est aussi le « surnom d'une danseuse en vogue⁸⁷⁵ » en orientant les bras et la queue vers le haut et le bas, évoquant les mouvements d'une danseuse. Cette image illustre le mystère dévoilé du concept merveilleux de Mélusine.

Les autres caractéristiques de Mélusine en *Nadja* sont la beauté, le merveilleux et la richesse qui représentent une figure principale chez André Breton. Ces deux personnages féminins se trouvent dans deux mondes de l'imaginaire et du mystique. Ce personnage mystérieux, Mélusine, provoque un monde magique du rêve chez l'auteur à côté de l'image tantôt révoltée et tantôt sorcière de Nadja. Mélusine est une figure manifestée de sa société,

875 Expression empruntée à Danielle Bohler, *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture et l'empreinte*, p. 434.

comme Nadja. La mystériorité de Mélusine apparaît en Nadja sous la forme d'une boule de secrets, de mystères et d'une perspective d'histoires fantastiques. Ces histoires fantastiques se composent de ses mondes : celle de la réalité et celle du mythe.

Il y a toutefois un autre sujet intéressant qui concerne ces deux personnages réels et mythiques : le regard de l'amour. En effet, il prend une forme métamorphosée chez ces personnages féminins. Un amour qui provoque un pacte imaginaire du désir et se présentant l'une sous une fée amante et l'autre déguisée en personnage mythique. Dans les deux mondes de Nadja et Mélusine, il y a l'imagination du secret. Il est à souligner qu'il y a un autre aspect particulier mélusinien chez Nadja : c'est la mise en relief du thème aquatique. Avec le sujet du jet d'eau lorsque Nadja en parle. L'eau est une sorte de métaphore qui pourrait évoquer l'image du bain de Mélusine.

b. La femme éthérée ou une figure de la fée serpent (Mélusine) dans *La Chouette aveugle*

L'image de la femme chez Sadegh Hedayat pourrait être un portrait d'une femme fatale qui est dangereuse. En effet, la figure féminine comblée de sa beauté féerique apparaît parfois chez lui comme une femme dangereuse et terrifiante : « Pourtant, même en cette occurrence, ne m'aurait-elle pas préféré n'importe quelle bête, un serpent indien, un dragon ? » (*La Chouette aveugle*, p. 104) contrairement à André Breton où les femmes rêvées et imaginées ont une image angélique. Chez l'auteur, il y a deux images présentées de la femme : femme fatale et fille angélique qui évoquent les personnages doubles. Les surréalistes croient que la femme est un objet du désir, cette image est également claire chez les personnages féminins de Sadegh Hedayat. Dans *La Chouette aveugle*, la garce a probablement un rôle de prostituée. Cela nous fait penser à ce passage de Georges Bataille : « Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. Dans la mesure de son attrait, une femme est en butte au désir des hommes⁸⁷⁶. » Sadegh Hedayat écrit : « Pourtant, que ma garce de femme plût à la canaille autant qu'à moi, m'irritait plus que tout. Quant à elle, elle me préférait les autres⁸⁷⁷ » (*La Chouette aveugle*, p. 113) Et un peu loin, il dit :

876 Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 115.

877 رجاله ها هم مثل من از اين لكاته -از زنم- خوششان می آمد و او هم بیشتر به آنها راغب بود.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 53.

Vraiment, son visage et ses yeux me faisaient honte. Une femme qui se donnait à tout le monde, moi excepté, tandis que je devais me contenter pour tout plaisir de l'imprécise évocation de son enfance⁸⁷⁸. (*La Chouette aveugle*, pp. 167-168)

Certes, les femmes ont une puissance provocante concernant leur désir à l'égard des hommes et dans ce pouvoir féminin apparaîtra spécifiquement une version sexuelle. Il est à noter que la beauté féminine, selon Georges Bataille, reste toujours une image cohérente et concrète. Il est intéressant de noter qu'il y a certains rapprochements entre Georges Bataille et Sadegh Hedayat. Ce qui fait lier les pensées du premier au second, c'est le regard négatif à l'égard du monde extérieur que ces deux écrivains portent en eux-mêmes. Tous les deux ont un regard similaire sur le monde des ténèbres où naît la mort. Une autre similitude dans une grande partie de leur manière narrative c'est lorsque le lecteur se situe dans deux aspects liés « à l'impossible et à la mort⁸⁷⁹ ». Comme Georges Bataille écrit : « La mort, qu'elle est belle⁸⁸⁰ ! »

C'est là que l'image d'amour et d'érotisme nous amène vers la mort et ouvre une voie vers le monde de fiction et d'imaginaire. C'est en ce sens qu'on pourrait dire que la manière d'écrire de ces deux écrivains côtoie un genre de fiction. Comme le dit Lacan, ce mot impossible prendra un sens philosophique qui permettra d'atteindre la réalité : « le réel, c'est impossible⁸⁸¹ ». Cette expression lacanienne explique bien un monde au-delà des mots et des images dans lequel le lecteur trouvera un lien indissociable de l'imagination et que le rêve révélera. Il est à noter que chez les deux écrivains l'image de la nuit est souvent associée au monde de la réalité chez les personnages. Georges Bataille souligne : « La nuit est la même chose que la lumière... Mais non. La vérité est que, de l'état où je suis, on ne peut rien dire sinon que le tour est joué⁸⁸². » Chez Sadegh Hedayat, la nuit décrit ainsi à l'égard de l'image de la femme :

Dans ses yeux, ses yeux noirs, je trouvai l'éternelle et profonde nuit que je recherchais ; je me plongeai dans leurs ténèbres terribles et enchanteresses. Il me semblait qu'ils faisaient jaillir une immense vigueur des tréfonds de mon être. (*La Chouette aveugle*, p. 44)

878 راستش از صورت او، از چشمهایش خجالت می کشیدم. زنی که به همه کس تن در میداد الا به من، و من فقط خودم را به یادبود موهم بچگی او تسلیت می دادم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 82.

879 Mot emprunté à Marie-Christine Lala, « L'impossible de Georges Bataille, du texte à la formation du thème », dans *Une acte du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 8.

880 Georges Bataille, *Œuvres complètes, œuvres littéraires*, v. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 136.

881 Jacques Lacan, « La logique du fantasme », dans *Le Séminaire XIV*, Séance du 10 mai 1967, inédit.

882 Georges Bataille, *op.cit.*, p. 135.

Avant de montrer la présence invisible d'une fée-serpent de type de Mélusine chez Sadegh Hedayat, il est utile de parler d'abord d'où vient la racine du mot fée dont le persan est *Pari*. Il est ainsi défini dans le *Dictionnaire étymologique du français*, « le mot fée est glosé en être fantastique qu'on se représente comme une femme douée d'un pouvoir surnaturel⁸⁸³ ». En effet, « la " fée " vient du latin *fata* qui signifie "destinées " et dans l'étymologie de ce mot, nous arrivons à " *fatum* ". Comme les fées sont la forme médiévale (et folklorisée) d'anciennes divinités païennes, elle est une divinité de la Parole⁸⁸⁴ ». Il convient de dire que,

Péri est emprunté au persan *pari*, génie, bonne fée nom donné à un démon femelle beau et malfaisant qui séduisait les hommes pieux (dans le mazdéisme). Le mot, écrit *pari* au XVIII^e s. désigne un génie femelle des contes persans ; il est le plus souvent employé au féminin mais le masculin est attesté⁸⁸⁵.

Le même mot dans le vocabulaire avestique est *pairikâ*. Ce terme *pairikâ* donne également une autre signification en tant que destructeur, comme on le voit dans le passage suivant :

Le nom de *Pairikas*, ici au gnt. plr. est plus connu des Perses que le précédent, puisqu'ils y voient celui des Périss, ou des divinités femelles, célèbres sanskrites, qui ne se fait pas scrupule d'admettre, sans les expliquer, des mots zends et persans, a préféré au nom propre de *pairika*, « une grande Râkhasî ». le substantif féminin *pairika* dérive du radical *pěřě*, en sanskrit *přī*, employé dans le sens de détruire ; le suffixe *ka* est, selon toute apparence, celui d'un adjectif et le mot *pairika* signifie *destructeur*⁸⁸⁶.

Puisque Sadegh Hedayat avait probablement connaissance du sanskrit, il pourrait être possible qu'il a utilisé ce terme dans les deux sens : un démon femelle et une bonne fée. Il faut tout de même mentionner que l'usage de ce mot dans le sens négatif est plus remarquable qu'une image angélique, c'est-à-dire, un être merveilleux, *pairikâ* ou *Pari*. Cela veut dire le destructeur, celui qui existe chez les personnages féminins de Sadegh Hedayat. Comme

883 Cité par Philippe Walter, « Une fée nommée Parole », W. von Wartburg, dans *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, t. 3, Paris, Droz, 1934, pp. 432-434.

884 Philippe Walter, « Une fée nommée Parole », dans *Femmes médiatrices et ambivalentes, Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 227.

885 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p. 2527.

886 M. E. Burnouf, « Études sur la langue et sur les textes zendes », dans le *Journal asiatique ou recueil de mémoires, d'extraits et de notices*, t. V, Paris, Imprimerie nationale, Juin 1845, p. 430.

l'indique Philippe Walter, sur la conception des divinités indo-européennes, « la divinité incarne la parole vraie car conforme à l'ordre du monde⁸⁸⁷ ». Chez Sadegh Hedayat, la bien-aimée apparaît sous la forme d'une Pari (fée) qui est belle et attirante et qui est aussi capable de faire de la sorcellerie. Chez lui, il y a une dualité entre les personnages féminins : celui de la femme éthérée et de la garce. Il est à noter qu'ils sont également visibles chez les personnalités des autres personnages féminins dans les autres récits de Sadegh Hedayat. Les personnages s'opposent tout au long du récit en montrant des résultats contraires comme l'amour et la haine, le bonheur et le malheur et finalement le mariage et le meurtre :

Maintenant, j'ai compris : elle aimait ces gens-là parce qu'impudents, stupides et dégoûtants. Ses passions étaient inséparables de l'ordure et de la mort. Avais-je vraiment envie de coucher avec elle ? Était-ce son physique qui m'avait fait perdre la tête ? La répugnance que je lui inspirais ? Ses gestes, son allure⁸⁸⁸ ? (*La Chouette aveugle*, p. 103)

En ce qui concerne l'image de Mélusine chez Sadegh Hedayat, il est nécessaire de rappeler que l'image des femmes poissons apparaît dans la littérature médiévale persane. Et l'autre image mélusinienne, c'est le mariage entre l'être humain et un esprit féminin. Donc, à travers ces critères, il serait facile de trouver quelques similitudes entre les personnages féminins, celui de la garce ou de la femme éthérée et de Mélusine, qui sont deux personnages provoquant avec une source de plaisirs. D'après Anna Caiozzo, « les fées sont désormais aux époques médiévales dans les imaginaires, dissociées des *pairika* avestiques et classées dans le répertoire des créatures bienfaites⁸⁸⁹ ».

Or, les femmes montrent à la fois un concept de l'amour physique et du désir de l'auteur et en quelque sorte cela sera confirmé cette phrase : « elle me plaît et je veux l'avoir ». Cette caractéristique lie le plaisir au sentiment amoureux où l'amour physique se transforme en amour conjugal chez Hedayat : « Si je l'ai épousée, c'est à cause de ses perfides avances⁸⁹⁰. » (*La Chouette aveugle*, p. 113) La femme effrontée (la garce) doit être appelée « ma femme », qui évoque la question du mariage. Mais au vu du caractère montré par l'auteur, elle est

887 M. E. Burnouf, *Ibidem*.

888 حالا می دانم که آنها را دوست داشت، چون بی حیا، احمق و متعفن بودند. عشق او اصلا با کثافت و مرگ توأم بود. آیا حقیقتاً من مایل بودم با او بخوابم؟ آیا صورت ظاهر او مرا شیفته خودش کرده بود یا تنفر او از من؟

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 47.

889 Anna Caiozzo, « Filles de l'eau, du feu et des astres. Femmes mythiques et médiatrices de l'Orient médiéval », dans *Femmes médiatrices et ambivalentes, Mythes et imaginaires*, p. 35.

890 اگر او را گرفتم برای این بود که اول او به طرف من آمد، آن هم از مکر و حيله اش بود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 53.

nommée « garce » : « Je l'appelle garce parce qu'aucun autre nom ne lui va aussi bien. » (*La Chouette aveugle*, p. 113)

L'image de l'eau souligne aussi un caractère particulier et mythique chez les deux personnages : Mélusine et la femme éthérée (la fille angélique). Cette image montre un double concept. D'une part, la fontaine où Mélusine rencontre son mari qui présente une image symbolique. C'est comme le moment où le narrateur de *La Chouette aveugle* voit par la lucarne cette fille à côté du ruisseau où elle lave ses cheveux : « Ainsi, l'eau avec laquelle elle lavait ses tresses ne pouvait provenir que d'une source singulière et ignorée, que jaillir d'une caverne enchantée⁸⁹¹. » (*La Chouette aveugle*, p. 38) D'autre part, cette image de l'eau qui est sacrée chez ce personnage féminin à un point qu'elle « répandit de l'eau ordinaire sur son visage, il se serait fané ». (*La Chouette aveugle*, p. 38) C'est en ce sens que cela provoque une image mythique de Mélusine et de son lien sacré avec l'eau. Et aussi l'image de la grotte dans le culte de Mithra. En effet, cette image correspond à l'image du monde intérieur et l'eau symbolise la frontière entre le monde surnaturel et le monde terrestre. Les personnages apportent une réponse à cette question qu'il y a peut-être une relation existante entre les deux mondes des mortels et des vivants. Dans la seconde partie de l'histoire, l'auteur-narrateur illustre encore une image de la garce lorsqu'elle était enfant et il jouait avec elle. Ce qui est intéressant, c'est qu'il raconte le moment de la chute de la petite fille (la garce) dans l'eau et en la récupérant le narrateur réussit à la voir derrière un voile de femme. Elle est vue à la dérobée. De ce point de vue, il pourrait dire que la figure de la garce devient maudite, cette image symbolisant le côté sorcière de Mélusine lorsque son mari la voit transformée en serpent. Sadegh Hedayat écrit : « Était-ce donc là cette petite fille gracieuse, éthérée, vêtue d'une robe noire et fripée, avec laquelle je jouais à cache-cache au bord du Souren⁸⁹² ? » (*La Chouette aveugle*, p. 167)

Ces deux personnages féminins issus du monde de la féerie ramènent le lecteur au monde du merveilleux. Ils cherchent un monde dans lequel serait possible de découvrir la beauté et la vérité. Ces personnages s'approchent aussi des différentes images comme celle de « la mère de lumière » qui est à la fois divine et démon, fée et femme. Les deux personnages provoquent également une femme de l'eau et du feu. Celle de l'eau représente une image de

891 مثلاً آبی که او به گیسوانش را با آن شستشو میداده بایستی از یک چشمه منحصر به فرد ناشناس و یا غاری سحرآمیز بوده باشد. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 11.

892 آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثری بود که لباس سیاه چین خورده می پوشید و کنار نهر سورن با هم سرمامک بازی می کردیم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 82.

femme-vouivre⁸⁹³ (Mélusine) dans les légendes françaises, et celle du feu illustre l'image de Mithra, symbolisant le soleil dans la mythologie iranienne. Elles sont des créatures fantastiques présentes sur la terre pour la réchauffer et la régénérer. Ayant ces caractéristiques, elles garantissent fécondité et fertilité.

L'autre caractéristique de Mélusine, reflétée également dans le personnage de Nadja, est celle de l'image de la femme-danseuse. Dans la seconde partie de l'histoire, Sadegh Hedayat met en image sa mère, danseuse en Inde, assimilée à un « naja⁸⁹⁴ ». À travers l'ensemble des travaux que nous avons abordés jusqu'ici, il est bien clair que tous les personnages de Sadegh Hedayat ne sont qu'une personne. Donc l'image de la mère du narrateur pourrait être celle de la femme éthérée. Ce qui signifie que cette danseuse est probablement une autre image de la femme éthérée évoquant aussi la luminosité. Mélusine apparaît en deux aspects différents chez les personnages féminins de Sadegh Hedayat. Elle ressemble à la face angélique de la femme éthérée : une image qui ne doit pas être vue par les autres. Et aussi à la face diabolique de la garce qui fait partie des esprits malfaisants. En effet, ce concept de l'eau à travers les personnages féminins de Sadegh Hedayat illustre « l'imagination du malheur et de la mort qui trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle⁸⁹⁵ ».

2. Le monde archétypal et imaginaire à travers l'érotisme et l'irrationalité

Les personnages féminins, dans les deux récits, se sont éloignés du monde réel et elles sont transfigurées selon le désir et des fantasmes masculins. D'après les idées mythiques et imaginaires féminins chez André Breton et Sadegh Hedayat, certes il y a encore un autre côté caractéristique chez les femmes : c'est l'image magique et le merveilleux. La femme selon Gérard Legrand,

elle se montre parfois comme une magicienne autour de la théorie du hasard, de la psychiatrie et aussi de la spirituelle. Une charmante fille est une magicienne plus réelle qu'on ne croit [...] Tout contact spirituel ressemble à celui de la baguette magique⁸⁹⁶.

893 « Serpent légendaire, gardien de trésors fabuleux, ou jeune fille accompagnée de serpents, douée de pouvoirs fantastiques. *En Franch-Comté, en Bourgogne, dans La Lorraine, on nommait vouivres des serpents ailés d'une grandeur prodigieuse qui gardaient les trésors cachés, en attendant que les conteurs et les poètes aient ajouté à leurs attributions celles de veiller sur les princesses captives et enchantées* », dans *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e siècle et du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1335.

894 « Latin des zoologistes (après 1658, avant 1693), du sanskrit nāga- "serpent" par une forme cinghalaise, cobra », *Le Petit Robert*, p. 1669.

895 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 105.

896 Cité par Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Paris, Éditions Méréal, 1996, p. 189.

Les femmes magiciennes sont présentées par la chair d'une sirène ou d'une sorcière. Ferdinand Alquié écrit : « Il (le surréel) magnifie l'être aimé, c'est-à-dire la femme, qui prend ainsi, dans la table des valeurs surréalistes, la place de Dieu⁸⁹⁷. » Dans le monde des archétypes d'André Breton et de Sadegh Hedayat, il y a une tendance fondamentale entre les images du désir et du plaisir qui symbolisent un enchanteur érotique. Les images enchanteresses évoquent une image de beauté, celle qui est un modèle idéal. Les narrateurs illuminent les facettes différentes à la fois de la sexualité et de la féminité à travers l'érotisme. Dans le récit d'André Breton ou celui de Sadegh Hedayat, les personnages féminins présentent sous une forme de l'archétype de la déesse de l'amour où il y a une image de l'érotisme sans raison. Comme l'indique Norbert Bolz,

l'érotisme est la sublimation de l'irrationalité du phénomène sexuel au point de devenir la sphère de l'extra-quotidien ; la sexualité est pervertie et devient ainsi le chemin royal de la vie véritable face à la froide objectivité du rationalisme occidental⁸⁹⁸.

En effet, le désir pourrait être irrationnel. Vu que l'érotisme libère l'imagination de l'individu, il se trouve connecté au monde irrationnel, un monde irrationnel du désir. L'amour prend un rôle libertin chez les personnages à travers leurs imaginaires. Dans un tel univers, l'idée du désir ou du plaisir devient une conception supérieure sur la raison. Ces deux récits en question relatent l'histoire d'une folie où les narrateurs tentent d'illustrer une passion mal vécue. L'érotisme se manifeste à travers les personnages féminins en plongeant dans une illusion du fou au monde libertin. Le monde libertin parle « d'individus prisonniers du regard de l'autre, enferrés dans leurs contradictions, enchaînés à des fantasmes toujours insatisfaits⁸⁹⁹ ». En effet, le désir est un érotisme réel qui pourrait être montré dans un monde de la mélancolie des individus.

Concernant l'idée archétypale et l'érotisme chez André Breton et Sadegh Hedayat, ils ont montré le concept d'anima et d'animus chez leurs personnages des récits, particulièrement Sadegh Hedayat. Ces deux concepts sont « des personnifications des tendances féminines et masculines de la psyché⁹⁰⁰ » des auteurs. Ceux (l'animus et l'anima) qui provoquent une image

897 Cité par Ferdinand Alquié, « L'attente et l'interprétation des signes », dans *Philosophie du Surréalisme*, p. 117.

898 Norbert Bolz, « L'Esthétique comme philosophie de l'histoire », dans *Weimar, le tournant esthétique : actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Anthropos, 1988, p. 159. (Gérard Raulet et Josef Fürnkäs)

899 Michèle Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Belgium, Peeters, 2000, p. 267.

900 Voir Ysé Tardan-Masquelier, « Anima et animus », dans *Jung et la question du sacré*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 63.

de l'inconscient et le Moi, un regard allant vers les deux aspects philosophiques : Éros et Logos. En effet, ces deux principes archétypaux, anima (éros) et animus (logos), montrent une relation entre l'homme et la femme et ils sont associés aux rêves et aux fantasmes. Autrement dit, l'anima et l'animus symbolisent dans deux caricatures féminine et masculine, « l'animus au stade le plus bas est un logos inférieur, une caricature de l'esprit masculin différencié, de même que l'anima au degré le plus bas est une caricature de l'éros féminin⁹⁰¹ ».

a. Le libertinage de l'érotisme et de la folie chez les personnages

Dans le monde libertin, deux mots fondamentaux se révèlent : la folie et le plaisir. Il est à souligner que la relation entre la folie et le libertin n'est peut-être pas tellement étroite. Mais quand il y a des traces pathologiques ou psychologiques chez les personnages d'un récit érotique, on peut dire que ce critère rend possible un rapport entre ces deux termes. En effet, dans ce genre d'histoires, lorsque les images et les rêves s'insinuent dans une « imagination sur une raison défaillante⁹⁰² », l'image de la folie se révèle : « Persuadé de suivre sa raison, le personnage libertin se fige dans une attitude contraire à ses propres intérêts et provoque les catastrophes qui s'abattent sur lui⁹⁰³ » :

s'écarter de la raison en le sachant, parce qu'on est esclave d'une passion violente, c'est être faible ; mais s'en écarter avec confiance, et avec la ferme persuasion qu'on la suit, voilà [...] ce qu'on appelle être fou⁹⁰⁴.

Les récits libertins font disparaître les limites de la raison et aussi les pensées dogmatiques religieuses. Avec ce dépassement de la raison, cette idée ouvre le chemin vers un monde de la folie. En effet, le libertinage peut prendre le sens de l'érotisme, non seulement dans le sens érotisme sexuel mais aussi dans le sens de l'attirance sexuelle. Alfred de Musset écrit : « Ce n'est pas entre deux femmes que j'ai à choisir, mais entre deux routes que j'ai voulu suivre à la fois, et qui ne peuvent mener au même but : l'une est la folie et le plaisir, l'autre est l'amour⁹⁰⁵. » Donc, il convient de dire que cet amour de l'autre résumé dans le sens de la passion se révèle dans les deux images de soi et de l'autre.

901 Carl Gustav Jung, *Commentaire sur le "Mystère de la fleur d'or"*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 59.

902 Expression empruntée à Michèle Bokobza-Kahan, « D'un aveuglement qui s'ignore », dans *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, p. 248.

903 *Op.cit.*, p. 262.

904 Denis Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIV, Genève, Pellet, 1751-1772, p. 823.

905 Alfred de Musset, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1837, p. 160.

Or, l'érotisme libertin chez les narrateurs permettrait de se libérer de leurs interdits et parfois l'érotisme approuve également le monde de la mort. En effet, dans *Nadja* et *La Chouette aveugle*, il y a plutôt une impulsion sensuelle que sexuelle et l'érotisme se trouve dans une place émotionnelle dans les récits. Comme Olivier Sirost l'indique, « l'éros représente les expériences sensuelles multiples que le corps peut réaliser⁹⁰⁶ ». L'image de l'érotisme libertin devient une représentation de l'amour sublime en donnant une place à l'émotion où le rêve l'emporte sur la réalité. L'image du libertin chez les auteurs présente comme un hasard où ils rencontrent les femmes et s'intéressent à elles. En effet, les femmes deviennent une victime d'amour et font partie des circonstances du hasard chez les narrateurs :

L'attitude du libertin devant l'amour se définit surtout par des refus : refus de la passion (le libertin ne doit pas être amoureux), refus de l'obsession érotique (le libertin doit pouvoir *choisir* ses victimes), refus de l'immédiat sous toutes ses formes (le libertin néglige ce qui s'offre et ne séduit qu'après d'exactes préparations⁹⁰⁷).

À travers ce passage, il est à signaler qu'André Breton avait la tentation de « défendre sa conception de l'amour contre les libertins⁹⁰⁸ ». Car, il croyait que le libertin face à l'amour peut réduire les passions de l'individu et l'intensité de ses désirs. Cette idée apparaît dans *L'Amour fou* où André Breton réfute l'image du libertinage qui montre parfois un concept de l'infidélité du couple. Comme il écrit :

Cet être est sujet à souffrir, qui pis est, à se méprendre sur la raison de sa souffrance. De par le don absolu qu'il a fait de lui-même, il est tenté d'incriminer l'amour là où c'est seulement la vie qui est défaut. (*L'Amour fou*, p. 149)

Donc, le sujet du libertinage n'est pas forcément conseillé par André Breton quand la personne souhaite parler de l'amour.

Or, la peur est un autre sujet qui est associée aussi aux sentiments dans les deux mondes de la mélancolie et de l'ordinaire. Sans doute cette peur sera-t-elle l'une des causes d'entrée dans le monde sombre et brutal de la folie :

906 Olivier Sirost, « Éros », dans *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS, 2008, p. 117.

907 Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine- Reprints, 1979, p. 33.

908 Cité par Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 124.

L'amour ou passion érotique est une espèce de rêverie procédant d'un excessif désir de jouir de l'objet aimable. Or si cette espèce de rêverie est sans fièvre, accompagnée d'une peur et tristesse ordinaire, [elle] se nomme mélancolie. Si cette rêverie est sans peur et tristesse mais avec témérité et folie, il lui faut donner le nom de manie⁹⁰⁹.

Et on lit chez Sadeh Hedayat :

Souvent la nuit quand elle dormait, il levait la lampe et contemplait longuement son visage, sa poitrine, ses bras. Puis il s'en allait comme un fou vaguer dans la montagne et ne rentrait qu'au petit jour. Il vivait ainsi entre la peur et l'espoir. Seule la peur le retenait de se déclarer, car si elle lui avait répondu : « Non, tu es trop vieux », il n'aurait plus eu qu'à se tuer⁹¹⁰.

La folie amoureuse hante le monde des personnages où elle les amène vers le rêve à travers les processus de dénégation de la raison. Elle est un mystère apparenté à la forme du délire et du désir où l'amour pourrait être comme « un état d'irrationalité ». On conclura cette partie par cette citation : « Une fois que la folie amoureuse s'est attachée à l'homme et qu'elle l'a consumé, il n'est pas d'art, pas d'"incantation magique", pas de changement de lieu qui puissent l'arrêter. En présence de l'objet aimé, on est amoureux ; loin de lui, on le regrette⁹¹¹. »

b. Un érotisme sans raison : une autre image de la beauté des personnages féminins

Les modèles montrés dans les deux récits présentent un tas d'images fugitives qui se sont basées sur les représentations mythiques. Ces images ressemblent tellement au rêve qu'elles perdent petit à petit leurs notions logiques. Dans ce monde mythique de ces deux histoires en absence de logique, les personnages s'occupent de toute activité du désir et de l'érotisme. Dans les mythes du désir et de l'érotisme, l'amour apparaît comme une « illusion d'immanence⁹¹² » où ce mot se présente sous la forme de la beauté. Comme l'indique Stendhal, « aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près

909 Jacques Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*, Paris, Anthropos, 2001, pp. 36-37.

910 Sadeq Hedayat, « Lâleh », dans *La Griffes*, traduit du persan par Gilbert Lazard, Espagne, Éditions Novetlé, p. 52.

شب ها اغلب وقتی دختر می خوابید، چراغ را بالا می گرفت، صورت، سینه، پستان و بازوهای او را مدت ها تماشا می کرد. بعد مانند دیوانه ها می رفت بیرون در کوه و کمر و خیلی در به خانه برمی گشت. زندگی او میان بیم و ترس می گذشت و ترس مانع می شد که به او عشق خودش را ابراز بکند. اگر لاله می گفت : «نه. تو پیری». او دیگر چاره ای نداشت مگر اینکه خودش را بکشد.

Sadeh Hedayat, « Lâleh », dans *Se qatre xun*, p. 94.

911 Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, 758d-759d, traduit S. Gotteland et E. Oudot, Paris, Flammarion, 2005, pp. 110-112.

912 Mot emprunté à Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 215.

que possible un objet aimable et qui nous aime⁹¹³ ». Cette image d'aimer de la part des auteurs a une vision matérialiste chez les personnages féminins. Ils suivent cette passion érotique dans un univers de la douleur et du plaisir qui ne demandent qu'à dépasser la frontière du monde logique. Toutes les sensations et toutes les passions viennent d'un concept érotique qui ramène le lecteur vers une image merveilleuse, mystérieuse et mythique : celle de la beauté de la femme ou l'être aimé :

La femme au corps de papier peint/ La tanche rouge des cheminées/ Dont la mémoire est faite d'une multitude de petits abreuvoirs/ pour les navires au loin/ [...] Celle qui descend des paillettes du sphinx/ Celle qui met des roulettes au fauteuil du Danube/ Celle pour qui l'espace et le temps se déchirent le soir quand le veilleur de son œil vacille comme un elfe⁹¹⁴.

C'est en ce sens qu'on pourrait dire que l'irrationalité de l'érotisme pourrait s'être échappée à travers quelques images montrées dans les deux histoires comme : les rêves, les rêveries et les hallucinations. En quelque sorte, ils peuvent donner un sens du bonheur dans le but suprême de l'auteur : « Il semble qu'ici et là le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction. » (*Les Vases communicants*, p. 128) Comme il est noté à plusieurs reprises, l'image de la femme est bien reliée à la nature où l'érotisme est dédié à l'esprit qui « vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir⁹¹⁵ ».

Le récit de *La Chouette aveugle*, fait atteindre l'idée de la littérature érotique, à travers les personnages féminins, ou parfois l'idée d'une sorte d'homosexualité qui se trouve chez les personnages masculins. Dans ce récit, il y a la question de la beauté de l'érotisme masculin qui présente autour du personnage du frère de la femme éthérée, ainsi que dans l'histoire de *L'Impasse* sur les personnages de Mohsen et Sharif. Sadegh Hedayat montre cette beauté masculine sans préciser un sens particulier de l'homo ou de l'hétérosexuel chez son personnage masculin. Concernant la beauté physique du frère de la femme éthérée, le narrateur-auteur, écrit : « Il avait des yeux bridés de Turcoman, les pommettes saillantes, le teint mat, le nez sensuel, le visage maigre et brutal⁹¹⁶. » (*La Chouette aveugle*, p. 121) En effet, l'érotisme est comme un vainqueur du rêve. Dans un monde où l'homme est solitaire et sans Dieu, il essaye

913 Stendhal, *De l'amour*, Paris, Flammarion, 2014, p. 30.

914 André Breton, « Une branche d'ortie entre par la fenêtre », dans *Claire de terre*, p. 145.

915 Expression empruntée à Stendhal, *De l'amour*, p. 31.

916 چشم های مورب ترکمنی، گونه های برجسته، رنگ گندمی، دماغ شهوتی، صورت لاغر ورزیده داشت. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 57.

de trouver une autre personne dans laquelle il trouve sa propre beauté (même une beauté du même sexe). Dans *L'Impasse*, on lit :

Sa présence (Mohsen) faisait naître en Sharif un sentiment d'adoration pour sa beauté. Son visage, ses yeux, la grâce de ses gestes, jusqu'à l'habitude qu'il avait de sucer un crayon à copier (...), même leurs disputes à propos de rien : tout cela lui paraissait plein de gentillesse et de poésie⁹¹⁷.

Ces deux passages révèlent plutôt l'éveil de l'érotisme que l'homosexualité du narrateur. Il raconte deux rencontres rêvées avec les deux personnages masculins.

Concernant le sujet de la beauté féminine, il y a deux notions relevées à côté du thème de l'érotisme : celles du désir et du plaisir. Le premier correspond aux sens et le second provoque le corps en déterminant une image de la volonté et de la jouissance : « Les femmes les plus enragées sont les divorcées, qui s'arrangent si bien de leur voile de crêpe gris perle. Au bord de la mer il fut pour moi de saison de jongler avec leurs genoux. [...] Ainsi, au feu de la rampe, une bouche apparaît absolument semblable à un œil et qui ne sait que, pour peu qu'on incline le prisme de l'amour, l'archet court sur la jambe des danseuses ? » (*Poisson soluble*, p. 128)

Dans *La Chouette aveugle*, le thème de l'érotisme provoque aussi un état du corps dansant et explorant une passion forte du désir au croisement de la réalité et de l'imaginaire du narrateur. Ce concept est un témoignage d'une image de la culture indienne accordée par Sadegh Hedayat au corps féminin :

Je me représente assez bien la bayadère, ma mère, en sari de soie de couleur, brodé d'or, le visage et la poitrine découverts, un foulard de brocart jeté sur sa chevelure lourde, aussi noire que la nuit éternelle ; elle nouait un chignon sur sa nuque. Des bracelets ornaient ses poignets et ses chevilles. Elle dansait avec des gestes lents et rythmiques, au son du sâtâr, du tambourin, du luth, des cymbales et de la trompette. Musique pleine d'une signification profonde et dans laquelle se retrouvaient tous les secrets de magie, les superstitions, les vices et les souffrances

917 Sâdeq Hedâyât, « L'Impasse », dans *Deux Nouvelles*, p. 11.

حضور محسن یک نوع حس پرستش زیبایی در او تولید می کرد. صورتش، نگاهش، حرکات بی تکلفش، حتی عادتی که داشت همیشه مدادکپی را زبان بزند (...) و حتی قهرهایی که سر چیزهای پوچ از هم کرده بودند، برایش همه اینها پر از لطف و کشش شاعرانه بود.

du peuple de l'Inde. A travers ses mouvements harmonieux et ses invites sensuelles, gestes hiératiques, la bayadère s'épanouissait comme un pétale de rose⁹¹⁸.

(*La Chouette aveugle*, pp. 92-93)

Certes, cette image de la bayadère devant les yeux du personnage masculin, son père, provoque une image d'éros, un éros dansant. L'auteur se penche sur la question de l'inconscient du désir autour du corps féminin que la raison ignore involontairement. Donc, « d'un côté Éros renvoie à l'unicité divine, à la canonisation du corps chéri. De l'autre, l'éros représente les expériences sensuelles multiples que le corps peut réaliser⁹¹⁹ ».

3. La nature double de Nadja et de la femme éthérée

Les deux histoires remontent un cours du temps qui se prolonge de plus en plus dans le passé à travers les personnages où le lecteur se voit comme un archéologue qui commence à fouiller les données racontées pour trouver la réalité. Il trouve une image du dédoublement chez les personnages où elle est comme un retour en arrière, c'est-à-dire, le monde de possibilité. Ce dédoublement est comme un déplacement entre le narrateur-auteur et le personnage.

Chez les auteurs la femme a un double rôle, elle donne à la fois de la vie et de la mort. La femme illustre aussi une image du fantasme et de l'énigme du désir. Dès qu'elle prend un rapport avec le mythe, elle devient une dimension universelle. Quand un personnage ou un écrivain se sent double, cela signifie qu'il a du mal à saisir son identité et à comprendre ses actions et ses sentiments. Il voit une partie détachée de son être s'éloigner de sa personnalité réelle et il plonge dans un rêve :

L'hallucination, selon Esquirol, est un rêve à l'état de veille. Un aliéné qui délire peut être considéré comme dans un état permanent de sommeil. Dans les cas dénommés « double conscience » ou « dédoublement de personnalité », une personne peut ne pas avoir conscience de son autre existence, laquelle, oubliée, ressemble à un rêve⁹²⁰.

918 حالا میتوانم پیش خودم تصورش را بکنم که بوگام داسی یعنی مادرم با ساری ابریشمی رنگین زردوزی، سینه باز، سربند دیبا، گیسوی سنگین سیاهی که مانند شب ازلی تاریک و در پشت سرش گره زده بود، انگوهای مچ پا و مچ دستنتش. با حرکات آهسته موزونی که به آهنگ سه تار و تنبک و تنبور و سنج و کرنا می رقصیده. آهنگ پر معنی که همه اسرار جادوگری و خرافات و شهوت ها و دردهای مردم هند در آن مختصر و جمع شده بوده و به وسیله حرکات متناسب و اشارات شهوت انگیز حرکات مقدس بوگام داسی مثل برگ گل بازمی شد.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 41-42.

919 Sirost Olivier, « Éros », dans *Dictionnaire du corps*, p. 117.

920 Tony James, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

Compte tenu de ce passage, on pourrait dire que lorsque ces personnages féminins des deux écrivains se retrouvent dans un monde rêvé et halluciné, ils deviennent une sorte de personnage avec dédoublement de la conscience de soi. Autrement dit, leur conscience se dédouble et vise à montrer une vérité des limites physiques de l'individu : « Moi, je l'avais épousée parce qu'elle ressemblait à sa mère, parce qu'elle avait avec moi aussi une vague ressemblance ». (*La Chouette aveugle*, p. 114) En effet, la nature double de la femme unit les personnages par leurs ressemblances et leurs différences. Dans les récits les écrivains créent un monde différent, soit un monde imaginé soit un monde réel, reproduit dans le texte. Ils montrent une esthétique réaliste qui pourrait être double chez les personnages. Il y a deux raisons à suggérer un semblable monde chez les auteurs : d'une part, les images exactes ou réelles et d'autre part, un monde qui est absolument différent du monde réel. Dans les deux cas, il est à constater qu'ils n'empêchent pas que ce monde réel ou imaginé soit créé par l'auteur où il fait naître un état remodelé et le personnage se trouve dans une situation dédoublée.

Il est à rappeler que tout au long du mouvement surréaliste, les femmes jouent un rôle double. La « femme surréaliste », en tant qu'un être réel, pourrait être présentée tantôt muse et tantôt représentant un modèle. Elle peut s'inscrire au sein du mouvement par « son génie créateur⁹²¹ ». La question du dédoublement est bien encrée tout au début du récit de *Nadja* sous deux questions, « Qui suis-je ? » et « qui je "hante"⁹²² ? ». Ces deux questions montrent déjà une position du dédoublement où le personnage joue un rôle de fantôme. La femme est érotisée chez André Breton :

Après dîner, autour du jardin du Palais-Royal, son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. (*Nadja*, p. 125)

Chez Sadegh Hedayat aussi, la femme a des images doubles : une image maternelle, une image amante. Le narrateur-auteur rêve de la femme qui est idéale et à la fois unique et multiple, car elle correspond aux désirs du narrateur. En fait, on pourrait dire que la question identitaire des personnages dans les deux récits, *Nadja* et *La Chouette aveugle*, résume dans une sorte de

921 Mot emprunté à Magali Croset-Calisto, *La Femme surréaliste : de la métaphore à la métonymie*, p. 20.

922 « En utilisant le proverbe, "Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es", en jouant sur la double valeur qu'a prise le verbe *hanter* qui glisse de son sens premier de "fréquanter" à l'idée du retour des fantômes, des revenants, Breton redonne à l'expression toute faite sa pleine force qui permet la méditation sur ce qu'est ce moi profond et inconnu, tel qu'il se définit dans sa relation à l'Autre. » Marguerite Bonnet, *Œuvres complètes*, « *Nadja* », t. I., *op.cit.*, p. 1523.

dédoublément qu'ils jouent un rôle de fantôme. La question de double nature chez les personnages féminins suggère deux raisons ou deux pensées : l'une d'éternité et d'infini et l'autre de destruction. Le double révèle parfois un reflet qui permet d'analyser les limites du corps :

La réflexion dans le miroir peut être le modèle analogique de la réflexion philosophique, parce qu'elle fait apparaître la distance de soi à soi au fondement de sa conscience, le dédoublément au principe du dialogue de la pensée avec elle-même. Ce n'est pas le hasard qui conduisit Socrate à expliquer le sens de l'inscription delphique par l'analogie de l'œil-miroir, mais une exigence démonstrative qui s'imposait presque naturellement, comme si la vision était déjà de quelque manière impliquée dans la connaissance de soi par la nécessité de poser la méditation de l'autre pour définir l'identique : la médiation du miroir ou de l'œil de l'autre semble contenue originellement dans la relation d'une âme à une autre âme, le « vois-toi, toi-même » serait déjà dans le « connais-toi, toi-même ». L'analogie développe ainsi les termes d'une relation fondamentale entre la vision et la connaissance⁹²³.

C'est le cas de Sadegh Hedayat où il semblerait qu'il se regarde dans un miroir et voit d'autres personnages de sa vie qui sont tous les mêmes : « Ce miroir fascinant absorba tout mon être et m'entraîna jusque dans ces régions où la pensée humaine perd tout pouvoir⁹²⁴. » (*La Chouette aveugle*, p. 32) La femme éthérée est un personnage doublé du narrateur-auteur. Cela veut dire qu'elle présente l'imaginaire personnel de l'auteur où le double est lié au « je ». Ce sujet du double revient également dans la question du langage qui apparaît sous la forme de l'*ego* chez Sadegh Hedayat.

Il est intéressant de noter qu'à part l'autre personnage mythique, celui de Mélusine que Nadja voyait en elle, l'on trouve parfois des traces d'une déesse persane à travers les personnages de la femme éthérée et Nadja. Il semblerait qu'ils sont comme un double de cette déesse. Ces personnages féminins pourraient bien être symbolisés par l'auteur dans le déguisement de Mithra. Ce caractère mythique est défini dans les personnages sous les images d'un personnage rédempteur et considéré comme la vérité et la lumière. Pour Sadegh Hedayat, cette caractéristique est évidente et claire puisqu'il suivait toujours la religion zoroastrienne.

923 Agnès Minazzolli, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990, p. 98.

924 این آینه جذاب همه هستی مرا تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به خودش می کشید.
Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 8.

La notion du dédoublement est une réflexion personnelle de l'auteur qui apparaît chez les personnages sous les différentes conséquences du changement de la manière de vie. À ce propos, il est nécessaire de noter ce passage de Tzvetan Todorov, il écrit :

Ma double appartenance ne produisait qu'un résultat : à mes yeux mêmes, elle frappait d'inauthenticité chacun de mes deux discours, puisque chacun ne pouvait correspondre qu'à la moitié de mon être, or j'étais bien double⁹²⁵.

En effet l'image du dédoublement chez les personnages féminins, c'est une image femme-nature où il y a un lien entre la nature et le surnaturel. La représentation mythique de ces personnages féminins, qui met en récit une attirance masculine, est associée au puissant féminin.

C. Un portrait différent de l'auteur et du narrateur dans les deux récits

Cette partie abordera la perspective narrative en distinguant l'image de l'auteur et du narrateur pour déterminer s'ils sont bien présentés dans les récits. Il faut d'abord connaître la différence entre le rôle de l'auteur et celui du narrateur :

Le narrateur n'est pas l'auteur ; c'est un personnage à qui l'auteur a délégué le pouvoir de raconter. L'auteur « produit un personnage qui raconte en son nom », le narrateur est le personnage produit et n'a pas d'existence en dehors du roman ; l'auteur « pr [end] le *moi* pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie », le narrateur, lui, parle ou écrit à propos du passé d'une façon véridique⁹²⁶.

Ce passage permet au lecteur d'envisager le rôle différent du narrateur et de l'auteur chez André Breton et Sadegh Hedayat, particulièrement à travers leurs personnages. Il est à examiner quelques aspects importants qui existent chez les narrateurs, selon les points de vue l'interne et l'externe et l'aspect omniscience et omniprésence chez eux.

Il convient de dire que le narrateur et l'auteur peuvent être reconnaissables de l'un et de l'autre, c'est en ce sens qu'ils peuvent être des doubles. Selon Michel Schneider, « le principal dédoublement est de placer le narrateur en miroir-écran protégeant l'auteur contre toute

925 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996, p. 17.

926 Sylvie Patron, *Le Narrateur : l'introduction à la théorie narrative*, Paris, Colin, 2009, p. 13.

assimilation à l'homme dont il porte le nom⁹²⁷ ». Le monde double des narrateurs pourrait être montré à travers ses désirs que le moi n'a pas pu achever. Selon Freud, « toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l'illusion du libre arbitre⁹²⁸ ». Donc, le dédoublement est probablement un signe des cas de l'inquiétante étrangeté.

En effet chez André Breton, contrairement à Sadegh Hedayat, l'auteur est une personne réelle qui a vécu et a vu tous les événements qui sont racontés dans l'histoire où il permet au lecteur de se retrouver dans un monde réel. Dans les deux récits, le narrateur considère la voix du récit comme celle de l'auteur ou de l'un des personnages du récit. La narration à la première personne permettrait de trouver un rapport proche au narrateur de l'histoire. Dans *Nadja*, l'auteur prend de temps en temps le rôle du narrateur mais il est plutôt une présence physique qui accompagne le personnage en tout lieu et il est omniprésent. Il est à noter qu'il y a une simultanéité de l'espace-temps. Alors que le narrateur chez Sadegh Hedayat est un narrateur omniscient qui est au courant de toute l'histoire et tous les événements. L'auteur omniscient qui est métamorphosé par une image du narrateur croisant tous ses personnages sous ses yeux étant donné qu'il raconte en même temps son désir des récits amoureux. Il est à rappeler que l'une des caractéristiques des surréalistes, c'est la présence des images plus ou moins métaphoriques des narrateurs où cette métamorphose est bien liée au rythme du désir.

Dans les deux récits, c'est toujours le narrateur (omniscient ou omniprésent) qui s'émerveille du mystère des rencontres hasardeuses féminines dans leur vie. Le plaisir et le désir deviennent une image de la réalité insaisissable. La narration chez les auteurs suit un fil de logique du rêve qui raconte les scènes l'une après l'autre ou parfois pêle-mêle. Les événements passés tout au long des récits paraissent brouillés par le rêve où les images féminines causent une distinction entre les deux mondes du rêve et du réel.

L'image du narrateur dans les deux récits est bien la figure double de l'auteur lui-même, celui qui absorbe son histoire par la rencontre des femmes afin de la créer en présence du désir amoureux. C'est là que les images prennent une place très importante tout au long du déroulement des récits sous les yeux du narrateur-auteur. En effet, les personnages et les auteurs, en quelque sorte, sont des acteurs qui décrivent leur monde. Quand le « Moi » idéal est détaché du personnage, il cherche un autre moi idéal ailleurs, donc il tombe dans son aspect double. Au moment de la reprise de l'identité originale, le changement ou le déplacement du

927 Michel Schneider, « Doubler », dans *L'Auteur, l'autre ; Proust et son double*, Paris, Gallimard, 2014, p. 72.

928 Sigmund Freud, *Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1988, p. 238.

personnage du double cause une perturbation, comme une sorte de folie dans un monde imaginaire. Cette perturbation paraît également dans les deux notions du temps et de l'espace. Tzvetan Todorov écrit : « "Le surnaturel expliqué" : "Rien de surnaturel ne s'est produit, car il ne s'est rien produit du tout : ce que l'on croyait voir n'était que le fruit d'une imagination déréglée"⁹²⁹ » par la folie.

1. L'image du narrateur chez André Breton

André Breton est un écrivain-narrateur de tous ses récits. L'auteur a conscience de la nature de son univers textuel impliqué dans les récits. Le vrai responsable des récits est toujours l'auteur lui-même qu'il soit réel ou figuré. Le lecteur voit le « je » sous-entendu qui correspond à André Breton. L'image du narrateur est très simple chez lui. Il l'est tout autant qu'auteur principal. La situation du narrateur évoque la présence des expériences vécues à travers le monde du rêve et de l'état d'éveil. Il raconte les événements de son récit à la première personne qui montrent tous les débats amoureux du point de vue du héros du récit. Cette manière de narrer chez les surréalistes vient d'une façon métaphorique que le récit onirique englobe le contenu du texte où le rêve prend une place du réel. C'est le moment où il perd toute la logique et le lecteur s'éloigne du monde réel :

L'étoile reprend sa place majeure entre les sept planètes de la fenêtre dont les feux s'atténuent pour l'imposer comme la pure cristallisation de la nuit. J'attends que tout soit rendu à sa sérénité première. (*Arcane 17*, pp. 102-103)

L'écriture fantasmatique chez André Breton est comme un « développement et enchaînement des fantasmes au moyen de jeux de mots et de jeux de style ; tout se passe comme si les rêves n'étaient plus des matériaux à assembler bruts, mais les points de départ d'une nouvelle rêverie, elle est fort consciente et toujours dirigée qui continue le travail de rêve en développant systématiquement fantasme et symboles et en gommant sans doute tout l'anecdotique⁹³⁰ ». Cette image met en évidence des imaginations et des rêves à travers les mots dans cette manière d'écriture surréelle :

929 Tzvetan Todorov, « L'étranger et le merveilleux », dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 51.

930 Cité par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 260, (« Michel Leiris et le théâtre orphique », dans *Saggi e ricerche letteratura francese*, pp. 243-308).

Dans la rue glacée je te revois moulée sur un frisson, les yeux seuls à découvert. Le col haut relevé, l'écharpe serrée de la main sur la bouche, tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre et dans tes yeux de fin d'orage on pouvait voir se lever un très pâle arc-en-ciel. (*Arcane 17*, p. 100)

Ce passage parle du secret symbolique d'un amour de la nature. Les surréalistes donnent une autre image du monde qui est une réflexion sur le rêve, la liberté, l'imaginaire, la beauté et le merveilleux. Ils croient que le rêve se trouve au centre de la réalité et ils peuvent trouver toute la réalité de la vie dans le monde du rêve. Ferdinand Alquié souligne : « Ce n'est que par son contact avec les vérités de raison, qu'il tremble et qui l'illuminent, que le rêve semble merveilleux⁹³¹. » Dans les narrations surréelles, il y a toujours une piste importante qui donne au lecteur une clé d'entrée au monde rêvé et merveilleux. Cette piste est une étape interprétative à travers les images fortes qui apparaissent dans « les éléments analogiques de la narration⁹³² » :

Le papillon philosophique / Se pose sur l'étoile rose / Et cela fait une fenêtre et l'enfer / L'homme masqué est toujours debout devant la femme nue / Dont les cheveux glissent comme au matin la lumière sur un réverbère qu'on a oublié d'éteindre⁹³³.

Compte tenu de ces éléments, il convient de dire que la manière de narrer chez les surréalistes est bien fondée sous forme de rêve et d'inconscient. Autrement dit, « l'inconscient du sommeil et l'éveil de la conscience⁹³⁴ », où il n'y a ni raison ni logique à suivre. Les récits d'André Breton se classifient donc dans une catégorie des récits de rêve. Comme l'indique Jacqueline Chénieux-Gendron, « le narrateur surréaliste cherche notre désarroi, ET notre adhésion émotive⁹³⁵ ». André Breton tente de changer les choses ordinaires qui existent à la fois entre les êtres et les objets.

Il semblerait qu'en créant une manière de la narration libre, il parle de la liberté de l'homme d'une narration non-chronologique. Cette façon de narrer des histoires rêvées et imaginaires permet donc à l'homme, selon les surréalistes, de changer à la fois sa vie et soi-même : « l'idée de la liberté, au contraire, est une idée pleinement maîtresse d'elle-même, qui reflète une vue inconditionnelle de ce qui *qualifie* l'homme et prête seul un sens appréciable

931 Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 148.

932 Tristan Moir, « Syntaxe et mécanique du rêve », dans *L'Interprétation psychanalytique des rêves*, p. 48.

933 André Breton, « Hôtel des étincelles », dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 117.

934 Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005, p. 90.

935 Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'Expérience vive du récit dans le surréalisme », dans *André Breton ou le surréalisme, Même*, p. 75.

au *devenir* humain » (*Arcane 17*, Pauvert, p. 125). Elle ouvre la porte vers un monde merveilleux au-delà des limites habituelles et vers un amour inconditionnel. Il inaugure une méthode de la narration qui est fondée sur les aspects contradictoires et arbitraires de l'imagination. En effet, à part son langage amoureux et imaginaire, il a trait à la politique et à la révolution. Il parle de la liberté de l'homme et de la question de l'existence qui se pose. À la première page de son récit, il écrit :

L'induction est facile mais selon moi elle est permise, aussi. L'invention, la découverte humaine, cette faculté qui, dans le temps, nous est si parcimonieusement accordée de connaître, de posséder ce dont on ne se faisait aucune idée avant nous, est faite pour nous jeter dans une immense perplexité⁹³⁶.

C'est là que la narration dévoile une question humaine qui se trouve dans le texte d'André Breton. Dans *Arcane 17*, par exemple, l'auteur se penche sur la condition humaine à travers l'art et la poésie, lesquels font partie des origines profondes des êtres humains. En effet, il est persuadé qu'il faut récupérer la liberté dans ces deux domaines, celui de la poésie et de l'art :

Force est de reconnaître au moins, à part soi, qu'elle seule est marquée d'une infernale grandeur. Je n'oublierai jamais la détente, l'exaltation et la fierté que me causa une des toutes premières fois qu'enfant on me mena dans un cimetière. La poésie et l'art garderont toujours un faible pour tout ce qui transfigure l'homme dans cette sommation désespérée, irréductible que de loin en loin il prend la chance dérisoire de faire à la vie. (*Arcane 17*, p. 19)

Donc, chez André Breton, il y a des histoires basées sur des réflexions d'irrationalités autour du merveilleux, des mystères de la nature et de l'amour, de l'imaginaire de la modernité et aussi une révolte poétique pour trouver les racines profondes de l'Homme.

Le narrateur de *Nadja*

Ce livre est basé sur une sorte de pacte imaginaire et merveilleux qui désigne un circuit d'une manière d'écriture relativement autobiographique en parcourant des images symboliques. D'après les critiques et les recherches sur les récits d'André Breton, la plupart croient que *Nadja*

936 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », dans *Point du jour*, pp. 7-8.

est un récit autobiographique⁹³⁷ alors que certains pensent que ce ne l'est pas⁹³⁸. Julie S. Kleiva écrit : « *Nadja* raconte une histoire achevée, quoique elliptique, une histoire d'amour, et c'est un récit autobiographique. » Fanny Norman dit : « *Nadja* est un récit autobiographie d'André Breton publié en 1928 » et Dominique Carlat mentionne : « Dès le prologue, André Breton réclame de la critique qu'elle se penche sur la vie de l'écrivain. » Madeleine Bonnet déclare : « *Nadja* est incontestablement un récit autobiographique où tout s'efforce non seulement à la vérité, mais à l'exactitude. » Dans le *Dictionnaire André Breton*, on lit : « Récit à forte composante autobiographique publié par André Breton sous le sigle de la NRF aux éditions Gallimard en 1928 puis sous la forme d'une édition entièrement revue par l'auteur en 1963. » De son côté Philippe Chardin écrit : « *Nadja* se déroule dans un espace entièrement autobiographique ou que Breton ne parle pratiquement jamais de la folie que sur un ton d'exaltation lyrique⁹³⁹. »

Mais d'autres pensent le contraire comme François Rastier qui écrit : « Comme *Aurélia* dont elle dérive et avec laquelle elle rivalise, *Nadja* semble bien une nouvelle fantastique : en témoignent le ton biographique qui assure la mimésis empirique, et l'irruption de la folie qui assure la mimésis transcendante », et Philippe Gasparini souligne : « *Nadja*, d'André Breton, n'est pas un récit autobiographique puisqu'il ne raconte pas à proprement parler la vie de l'auteur, et les photos qui l'illustrent ont, de l'avis de Breton, une fonction descriptive non rétrospective. » Et un peu plus loin, il cite encore : « il est rare que le narrateur se fasse la biographie de l'objet de son désir. Nerval ne dévoile rien d'Aurélien ni Breton de *Nadja* ». En effet, c'est *Nadja* elle-même qui donne une biographie de sa vie à André Breton. Chez Henri Béhar, cette image biographique est soulignée autrement : « Revenant sur leurs pas, tous deux s'installent à la terrasse d'un café près de la gare du Nord où elle entreprend le récit de sa vie » et il note dans *Le Dictionnaire André Breton* : « Breton entreprend d'écrire un récit de vie. »

937 Nous pouvons lire ces critiques chez Julie S. Kleiva « Rêve et surréalité » avec *L'Intertextualité surréaliste dans la poésie de René Char*, Netherland, Brill-Rodopi, 2018, p. 44, et Fanny Normand, *Nadja d'André Breton : Résumé complet et analyse détaillée...*, 2011, p. 5, et Dominique Carlat dans *André Breton, Nadja*, Paris, Gallimard, 2007, p. 165, et Madeleine Bonnet, *Breton*, 1988, p. 1496, *Dictionnaire André Breton*, sous la direction d'Henri Béhar, p. 714, et Philippe Chardin, « Vision de la folie et de ses sympathisants chez André Breton et chez Robert Musil », dans *Le Surréaliste et son Psy, Mélusine*, p. 161.

938 François Rastier « Poétique généralisée » dans *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 270, Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 105, Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, p. 218.

939 Philippe Chardin, « Visions de la folie et des sympathisants chez André Breton et Robert Musil », dans *Le Surréalisme et son Psy*, p. 161.

Mais quelle idée serait-elle vraiment correcte à propos de *Nadja* ? Malgré ces critiques, le récit de *Nadja* semble plus proche d'un récit biographique qu'autobiographique. Car ce n'est pas toujours l'auteur qui narre l'histoire de la vie tout au long du récit. Lorsque le lecteur se trouve dans le monde des faits de la vie du personnage, il se rend compte que le narrateur change et il n'est plus l'auteur où Nadja devient la conteuse. C'est le moment où le narrateur ou l'auteur devient le second personnage et il donne parfois son point de vue à la première personne :

Le narrateur est également un personnage secondaire de l'histoire qu'il raconte. Il s'exprime donc à la première personne pour donner son point de vue et à la troisième lorsqu'il décrit l'action du héros et des autres personnages⁹⁴⁰.

Certes, ce livre d'André Breton est différencié par rapport aux autres textes où il est à la fois le narrateur et l'auteur. Le rôle du « je » change de temps en temps au cours du récit. Dès fois, le « je » renvoie au personnage principal qui prend la place du narrateur et parfois il est l'auteur qui relate l'histoire de son personnage. Il est nécessaire de donner la définition du récit autobiographique donnée par Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁹⁴¹. »

C'est vrai qu'un récit autobiographique est un récit racontant la vie de l'auteur et correspond à toutes les histoires de sa vie. Mais en lisant ce livre, il semblerait que ce soit Nadja qui raconte les aventures de sa vie comme un film qui passe à travers les images et les photographies. Surtout au moment où le récit est dicté plutôt par le personnage principal que par l'auteur puisqu'il ne se présente que sous une forme du double. En effet, l'auteur reflète les « subjectivités du protagoniste⁹⁴² », celui de Nadja. Donc, de ce point de vue, *Nadja* pourrait aussi être classé parmi les récits biographiques. Car le « je » qui est Nadja raconte parfois sa vie à l'auteur à travers ses souvenirs passés et vécus. Elle devient comme un narrateur-personnage principal.

Dans *Nadja*, le narrateur est explicitement à la fois le personnage de l'histoire et l'auteur. Dans ce récit, il semblerait qu'il y a une image poétique de la relation entre le narrateur et le personnage féminin où il ramène le lecteur vers les « évènements insolites⁹⁴³ ». Puisque l'image

940 Philippe Gasparini, « Énonciation », dans *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, p. 143.

941 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

942 Mot emprunté à Philippe Gasparini, *ibidem*.

943 Mot emorunté à Jacqueline Chénieux-Gendron, « Une littérature de bonne ou de mauvaise conscience », dans *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 133.

du narrateur a une place précise chez André Breton, c'est toujours lui qui est à la fois narrateur et auteur « concerné par la création de son projet, et ensuite par la création du livre⁹⁴⁴ ». Il relate ses conversations, ses rencontres, ses évènements mais parfois c'est Nadja qui narre l'histoire et devient la narratrice implicite du récit. Donc, le lecteur pourrait voir le rôle du « narrateur sous le regard de Nadja⁹⁴⁵ » et il semblerait que le narrateur se voit dans un miroir.

Ce qui permettra de dire aussi que *Nadja* pourrait être un livre autobiographique, c'est qu'il y a un nom propre. En effet, il existe une identité qui éclaire le narrateur du récit « le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre⁹⁴⁶ ». Celui du narrateur fait référence à l'identité du personnage principal qui existe à l'intérieur du texte. Ce narrateur-personnage est présenté par le sujet de l'énonciation, référent définissant le texte par son nom. Ce récit comprend des photos, des images, des photographies et des dessins qui évoquent les critères particuliers d'un récit autobiographique. Mais ils sont montrés de manière à donner des informations à la fois sur la vie du héros et de l'auteur. Autrement dit, la manière biographique de *Nadja* est concrète pour l'avènement de l'écriture autobiographique de l'auteur. Comme il y a un passage de *Nadja* qui indique : « Tu écriras un roman sur moi », cela signifie que ce livre racontera sa vie et non celle de l'auteur. Donc, le rôle du narrateur change, sauf que c'est l'auteur qui raconte (montre) la vie d'une autre personne. *Nadja* permet au lecteur de rassembler les informations nécessaires du récit concernant ce personnage principal, même si elle ne parle pas de sa vie personnelle. C'est là que le « je » du narrateur retourne vers André Breton, qui est l'auteur, en employant la première personne. Donc, le narrateur et l'auteur deviennent le même et il parle d'elle :

J'ai souffert d'un violent mal de tête, qu'à tort ou à raison, j'attribue aux émotions de cette soirée et aussi à l'effort d'attention, d'accommodation que j'ai dû fournir. Toute la matinée, pourtant, je me suis ennuyé de Nadja, reproché de ne pas avoir pris rendez-vous avec elle aujourd'hui.

(*Nadja*, p. 104)

Il convient de noter que ce type de passage se trouve rarement dans *Nadja*. Car, le narrateur-auteur ne s'exprime pas souvent. En effet, c'est presque toujours Nadja qui s'exprime et son langage désigne une voix mythique de son pouvoir merveilleux et rêveur :

944 Julie S. Kleiva, *L'Intertextualité surréaliste dans la poésie de René Char*, p. 56.

945 Mot emprunté à Stéphane Sarkany, « Nadja » ou la lecture du monde objectif », dans *Mélusine*, n° IV, Paris, L'Âge d'Homme, 1981, p. 102.

946 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 33.

Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci. Et qui fait qu'aussitôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'œil. Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe. Promets, Il faut. Elle se sert d'une nouvelle image pour me faire comprendre comment elle vit : c'est comme le matin quand elle se baigne et que son corps s'éloigne tandis qu'elle fixe la surface de l'eau. (*Nadja*, pp. 117-118)

En ce qui concerne le dédoublement, on pourrait en trouver également dans son personnage principal, Nadja, qui est en quelque sorte le conteur de cette histoire. Comme l'indique Philippe Gasparini,

en faisant de son héros un écrivain, l'auteur crée un effet de miroir que le lecteur perçoit comme un indice d'implication dans le récit. Il en va de l'identification professionnelle comme de l'identification onomastique ou biographique : l'auteur a la possibilité de moduler la prégnance de ce signe en déformant plus ou moins le miroir⁹⁴⁷.

De ce point de vue, il semblerait que l'auteur se met en parallèle avec l'histoire de son héros et le récit paraît alors plutôt un récit biographique qu'autobiographique. Tout au long de l'histoire, la voix du narrateur n'est pas toujours la sienne. En effet, elle est créée par le personnage principal du récit. L'histoire de *Nadja* a l'air d'un récit de rêve qui illustre un récit de vie, la vie d'une personne errante qui devient la narratrice de sa vie. Dans cette histoire, le lecteur trouve également les traces ou les indications d'un récit biographique. De ce point de vue, un récit de rêve pourrait s'insinuer dans un récit biographique où « le rêve dessine une image du rêveur récupérable dans un récit de vie⁹⁴⁸ ».

2. L'image du narrateur chez Sadegh Hedayat

Dans certains passages de ses récits, il y a souvent une confusion entre le narrateur et le personnage qui montre une image d'un monologue intérieur. Tout d'abord, il est à préciser qu'il a assuré ne pas être le narrateur de ses histoires : « Bien sûr, c'est vrai, j'en suis l'auteur, mais détaché du narrateur. Chaque phrase est intentionnelle... rien d'un délire d'opiomane⁹⁴⁹. » Néanmoins il est cependant le narrateur propre de tous ses récits. Car il est

947 Philippe Gasparini, « Identification », *Est-il je, Roman autobiographie et autofiction*, p. 60.

948 Ariane Eissen, « Le Récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », dans *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 224.

949 M. F. Farzaneh, *Rencontres avec Sadegh Hedayat*, p. 158.

présent tout au long des récits, à la différence qu'il choisit parfois un « autre » en confiant l'acte à cet « autre ». C'est là qu'on voit l'image sous-entendue de « je » qui projette et qui provoque éventuellement un rappel du concept de l'incarnation. Certes, le type de narration de Sadegh Hedayat change selon le sujet et le genre de ses récits. Dans ses histoires réalistes, le narrateur ne pourrait pas être le personnage de l'histoire, car il a un rôle externe identifié à travers les pronoms personnels à la troisième personne. Alors que, dans ses récits surréels, le narrateur est bien interne, car il raconte les événements à travers sa vision. Le lecteur peut facilement l'identifier en voyant le pronom personnel comme « Je ». Ce « je » est le « Moi » qui prend parfois le rôle du héros dans le récit. Autrement dit, une image qui révèle par ce concept de Moi, c'est le narcissisme et « dans l'état amoureux, l'objet est aimé comme si le sujet le mettait à la place de cette image, c'est-à-dire de son propre moi. Et on peut dire que c'est littéralement son propre moi que le sujet aime dans "l'autre" de l'amour⁹⁵⁰ ». C'est exactement le cas du narrateur-auteur chez Sadegh Hedayat. Il tente de trouver son amour dans l'autre, alors que cet autre est le Moi, c'est lui-même qui l'imagine dans un niveau imaginaire. C'est donc « le même "être" que le *je* implique qui tentait de s'effacer à l'initiale du texte⁹⁵¹ ». Dans ce cas, le lecteur ne pourrait pas percevoir la vraie identité du narrateur au début du récit. Dans la plupart de ses récits, il montre une révolte qui est une effraction du récit. Frédéric Yvan souligne :

Une double effraction même : celle du narrateur - de l'extérieur vers l'intérieur - et celle du portrait - de l'intérieur vers l'extérieur - deux effractions, donc, inverses et symétriques, qui initient la rencontre de l'horrible ou de l'immonde⁹⁵².

En effet, la rencontre prend un rôle inéluctable entre l'auteur et les personnages féminins chez Sadegh Hedayat, le même cas que les surréalistes et il semblerait qu'elle soit une partie capitale de sa vie. Là, cette question peut se poser « Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire⁹⁵³ ? » Le narrateur-auteur, Sadegh Hedayat, raconte toujours les histoires mélancoliques qui se terminent avec un amour impossible. Parfois, elles finissent par la mort du héros qui est souvent le narrateur même. Comme l'histoire de *Lâleh*, la fille trouvée par son amoureux, Khodâdâd : « Khodâdâd pleurait

950 Jean-Paul Ricœur, « Lacan, l'amour », dans la Revue d'*ERES* (Psychanalyse), n° 10, 2007/3, p. 10.

951 Phrase empruntée à Philippe Dubois, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », dans la revue *Persée*, n° 25, 1977, p. 28.

952 Frédéric Yvan, « La Femme, l'amour, la mort et l'effraction du cadre chez Poe », Revue *ERES*, n° 9, 2008/1, p. 58-59.

953 Présenté et annoté par José Pierre, *Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 30.

de douleur et de joie. Il reprit en chancelant le chemin par où il était venu. Il rentra dans sa cabane, ferma la porte, et nul ne le revit jamais⁹⁵⁴. » (*Lâleh*, p. 90)

Trouver le rôle du narrateur dans les histoires de Sadegh Hedayat n'est pas une tâche facile. Il y a toujours une personne sous différents noms qui narre son histoire et qui pourrait être implicitement une image de l'auteur qui raconte sa vie. L'image des différents narrateurs serait probablement une autre double image de Sadegh Hedayat qui a l'intention de montrer au lecteur sa vie maudite, difficile et la situation sociale de son époque. C'est la raison pour laquelle le narrateur pourrait apparaître comme un portrait de l'auteur. La plupart du temps, l'identité du narrateur se confond avec le personnage qui joue un rôle.

L'ambiguïté et l'anonymat du narrateur chez Sadegh Hedayat est un moyen d'accès à la vraie connaissance de la souffrance, de la mort et de la beauté. À travers toutes ces épreuves, quand le narrateur se trouve en présence d'une femme, il multiplie les métaphores pour l'embellir. Chez Sadegh Hedayat le narrateur apparaît, la plupart du temps, normal au début des récits. Mais en entrant dans le récit, il devient comme un personnage paranoïaque et schizophrène en perdant son contact avec le monde de la réalité. Il est bien dans deux mondes du réalisme : magique et merveilleux. Le regard de Sadegh Hedayat ou plutôt le narrateur s'approche du surréalisme, car son regard ne porte pas seulement une image sensible par rapport à la réalité, mais il s'associe à la création d'un monde qui n'existe que dans son imaginaire. Parfois, les images sont tellement surréelles que le lecteur est obligé de les déchiffrer et de trouver le lien existant entre les personnages :

L'amour des fantômes, des sorcelleries, de l'occultisme, de la magie, etc., du vice (en tant que facteur dissolvant de l'image conventionnelle du monde ou du point de vue de la liberté appliquée au domaine sexuel), du rêve, des folies, des passions, du folklore véritable ou inventé, de la mythologie (voire des mystifications), des utopies sociales ou autres, des voyages réels ou imaginaires, de ce bric-à-brac des merveilles, d'aventures et mœurs des peuples sauvages, et généralement de tout ce qui sortait des cadres rigides où l'on avait placé la beauté pour qu'elle s'identifiât avec l'esprit, ont naturellement préparé les romantiques à découvrir et imposer certains principes dont aujourd'hui encore les surréalistes peuvent fièrement se recommander⁹⁵⁵.

954 خداداد از غم و خوشحالی گریه می کرد. افتان و خیزان از همان راه که آمده بود برگشت، رفت در آونکش و در را به روی خودش بست و دیگر کسی او را ندید.

Sadegh Hedayat, « Lâleh », dans *Se qatre xun*, p. 100.

955 Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », dans *Le Surréalisme au service de la révolution : collection complète*, n° 4, décembre, 1932, p. 16.

L'image du narrateur à côté du portrait des femmes à travers les histoires illustre un concept de l'inquiétante étrangeté qui a été abordée dans la première partie de ce travail. Il convient de dire que ces portraits plongent le narrateur dans une situation étrange. Tandis qu'il y a toujours des questions à poser concernant la mort mystérieuse des personnages que le narrateur laisse sans réponse. On se demande pourquoi le narrateur reste muet sur la mort mystérieuse de certains de ses personnages. Dans certains récits, le narrateur-auteur relate une histoire avec une manière différente. À tel point que le lecteur pense que le narrateur au lieu de parler avec lui-même, tente d'éclairer certaines choses pour son interlocuteur. Il écrit :

C'est lui que je vais tâcher de retrouver. Qui sait ? Je mets peut-être mon espoir en lui ? Si c'est pour chercher du travail, pourquoi ne pas aller dans une autre ville ? Je pense aux endroits où j'ai des parents ou des amis⁹⁵⁶. (*Demain*, p. 27)

Dans la plupart des cas, l'interlocuteur du narrateur-auteur est lui-même : « je me demandais », « je me suis dit », etc. Et l'auteur tente de s'attacher à ses personnages masculins et féminins plongés dans le mystère et le désir. Il semblerait que le narrateur des histoires de Sadegh Hedayat est toujours en train de s'enfuir du monde du réveil et veut se confiner dans le secret de son imagination. De ce point de vue, le narrateur invite le lecteur à suivre des réflexions profondes autour de la mort et de la vie.

L'identité du narrateur dans *La Chouette aveugle*

La Chouette aveugle est une histoire racontée à la première personne. Dans le récit, il y a deux images du narrateur. Dans la première partie, le narrateur est en train de dessiner sur une écritoire. Il dessine toujours les mêmes images sur le vase. Dans la seconde, liée étroitement à la première, le narrateur est en train d'écrire son histoire pour son ombre. C'est cette partie qui dévoile le vrai narrateur qui n'est personne d'autre que l'inconscient de l'auteur. En effet, ce récit est comme un récit monologue intérieur dans un monde imaginaire où le lecteur enlève la distance entre le rêve et l'imagination. Chez Sadegh Hedayat, l'auteur et le narrateur jouent le rôle du « moi », un narrateur du double, qu'il fait tomber dans le monde du narcissisme. Il écrit son récit pour lui-même où il essaie de « briser le cercle du moi [...] à leurs risques et

956 حالا هم به سراغ اون میرم. کی میدونه؟ شاید به امید او میرم. اگر برای کاره پس چرا به شهر دیگه نمیرم؟ به فکر جاهایی می افتم که جا پای خویش و آشنا را پیدا بکنم.
Sadegh Hedayat, « Fardâ », dans *Deux nouvelles*, p. 27.

périls⁹⁵⁷ ». On peut trouver une image d'*alter ego* de l'auteur. Le concept de l'ombre symbolise une personnalité de l'inconscient,

L'ombre n'en est pas moins un thème connu de la mythologie, mais dans la mesure où elle représente d'abord et en premier lieu l'inconscient personnel, et où ses couleurs sont, par suite, facilement capables de conscience, c'est précisément par son aptitude à se laisser plus aisément discerner et réaliser qu'elle se différencie de l'*animus* et de l'*anima*, lesquels sont nettement plus éloignés de la conscience et ne sont donc, dans les circonstances habituelles, que rarement, sinon jamais, perçus⁹⁵⁸.

Chez Sadegh Hedayat, ce concept est bien lié à ces deux facteurs de l'inconscient et du Moi, l'*anima* et l'*animus*. Autrement dit, c'est l'image de l'âme qui est celle de l'auteur. Lorsqu'il est en songe, on dirait qu'il se trouve devant un miroir en jouant au partenaire de ses rêveries le rôle de ses personnages. Ce miroir est comme une glace magique qui fait refléter une belle image de la beauté :

Et c'est de cette lucarne que j'aperçus ses yeux effrayants et enchanteurs, ses yeux comme pleins d'un reproche amer, ses yeux à la fois troublants, étonnés, menaçants et prometteurs. Ce miroir fascinant absorba tout mon être et m'entraîna jusque dans ces régions où la pensée humaine perd tout pouvoir⁹⁵⁹. (*La Chouette aveugle*, p. 32)

En effet, cette image transmet un autre monde de l'auteur, celui de l'autre côté du miroir qui révèle un phénomène imaginaire où il provoque éventuellement une image double du narrateur. Chez Sadegh Hedayat, on trouve deux images du narrateur : l'une en sommeil et l'autre en éveil. Le narrateur endormi doit garder ses pensées pour lui-même, mais le narrateur éveillé doit rester silencieux « j'ai compris que je dois, autant que possible, me taire et garder pour moi ce que je pense⁹⁶⁰ » (*La Chouette aveugle*, p. 25) parce que ses pensées sont refoulées et remuées dans son sommeil. Le narrateur ayant une sorte d'hostilité avec lui-même

957 Expression empruntée à Jean Burel, « Narcisse écrit-il ? », dans *Nouvelle Revue française, André Breton et le mouvement surréaliste*, p. 22-30.

958 Carl Gustav Jung, *Aïôn : études sur la phénoménologie*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 22.

959 از آنجا بود که چشمهایش مهیب افسونگر، چشمهایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می زند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهنده او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودیهای براق پر معنی ممزوج و در ته آن جذب شد. این آینه جذاب همه هستی من را تا آنجایی که فکر بشر عاجز است به خودش می کشید.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 8.

960 فهمیدم که تا ممکن است باید خاموش شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگه دارم.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 4.

et ses pensées, décide de les écrire à son ombre, « Si, maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre » (*La Chouette aveugle*, p. 25). Au cours de la narration, les idées racontées par les différents personnages se ressemblent tellement bien qu'elles semblent sortir de la bouche d'un seul personnage ou d'une seule personne, Sadegh Hedayat. C'est pour cette raison qu'au début de l'histoire le lecteur ne se rend pas compte qu'il n'y a qu'un narrateur et qu'un personnage. Le narrateur est bien la chouette aveugle elle-même qui raconte son destin et les maux de sa vie pour son ombre (lui-même) sous une forme à la première personne. C'est-à-dire que l'auteur (son ombre) est la seule et peut-être la plus importante image du double de la chouette aveugle :

Mon ombre était bien plus forte et bien plus nette que mon corps. Mon ombre était plus réelle que mon corps. Des ombres dont le cercle me retenait prisonnier. Je ressemblais à une chouette, mais mes plaintes s'arrêtaient dans ma gorge et je les crachais sous la forme de caillots de sang. Peut-être la chouette souffre-t-elle d'une maladie qui lui inspire des idées pareilles aux miennes⁹⁶¹.

(*La Chouette aveugle*, p. 183)

Tout au long de l'histoire, il semble que les deux narrateurs deviennent comme un spectateur qui se plonge dans son histoire et regarde tous les événements en cours, alors que la distance s'efface entre le monde du réel et de l'imaginaire. Le dédoublement est fort remarquable chez Sadegh Hedayat. À ce propos Tzvetan Todorov écrit :

Ma double appartenance ne produisait qu'un résultat : à mes yeux mêmes, elle frappait d'inauthenticité chacun de mes deux discours, puisque chacun ne pouvait correspondre qu'à la moitié de mon être, or j'étais bien double⁹⁶².

Cette double image du narrateur est saisissable chez Sadegh Hedayat. Elle pourrait être le signe d'une révolte. À ce propos, on peut dire que la double image chez lui n'illustre qu'une image de soi. Elle présente également une assurance pour que le narrateur-auteur provoque la présence du « moi ». Cette révolte est apparue sous la forme de la mort devant les personnages,

961 سایه من خیلی پر رنگ تر و دقیق تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه ام حقیقی تر از وجودم شده بود. سایه هایی که میان آنها محبوس بودم. در این وقت شبیه یک جغد شده بودم ولی ناله های من در گلویم گیر کرده بود و به شکل لکه های خون آنها را تف می کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می کند.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 90-91.

962 Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaysé*, p. 17.

particulièrement les personnages féminins. Dans certaines parties du récit, le narrateur s'attache à la femme rêvée qui évoque la moitié de l'âme du narrateur-auteur.

Cette notion du dédoublement permet à l'auteur, Sadegh Hedayat, de réécrire son destin en se reflétant dans ses autres personnages. Le dédoublement du narrateur et sa transformation en un autre personnage permet de percer le secret de la réalité de l'identité des personnages emprisonnés dans les différents archétypes. Donc, « le dédoublement des personnages marque à la fois ce mouvement de fragmentation qui gagne et la nostalgie de l'unité perdue⁹⁶³ ». Il essaye certainement de se situer à travers les différents rôles qui apparaissent dans son roman. Sadegh Hedayat commence son histoire avec sa solitude. Le narrateur-auteur ne révèle jamais son nom et aucun personnage ne le prononce non plus. Il y a donc d'emblée une impossibilité de singulariser l'identité du personnage à laquelle est confronté le lecteur : « Non, je ne révélerai jamais son nom : silhouette éthérée, svelte, vaporeuse, avec deux yeux immenses, étonnés, éclatants, aux profondeurs desquels ma vie se consumait⁹⁶⁴. » (*La Chouette aveugle*, pp. 26-27) De ce point de vue on pourrait conclure cette partie en citant ce passage :

Le narrateur, dans le roman, n'est pas une première personne pure. Ce n'est jamais l'auteur lui-même littéralement. Il est lui-même une fiction, mais parmi ce peuple de personnages fictifs, tous naturellement à la troisième personne, il est le représentant de l'auteur, sa *persona*⁹⁶⁵.

Le personnage-narrateur est bien présent dans toutes ses histoires avec un rôle pour recréer une autre vie et parvenir à une connaissance de soi. L'amour du narrateur pour son personnage féminin a une image spirituelle. Cette façon de narrer chez Sadegh Hedayat influencée par l'art des surréalistes, raconte une image des problèmes d'humanités qui illustrent des vérités de l'essence de l'homme.

3. Une imagination géographique⁹⁶⁶ dans les deux récits

Dans le premier chapitre, ce travail de recherche a brièvement expliqué le concept de spatio-temporel chez les deux écrivains. En effet, le fonctionnement du temps et de l'espace est

963 Nathalie Martinière, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 81.

964 نه، اسم او را هرگز نخواهم برد، چون دیگر او با آن اندام اثیری، باریک و مه آلود، با آن دو چشم درشت متعجب و درخشان که پشت آن زندگی من آهسته و دردناک می سوخت و می گداخت.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 5.

965 Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 63.

966 À l'aller comme au retour, l'imagination géographique est la faculté décisive qui met le réel en image sous la forme de la représentation géographique du monde terrestre et qui fait passer de l'image du réel en installant, à

différent dans ces deux récits. Mais le toponyme (le nom des lieux) est très important pour le développement de l'imagerie dans les deux récits. Donc, cette partie du travail essaiera d'analyser l'univers spatio-temporel imaginaire dans le cadre d'une imagination géographique des récits d'André Breton et ceux de Sadegh Hedayat en général et en particulier l'univers imaginaire quasi réel de *Nadja* et de *La Chouette aveugle*. Une imagination géographique existe pour les deux récits dans le sens qu'il y a un endroit ou un lieu où tout se mêle à travers les personnages. Chez André Breton le lieu où l'histoire se déroule est Paris et chez Sadegh Hedayat c'est Rey. D'après Sartre, « l'existence du passé en soi, supposé par tant de théories de la mémoire et du temps, est condamnée comme une absurdité⁹⁶⁷ ». Certes, le lecteur perçoit une vision du passé chez les narrateurs qui décrivent un récit de leur vie d'une manière historique. Ainsi, l'image de l'imagination et de la folie dans ce concept spatio-temporel est bien évidente dans ces deux récits à travers le monde onirique. Chez eux, le personnage présente son pouvoir de créer l'infinité de son esprit en s'éloignant de la réalité.

Dans un récit, le temps et l'espace sont deux éléments importants qui montrent l'itinéraire des personnages où se déroulent leurs histoires. Les deux écrivains suivent certains critères, celui du monde des rêves ou du monde des esprits qui fait voyager le lecteur dans un monde spatio-temporel, soit imaginaire soit réel. Ayant reliant le monde du désir au monde réel et celui-ci à un autre monde au-delà du temps et de l'espace, les auteurs dévoilent une vraie vie qui résume dans l'amour, la beauté et le merveilleux.

La première chose qui attire l'attention du lecteur, c'est l'image mythique accompagnée d'une signification de l'inconscient. Elle plonge dans les mystères de la nature à travers les personnages où les esprits peuvent être reliés au monde des êtres vivants. En effet, l'espace et le temps se résument dans une image de la nature en évoquant un univers des rêves. Comme l'indique Maxime Alexandre, « une fois abandonné aux puissances du rêve et du merveilleux, il devient impossible de considérer le monde réel autrement que comme un tremplin à cette réalité nouvelle, la surréalité⁹⁶⁸ ». Ce concept spatio-temporel est bien porté par les figures et les représentations mythiques chez les personnages :

partir de l'image, une conscience de réalité et en suscitant même l'apparition du sentiment de sa présence et de sa vraie grandeur. (Sous la direction de Cynthia Fleury & Anne-Caroline Prévot, *Le Souci de la nature*, Paris, CNRS, 2017, p. 233).

967 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, p. 150.

968 Maxime Alexandre, *Les Dessins de la liberté*, Paris, Chez l'auteur, 1927, p. 221.

Le dessin, daté du 18 novembre 1926, comporte un portrait symbolique d'elle et de moi : la sirène, sous la forme de laquelle elle se voyait toujours de dos et sous cet angle, tient à la main un rouleau de papier. (*Nadja*, p. 140)

Cette notion de l'espace et du temps chez André Breton est comme un passage assez ouvert vers un monde merveilleux où il y a des conséquences dans le monde réel. En effet, « le surréalisme n'est pas fuite dans l'irréel ou le rêve, mais tentative pour pénétrer dans ce qui a plus de réalité que l'univers logique et objectif⁹⁶⁹ ». Et, le merveilleux comprend le désir et la réalité qui expriment l'espace et le temps du récit.

Dans *La Chouette aveugle*, le concept spatio-temporel commence par le mystère de la lucarne. Le narrateur-auteur donne une représentation sur un autre monde irréel ou imaginaire. Il permet au lecteur de voir une vie interne à travers son imagination troublée du narrateur. C'est un espace du côté sombre de l'amour que l'auteur tente de trouver en le mettant en relation avec l'image de la femme éthérée, celle qui symbolise la vie infinie et immortelle :

Et c'est de cette lucarne que j'aperçus ses yeux effrayants et enchanteurs, ses yeux comme pleins d'un reproche amer, ses yeux à la fois troublants, étonnés, menaçants et prometteurs. L'étincelle de ma vie se perdit dans la profondeur de ces prunelles éclatantes, à l'expression mystérieuse.

(*La Chouette aveugle*, p. 32)

Un autre aspect de l'espace et du temps chez Sadegh Hedayat, c'est la nuit qui caractérise un voyage double, celui du réel et de l'irréel. Ces deux concepts du temps et de l'espace se mêlent tellement avec les personnages que le lecteur se perd dans l'histoire. En effet, les deux histoires ouvrent la porte de l'espace du réel à l'imaginaire car chaque partie de l'imagination essaye de compléter la partie du monde réel. Celle-ci renvoie à « Moi » qui est l'image de l'inconscient de chacun de ses personnages et des auteurs et donc cette pensée imaginaire permettra de se retrouver libre dans tous ces niveaux du réel. Certes, à travers ce monde des images dans un cadre spatio-temporel, l'homme sera capable de transformer son monde réel en imagination et c'est là que ces phénomènes imaginaires se présentent en tant que les concepts symboliques et archaïques. C'est là que l'on pourrait dire qu'à travers ces critères archaïques, le lecteur entre dans un temps et un espace mythique où il trouve une réalité mythique chez les personnages. La priorité est « une image du temps sur l'espace

969 Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, pp. 116-117.

inverse⁹⁷⁰ ». Lorsque l'on sort d'une temporalité et d'un espace ordinaire, l'homme a un contact avec le monde de l'éternité. Il est à souligner que parfois les objets représentés (le miroir, la lumière, la lucarne, le carrosse, le gant, etc.) dans les histoires provoquent les aspects de l'espace et du temps, car « les objets sont dérivés de l'espace et le temps en raison de leurs relations aux évènements⁹⁷¹ ». De ce point de vue, on conclut que la notion du spatio-temporel dans les deux récits montre également deux formes de la vie intérieure et de la vie extérieure des personnages :

Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur. En effet, le temps ne peut pas être une détermination des phénomènes extérieurs, il n'appartient ni à une figure, ni à une position, etc. Au contraire, il détermine le rapport des représentations dans notre état interne. L'espace, en tant que forme pure de l'intuition extérieure, est limité, comme condition *a priori*, simplement aux phénomènes externes. Au contraire, comme toutes les représentations, qu'elles puissent avoir ou non pour objets des choses extérieures⁹⁷².

Donc selon ce passage de Kant, le concept du temps et de l'espace se divise en deux formes de l'intérieur et de l'extérieur. Chacune d'elles symbolise la vie intérieure et celle du sens externe qui figure vie extérieure et parfois intérieure.

b. Espace et temps dans le monde imaginaire de *Nadja*

Dans *Nadja*, André Breton mentionne toutes les dates à la manière d'un journal comme l'indique Jacqueline Chénieux-Gendron, « le surréalisme s'attache [...] à explorer l'extrême limite de certains systèmes de signes homogènes⁹⁷³ ». L'auteur tente de montrer la distinction entre les deux mondes du réel et du surréel en citant cette phrase : « la vie est autre que ce qu'on écrit » (*Nadja*, p. 82) où le lecteur pourrait s'imaginer dans un temps différent au-delà de ce monde. Les évènements passés dans le récit sont tous suscités dans un temps quasi réel où ils passent à travers les lieux effectifs et l'imagination et « aux dimensions réelles du temps et de l'espace, aux hasards quotidiens et aux circonstances familières qui rendent réelle la vie des

970 Expression empruntée à Tom Cheethan, *L'Envers du monde, Henry Corbin et la mystique islamique*, Paris, Éditions Entrelacs, 2014, p. 33.

971 Expression empruntée à Pierre R. Blanquet, *Histoire de la création du temps et de l'espace dans la pensée occidentale*, Paris, Panthéon, 2018, p. 344.

972 Emmanuel Kant, « Exposition transcendantale du concept du temps », dans *Critique de la raison pure*, p. 63.

973 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, p. 231.

gens observés⁹⁷⁴ ». En effet, Nadja crée une imagination en maîtrisant le temps qui projette sa vie dans la réalité accompagnée d'un espace de rêve. Le personnage raconte son histoire en passant dans les différents lieux, de l'un à l'autre et c'est à travers ces changements qu'il plonge dans la notion du temps.

Dans *Nadja*, il y a une pensée mythique qui est à la recherche d'un monde de la réalité. Cette pensée se reflète dans les deux concepts du temps et de l'espace où le personnage oriente vers une zone de l'imagination. En effet, la notion spatio-temporelle réelle dans *Nadja* est remplacée par des dimensions différentes : celles de l'inconscient et du rêve. Pendant ce temps de création imaginaire, ce processus permettra au personnage de créer une nouvelle vision. Il accorde les deux mouvements du monde intérieur et du monde extérieur à un niveau spatio-temporel différent. D'une part, le monde extérieur de Nadja se déroule au moment de la présence de l'auteur, André Breton, en errant ensemble dans les différents lieux réels à Paris. D'autre part, quand Nadja se trouve dans un espace magique et un monde du rêve, c'est le moment où elle entre dans son monde intérieur dans lequel le personnage construit sa figure mythique et mystérieuse :

Elle se sert d'une nouvelle image pour me faire comprendre comment elle vit : c'est comme le matin quand elle se baigne et que son corps s'éloigne tandis qu'elle fixe la surface de l'eau. Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces. (*Nadja*, p. 118)

Le concept de l'imagination et du rêve joue un rôle important dans le monde spatio-temporel de *Nadja*. Quand le personnage principal se trouve dans un monde réel ou un espace réel, elle se rend compte qu'elle ne pourrait pas atteindre la réalité, une réalité absolue, donc elle revient vers un autre univers et un autre temps. Chez Nadja, le rêve est considéré comme une vie éveillée dans un état de folie. En effet, Nadja crée un sens différent du temps dans son imagination à travers ses perceptions dans la réalité : « Quelle horreur ! Vois-tu ce qui passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. » (*Nadja*, p. 96) C'est en ce sens que l'on pourrait dire que le concept de l'espace est bien lié au mouvement hallucinatoire de la nature, celui qui est inséparable du mental dans le temps imaginaire.

974 Carsten Meiner, « Transcendance symbolique du carrosse : Balzac, Nerval et Baudelaire », dans *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008, p. 152.

En effet, quand les désirs ne se réalisent pas dans le monde extérieur (le monde réel), il faut en chercher dans la pensée : celui du monde intérieur, autrement dit celui du rêve. Comme l'indique Nerval, « le Rêve est une Seconde vie » (*Aurélia*, p. 9). Il n'y a pas de limite dans la notion du spatio-temporel d'un monde rêvé. C'est-à-dire que les images ignorent la limite du temps et de l'espace. La notion du temps chez l'auteur devient parfois assez menaçante, dans ce sens que le lecteur se rend compte, sous-entendu, que parfois il est certain que Nadja racontera ses histoires imaginaires pendant le récit (cela pourrait être une autre raison pour dire que Nadja est un récit biographique). Et le concept de l'espace prendra une place rassurante d'un monde mythique contrairement à la présentation de Paris qui est un espace réel.

Comme il est mentionné, ce récit a le sens d'une histoire mythique où le temps et l'espace montrent la même image. Cela signifie que le lecteur pourrait trouver des traces et des signes symboliques primordiaux. Ce sont des indications du déroulement du récit merveilleux et des éléments dynamiques temporels. Le temps est déformé à cause du concept d'imaginaire de la narration dans un reflet du double et de l'image métaphorique. Mircea Eliade indique : « Il ne faut pas perdre de vue qu'une des fonctions essentielles du mythe est justement cette ouverture vers le Grand Temps, le recouvrement périodique d'un Temps primordial⁹⁷⁵. » Dans *Nadja*, ce grand temps mythique apparaît à travers les ambiguïtés des mondes réel et fantastique où la héroïne se trouve à la fois dans une région cosmique et dans un monde merveilleux. Le narrateur donne une position spéciale de son monde imaginaire en rattachant le réel au monde fictif. Chaque image lui donne un espace-temps spécial encadré dans un monde irréel. En effet, ses images rêvées se révèlent de ses arrière-pensées où elles dépassent la frontière de la raison. Elles voyagent dans un monde de sa pensée, celui de son inconscient, à travers le temps et l'espace infini, sans limite :

La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois, c'est une flamme qui part du poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) et qui fait qu'aussitôt la main brûle, et qu'elle disparaît en un clin d'œil. (*Nadja*, pp.117-118)

Dans ce passage, le monde mental de Nadja est lié au temps aussi bien qu'à l'espace imaginaires où son imagination créatrice est complètement libre dans les deux concepts.

975 Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 34.

b. Espace-temps imaginaire de *La Chouette aveugle*

Dans ce roman, on peut remarquer certainement quelques perturbations dans l'ordre chronologique. À cause des rêveries qui émaillent le récit, le déroulement temporel dans *La Chouette aveugle* n'est pas chronologique. Il convient de dire que chez Sadegh Hedayat l'ensemble des signes tout au long du récit rapporte un sens différent et pervers. À tel point que le lecteur se trouve dans un temps et un espace détachés et inconnus, hors du sens réel temporel : « Le temps et l'espace devenaient alors inopérant, comme si mon imagination s'était trouvée soudain affranchie de toute contrainte⁹⁷⁶ » (*La Chouette aveugle*, p. 143). À la suite des souvenirs que le narrateur-auteur établit à travers les événements, la notion du temps se brise et il se retrouve dans un espace lointain et obscur :

Par où commencer ? Tout ce qui bouillonne en ce moment sous mon crâne n'appartient qu'à l'instant présent et n'a ni heure, ni minute, ni date. Il se peut que, depuis que tous les ponts sont coupés entre moi et le monde des vivants, ce soient les souvenirs du passé qui se matérialisent devant moi. Passé, avenir, jour, mois, année, c'est la même chose⁹⁷⁷.

(*La Chouette aveugle*, pp. 83- 84)

L'auteur compose une relation étroite entre Rey et du temps passé en faisant cohabiter des images temporelles et multiples dans le même espace. L'imagination du narrateur-auteur « n'est autre chose que le reflet de la nature [création] dans l'âme de l'homme⁹⁷⁸ ». En effet, cette imagination est comme un reflet de l'intérieur du réel de l'auteur qui apparaît dans l'âme des personnages à l'égard d'une perception du temps et de l'espace au-delà du présent.

Il y a deux rythmes dans le concept spatio-temporel chez Sadegh Hedayat : celui de la lenteur et de la rapidité des images rêvées à travers les mondes onirique, d'amour et de beauté rêvée. Parfois, le rôle des objets peut être remarquable dans le sens où ils montrent l'identification du concept spatio-temporel. La première chose qui symbolise celui-ci, c'est l'image de la lucarne qui implique une division entre l'espace et le temps, entre les deux mondes

976 مثل اینکه هیچ مانع و عایقی در جلو فکر و تصورم وجود نداشت، زمان و مکان تاثیر خود را از دست می دادند. Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 69.

977 از کجا باید شروع کرد؟ چون همه فکریایی که عجالتاً در کله ام می جوشد مال همین الان است؛ ساعت و دقیقه و تاریخ ندارد. شاید از آنجایی که همه روابط من با دنیای زنده ها بریده شده، یادگارهای گذشته جلوم نقش می بندد! گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 37.

978 Expression empruntée à Victor Hugo, « Philosophie rose », dans *Œuvres complètes, Océan*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 59.

du réel et de l'imaginaire. L'idée de la séparation est bien présente dans le récit. À travers cette lucarne, l'auteur relève un aspect du temps et du lieu au passage de la mort à la nouvelle vie : « Ce sont ces deux lucarnes qui me relie au monde extérieur, au monde de la canaille » (*La Chouette aveugle*, p. 87). L'image de la mort, qui est déjà une rupture pour le narrateur, cause une séparation de ces deux mondes, autrement dit, « une sorte d'autre mode d'existence ». Sadegh Hedayat est devenu comme un vainqueur de la mort qui passe entre ses univers de l'intérieur et de l'extérieur et que le narrateur-auteur a réussi à se mettre en contact avec son passé. L'autre objet qui provoque le temps et l'espace, c'est l'image du corbillard qui porte une idée du hasard et d'une chose imprévue chez l'auteur. Il pourrait aussi être symbolisé par le concept du temps que le personnage remonte et projette le « Je » dans le passé rêvé et la diversité des lieux. Ils reconstituent les pensées imaginaires du narrateur-auteur dans les deux univers de la réalité et du rêve. Sadegh Hedayat écrit :

Le corbillard franchissait avec une vitesse et une douceur étranges, collines, plaines, rivières. Autour de moi se déroulait un panorama tel que je n'en avais jamais vu, ni en rêve ni à l'état de veille ; de chaque côté du chemin, on apercevait des montagnes⁹⁷⁹. (*La Chouette aveugle*, p. 60)

De ce point de vue, le corbillard est comme une interface chez le narrateur-auteur entre la réalité et le rêve qui devient un symptôme du désir. Donc, le rêve est « une sorte de satisfaction d'un désir, désir que le rêveur n'a pu réaliser à l'état de veille ; c'est ainsi que le rêve veut dire quelque chose⁹⁸⁰ ». En effet, dans le récit il y a des choses frappantes chez l'auteur quand il écrit son récit d'une manière systématique. L'auteur met en relief le paysage relié au passé en mettant sa mémoire ou ses souvenirs comme un rappel des connaissances. En effet, « les paysages sont "dans le roman" comme les personnages, et au même titre⁹⁸¹ ». Celles (les connaissances) qui sont rapportées dans le temps et l'espace mettent en relation les différents concepts comme le réel et l'irréel, le concret et l'imaginaire.

Le concept du temps dans *La Chouette aveugle* est orienté par les événements psychiques qui dévoilent les temporalités multiples à l'égard des images contradictoires. Celles qui montrent un concept du temps qui fait traverser le lecteur à travers une série d'histoires réelle et surnaturelle. En ce qui concerne le concept de l'espace du récit, il est à souligner que le

979 کالسهه با سرعت و راحتى مخصوصى از کوه و دشت و رودخانه مى گذشت. اطراف من يك چشم انداز جديد و بى مانندى پيدا بود كه نه در خواب و نه در بيدارى ديده بودم. كوه هاى بريده بريده، درخت هاى عجيب و غريب تو سرى خورده.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 23-24.

980 Arnold Stocker, *De la psychanalyse à la psychosynthèse*, Paris, Beauchesne et ses fils, 1957, p. 15.

981 Expression empruntée à *Entretiens/Julien Gracq* (avec Jean-Louis Tissier), Paris, José Corti, 2002, pp. 39-40.

narrateur-auteur ramène le lecteur au monde des morts où se situent des valeurs symboliques. Suivant les pensées de Zoroastre, l'espace et le temps dans les récits de Sadegh Hedayat pourrait présenter un champ de bataille entre le Bien et le Mal. Comme Mircea Eliade l'indique, « les spéculations sur le Temps-Espace en tant que source commune des deux principes du Bien et du Mal [...] étaient familières aux Iraniens⁹⁸² ». On peut trouver cette image mélangée de ces deux mondes dans *La Chouette aveugle*. C'est là que l'auteur est à la recherche d'une source de la lumière qu'il trouvera dans les deux mondes de la beauté et de l'amour.

Chez Sadegh Hedayat, le cadre spatio-temporel de *La Chouette aveugle* encadre une perspective nostalgique d'un passé lointain : la nostalgie qu'il le fait constamment retourner à son passé perdu. Face à ce passé, il éprouverait probablement une sorte de tristesse qui l'ayant paralysé symboliserait un moment où l'auteur ne serait plus capable de se concentrer sur le présent. De ce point de vue, le présent n'est plus attrayant pour lui qui préfère voyager dans le passé en se rappelant les anciens lieux de son pays. C'est là qu'on pourrait peut-être trouver le parallèle le plus frappant entre Sadegh Hedayat et Nerval dont l'un de ses récits porte le titre « Nuit perdue⁹⁸³ ». Cette expression prend un sens fort dans *La Chouette aveugle* à tel point que le concept du temps devient comme une image perdue à la fois dans l'espace et le temps : celle de la femme éthérée.

982 Mircea Eliade, *Histoire des croyances et idées religieuses*, v. II, Paris, Payot, 1978, p. 309.

983 Nerval, « Nuit Perdue », « Sylvie, Souvenirs du Valois », dans *Les Filles du feu, les chimères*, Paris, Flammarion, 1965, p. 110.

Conclusion partielle

Les deux récits sont construits de manière à permettre au lecteur d'arriver à la conclusion que les deux écrivains sont des rêveurs. Les gens rêvent pendant le sommeil et lorsque leur rêve est profond, ils l'oublient. Alors qu'il semblerait que ces deux auteurs soient capables de retourner au commencement de leur sommeil où ils prennent en mémoire leurs rêves, ils les écrivent ensuite. En effet, leurs rêves sont l'un des phénomènes principaux de *Nadja* et de *La Chouette aveugle* qui montrent l'image la plus haute de la vie de l'homme et de l'expérience humaine, c'est-à-dire, l'image de l'amour. Il est à rappeler que chez les surréalistes « rendre réel le possible, le rêve, l'inouï⁹⁸⁴ » sont des caractères principaux. Ce chapitre, après avoir étudié et analysé l'image de l'amour chez les personnages et leurs rôles dans un monde mythique, a dévoilé que les auteurs ont une « tentation de sortir hors du monde réel⁹⁸⁵ » à travers une découverte d'un mystère du paysage du corps féminin considéré comme un « désir réalisé⁹⁸⁶ ». En effet, le thème du désir abordé chez les auteurs, porte le lecteur vers la mort et la vie. L'image de la beauté est bien reliée au désir. Cette image est bien montrée dans le cadre du « message verbal aux images visuelles⁹⁸⁷ ». Cette imagination du désir est éventuellement illustrée chez les personnages féminins sous la forme mythique mélusinienne et qui suivent un langage archaïque en image.

La femme représente comme un miroir dans lequel le narrateur est capable de purifier son âme (son esprit) où le rêve et la réalité s'opposent. Le personnage féminin est présenté comme une introspection de l'auteur où ce dernier atteint certaines choses plutôt dans le rêve que dans le monde de la réalité. En effet, les personnages féminins sont métamorphosés en miroir qui renvoie l'écrivain à lui-même, au désir et à l'érotisme. Comme l'indique Georges Bataille, les femmes sont les « objets privilégiés du désir⁹⁸⁸ ». Donc, la femme est un reflet de l'homme dans un miroir et elle paraît comme un objet ou un idéal qui n'a de réalité que par rapport à l'homme :

984 Les mots empruntés à Jacqueline Chénieux-Gendron, « Querelles et repères », dans *Le Surréalisme et le roman*, p. 17.

985 Expression empruntée à Emmanuel Rubio, « André Breton et les redéfinitions philosophiques du merveilleux », dans *Merveilleux et surréalisme, Mélusine*, n° XX, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 60.

986 Selon l'idée de Freud.

987 Mot emprunté à Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 196.

988 Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 144.

Cette femme unique, à la fois charnelle et artificielle, naturelle et humaine a le même sortilège que les objets équivoques aimés des surréalistes : elle est pareille à la cuillère-soulier, à la table-loup, au sucre de marbre que le poète découvre à la foire aux puces ou invente en rêve⁹⁸⁹.

Chez Sadegh Hedayat à l'instar d'André Breton, il existe une sorte de réécriture dans le but de critiquer la femme, éthérée aussi bien que la garce. En effet, ce personnage féminin surgit plutôt des rêves de l'auteur-narrateur : « le personnage n'est pas inventé, il *apparaît* à l'auteur, et les protagonistes sont aussi des fantômes, souvent doubles de témoin, ou tentateurs antagonistes de pôle opposé⁹⁹⁰. » Ainsi, le thème du mythe est simplement revisité par les deux écrivains qui lui donnent un sens nouveau, celui qui se résume dans les personnages féminins mettant en relief en même temps le concept de la faiblesse des hommes. À l'égard de cette faiblesse, elles deviennent en quelque sorte un messager de la mort à l'approche de l'irrationalité et de la spiritualité au passage vers le monde de l'au-delà. L'image des personnages féminins illustrent un monde masculin où la peur des personnages masculins paraît sous la forme de la femme métamorphosée.

André Breton parle de l'amour fou alors que Sadegh Hedayat montre un monde de l'érotisme fou dans son monde halluciné et fantasmé sans s'en rendre compte. Ce point de vue nous fait penser à Sarane Alexandrian qui croit en une différence entre André Breton et Georges Bataille : « Le premier se voulut le théoricien de l'amour fou, le second celui de l'érotisme fou⁹⁹¹. » On pourrait donc comparer à la même façon l'écriture d'André Breton avec celle de Sadegh Hedayat. Dans certains récits des auteurs, il y a des scènes érotiques où le narrateur joue avec les mots en expliquant ses personnages féminins.

En ce qui concerne la narration, elle prend une forme moderne chez les auteurs. Elle met le lecteur sur le chemin de la connaissance en traversant les images oniriques et analogiques. Le mode de la narration dans les deux récits est différent. *Nadja* peut être classé comme un récit biographique alors que *La Chouette aveugle* est incontestablement un récit autobiographique. Les opinions optimistes d'André Breton ne sont pas comparables à celles de Sadegh Hedayat : l'espoir ou l'espérance est un critère important chez André Breton alors que le pessimisme de Sadegh Hedayat cause une cassure avec les surréalistes. Le but d'André Breton,

989 Simone de Beauvoir, « Breton ou la poésie », dans *Le Deuxième sexe : Les faits et les mythes*, t. I, Paris, Gallimard, 1949, p. 290.

990 Michel Guiomar, « Le roman moderne et le surréalisme », dans *Entretiens sur le surréalisme*, p. 75.

991 Sarane Alexandrian, « L'érotisme surréaliste », dans *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Pocket, 1989, p. 356.

tout au long de sa vie, était de dévoiler « une réalisation positive de l'homme⁹⁹² », alors que celui de Sadegh Hedayat est tout à fait le contraire, comme Aragon. Ce dernier avait l'idée d'une incertitude sur l'homme. Il exprime ses idées au plus noir désespoir à la fois négatives et pessimistes à la condition de l'homme : « J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont cru, comment dire pour marquer d'un mot l'espoir et le malheur : qui ont toute leur vie cru *désespérément* à certaines choses⁹⁹³ ». Pourtant il avait une place importante dans le mouvement surréaliste où il est la question de liberté de l'homme. Le bonheur et l'espoir ne se trouvent pas chez Hedayat. Le bonheur a un sens dans la mort chez lui. Malgré sa tentative pour trouver ce bonheur dans un autre monde, il n'a pas pu l'atteindre. Alors qu'André Breton voyait cette notion d'espoir dans l'amour et la beauté et il croyait que l'Homme pourrait trouver le bonheur par l'amour : « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour⁹⁹⁴? » Mais Sadegh Hedayat croyait qu'il « n'y a rien à attendre⁹⁹⁵ » et le bonheur ne lui paraît jamais exister que dans la mort : « Il me semblait que la mort était en elle-même un bonheur et même un privilège rarement accordé⁹⁹⁶. » (*Enterré vivant*, p. 36) Et « il n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse y soit mêlé⁹⁹⁷ ».

Les deux histoires oscillent entre autobiographie et imaginaire qui opèrent en même temps entre les deux mondes réel et surnaturel. En effet, *La Chouette aveugle* est l'histoire d'un rêve éveillé qui se présente dans un contexte réel et historique et d'une manière autobiographique plus forte que *Nadja*. L'incarnation du personnage mythique de la femme-serpent ou Mélusine prend une place bien remarquable chez les personnages féminins. L'image de Mélusine pourrait être un regard du double de soi ou une image de l'Autre qui « signifie la nostalgie du paradis perdu de l'enfance, qui est celui des belles images, de l'amour maternel auquel succèdent le divorce, la séparation⁹⁹⁸ ». En effet, les personnages féminins suggèrent deux images opposées de deux mondes réel et imaginaire à travers la représentation mythique de Mélusine. Il est à souligner que les caractéristiques du mythe mélusinien se trouvent sous la plume d'autres écrivains comme Nerval, Nodier et Hoffmann.

992 Mot emprunté à Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 18.

993 Louis Aragon, « La fin du Monde réel », dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 625.

994 « Enquête sur l'amour », dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre, 1929, p. 65.

995 Mot emprunté à Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 188.

996 به نظرم می آمد که مرگ یک خوشبختی و یک نعمتی است که به آسانی به کسی نمی دهند.

Sadegh Hedayat, « Zende be gur », dans *Zende be gur*, p. 14.

997 Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p. 175.

998 Alain Montandon, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », dans *Cahiers de recherches médiévales (XII^e-XV^e siècles)*, n° 11, Paris, Champion, année 2004, p. 11.

En ce qui concerne le temps et l'espace, les deux récits sont à la fois imaginaires et réels. Ils ont certaines ambiguïtés sur la notion du temps : elle met l'accent sur le déroulement des événements qui sont indifférents à l'égard du présent. En effet, les événements racontés par les personnages sont souvent sous la forme d'un souvenir vécu par le narrateur-auteur.

Conclusion générale

Le suprême degré de la sagesse est d'avoir des rêves assez d'élevés pour ne pas les perdre de vue pendant qu'on les poursuit⁹⁹⁹.

Les deux récits ayant une construction croisée du désir, de l'amour, du fantasme, de la folie et du merveilleux dans un monde de l'irrationalité représentent une image de l'esthétique surréaliste. Les auteurs montrent des archétypes artistiques à travers les personnages qui sont capables de voir le monde surréel et surnaturel avec son aspect fantomatique. Chacun des auteurs racontent une histoire encombrée de rêve qui lui permet d'aller au-delà de la raison celle qui l'empêche d'accéder à la réalité. Mais qu'est-ce que la réalité ? André Breton et Sadegh Hedayat, parlant de la liberté de l'homme et de la valeur de la vie, croient que pour atteindre le monde du rêve et de l'imagination, il est nécessaire de rejeter cette notion philosophique : la raison. Ce travail de recherche a étudié et analysé le traitement rationnel ou irrationnel de la réalité dans le monde de l'inconscient et du rêve chez les auteurs et leurs personnages, particulièrement chez les personnages féminins. André Breton est un écrivain irrationnel, mais Sadegh Hedayat étant, apparemment, un écrivain rationnel devient irrationnel en se trouvant étranger et face au monde rationnel.

Dans ce monde irrationnel, les auteurs sont à la recherche d'une autre réalité autour d'une image de l'amour qu'ils trouvent chez la femme. La femme « est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves¹⁰⁰⁰ ». Il est à noter qu'au moment où l'image de la femme apparaît hors des prises du désir masculin, elle ne présente pas seulement une image divine ou idéale, mais un personnage insaisissable. C'est la raison pour laquelle la femme représente la divinité féminine chez les auteurs. En effet, le mystère dévoilé chez les deux écrivains est celui de la nature qui apparaît dans les figures féminines. Les rencontres avec des femmes emmènent les auteurs vers le monde des symboles, des archétypes, de l'amour et de la folie.

L'amour n'est jamais absent chez les narrateurs et les personnages. Les deux images de l'amour, Éros (un amour charnel) et Agapè (un amour spirituel), sont montrés par les auteurs à travers leurs personnages où ils relèvent le mythe. En effet, « un mythe n'existe pas en essence, c'est une histoire, un schème repris sans cesse différemment,

999 William Faulkner, « Sartoris », dans *Œuvres romanesques*, II^e partie, Chapitre I, textes traduits par M. E. Coindreau, H. Delgove et R. V. Raimbault, Paris, Gallimard, 1977, p. 68.

1000 *La Révolution surréaliste*, « Rêves », n° I, 1 décembre 1924, p. 17.

pour rendre le réel intelligible et lui donner un sens¹⁰⁰¹ », avec cette idée que le lecteur pourrait trouver un nouveau sens du mythe chez les auteurs à travers les personnages féminins afin de trouver la réalité. L'amour, dans n'importe quel sens, est un concept plus demandé, plus souhaité et plus recherché par les auteurs. D'après Plotin l'amour est une existence, « c'est-à-dire une réalité issue d'une réalité, certes inférieure à celle qui l'a produite, mais qui est bel et bien, il n'en faut pas douter¹⁰⁰² ».

L'amour prend un rôle évident et remarquable pour montrer et mieux définir les personnages féminins. Donc, l'image de l'amour représente comme une réalité absolue qui jaillit chez elles. La femme et la rencontre avec une femme jouent un rôle important chez les auteurs, à tel point que,

la femme est fée, elle prend place dans une " mystique " humaine dont elle apparaît comme la grande initiatrice. La rencontre avec la femme aimée permet ainsi de réintégrer le paradis perdu. La femme ouvre au poète la porte du paradis des formes, des essences, de l'être. Le poète se reconnaît et voit aussi le monde au travers de ses yeux¹⁰⁰³.

Le désir et le plaisir, à côté de l'amour qui est associé à la beauté, sont deux aspects importants chez les personnages, mais « plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie¹⁰⁰⁴ ». Il est à souligner que l'amour présenté par Sadegh Hedayat est tout à fait différent à celui présenté par André Breton. Dans ce sens qu'il décrit l'amour comme un bouleversement ou désastre. En effet, pour lui l'amour est une « catastrophe psychologique¹⁰⁰⁵ » qui se transforme en une image de suicide.

Chez les deux auteurs, le monde éveillé et celui du sommeil se mêlent là où la profondeur du monde de la réalité paraît être celle du rêve. Chez eux, ces deux actes ont été soulignés par les verbes « rêver » et « songer ». En effet, songer implique comme une activité psychique du sommeil, « rêver est une combinaison plus ou moins confuse de faits imaginaires qui se présente spontanément à l'esprit pendant le sommeil et rêver est dans le sens d'appliquer l'esprit, penser¹⁰⁰⁶ ». Ces deux concepts sont pris en compte dans les deux sens de l'imaginaire

1001 Alain Montandon, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles », dans *Cahiers de recherches médiévales (XII-XV)*, p. 7.

1002 Plotin, *Traité 45-50*, p. 428.

1003 Véronique Bartoli-Anglard, « Ouvrir les portes du surréel », dans *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1989, p. 69.

1004 Théophile Marion Dumersan, « Plaisir d'amour », dans *Chansons nationales et populaires de la France*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847, p. 100.

1005 Expression empruntée à Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 130.

1006 Tony James, *Le Songe et la raison, Essai sur Descartes*, Paris, Hermann, 2010, p. 141.

et de l'esprit. Effectivement, les rêves pourront aussi être créés pendant l'état de veille et la rêverie prend un sens de divagation. Car le rêve pourrait être également assimilé à la folie et il est « un dérèglement de l'esprit, une folie périodique¹⁰⁰⁷ ». Les rêves et les rêveries illustrent une source de l'imagination en plongeant dans l'inconscient pour recréer le monde. Ce monde du rêve permet à l'auteur de retrouver à la fois le monde de la vérité et un moi divisé et perdu en dépassant les limites de la raison :

Il me semblait que tout mon être était suspendu à un mince crochet, au fond d'un puits profond et ténébreux. Puis, je fus délivré du crochet. Je glissais, je m'éloignais sans rencontrer d'obstacle. C'était un gouffre sans limites, au sein d'une nuit éternelle. Enfin, des voiles flous, imprécis se succédèrent devant mes yeux. Un instant je traversai l'oubli absolu. Lorsque je revins à moi, je me retrouvai à l'intérieur d'une petite chambre. Je me tenais dans une attitude singulière, qui me paraissait à la fois insolite et naturelle¹⁰⁰⁸. (*La Chouette aveugle*, pp. 76-77)

Or, l'image de la folie se présente comme un rêve éveillé à tel point qu'il y a un approfondissement dans les rapports entre l'état de l'hallucination et du rêve. En effet, l'image de la folie demeure face à la raison, dans ce sens que la folie montre un côté de la sagesse qui présente en même temps une réalité absolue. La représentation de la folie chez les narrateurs définit ce qui les distingue du monde qu'ils dénoncent. Parfois, l'image de la folie présente une sorte de souvenir chez les personnages et une « mémoire non pas tant de l'objet du désir, que du désir désirant lui-même¹⁰⁰⁹ ». Les narrateurs qui racontent une histoire à travers leurs illusions, rêves et imaginations qui sont comme un pouvoir à la fois manquant et dominant :

Quelle horreur ! Vois-tu ce qui passe dans les arbres ? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. (*Nadja*, p. 96)

1007 Marc-Alain Descamps, *La Maîtrise des rêves*, Paris, Éditions universitaires, 1983, p. 22.

1008 به نظرم آمد که تمام هستی من سر یک چنگک رها شدم. می لغزیدم و دور می شدم ولی به هیچ مانعی بر نمی خوردم. یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی بود. بعد از آن پرده های محو و پاک شده پی در پی جلو چشم نقش می بست. یک لحظه فراموشی محض را طی کردم. وقتی که به خودم آمدم یک مرتبه خودم را در اطاق کوچکی دیدم و به وضع مخصوصی بودم که به نظرم غریب می آمد و در عین حال برابم طبیعی بود.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 32-33.

1009 Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, p. 172.

Cette femme que je croyais dépourvue de sensibilité, s'était froissée de ma réplique. J'étais comme fou et je prenais plaisir à ma souffrance. C'était un plaisir surhumain, un plaisir que j'étais seul capable de supporter¹⁰¹⁰. (*La Chouette aveugle*, p. 168)

Comme le dit Moreau de Tours : « La folie est le rêve de l'homme éveillé¹⁰¹¹. » Les auteurs font entrer leur monde du rêve dans leur éveil. Dans ce rêve éveillé, l'illusion procède en répercutant ses images chez les personnages. Les rêveurs sont en contact avec les messages de la réalité existante dans le monde externe. C'est la raison pour laquelle il y a peut-être chez Sadegh Hedayat une série d'images qui est vulgairement maladive et « c'est l'état de rêve [qui] se généralise et maintient le sujet dans une zone indéfinie où tout peut appartenir, indifféremment, à la fantasmagorie du songe ou à l'évidence du réel¹⁰¹². » Le rêve apparaît comme une forme de souvenir qui illumine brièvement un monde rempli de la réalité des figures et ce rêve merveilleux occupe une place importante dans leur esprit :

Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires. Et pas seulement de vaines histoires : c'est même entièrement de cette façon que je vis. (*Nadja*, p. 87)

Au flanc de la montagne, il y avait un endroit solitaire, paisible, agréable. C'était un lieu que je n'avais jamais vu. Il me sembla pourtant le reconnaître. Comme s'il eût été familier à mon imagination¹⁰¹³. (*La Chouette aveugle*, p. 61)

Or, l'image de la folie semble être une sorte d'exagération des passions. C'est exactement ce genre de folie qui se produit chez les personnages. Ils relèvent des deux mondes : de l'irréel et du réel, ainsi que de deux catégories : du réalisme et du surréalisme. Les auteurs ont mis en place, d'une part, la méthode psychanalytique de Freud sous le nom de la liberté de l'inconscient. Et d'autre part chez eux l'idée philosophique de l'esprit absolu de Hegel est évidente. Le rêve prend un rôle important qui est comme une ouverture sur un monde infini

1010 او، همان زنی که گمان می کردم عاری از هر گونه احساسات است و از این حرکت من رنجید. مثل دیوانه ها شده بودم و از درد خودم کیف می کردم، یک کیف و رای بشری، کیفی که فقط من می توانستم بکنم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, p. 83.

1011 Moreau de Tours, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, L. Martinet, 1855, p. 42.

1012 Michel Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Revue Romantisme*, n° 27, 1980, p. 68.

1013 پشت کوه یک محوطه ی خلوت آرام و باصفا بود، یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی شناختم، ولی به نظرم آشنا آمد. مثل اینکه خارج از تصور من نبود.

Sadegh Hedayat, *op.cit.*, p. 24.

et invisible. À travers ce monde imaginaire, les auteurs essaient de s'y introduire pour aller dans celui du rêve et de la réalisation de soi. Il y a des scènes dans *La Chouette aveugle* où le lecteur se rend compte que le narrateur les a déjà vécues. Autrement dit ce sont « les échos d'un désir inconscient de retour au lieu originel¹⁰¹⁴ » et Sadegh Hedayat écrit : « C'était un autre univers, mais si immédiat, si intime que je m'y retrouvais dans mon ambiance normale. Je venais de naître à un autre monde, antique, mais plus proche et plus naturel. » (*La Chouette aveugle*, p. 78)

En ce qui concerne les personnages créés par André Breton et par Sadegh Hedayat, ce sont des personnes solitaires et délaissées que les autres ne comprennent pas. Les personnages féminins symbolisent une image mythique. En effet, les figures féminines sont une certaine forme de la nature qui apparaît sous forme des personnages mythiques et féeriques. Après avoir comparé les personnages de *Nadja* et ceux de *La Chouette aveugle*, on pourrait en conclure que Sadegh Hedayat était un lecteur d'André Breton.

Chez les deux auteurs, la manière de concevoir l'écriture automatique prend une forme pour s'exprimer librement sous le système de la pensée automatique. Malgré cette libération de la pensée, il y a des difficultés face à cette particularité. Comme André Breton l'indique dans la revue *Minotaure*¹⁰¹⁵ (décembre 1933) si ce système d'écriture dissocie de l'esprit comme « hallucinations, perte de soi », il peut ramener la personne à « un vertige de la mort ». C'est le cas de Sadegh Hedayat qui l'évoque à travers ses personnages. Il est à noter qu'il existe un rapprochement du point de vue d'hallucination auditive et visuelle chez les deux récits : le narrateur-auteur de *La Chouette aveugle* (auditive) et le personnage de Nadja (visuelle).

La représentation du corps féminin est forte remarquable pour les deux auteurs lorsqu'ils parlent de l'amour et impliquent l'image érotique de la femme. En effet, cette image érotique pourrait évoquer cette définition de Plotin cité par Jose Cochez :

La beauté (des corps) est quelque chose de sensible au premier aspect, que l'âme reconnaît comme intime et sympathique à sa propre essence, qu'elle accueille et s'assimile. Mais qu'elle rencontre un objet difforme, elle recule, le répudie et le repousse comme étranger et antipathique à sa propre nature. C'est lorsqu'elle aperçoit un objet qui a de l'affinité avec sa nature ou qui seulement en porte quelque trace, que l'âme, telle qu'elle est, c'est-à-dire d'une essence

1014 Expression empruntée à Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: psycho-analytic interpretation*, London, Imago publishing, 1949, p. 103.

1015 Les citations sont tirées d'André Breton, « Le message automatique », dans *Minotaure*, Paris, Skira, 1933, p. 55- 65.

supérieure à tous les autres êtres, se réjouit, se livre à des transports, reproche cet objet de sa propre nature, pense à elle-même et à son essence intime¹⁰¹⁶.

En ce qui concerne le terme du désir et du plaisir, il convient de dire que le désir est comme une souffrance et une douleur. Dans chaque récit, cette image du désir paraît comme une aventure à travers les personnages. À l'origine du désir, atteindre ou ne pas atteindre cette conscience désirante est toujours difficile et douloureux. Comme Alain Renault le dit : « Désirant ce que je n'ai pas, j'en souffre ; obtenant ce que je désirais, je ne désire plus¹⁰¹⁷. » Le désir s'associe à la mort chez Sadegh Hedayat où tous les malheurs viennent de la part des personnages féminins. Influencé par cette idée, il décide de couper le corps de la femme éthérée en morceaux et « le corps morcelé de la femme est l'image d'un corps qui *a été* intègre, mais qui *ne l'est plus* parce qu'il a été détruit, coupé en morceaux¹⁰¹⁸ » et il décrit ainsi son intention : « Pour finir, j'eus une idée : dépecer son cadavre, en mettre les morceaux dans ma malle, ma vieille malle, l'emporter, loin, très loin des yeux des hommes, l'enterrer¹⁰¹⁹. » (p. 56)

La dimension fantastique, qui apparaît dans les deux récits à travers les personnages, peut mettre en doute à la fois la réalité et soi-même. En effet, ce monde du fantastique permet aux auteurs de mettre en scène le délire à travers certains phénomènes hallucinés qui les [les personnages] emmènent vers la déraison où ce monde leur donne accès à l'irrationalité. Toutes ces perceptions chez les écrivains permettent de déceler un travail créateur contre la raison où ils montrent à quel point la raison pourrait être inapte à concevoir.

André Breton et Sadegh Hedayat n'ont pas manqué non plus de mettre en question le concept de l'espace-temps dans leur histoire. Chez eux l'image de l'espace et du temps apparaît comme un souvenir superposé cela veut dire que chaque souvenir chez les personnages se superpose sur les images réelles qui existent dans leur monde réel en supprimant les anciens souvenirs. Donc, il existe un rapport entre ces deux images (réelle et ancienne). C'est la raison pour laquelle le lecteur se trouve dans un monde étrange et totalement hors du temps.

1016 Jose Cochez, « L'Esthétique de Plotin », dans *Revue Néo-scholastique de philosophie*, n° 80, 20^e année, 1913, pp. 442-443.

1017 Alain Renault, « Le désir », dans *La Philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 90.

1018 Expression empruntée à Antonia Fonyi, « Délire et connaissance fantastique de la réalité », dans *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, p. 97.

1019 بالآخره فكري به ذهنم رسيد: اگر تن او را تکه تکه می کردم و در چمدان، همان چمدان کهنه خودم می گذاشتم و با خود می بردم بیرون، دور، خیلی دور از چشم مردم و آن را چال می کردم.

Sadegh Hedayat, *Bouf-e Kour*, pp. 21-22.

Bibliographie

Les œuvres principales du corpus

BRETON André, *Nadja* [1928, 2^e éd. 1963], Paris, Gallimard, Folio, 1964.

HEDAYAT Sadegh, *La Chouette aveugle* [1936], traduit du persan par Roger Lescot, Paris, José Corti, 1953.

Autres œuvres des deux auteurs du corpus

Le Surréalisme au service de la révolution : collection complète, Paris, José Corti, 1930-1931.

La Révolution Surréaliste : collection complète, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1975.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1999.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 2008.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924], Paris, Folio, Gallimard, 1985.

BRETON André, *Les Manifestes du Surréalisme, suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, Paris, Édition du Sagittaire, 1947.

BRETON André, *Nadja*, dossier réalisé par Dominique Carlat, Paris, Gallimard, 2007.

BRETON André, *Arcane 17* [1947], Paris, Pauvert, 1971.

BRETON André, *Les Vases communicants* [1932], Paris, Gallimard, 1996.

BRETON André, *Poésie et autre*, Paris, Club du meilleur livre, 1960.

BRETON André, *Point du jour* [1934], Paris, Gallimard, Folio, 1970.

BRETON André, *Les Pas perdus* [1924], Paris, Gallimard, 1969.

BRETON André, *Perspective cavalière* [1963], Paris, Gallimard, 1970.

BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965.

BRETON André, *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1937.

BRETON André et ÉLUARD Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], Paris, José Corti, 1991.

BRETON André, « Le message automatique », dans *Minotaure*, Paris, Skira, 1933, p. 55- 65.

HEDAYAT Sadegh, *Les Chants d'Omar Khayam* [1934], traduit par M. F. FARZANEH et Jean MALAPLATE, Paris, José Corti, 1993.

HEDAYAT Sadegh, *L'Abîme et autres récits*, traduit par Derayah Derakhshesh, Paris, José Corti, 1987.

HEDAYAT Sadegh, *Trois Gouttes de sang* [1932, 2^e éd. 1951], traduit par Gilbert Lazar, Paris, Phébus, 1988.

HEDAYAT Sadegh, *Enterré vivant* [1930], traduit par Derayah Derakhshesh, Paris, José Corti, 1986.

HEDAYAT Sadegh, *L'Eau de jouvence et autres récits*, traduit par M. F. et Frédéric Farzaneh, Paris, José Corti, 1993.

HEDAYAT Sadegh, *L'Homme qui tua son désir* [1932], traduit du persan par Christophe Balay, Gilbert Lazard et Dominique Orpillard, Paris, Phébus, 1998.

Les textes persans de Sadegh Hedayat

HEDAYAT Sadegh, *Bouf-e Kour* [La Chouette aveugle], Téhéran, Sepehr, 1351.

HEDAYAT Sadegh, *Zende be gur* [Enterré vivant 1930], Téhéran, Amir Kabir, 1342.

HEDAYAT Sadegh, *Sag-e velgard* [Le Chien errant 1942], Téhéran, Amir Kabir, 1342.

HEDAYAT Sadegh, *Alaviyeh xânum* [Madame Alavieh 1933], Téhéran, Parasto, 1343.

HEDAYAT Sadegh, *Sâye rowšan* [Clair - obscur 1933], Téhéran, Amir Kabir, 1342.

HEDAYAT Sadegh, *Se ghatre xun* [Trois gouttes de sang], Téhéran, Emruz, 1333.

HEDAYAT Sadegh, *Tup-e morvâri* [Le Canon de perle 1947], Suède, Arash Tryck e Verlag, 1369.

HEDAYAT Sadegh, *Neyrangestân* [Croyances et coutumes persanes 1933], Téhéran, Sepehr, 1344.

HEDAYAT Sadegh, *Haštâd-o do nâme be Hassan Chahid-Nourai* [Quatre-vingt-deux lettres à Chahid-Nourai], France, Cesmandaz, 1379 (2000).

Études sur André Breton

- ANDRÉO Benjamin, *Artaud et Breton face au sacré : Sphinx, Mythes et Fantômes*, Paris, Hermann, 2011.
- BÉHAR Henri, *Les Pensées d'André Breton : guide alphabétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
- BÉHAR Henri, *André Breton, le grand indésirable* [1990], Paris, Fayard, 2005.
- BÉHAR Henri, *Dictionnaire André Breton*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- BERTHET Dominique, *André Breton, l'éloge de la rencontre*, Paris, HC, 2008.
- BONNET Margueritte, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.
- CARLAT Dominique, *André Breton, Nadja*, Paris, Gallimard, 2007.
- CRASTRE Victor, *André Breton*, Paris, Arcanes, 1952.
- EIGELDINGER Marc, *André Breton : essais et témoignages*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949.
- EIGELDINGER Marc, *André Breton : essais*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1970.
- FOTIADE Ramona, *André Breton: the power of Language*, Exeter, Elm Bank 2000.
- GASARIAN Gérard, *André Breton : une histoire d'eau*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- GRACQ Julien, *André Breton*, Paris, José Corti, 1948.
- LACOTE-DESTRIBATS Christiane, *Passage par Nadja*, Paris, Galilée, 2015.
- LEGRAND Gérard, *André Breton en son temps* [1976], Paris, Éditions Méréal, 1996.
- LEGRAND Gérard, *Breton*, Paris, P. Belfond, 1977.
- MAURICE Claude, *André Breton*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1970.
- PIERRE José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987.
- PLOUVIER Paule, *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris, José Corti, 1983.
- RUBIO Emmanuel, *Les Philosophies d'André Breton*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.
- SABBAG George, *André Breton, L'amour-folie ; Suzanne, Nadja, Simone*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

SAOORTA Marc (dir.), *André Breton ou le surréalisme, même*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

STEINMETZ Jean-Luc, *André Breton et les surprises de l'amour fou*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

VIELWAHR André, *S'affranchir des contradictoires, André Breton de 1925 à 1930*, Paris, L'Harmattan, 1998.

VIRMAUX Alain et Odette, *André Breton, le pôle magnétique*, Paris, Éditions Olbia, 1998.

Études sur Sadegh Hedayat

Majmo-e Maqâlât darbâre-ye Bouf-e Kour-e Hedâyat [L'Ensemble d'articles sur *La Chouette aveugle* de Hedayat], Téhéran, Le centre des recherches islamiques.

ABBAS POUR Morad-hossein, *Honar va felâkat* [L'Art et la misère], Téhéran, Ghoghnos, 2015.

AHMADZADÉH Habib, *Goft-o Gou bâ sâye yâ Bouf-e Kour čegone sâxte va pardâxte šod* [La Rencontre avec l'ombre ou comment la chouette aveugle a été faite ?], Téhéran, Andisheh, 2016.

BAHARLOU Mohammad, *Majmoey-e âsâr-e Sâdeq Hedâyat* [Un Recueil des œuvres de Sadegh Hedayat], Téhéran, Tarh-e no, 1372 (1993).

BASTENAIRE Joël, « Sadêq Hedayât, Écrivain rebelle », dans Revue *Les Temps Modernes*, 66^{ème} année, aout-octobre 2011, n° 665, Paris, 2011, p. 194-204

FARZANEH M. F., *Sadegh Hedayat dans la toile d'Araignée*, Köln, Édition Forough, 2004.

FARZANEH M. F., *Rencontres avec Sadegh Hedayat, le parcours d'une initiation*, Paris, José Corti, 1993.

GHAEMIAN Hassan, *Neveštehâ-ye Parâkande* [Les Écrits épars], Téhéran, Sâles, 2001.

GHIYASSI Mohammad-Taghi, *Ta'avil Bouf-e Kour* [La Pensée de la Chouette aveugle], Téhéran, Niloufar, 1998.

HEDAYAT Jahangir, *si-o šeš ruz bâ Sâdeq Hedâyat* [36 jours avec Sadegh Hedayat], Téhéran, Sali, 2002.

HEDAYAT Jahangir, *Nime-ye Penhân, Sargozašt-e Sâdeq Hedâyat* [La Moitié cachée, la biographie de Sadegh Hedayat], Téhéran, Varjand, 2004.

ISHAGHPOUR Youssef, *Le Tombeau de Sadegh Hedayat*, Paris, Fourbis, 1991.

JAVID Rezâ, *Sâdeq Hedâyat, Târix va Terâžedî* [Sadegh Hedayat, L'histoire et la tragédie], Téhéran, Ney, 2010.

- JAMSHIDI Esmail, *Xodkošiy-e Sâdeq Hedâyat* [Le Suicide de Sadegh Hedayat], Téhéran, Zarrin, 1995.
- KATOUZIAN M. A. Homayoun, *Darbâre-ye Bouf-e Kour-e Hedâyat* [à propos de la Chouette aveugle de Hedayat], Téhéran, Markaz, 1995.
- KATIRAYI Mahmmoud, *Ketâb-e Sâdeq Hedâyat* [Le Livre de Sadegh Hedayat], Téhéran, Farzin, 1971.
- MONTEIL Vincent, *Sâdeq Hedâyat* [écrit en français], Téhéran, Édition de l'institut Franco-Iranien, 1952.
- MORTAZI-TEHRANI Firouzeh, *Sadegh Hedayat et les écrivains occidentaux*, Paris, Methodologica Universitas, 2013.
- MOCHIRI Pouneh, « L'inquiétante étrangeté dans *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat ou l'expérience ambivalente de l'Hospitalité », dans *L'Étranger dans la maison : Figures romanesques de l'Hôte*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 243-264.
- PEJMAN Abbâs, *Man va Bouf-e Kour* [Moi et La Chouette aveugle], Téhéran, Negâh, 2013.
- SATTARI Jalâl, *Bâztâb-e osture dar Bouf-e Kour* [Le Reflet du mythe dans *La Chouette aveugle*], Téhéran, Toos, 2014.
- SHAMISA Sirous, *Dâstân-e yek ruh* [L'Histoire d'un fantôme], Téhéran, Ferdous, 2000.
- SHARIF Negin, *Structures et enjeux de la répétition dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat*, Thèse soutenue, Université de Cergy-Pontoise, mars 2009.
- SOUPAULT Philippe, « La Chouette aveugle », dans *Le Journal de Genève*, n° 208, 6 septembre 1953, p. 1-12.
- TAHBAZ Hassan, *Gedenkschrift für Sadeq Hedayat* [Yâd boud nâmyé Sadegh Hedayat], Köln, Bidâr, 1983.
- VAHMI Roya, *Royâ-ye Vahmi-ye Bouf-e Kour, royâyi se bo'dî ast* [Le rêve imaginaire de la Chouette aveugle, c'est un rêve en trois dimensions], Téhéran, Mo'aléf, 2014.

Littérature persane

Œuvres

- Attâr, *La Conférence des oiseaux* [1177], Paris, Seuil, 2002.
- FERDOWSI, *Châh-Nâmeh*, Traduit et commenté par Jules Mohl, *Le Livre des rois*, Paris, Maisonneuve, 1876-1878.

KHAYYÂM Omar, *Robâyyiyât (Quatrains)*, traduit par Hassan Rezvanian, Actes Sud, Babel, 1992.

KHAYYAM ‘Umar, *Les Quatrains du sage Omar Khayyâm de Nichâpour et de ses épigones*, traduction par Hassan Rezvanian, Arles, Actes du Sud, 2009.

NEZAMI, *Les Sept Portraits*, traduit du persan par Isabelle de Gastines, Paris, Fayard, 2000.

RUMI Djalâl Al-Dîn, *Le Mesnevi, 150 contes Soufis*, Paris, Albin Michel, 1988.

RUMI Djalâl-od-Dîn, *Mathnawî, La Quête de l’Absolu*, Livres I à III, Monaco, Rocher, 2014.

SEPEHRI Sohrab, *The Lotus Flower (Niloofar)*, traduit par Bahiyeh Afnan Shahid, États-Unis, Balboa, 2013.

Études sur le monde persan et iranien

ALAVI Bozorg, « Khâbidan va khâb didan » (Dormir et rêver), *Donyâ*, n° 3, Téhéran, 1313 (1934).

HARLEZ Charles de, *Avesta livre sacré des sectateurs de Zoroastre*, tome I, Introduction Vendîdâd, Liège, L. Grandmont-Donders, 1875.

BARZIN Nader, « La psychanalyse en Iran », *Topique* 2010/1, n° 110, p. 157-171.

BREUIL du Paul, *Le Zoroastrisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

BURNOUF M. E., « Études sur la langue et sur les textes zendes », dans le *Journal asiatique ou recueil de mémoires, d’extraits et de notices*, tome V, Paris, Imprimerie nationale, Juin 1845.

CORBIN Henry, GROUSSET René, DUSCHESNE-GUILLEMIN J., KHANLARI P.N., MASSÉ Henri, RYPKA Jan, MASSIGNON Louis, *L’âme de l’Iran*, Paris, Albin Michel, 2009.

DADVAR Ilmira, šahr-e ârmâni, az ostoure tâ adabiyât [Ville utopique, du mythe à la littérature], dans *Littérature and Mythology*, Téhéran, Samt, 2004.

DANESHVAR Esfandiyar, *La Littérature transculturelle franco-persane, une évolution littéraire depuis les années 80*, Pays-Bas, Brill/ Rodopi, 2018.

DJALILI Mohammad-Reza, *Histoire de l’Iran contemporain*, Paris, La Découverte, 2010.

DUCHESNE-GUILLEMIN Jacques, *Zoroastre. Étude critique avec une traduction commentée des Gâthâ*, Paris, Éditions G. P. Maisonneuve et Cie, 1948.

FOUROUGHI Hassan, « Le Mythe séduisant de la Perse, Dans la littérature française du 18^e siècle », *Revue Pazhuhesh-e Zabânâ-ye Khareji*, n° 21, 2005, p. 62-76.

- FOUCHECOUR de Charles-Henri, *Le Sage et le prince en Iran médiéval : les textes persans de morale et politique IXe- XIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GROLLEAU Charles, *Les Quatrains d'Omar Khayyam*, Paris, Boldeian Library d'Oxford, 1902.
- HINZ Walter, *Zarathustra*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961.
- KADIVAR Pedro, *Petit Livre des Migrations*, Paris, Gallimard, 2015.
- KHOSROKHAVAR Farhad, « L'Iran, la démocratie et la nouvelle citoyenneté », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 111, 2001/2, p. 291-317.
- KRASNOWOLSKA Anna, *Mythes, croyances populaires et symbolique animale dans la littérature Persane*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2012.
- Les Livres de l'Avesta : les textes sacrés des Zoroastriens ou Mazdéens*, Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Lecoq, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.
- LEVY Reuben, *Introduction à la littérature Persane*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1973.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- MÉNANT Joachim, *Les Achéménides et les inspirations de la Perse*, Paris, A. Lévy, 1872.
- MORTAZAVI Djamshid, *Symbolisme des contes et mystiques persanes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988.
- MORTAZAVI Djamshid, *L'Autre Face de la pensée musulmane*, Monaco, Éditions du Rocher, 1997.
- MOSHIRI Mahshid, *S'il n'y a pas d'amour*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- NAHAVANDI Houchang, *L'Évolution du parti communiste iranien, le Toudeh, de 1920 à 1981*. In *Politique étrangère*, n° 3, 46^e année, 1981, p. 651-668.
- NICOLAS A. L. M., *Quelques Odes de Hafiz*, Paris, Ernest Leroux, 1898.
- NOSRAT-WOLFF Shahla, *Tristan et Iseut et Wîs et Râmîn, Origines indo-européennes de deux romans médiévaux*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- PATKANEANC K'erôbe Petrocean, *Histoire de la dynastie Sassanides, d'après les renseignements fournis par les historiens Arméniens*, traduit du russe par Mevariste Prud'homme, Paris, Imprimerie Imperial, 1866.
- RINGGENBERG Patrick, *Une Introduction au Livres des rois (Shâhnâme) de Ferdowsi*, Paris, L'Harmattan, 2009.

VITRAY MEYEROVITCH Eva et MORTAZAVI Djamchid, *Djalâl-od Dîn Rûmi, Mathnawî, la quête de l'absolu*, Livre I à II, Monaco, Édition du Rocher, 2014.

VON DER OSTEN Hans Henning, *Die Welt des Perser*, Stuttgart, Kilpper, 1956.

WEST Edward William, *Pahlavi texts. Part I-V (1880-1897)*, New York, Oxford, 1885.

WINDISCHMANN Friedrich, *Zoroastrische Studien, Mythologie und Sagengeschichte des alten Iran*, Berlin, Ferd. Bümmler's, 1863.

Études sur le surréalisme

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Le Livre Surréaliste, Actes du Colloque en Sorbonne, organisé par Henri Béhard, *Mélusine*, n° IV, Juin 1981, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Amour-Humour, Études et documents réunis par Henri Béhar, *Mélusine*, n° X, Paris, L'Âge d'Homme, 1988.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, L'Europe surréaliste, Études réunies par Henri Béhar, *Mélusine*, n° XIV, Paris, L'Âge d'Homme, 1994.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Ombre portée, Le surréalisme en Hongrie, Études et documents réunis par Georges Baal, *Mélusine*, n° XV, Paris, L'Âge d'Homme, 1995.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Chassé-croisé, Tzara-Breton, Études réunies par Henri Béhar, *Mélusine*, n° XVII, Paris, L'Âge d'Homme, 1996.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Maxime Alexandre, un surréaliste sans Feu ni lieu, Études réunies par Aimée Bleikasten, *Mélusine*, n° XVIII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Merveilleux et surréalisme, colloque de Cerisy-la-salle, *Mélusine*, n° XX, Études réunies par Nathalie Limat-Letellier, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000.

Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Réalisme-Surréalisme, Études réunies par Henri Béhar, *Mélusine*, n° XXI, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.

ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

ALEXANDRIAN Sarane, *Sexe (s) exquis sans dessus (ni) dessous : Érotisme surréaliste*, une séance organisée par l'Association pour l'étude du surréalisme, 2006.

ALEXANDRIAN Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Pocket, 1989.

ALQUIÉ Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

ALQUIÉ Ferdinand, *Le Surréalisme*, Paris, Mouton, 1968.

- Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction ALQUIÉ Ferdinand, Paris, La Haye, 1968.
- ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Les 100 Mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- BANDIER Norbert, *Sociologie du Surréalisme 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999.
- BARTOLI-ANGLARD Véronique, *Le Surréalisme*, Paris, Nathan, 1989.
- BONNET Marguerite, « L'Orient dans le surréalisme : mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, v. 54, n° 4, 1980, p. 411- 424.
- Moderne et contemporaine*, Études réunies par Arlette Bouloumié et Henri Béhar, *Mélusine*, Angers, L'Âge d'Homme, 2001.
- BRÉCHON Robert, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971.
- BRIDEL Yves, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1988.
- BUCHS Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005.
- CARROUGES Michel, *Les Données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- CHADWICK Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Grande-Bretagne, Chêne, 1986.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline et VADÉ Yves, *Pensée Mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996.
- COLVILE Georgiana M. M. et CONLEY Katharine, *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998.
- COLLANI Tania, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2009.
- CORTANZE Gérard de, *Le Monde du Surréalisme*, Paris, Complexe, 1985.
- CROSET-CASTILO Magali, *La Femme Surréaliste ; de la métaphore à la métonymie*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- DUBOIS Philippe, « L'énonciation narrative du récit surréaliste. L'identité du sujet et de l'objet couplée à la conquête du Nom. Vers une circularité de la narration », *Revue Persée*, n° 25, 1977, p. 19-41.
- DUPOUY Christine, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam- New York Rodopi, 2006.

- DUROZOI Gérard & LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972.
- DUROZOI Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Fernand Hazan, 1997.
- GAUTHIER Xavière, *Surréaliste et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
- GROSSMAN Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.
- JOUBERT Alain, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire*, Paris, Maurice Nadeau, 2001.
- KRAUSS Rosalind, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Hazan, 1985.
- LARGE Alix, *L'Esprit libertaire du Surréalisme*, Lyon, Atelier de Création libertaire, 1999.
- MASSON André, *Le Rebelle du surréalisme, Écrits*, Paris, Hermann, 1976.
- Acte du colloque tenu en novembre 2003 à l'Université de Savoie, sous la direction de Barbara Meazzi et Jean-Pol Madou, *Les oubliés des avant-gardes*, Chambéry, Laboratoire langages, littératures, sociétés, 2006.
- NADEAU Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Club des éditeurs, 1958.
- PALMIER-CHATELAIN Marie-Élise et LAVAGNE D'ORTIGUE Pauline, *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 2002.
- PFEIFFER Jean, « Breton, le Moi, la littérature », dans *La Nouvelle Revue française, André Breton et le mouvement surréaliste, 1896-1966*, n° 172, 1967, p. 275-282.
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, Nouvelle édition, 1940.
- SCOPELLITI Paolo & DADOUN Roger, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien, des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- TAMULY Annette, *Le Surréalisme et le Mythe*, Lille, A. N. R. T., 1995.

Philosophie

- Actes de Congrès de Rennes, *La Raison et l'imaginaire*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1970.
- ALQUIE Ferdinand, *Solitude de la raison*, Paris, Le Terrain Vague, 1966.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

- BACHELARD Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BRÉHIER Émile, *Histoire de la philosophie*, tome II, Paris, Félix Alcan, 1929.
- BROSSARD Joseph, *Considérations philosophiques sur la raison*, Lyon, Barret, 1841.
- CHALIER Catherine, *L'Inspiration du philosophe, « l'amour de la sagesse » et sa source prophétique*, Paris, Albin Michel, 1996.
- CHANGEUX Jean-Pierre, *Raison et Plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- CHEETHAN Tom, *L'Envers du monde, Henry Corbin et la mystique islamique*, Paris, Éditions Entrelacs, 2014.
- COCHEZ Jose, « L'Esthétique de Plotin », dans *Revue Néo-scholastique de philosophie*, 20^e année, n° 80, 1913, pp. 442- 443.
- CORBIN Henry, *En Islam iranien, Aspects spirituels et philosophiques, Sohrawardî et les platoniciens de Perse*, tom. II, Paris, Gallimard, 1971.
- CORBIN Henry, *En islam iranien, t. III, Sohrawardî et les platoniciens de Perse : aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1972.
- CORBIN Henry, *L'Iran et la philosophie*, Paris, Fayard, 1990.
- Les Enjeux philosophiques de la mystique : Actes du colloque du Collège international de philosophie 6-8 avril 2006*, Textes réunis par Dominique de Courcelle, Grenoble, Jérôme Millon, 2007.
- CREVEL René, *L'Esprit contre la raison*, Paris, Tchou, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, l'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DERRIDA Jacques, « Cogito et Histoire de la Folie » in *l'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DESCHOUX Marcel, *Platon ou le jeu Philosophique*, Paris, Les belles lettres, 1980.
- Actes du Colloque international Bordeaux, *Crevel ou l'esprit contre la raison, Mélusine*, Études réunies par Jean-Michel Devésa, n° XXII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 21 Novembre, 2002.
- FATTAL Michel, *Pour un nouveau langage de la raison*, Paris, Beauchesne, 1987.

- FATTAL Michel, *Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FIERENS Christian, *Logique de l'Inconscient, Lacan ou la raison d'une clinique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1998.
- HEGEL Friedrich, *Premiers écrits*, Paris, J. Vrin, 1997.
- HEGEL Friedrich, *Principes de la Philosophie du droit*, Paris, PUF, 2013.
- JAMES Tony, *Le Songe et la raison, Essai sur Descartes*, Paris, Hermann, 2010.
- JAQUET Chantal et PAVLOVITS Tamas, *La Faculté de l'âme à l'âge classique, imagination, entendement et jugement*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- KANT Immanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses universitaires de France, 1944.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, [VIII, Le transfert, 1960-1961]*, Paris, Seuil, 1991.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan, I*, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire XIV, la logique du fantasme*, Séance du 10 mai 1967, séminaire inédit.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Schopenhauer*, dirigé par Jean Lefranc, Les Cahiers de l'Herne, Paris, Éditions de l'Herne, 1997.
- LEGUENNEC Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MALEBRANCHE Nicolas, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, tome I, Paris, J. Vrin, 1948.
- MALEBRANCHE Nicolas, *Traité de Malebranche : réimprimé d'après l'édition de 1707, avec les variations des éditions de 1684 et 1697*, Paris, Ernest Thorin, 1882.
- MOREL Georges, *Nietzsche, Introduction à une première lecture 2, analyse de la maladie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1969.
- PASCAL Blaise, *Pensées et Opuscules*, Paris, Cerf, 2013.

- PASCAL Blaise, *Pensées*, tome II, Paris et Lausanne, Georges Bridel, 1875.
- PAVLOVITS Tamas, *Le Rationalisme de Pascal*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.
- PLATON, *Œuvres complètes, Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- PLATON, *Œuvres de Platon, Phèdre*, traduit Victor Cousin, tome VI, Paris, P. J. Ray, 1849.
- PLOTIN, *Traité 45-50*, Paris, GF Flammarion, 2009.
- PLUTARQUE, *Dialogue sur l'amour, 758d-759d*, traduit S. Gotteland et E. Oudot, Paris, Flammarion, 2005.
- RENAULT Alain, *La Philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- RICOEUR Jean-Paul, « Lacan, l'amour », *Revue ERES (Psychoanalyse)*, n° 10, 2007/3, p. 5-32.
- ROZENBERG J. Jacques, *Philosophie et Folie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- SANEKLI Monia, *L'Inconscient politique chez Friedrich Nietzsche*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2016.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, NRF, 1943.
- SEN Amartya et PELLETIER Christian, « La Raison, l'occident et l'orient », dans *Esprit*, n° 270, 2000.
- SHAYEGAN Daryush, *Henry Corbin, Penseur de l'Islam Spirituel*, Paris, Albin Michel, 2011.
- SHAYEGAN Daryush, *La Lumière vient de l'Occident, le réenchantelement du monde et la pensée nomade*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001.
- Expérience et métaphysique dans le cartésianisme*, Sous la direction de Philippe Soual, Paris, L'Harmattan, 2007.
- STRAUSS Leo, *Sur « le Banquet », la philosophie politique de Platon*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, J. Vrin, 1999.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, « Littérature et Philosophie », dans *Revue philosophie de la France et de l'étranger*, tome 137, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- VOILVENEL Paul, *La Raison chez les fous*, Paris, Éditions du siècle, 1962.

Ouvrages généraux

Autres œuvres littéraires

- AMIEL Henri Frédéric, *Journal intime, 1839-1951*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.

- ARAGON Louis, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, 1983.
- ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Folio, Gallimard, 1972.
- ARAGON Louis, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2008.
- BEAUVOIR De Simone, *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1949.
- BONNEFOY Yves, *Le Nuage rouge* [1977], Paris, Folio, 1999.
- CAZOTTE Jacques, *Le Diable amoureux* [1772], Paris, Librio, 1994.
- CORTI José, *Souvenirs désordonnés*, Paris, José Corti, 1983.
- DESNOS Robert, *De l'Érotisme*, Paris, Cercle des arts, 1952.
- DESNOS Robert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999.
- DESNOS Robert, *La Liberté ou l'Amour* [1927], Paris, Gallimard, 1962.
- DESNOS Robert, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Cercle des arts, 1952.
- ELUARD Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968.
- FAULKNER William, *Œuvres romanesques*, Textes traduits par M. E. Coindreau, H. Delgove et R. V. Raimbault, Paris, Gallimard, 1977.
- GAUTIER Théophile, *Spirite : nouvelle fantastique*, Paris, Charpentier, 1866.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes*, v. I, Paris, J. Hetzel, 1829.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes, Océan*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- L'ISLE-ADAM de Villiers, *Œuvres complètes*, v. II, Paris, Gallimard, 1986.
- LUCA Ghérasim, *L'Inventeur de l'amour ; suivie de la mort morte*, Paris, José Corti, 1994.
- MUSSET DE Alfred, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1837.
- NERVAL DE Gérard, *Aurélia* [1855], Paris, LGF, 2010.
- NERVAL DE Gérard, *Aurélia* [1855], Paris, LGF, 1999.
- NERVAL DE Gérard, *Les Filles du feu, les chimères* [1854], Paris, Flammarion, 1965.
- NERVAL DE Gérard, *Sylvie* [1853], v. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984.

NOVALIS, *Schriften, Das Dichterische werk*, esrter Band, « Das Kloster oder des vorhof », Astralis, Stuttgart, Kohlhammer, 1960.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve ; Précédé de Pastiches et mélanges ; et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971.

SOUPAULT Philippe, *Les Dernières nuits de Paris* [1928], Paris, Gallimard, 1997.

SOUPAULT Philippe, *Poèmes et Poésies*, Paris, Bernard Grasset, 1973.

STENDHAL, *De l'amour* [1822], Paris, Flammarion, 2014.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, tome I, Paris, Librairie générale française, 2016.

Études générales

Diogène, « Chronique », *Le Mythe de la Mandragore*, la "Plante-homme", 2004/3, Presses universitaires de France, p. 140-173.

Entretiens/Julien Gracq (avec Jean-Louis Tissier), Paris, José Corti, 2002.

Journal des Savants, « Les Origines indo-européennes, Juin 1866 », M DCCC LXVI, Paris, Impimerie Impériale, 1866.

Mélanges offerts à Rita Lejeune, v. II, Gembloux, Éditions J. Duculot, S. A., 1969.

Travaux de littérature, Paris, Publications de l'ADIREL, 2000.

L'Homme qui rêve, Sous la direction d'Aniko Adam, Aniko Radvanszky et François Soulages, Paris, L'Harmattan, 2015.

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.

ALEXANDRIAN Sarane, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

ALEXANDRE Maxime, *Les Dessins de la liberté*, Paris, Chez l'auteur, 1927.

ANTLE Martine, *Théâtre et poésie surréaliste*, Birmingham, Summa Publications, 1988.

AQUIN De Thomas, *Somme Théologique*, Quest. XIV, art. III et IV, tome IV, Paris, D'Eugène Belin, 1854.

ASSELINÉAU Roger, *Edgar Allan Poe*, Paris, Presses universitaires de Sorbonne, 1993.

ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996.

BADIOU Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.

- BANCQUART Marie-Claire et CAHNÉ Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- BANE Theresa, *Encyclopedia of Beats and Monsters, in Mythe, Legend and Folklore*, North Carolina, Jefferson, 2016.
- Colloque *Chiasmi International*, publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, Renaud Barbaras (dir.), n° 6, Genève, Clinamen, 2005.
- BASTIDE Roger, *Le Rêve, la transe et la folie*, Paris, Flammarion, 1972.
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, v. VIII, Paris, Gallimard, 1987.
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes, œuvres littéraires*, v. III, Paris, Gallimard, 1971.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1965.
- BEGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve* [1939], Paris, José Corti, 1991.
- BEGUIN Albert, *Le Romantisme allemand*, Marseille, Cahiers du sud, 1949.
- BEHLER Ernst, *Le Premier romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- Le Secret*, Études réunies et présentées par Bernadette Bertrandias, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.
- BIDOU Patrice, *Le Mythe de Tapir Chamane : essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANQUET Pierre R., *Histoire de la création du temps et de l'espace dans la pensée occidentale*, Paris, Panthéon, 2018.
- BOHLER Danielle, *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, n° 72, 2006.
- BOKOBZA-KAHAN Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain, Peeters, 2000.
- BONAPARTE Marie, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: psycho-analytic interpretation*, London, Imago publishing, 1949.
- BOTTERO Jean & HERRENSCHMIDT Clarisse & VERNANT Jean-Pierre, *L'Orient ancien et nous (l'écriture, la raison, les dieux)*, Paris, Albin Michel, 1996.

- BOUANANE Kahina, « L'Esthétique de la folie au sens "Sur-Réaliste" et sa dynamique dans l'espace de l'écriture », dans revue *Topique*, n° 119, 2012/2, p. 53-69.
- BOZZETO Roger, *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.
- BRENOT Philippe, *Le Génie et la folie en peinture, musique, littérature*, Paris, Plon, 1997.
- BRIX Michel, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Paris, Peeters, 1999.
- La Folie ; Création ou destruction ?*, Sous la direction Cécile Brochard et Esther Pinon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- BUREL Jean, « Narcisse écrit-il ? », dans *Nouvelle Revue française*, n° 257, mai 1979, Paris, p. 22-30.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes de Michel Butor*, v. II, Paris, Édition de la Différence, 2006.
- BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
- CAIOZZO Anna, *Femmes médiatrices et ambivalentes, Mythes et imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Femmes médiatrices et ambivalentes, Mythes et imaginaires*, Sous la direction d'Anna Caiozzo et Nathalie Ernoult, Paris, Armand Colin, 2012.
- CARROY Jacqueline, *Les Personnalités doubles et multiples*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- CHAPELAIN LE André, *Traité de l'amour courtois*, Livre I, chapitre I, traduction, introduction et notes par C. Buridant, Klincksieck, 2002.
- CHAUMON Franck et MACHET Cathrine, *Inactualité de la folie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- CHRISTINGER Raymond, *Le Voyage dans l'imaginaire*, Lausanne, Mont-Blanc, 1971.
- Figures du double dans les littératures européennes*, Études réunies et dirigées par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- CRANSAC Francis, *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, Paris, Publications Orientalistes de France, 2006.
- DALI Salvador, *Oui. I, Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, Paris, Denoël, 1971.
- DAVID-WEILL Nathalie, *Rêve de Pierre : la Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz S. A., 1989.
- DESCAMPS Marc-Alain, *La Maîtrise des rêves*, Paris, Éditions universitaires, 1983.

- DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine et Masson Céline, *Figures de deuil et création*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DOLLE Jean-Paul, *Le Désir de révolution*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
- DOUSSINAUT Julien, *Hélène Bossette : Bibliographie*, Paris, Léo Scheer, 2008.
- DUMERSAN Théophile Marion, *Chansons nationales et populaires de la France*, Paris, Gabriel de Gonet, 1847.
- DURRY Marie-Jeanne, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956.
- EIGELDINGER Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.
- ELIADE Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et idées religieuses*, v. II, Paris, Payot, 1978.
- EMBOUNOU Albert, *L'Afrique noire n'est pas partie*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013.
- ÉTIENNE Marie-France, *Gérard de Nerval : Janus multiplié*, Suisse, Peter Lang, 1987.
- FALK Nancy Auer & GROSS Rita M., *La Religion par les femmes*, Genève, Labor et Fides, 1993.
- FARAGO France, *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Armand Colin, 2006.
- FAVROD Charles-Henri, *La Psychanalyse*, Paris, Charles-Henri Favord, 1975.
- FELLA Audrey, *Mélusine et l'éternel féminin*, Paris, Dervy, 2006.
- FELMAN Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FERRAND Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*, Paris, Anthropos, 2001.
- FISER Emeric, *La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1941.
- FLEURY Cynthia & PREVOT Anne-Caroline, *Le Souci de la nature*, Paris, CNRS, 2017.
- FOLTZ Richard, *L'Iran, creuset de religions : de la préhistoire à la République islamique*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2007.
- FORCLAZ Roger, *Le Monde d'Edgar Poe*, Suisse, Bern, H. Lang, 1974.
- FOREST Philippe, *Le Roman le je*, Nantes, Pleins feux, 2001.
- FRANCE Anatole, *Les Fous dans la littérature* [1887], Paris, La Castor Astral, 1993.
- FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], Paris, NRF, Gallimard, 1986.

- FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Paris, Payot, 1967.
- FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve* [1899], Paris, PUF, 1967.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* [1917], Paris, Payot, 1922.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], traduit de l'allemand par Fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1927], Paris, Payot, 1925.
- FREUD Sigmund, *Œuvres complètes : Psychanalyse*, v. XIX, 1931-1936, Paris, Presses universitaires de France, 1995,
- FREUD Sigmund, *Résultat, idées, problèmes, 1921-1938* [1938], v. II, Paris, PUF, 1985.
- GARCIA-FONS Tristan, *Le Voile de Gradiva*, dans la Revue *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 79, 2010/1, p. 47-52.
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographie et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Mythe et récit poétique*, Sous la direction de Véronique Gély, Clermont-Ferrand, Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *Julien Gracq, un balcon en forêt La Presqu'île*, Paris, Atlande, 2007.
- GILLIBERT Jean, *Folie et Création*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- GODIN Christian, *La Totalité. 2. Les pensées totalisantes : la religion, les représentations globalistes du monde, le savoir total et l'encyclopédisme*, Seyssel, Champ vallon, 1998.
- GOFF Le Jacques, *Héros et Merveilles du Moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- GOLL Yvan, *Mélusine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- GOULEMOT Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.
- GRIEVE Anna, *Les Trois corbeaux ou la science du mal dans les contes merveilleux*, Paris, Éditions Imago, 2010.
- GUERNATIS de Angelo, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, Paris, Éditions Durand et Pedone Lauriel, 1874.
- HELLENS Franz, *Le Fantastique Réel*, Amiens, Éditions Sodi, 1967.

- HUBNER-BAYLE Corinne, *Gérard de Nerval : la marche à l'étoile*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
- JAMES Tony, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997.
- JARCEM Pierre, *La Folie : de Sophocle à l'anthipsychiatrie*, Paris, Bordas, 1974.
- JEANNERET Michel, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Revue Romantisme*, n° 27, 1980, p. 59-75.
- JEY Martine, « Gustave Lanson : De l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le Français aujourd'hui*, n° 145, 2004/2, p. 15-22.
- JONES Ernst, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Paris, PUF, 1961.
- JOURDE Pierre, *L'Opération métaphysique d'Alexandre Vialatte*, Champion, 1996, Cité par Christian Moncelet et Dany Hadjadj, dans « *Alexandre Vialatte au miroir de l'imaginaire* », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
- JUNG Carl Gustav, *Commentaire sur le "Mystère de la fleur d'or"*, Paris, Albin Michel, 1994.
- JUNG Carl Gustav, *Aïön : études sur la phénoménologie*, Paris, Albin Michel, 1983.
- KAMIENIAK Jean-Pierre, « Freud, la psychanalyse et la littérature », dans *Le Coq-héron* n° 204, 2011/1, p. 64-73.
- KAPPLER Claire et THIOLIER-MEJEAN Suzanne, *Les Fous d'amour au Moyen-âge : Orient-Occident*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- KLEIVA Julie S., *L'Intertextualité surréaliste dans la poésie de René Char*, Netherland, Brill-Rodopi, 2018.
- KOFMAN Sarah, *Nerval, le charme de la répétition : lecture « Sylvie »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
- LAUVRIÈRE Émile, *Edgar Poe : sa vie et son œuvre, étude de psychologie pathologique*, Paris, F. Alcan, 1904.
- LAZORTHES Guy, *L'Imagination, source d'irréel et l'irrationnel, puissance créative*, Paris, Ellipses, 1999.
- LECOMTE Sophie, *Histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe*, Fiche de lecture, 9 décembre 2014.
- LEFEBVRE Henri, *La Somme et le reste*, tome II, Paris, La Nef, 1959.
- LEGROS Patrick, *Introduction à une sociologie de la création imaginaire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996.

- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Montaigne, 1947.
- LOMBAZ Christine, *La Poésie moderne : courants et méthode*, Paris, Éditions du Temps, 1999.
- MACÉ Gérard, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991.
- MARKALE Jean, *Mélusine*, Paris, Retz, 1983.
- MAUZI Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine- Reprints, 1979.
- MEINER Carsten, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, 2008.
- MINAZZOLLI Agnès, *La Première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.
- MOHAMED-SAHNOUN Djaffat, *La Perception mystique en Islam*, Paris, Publibook, 2009.
- MOIR Tristan, *L'Interprétation psychanalytique des rêves*, Paris, Archipel, 2014.
- Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, Textes réunis et présentés par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- MONTANDON Alain, *Cahiers de Recherches Médiévales (XIX^e-XV^e siècles)*, n° 11, Paris, Champion, année 2004.
- Promenades et écriture*, Sous la direction Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.
- NELLI René, *L'Amour et les mythes du cœur*, Paris, Hachette, 1952.
- PATRON Sylvie, *Le Narrateur : l'introduction à la théorie narrative*, Paris, Colin, 2009.
- PATURET Jean-Bernard, *De la responsabilité en éducation*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2003.
- PIERRE José, *Recherches sur la sexualité*, Paris, Gallimard, 1990.
- PIERRON Jean-Philippe, *Les Puissances de l'imagination*, Paris, Cerf, 2012.
- PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, Publications universitaires de Rouen et du Havre, 2007.
- PLANA Floréal, *Floréal : réalités folies rêves utopies*, Paris, Société des Écrivains, 2011.
- PLOUVIER Paule, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète Éditions, 1996.

- PONNAU Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- Collection *Le Temps de la réflexion*, Série dirigée J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1980.
- RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- Weimar, Le tournant esthétique*, Sous la direction de Gérard Raulet et Josef Fürnkäs, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Anthropos, 1988.
- RÉJA Marcel, *L'Art chez les Fous : le dessin, la prose, la poésie*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- REVERDY Pierre, « Image », dans *Nord-Sud*, n°13, mars 1918.
- RIBOT Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RICHTER Anne, *Le Fantastique féminin, un art sauvage*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1984.
- ROBIOU Félix, « Inscriptions des successeurs de XERXES, croyances des Perses au IV siècle-Décadence de l'empire », dans *Revue des questions historiques*, v. XVI, Paris, Librairie de Victoire Palme, 1874.
- RONARD DE Pierre, *Les Amours*, Paris : Garnier, Édition Henri et Catherine Weber, 1963.
- ROUDINESCO Élisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France, 1925-1985*, tome II, Paris, Seuil, 1986.
- ROUSSEAUX André, *Littérature du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1955.
- SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, Pratiques de pensée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.
- SCHAFFNER Alain, *La Folie dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Le Manuscrit, 2010.
- SCHNEIDER Michel, *L'Auteur, l'autre ; Proust et son double*, Paris, Gallimard, 2014.
- SCHNEIDER Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- SPADA Marcel, *Érotiques du merveilleux : fictions brèves de langue française au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1983.
- STEEVES Nicolas, *Grâce à l'imagination*, Paris, Édition du Cerf, 2016.
- STOCKER Arnold, *De la psychanalyse à la psychosynthèse*, Paris, Beauchesne et ses fils, 1957.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1993.
- TARDAN-MASQUELIER Ysé, *Jung et la question du sacré*, Paris, Albin Michel, 1998.

- TODOROV Tzvetan, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- TOURS De Moreau, *De l'identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, L. Martinet, 1855.
- VADET Jean-Claude, *L'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968.
- VAILLANT Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS, 2012.
- WALTER Philippe, *La Fée Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris, Éditions Imago, 2008.
- WEISGERBER Jean, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, v. II, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984.
- WIDENGREN Geo, *Les Religions de l'Iran*, Paris, Payot, 1968.
- YVAN Frédéric, « La Femme, l'amour, la mort et l'effraction du cadre chez Poe », *Revue ERES*, n° 9, 2008/1, p. 55-63.
- ZARIFIAN Édouard, *Les Jardiniers de la folie*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- ZEGHIDOUR Slimane, *La Poésie arabe moderne entre l'Islam et l'occident*, Paris, Karthala, 1982.

Dictionnaires et Encyclopédies

- Dictionnaire Encyclopédique de la langue française*, Paris, Hachette, 2000.
- Encyclopaedia universalis, Symposium. 1, Les enjeux*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1990.
- Grand Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1973.
- Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, t. neuvième, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1981.
- Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, t. seizième, Paris, Centre national de la recherche scientifique, Gallimard, 1994.
- AUROUX Sylvain, *Dictionnaire, Les notions philosophiques*, tome I, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- Dictionnaire du corps*, Sous la direction d'Andrieu Bernard et Gilles Boetsch, Paris, CNRS, 2008.
- Dictionnaire des mythes féminins*, Sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

- CASSIN Barbara, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- CAZENAVE Michel, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996.
- DIDEROT Denis et D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XIV, Genève, Pellet, 1751-1772.
- LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle [...]*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866.
- MAALOUF Louis, *Al-Munjid fi al loughat wa al a'lam* [Dictionnaire de la langue arabe] [1986], Beirut, El Machreq, 1992.
- MOIR Tristan-Frédéric, *Dictionnaire, Images et symboles du rêve*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 2008.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Le Robert, 2012.
- ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- ROUDINESCO Élisabeth, *Dictionnaire amoureux de la psychanalyse*, Paris, Plon, 2017.
- SCHMIDT Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1965], Paris, Larousse, 1986.
- STAPPERS Henri, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française*, Bruxelles, Merzbach et Falk, 1885.
- Dictionnaire du Romantisme*, Sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, CNRS, 2012.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Arvensa Éditions, 2014.
- ZENKER Jules Théodor, *Dictionnaire Turc, Arabe, Persan*, tome II, Leipzig, Librairie éditeur, 1876.

Sites internet

http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-de-l-islam/akl-COM_0038

<http://www.teheran.ir/spip.php?article1858#gsc.tab=0>

<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/hedayat/hedayat.html>

<https://histoirebnf.hypotheses.org/6950>

<https://www.vajehyab.com/?q=%D8%B9%D9%82%D9%84&d=en>

<https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar4/sh58>

<http://komodo21.fr/les-carnets-de-route-de-philippe-soupault/>

<https://www.contes-mythes-legendes.com/index.php?section=detailPerso&choixId=melusine>

http://antikforever.com/Perse/Parthes%20arsacides/parthes_civilisation.htm

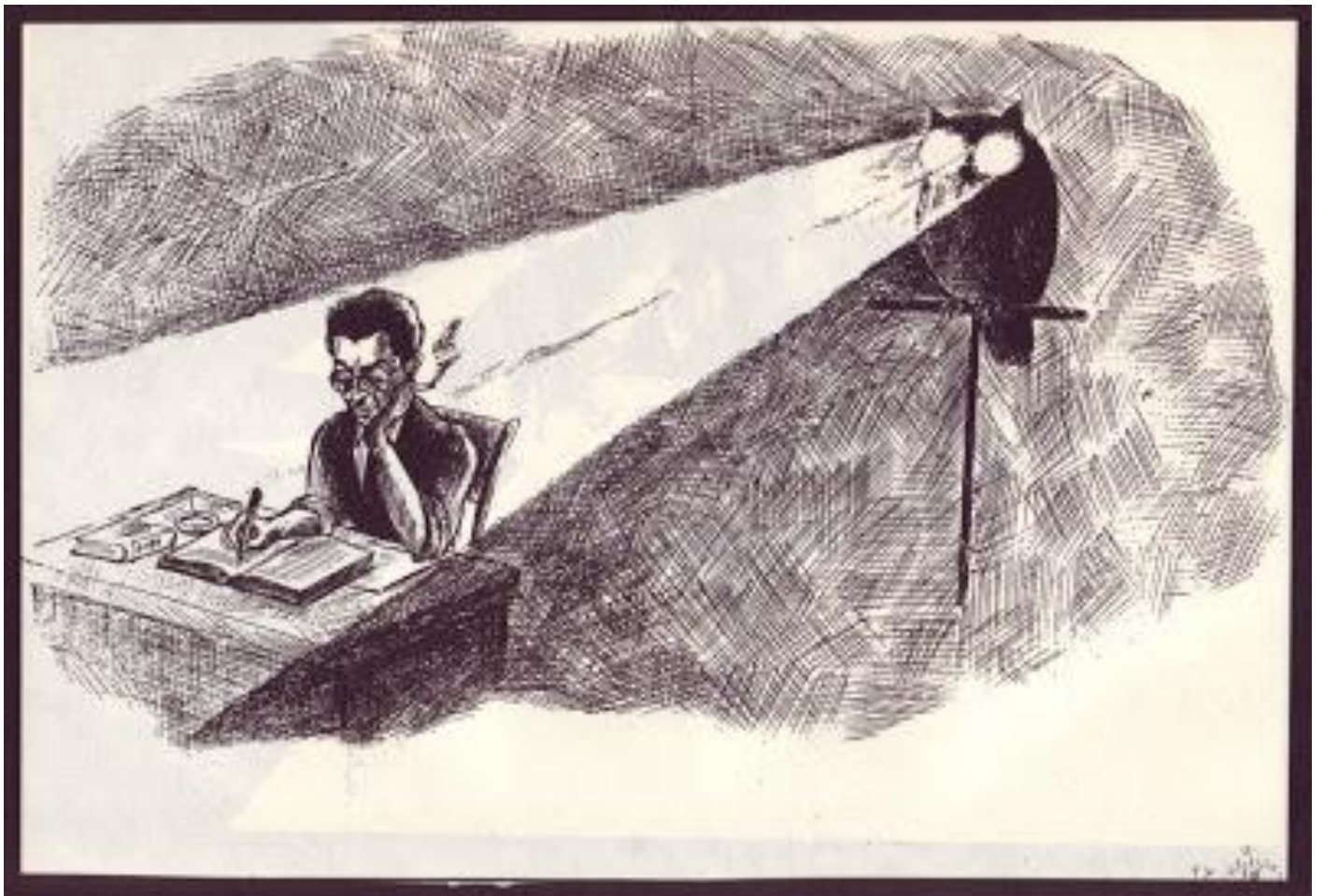
<http://sadegh-khan-hedayat.com/faPaintings.aspx>

Table des matières

| | |
|--|------------|
| Introduction | 1 |
| Pistes de recherches systématiques | 2 |
| La Raison..... | 5 |
| La Folie | 6 |
| La folie et la philosophie | 8 |
| L'amour | 10 |
| L'amour et l'érotisme | 11 |
| Le mouvement de l'avant-garde au XX ^e siècle | 13 |
| La Référence et la translittération..... | 13 |
| Chapitre I. Les œuvres..... | 15 |
| Introduction | 17 |
| A. André Breton | 19 |
| 1. La vie et le parcours littéraire d'André Breton..... | 19 |
| La place des surréalistes dans l'histoire des idées | 24 |
| 2. Les techniques d'écriture d'André Breton | 27 |
| 3. <i>Nadja</i> | 31 |
| La présentation du personnage de Nadja..... | 36 |
| 4. Le portrait de Nadja dans le récit | 38 |
| Les images relatives à l'espace et au temps dans <i>Nadja</i> | 40 |
| B. Sadegh Hedayat | 43 |
| 1. Sa vie et son parcours littéraire | 44 |
| L'image socio-historique de l'Iran ancien à l'Iran moderne chez Sadegh Hedayat..... | 47 |
| 2. Les techniques d'écriture de Sadegh Hedayat..... | 51 |
| 3. <i>La Chouette aveugle</i> | 57 |
| La présentation des personnages de <i>La Chouette aveugle</i> | 63 |
| 4. Le contenu du récit..... | 65 |
| L'interprétation de l'espace et de la temporalité dans <i>La Chouette aveugle</i> | 69 |
| C. Les formes intertextuelles..... | 75 |
| 1. Le romantisme chez les Surréalistes..... | 78 |
| 2. L'influence du romantisme dans la littérature persane et Sadegh Hedayat..... | 81 |
| 3. Le reflet de la psychologie freudienne dans les deux œuvres | 82 |
| 4. Les archétypes féminins et mythiques dans les deux récits..... | 89 |
| Conclusion partielle..... | 98 |
| Chapitre II. Comment la raison et la folie se présentent-elles à l'ombre de l'imagination et l'amour dans les deux œuvres ? | 102 |

| | |
|--|-----|
| Introduction | 104 |
| A. Comment la raison se définit-elle dans les deux littératures ? | 106 |
| 1. L'interprétation de la raison dans la littérature française moderne | 108 |
| 2. L'image de la raison chez les surréalistes | 110 |
| a. La raison éloignée des surréalistes | 111 |
| b. De la notion de la raison à l'amour dans les récits d'André Breton | 114 |
| c. La représentation de la raison et de l'amour dans <i>Nadja</i> | 118 |
| 3. La rationalité dans la littérature persane | 120 |
| a. Une mystique rationnelle et l'amour | 121 |
| b. L'amour dans la littérature mystique | 124 |
| 4. Sadegh Hedayat à l'ombre de la rationalité et l'irrationalité | 126 |
| a. Sadegh Hedayat est-il un écrivain rationnel ? | 127 |
| b. L'image de la raison et l'amour dans les récits de Sadegh Hedayat | 130 |
| c. De la raison à l'amour dans <i>La Chouette aveugle</i> | 133 |
| B. L'illustration de la folie et de l'amour fou | 137 |
| 1. L'amour issu de la folie dans les deux œuvres | 138 |
| a. Du rêve à la beauté de l'amour fou | 141 |
| b. La folie, la frontière entre le rêve amoureux et la réalité | 145 |
| c. Le monde mythique et amoureux à l'image de la folie | 149 |
| 2. Possédé par la folie | 155 |
| a. La représentation de la folie et de l'amour dans les récits d'André Breton | 156 |
| b. L'image de la folie et l'amour dans les récits de Sadegh Hedayat | 159 |
| c. L'amour rêvé dans la folie | 163 |
| 3. À la claire folie : rêve ou réalité ? | 168 |
| a. La folie, du rêve à la réalité | 169 |
| b. Points de vue communs sur la folie | 173 |
| C. L'imagination contre la raison ? | 176 |
| 1. L'absence de la raison dans l'imagination | 177 |
| a. La raison dans le monde imaginaire et fantastique chez les auteurs | 179 |
| b. La place des images et des dessins dans l'imagination des auteurs | 181 |
| 2. Le rôle de l'imagination et l'amour dans les récits d'André Breton et de Sadegh Hedayat | 185 |
| a. L'amour dans l'imagination chez André Breton | 188 |
| b. Le monde imaginaire et amoureux chez Sadegh Hedayat | 190 |
| 3. La réalité de l'amour dans le monde imaginaire des deux récits | 194 |
| a. La puissance de l'imagination et du merveilleux en amour dans <i>Nadja</i> | 195 |
| b. De la force de l'amour en imagination dans <i>La Chouette aveugle</i> | 198 |
| Conclusion partielle | 202 |

| | |
|--|------------|
| Chapitre III. Une vision d'amour à travers les personnages féminins et masculins..... | 206 |
| A. Le visage de l'amour ou l'éros et les personnages | 211 |
| 1. Du désir au plaisir érotique | 214 |
| 2. La manifestation de l'image féminine dans les récits..... | 218 |
| a. L'image féminine chez les surréalistes et André Breton | 220 |
| b. L'image féminine dans la littérature persane et chez Sadegh Hedayat | 224 |
| c. Les personnages féminins chez Sadegh Hedayat | 228 |
| B. Figure archaïque et mythique à travers le merveilleux, l'érotisme et la beauté | 235 |
| 1. Les femmes mythiques et surréelles chez les auteurs..... | 237 |
| a. L'image de la femme mythique chez Breton : Nadja déguisée en Mélusine..... | 239 |
| b. La femme éthérée ou une figure de la fée serpent (Mélusine) dans <i>La Chouette aveugle</i> | 241 |
| 2. Le monde archétypal et imaginaire à travers l'érotisme et l'irrationalité..... | 246 |
| a. Le libertinage de l'érotisme et de la folie chez les personnages..... | 248 |
| b. Un érotisme sans raison : une autre image de la beauté des personnages féminins | 250 |
| 3. La nature double de Nadja et de la femme éthérée..... | 253 |
| C. Un portrait différent de l'auteur et du narrateur dans les deux récits | 256 |
| 1. L'image du narrateur chez André Breton | 258 |
| Le narrateur de <i>Nadja</i> | 260 |
| 2. L'image du narrateur chez Sadegh Hedayat..... | 264 |
| L'identité du narrateur dans <i>La Chouette aveugle</i> | 267 |
| 3. Une imagination géographique dans les deux récits | 270 |
| b. Espace et temps dans le monde imaginaire de <i>Nadja</i> | 273 |
| b. Espace-temps imaginaire de <i>La Chouette aveugle</i> | 276 |
| Conclusion partielle..... | 279 |
| Conclusion générale | 283 |
| Bibliographie..... | 290 |



Zeynab SADEGHI

**Raison, imaginaire et folie au prisme de l'amour dans les œuvres d'André Breton et de Sadegh Hedayat :
Nadja et *La Chouette aveugle***

Résumé :

L'étude comparative des textes de *Nadja* (1928) d'André Breton et de *La Chouette aveugle* (1936) de Sadegh Hedayat fait apparaître une idée de la folie ou de l'amour fou. Cette illustration concrète s'étend dans les autres mondes : l'imaginaire et le rêve. Les deux auteurs dépassent les limites du rationnel afin d'atteindre le monde imaginaire où ils croient trouver la réalité absolue. La censure de la raison est un point de vue fort chez eux mettant en œuvre certaines pensées concernant le hasard, l'illusion, le fantastique et le rêve. Les auteurs racontent les événements réels ou irréels de leurs personnages. L'amour ou l'éros prend une place importante dans le monde du rêve et de l'imagination des personnages où la raison ne joue aucun rôle. La femme est une image dominante, à la fois objet d'amour et objet sexuel. En effet, les images du rêve et de l'amour illustrent le monde de l'inconscient des auteurs qui génère tout ce qui ne peut appartenir au monde de la veille. En effet, l'absence de la raison dans les récits conduit les personnages à un monde imaginaire et merveilleux.

Abstract :

The comparative study of the texts of *Nadja* (1928) by André Breton and *The Blind Owl* (1936) by Sadegh Hedayat reveals an idea of madness or mad love. This concrete illustration extends to the other worlds, imagination and dream. The two authors go beyond the rational limits in order to reach the imaginary world where they believe to find the absolute reality. Censorship of reason, by them, is a strong point of view implementing certain thoughts concerning the chance and illusion, the fantastic and dream. The authors explain the real or unreal events of their characters. Love or eros has an important place in the world of the dream and imagination of the characters where reason plays no role. The woman is a dominant image drawing both love and sexual object. In fact, the images of dream and love illustrate the authors' unconscious world which generate all thing that cannot belong to the conscious world. Indeed, the absence of reason in the narratives leads the characters to an imaginary and wonderful world.