

Recherches en Langue et Littérature Françaises  
Revue de la Faculté des  
Lettres et Sciences Humaines  
année 52 N°. 213

L'étude comparative du rêve  
*Aurélia* de Gérard de Nerval et *La Chouette aveugle* de  
Hedayat\*

Dr. Habibollah GANDOMZADEH\*\*  
Dr. Mehrnouche KEYFAROKHI\*\*\*

**Résumé**

L'homme a toujours souffert du caractère impeccable du réel qui, imposant des répressions mentales et sociales, interdit la réalisation des souhaits et des désirs. Pourtant il semble que rien ne puisse faire d'obstacles à l'esprit humain lorsqu'il prend la voie du rêve, ce phénomène compliqué et surnaturel. Mais quelle est la fonction du rêve quand il entre dans le domaine de la littérature? Peut-il jouer chez l'écrivain d'autres rôles que son rôle principal du consolateur? En fait, les œuvres qui sont empreintes du rêve sont considérées comme des œuvres chimériques surtout chez les deux grands auteurs persan et français: Hedayat et Nerval. Selon certains critiques *La chouette aveugle*, l'ouvrage de Hedayat est une imitation de l'ouvrage de Nerval, *Aurélia*. Mais par une analyse de la structure de ces deux œuvres, nous pouvons approuver que le rêve chez Nerval est intimement mêlé à la vie privée de l'auteur, à ses souffrances et à ses désirs inassouvis tandis que chez Hedayat, il se présente comme une technique compliquée mise au service de l'expression des idées de l'auteur.

**Mots-clés-** le rêve, l'hallucination, le surnaturalisme, le surréalisme.

---

\* - تاریخ وصول: ۸۸/۱۱/۱۸ تایید نهایی: ۸۹/۱/۲۵

\*\* Maître de conférences, l'Université de Khorasgan

\*\*\* Doctorante en littérature française, université de Tabriz

## Introduction

L'homme passe une partie de sa vie dans le rêve qui se présente depuis toujours comme une énigme compliquée et charmante. Durant l'histoire de l'humanité les différentes classes sociales se sont intéressées au rêve et ont profité de son caractère magique et surnaturel pour réaliser leur but. Les magiciens, en guise d'exemple, ont appliqué le rêve et les comportements du rêveur pour faire des prédictions. De nos jours, ce sont surtout les psychologues qui étudient le domaine du rêve. Certains d'entre eux comme Freud l'ont défini selon la formule suivante: « *le rêve est la réalisation d'un désir* ». (Robert, 1981:2) En effet, ils ont considéré le rêve comme le domaine favori de l'inconscient. Selon eux le rêve est un abri où l'homme, souffrant des répressions sociales et mentales, des refoulements et des tabous apportés par les différentes cultures, peut s'apaiser.

Selon Baudelaire ces rêves entrevus lors du sommeil se divisent en deux classes: « *Les uns, pleins de sa vie quotidienne...se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire et voilà le rêve naturel; il est l'homme lui-même. Mais l'autre espèce de rêve! Le rêve absurde, imprévu, sans rapport, ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur! Ce rêve que j'appellerai hiéroglyphique représente évidemment le côté surnaturel de la vie.* » (Ibid.)

Dans la littérature française ces rêves surnaturels trouvent leur premier porte-parole génial chez Gérard de Nerval, « *ce lucide rêveur* » (Décote, 1988: 129) qui selon André Béguin, « *poussa les portes du songe et de la mémoire et fit de l'écriture un irremplaçable moyen d'exploration de l'inconnu.* » (Ibid.)

Cet article vise à chercher les aspects chimériques ou hallucinatoires du chef-d'œuvre de Nerval *Aurélia*, mais aussi, il essaiera d'analyser le rôle du rêve surnaturel dans la composition du chef-d'œuvre de Hedayat: *La Chouette aveugle*.

En fait, nous étudierons dans cet article les ressemblances qui font rapprocher ces deux œuvres, l'une de l'autre puis leurs différences

fondamentales. La cause en trouve chez certains chercheurs<sup>1</sup> européens qui ont mis ces deux ouvrages dans un même rang littéraire et qui ont essayé d'approuver l'influence de l'auteur français sur Hedayat. Donc il n'est pas question de déterminer ou de mettre en cause le génie des auteurs mais notre but essentiel consiste d'abord à mettre en lumière les différences qui séparent ces deux œuvres et leurs auteurs et ensuite à exposer le problème d'influence: est-ce que l'auteur français, vécu au XIXe siècle a influencé l'auteur iranien du XXe siècle?

Chez Gérard de Nerval le rêve est intimement mêlé avec tous les instants de la vie, c'est pourquoi il est indispensable de connaître sa biographie pour pouvoir décomposer son œuvre et découvrir ses aspects chimériques.

#### **La vie et l'œuvre de Gérard de Nerval:**

Gérard de Nerval fut élevé chez son grand-père dans le Valois, ce « *clos de Nerval* » (Décote, 1988: 129) qu'il situe comme le décor de son œuvre. Il n'a jamais connu sa mère Marie- Antoinette emportée par la fièvre: « *je n'ai jamais vu ma mère, ses portraits ont été perdus ou volés!* » (Ibid.) Il conservera tout au long de son existence la nostalgie inquiète de son enfance et cherchera la figure de sa mère dans celles des femmes de sa vie et de ses rêves. En 1834, il voit pour la première fois Jenny Colon, une comédienne qui sera compagnon habitué de sa vie et de son œuvre. Il sera émerveillé par l'apparition de cette actrice et rêve en elle toutes les femmes entrevues, désirées et disparues. Mais cette passion sera éteinte avec le mariage de J. Colon. Cependant les ouvrages postérieurs de Nerval présenteront pour toujours l'influence infaillible de cet amour inassouvi. Entre 1834 et 1840, Nerval voyage et visite certains pays européens, mais dès 1841, un autre voyage commence; un voyage angoissant et épuisant, un voyage qui déterminera le destin de Nerval et de son œuvre: celui de la folie. La première crise soudaine et violente se manifeste par une

---

1- Les chercheurs français qu'on peut nommer en guise d'exemple, dans ce cas, sont: André Breton (dans son article intitulé « *Le nénuphar violet* » imprimé dans le magazine « *Le Medium* »), André Rousseaux (dans son article critique sur la traduction de *La Chouette aveugle* imprimé dans *Le Figaro littéraire*), et Pasteur Valéry dans son article intitulé « *Un écrivain désespéré* » dans un ouvrage qui s'appelle « *Les opinions de grands auteurs étrangers sur Sadegh Hedayat* »)

exaltation anormale, des images de sa mère morte, un délire mégalomane qui conduit le poète vers un royaume imaginaire dont il se croit le souverain. Dès lors, le rêve se présentera comme un univers plein de signes mystérieux où Gérard cherche inlassablement le sens de sa destinée. D'abord Nerval considère son rêve comme « *un rêve amusant* », mais la crise qu'on croyait passagère se transformera en une préoccupation obsédante. Saisissant la mort de Jenny Colon en 1842, la folie reprend de nouveau Nerval et lui vaut quelques séjours en maison de santé. Là où il écrira quelques uns des textes fulgurants de ses dernières années et principalement « *Aurélia* » ou « *le rêve et la vie* », publié au mois même de la mort de Nerval. Finalement, on l'a trouvé pendu à une grille dans une des vieilles rues de Paris.

*Aurélia* se présente comme une série d'étranges rêveries, une succession de tableaux animés dans la conscience qui glisse vers le sommeil ou qui, à l'état de veille, est traversée de visions fulgurantes.

Dans cet ouvrage, le narrateur-personnage cherche à travers ses songes et ses souvenirs l'image imprécise d'un amour unique; cet amour unique que Nerval retrouve chaque fois qu'il reprend les chemins du rêve est la jeune Adrienne, l'une de ces filles du Valois aperçues au temps de l'adolescence. Donc l'auteur cherche à fixer les lignes de cet amour incomparable, sans cesse ravivé à travers les visages de différentes femmes qu'il aima et qui n'étaient pourtant que les images imparfaites de la première et seule femme. Dans *Artémis*, Nerval a exprimé lui-même cet amour unique d'une façon énigmatique: « *la Treizième revient...c'est encore la première, Et c'est toujours la seule* ». (Décote, 1988: 135) Dans cette tentative pour découvrir ce que tient le rêve, le fantôme d'Adrienne va revêtir les apparences d'Aurélia. Image plus vraie que l'image réelle, Aurélia naquit de la disparition et de la mort d'Adrienne; c'est donc au royaume de la mort que le poète ira la chercher pour s'unir à elle, « *ce qui pour les Anciens représentait l'idée d'une descente aux enfers* ». (Lemaître, 1966: 751) Le rêve rejoint alors le mythe et l'univers du poète apparaît comme un monde de signes, d'avertissement et de présages de l'Au-delà. Ce voyage aux enfers lui fait éprouver une angoisse grave et mystérieuse et ce n'est pas sans terreur qu'il entre au contact avec ces « *pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes.* » (Nerval, 1966: 753)

Au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans ce monde de ténèbres, on voit s'obscurcir ce style qui était d'une incomparable pureté. Mais enfin dans cette profondeur obscure, un rayon luit et une divinité souriante délivre le poète de ses terreurs et de ses épreuves mais en fait cela n'est qu'un triomphe passager.

Voilà ce qui se passe dans *Aurélia*, cette œuvre touffue et surhumaine qui relate le texte d'une vie. Au début du livre, Nerval présente quelques unes de ses modèles: « *Swedenborg* appelait ses visions *Mémorabilia*; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil; *l'Ane d'or d'Apulée*, la *Divine Comédie de Dante* sont les modèles pratiques de ces études de l'âme humaine. » (Nerval, 1956: 753)

Le sous-titre de l'œuvre « *Le rêve et la vie* » indique la primauté accordée au premier terme dans la mesure où il nous permet d'ouvrir les yeux sur une vie plus large que celle dans laquelle nous vivons. Le rêve permet d'accéder précisément à cette seconde vie après avoir subi les premiers instants du sommeil qui sont comme l'image de la mort. D'où l'idée d'une descente aux enfers et d'une expérience initiatique liée traditionnellement, dans les textes littéraires ou sacrés, à des visions ou des révélations prémonitoires.

En fait, Gérard de Nerval croyait et exprimait à plusieurs reprises dans ses correspondances que le rêve produit une santé spirituelle plus forte et plus féconde que la vie. Dans l'une de ses lettres il a écrit: « *Au fond, j'ai fait un rêve très amusant et je le regrette, j'en suis même à me demander s'il n'était pas plus vrai que ce qui semble seul explicable et naturel aujourd'hui.* » (Ibid.: 754) C'est évidemment la conscience de cette vérité et la volonté d'en communiquer l'essentiel qui sont à l'origine de la composition d'*Aurélia*; cependant comme nous avons déjà signalé, le mot « rêve » désigne plusieurs types d'expériences. Dans *Aurélia*, nous pouvons retenir deux sortes de rêves: le rêve nocturne qui est défini en tant que tel: « *cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée* » (Ibid.: 757) Cette sorte de rêve souligne la distance que prend le narrateur avec le contenu onirique. La deuxième s'appelle le « songe » (appelé aussi rêve) qui s'épanche dans la vie réelle et qui permet de mettre en rapport le monde objectif et le monde des esprits. Dans *Aurélia*, il s'agit presque toujours de ce type de rêve qui abolit la ligne de séparation entre le réel et l'imaginaire. Mais rêves, songes ou visions et même

hallucination ne sont pas fondamentalement différenciés dans *Aurélia* dans la mesure où sans doute ces modes de l'être et de l'expérience appartiennent globalement à un monde « interne » qui est en relation distante avec le monde réel et objectif. Il importe au personnage-narrateur d'élucider ces rapports qui sont faussés par l'inattention ou le désordre de l'esprit. Il y a donc un projet d'ordre exploratoire et scientifique dans *Aurélia* qui annonce la psychanalyse et les expériences surréalistes.

En effet, les surréalistes au XXe siècle notaient les associations spontanées qui se forment dans les songes. Ils s'intéressaient à tous les états de la conscience antérieurs ou extérieurs à la pensée logique comme illusions des fous ou hallucinations des névrosés. Ils étudiaient avec passion les phénomènes que les psychiatres appellent hypnose, dédoublement de la personnalité, hystérie et d'une façon générale ils dénonçaient l'inanité de l'opposition traditionnelle entre la vérité et l'erreur, le rêve et la réalité, la raison et la folie. Grâce à leurs études et leurs preuves dont nous tentons d'illustrer certains aspects chez Nerval, ils ont connu ce dernier comme leur précurseur.

En fait, *Aurélia* repose sur l'un des domaines les plus chers aux surréalistes, c.-à-d., le dédoublement de la personnalité mais aussi celui des notions comme l'amour. En vérité pour Nerval, la perte de l'amour véritable (ici représenté par le personnage d'Aurélia) est toujours décrite comme le retour à l'angoisse de l'enfance et à la perte de la mère. L'amour vrai, toujours descriptif ne se prête évidemment pas au jeu de la substitution et lorsque le personnage-narrateur rencontre une autre femme dont il s'éprend, il doit reconnaître bientôt qu'il se trompe en trompant l'autre « *j'étais si heureux de sentir mon cœur capable d'un amour nouveau! J'empruntais dans cet enthousiasme factice, les formules mêmes qui, si peu de temps auparavant, m'avaient servi pour peindre un amour véritable et longtemps éprouvé.* » (Nerval, 1966: 755, 756) Ce passage montre comment le second amour est présenté dès sa naissance même comme une illusion à travers divers éléments de types énonciatifs: exclamations, oppositions entre terme positif et terme négatif (« véritable », « éprouvé », « factice », « formules »). A cette dualité de l'amour qui dédouble ou redouble l'image de l'être aimé mais le rend par là même inaccessible ou confirme sa perte de façon irrémédiable, correspond l'instabilité du « je » qui lui-aussi s'inscrit

dans la dualité. Le thème du double, fréquent dans la littérature romantique et fantastique apparaît au début de l'œuvre avec une force dramatique particulière dans la mesure où le double ne s'exprime pas de manière traditionnelle sur un mode externe et visuel, mais au contraire à travers l'intériorité physique et mentale: «*j'entendais que les soldats s'entretenaient d'un inconnu arrêté comme moi et dont la voix avait retenti dans la même salle. Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire.* » (Ibid.: 762) Plus loin dans le monde des esprits le double du narrateur, l'autre donc, se substitue au « Je » pour épouser Aurélia (fin de la première partie). Aussi cette dualité se présente finalement de façon antagonique et tragique dans la mesure où le Moi et l'autre Moi s'éprouvent comme des ennemis.

On va d'ailleurs repérer comment Nerval présente cette dualité tragique qui va en fait contaminer tout le récit d'*Aurélia* et jeter l'incertitude sur le statut de « Je »: «*une idée terrible me vint: l'homme est double, me dis-je, -« je sens deux hommes en moi » a écrit un père de l'église*»- *le concours de deux âmes a déposé ce germe mixte dans un corps qui lui-même offre à la vue deux portions similaires reproduites dans tous les organes de sa structures. Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les orientaux ont vu les deux ennemis: le bon et le mauvais génie: suis-je le bon? Suis-je le mauvais? Me disais-je. En tout cas, l'autre est hostile...* » (Ibid.: 782, 783) On voit ici comment le monologue intérieur s'ouvre à des temporalités différentes (« me dis-je », « me disais-je ») et à des voix qui viennent l'investir (citation du père de l'église, référence à la culture orientale). L'ordre tragique impliqué par le combat du moi avec son double est souligné tout particulièrement par le type déclaratif des phrases, par des présents à valeur générale. L'ensemble traduit bien cette impression de dualité homicide implacable qu'on peut trouver aussi dans le personnage d'Aurélia. En fait, avant le voyage souterrain, Nerval est épris d'une de ces filles du feu qui s'appelle Adrienne, une femme comédienne. Elle est le visage retrouvé à travers toutes les femmes de la vie de l'auteur; Jenny Colon ou Marie Pleyel. Mais elle s'incarne en des corps successifs à mesure que s'opère la plus étrange transfiguration amoureuse que l'écrivain ait toujours authentiquement vécue et

fondue enfin dans le corps glorieux d'Aurélia, femme religieuse. Nerval a lui-même fait allusion à l'unité des personnages d'Adrienne et d'Aurélia: « *Vous attendez que je vous dise la comédienne est la même que la religieuse.* » (Nerval, 1966: 792) Aurélia est une femme vue et revue à la vitesse d'une image dans son rêve. Elle est une présence habitant le « foyer » du regard aussi bien que l'une des métamorphoses de la déesse ou l'autre nom de l'idéal. Elle se lève dans la mémoire de Nerval comme une image-mère, celle de la femme toujours quêtée et nulle part véritablement rencontrée. Mortelle à l'origine, éternelle à la fin, elle recommence inépuisablement à l'appel du souvenir. Enfin, Aurélia est la somme de plusieurs visages, de nombreux mythes qui en elles se sont cristallisés. Mais il semble que tout effort pour rapprocher de son secret ne fasse qu'en enfoncer la présence rayonnante au plus profond de l'être. Singulière et multiple, elle invite sans cesse à de nouvelles métamorphoses. L'instant éternel où elle s'oppose n'est qu'un « passage » au delà duquel commence un autre monde qu'elle habite à tel point qu'elle en est la substance. A travers le regard d'Aurélia, Nerval est en quête du chemin du Salut. Mais Nerval a écrit ses hallucinations pour mieux se connaître, il a pris à son service de différents procédés stylistiques pour montrer qu'il vise une compréhension du génie visionnaire plutôt qu'un compte rendu de la folie ordinaire. C'est pourquoi il lui est essentiel de pouvoir intégrer le lecteur dans l'ordre des visions et de l'espace onirique. Un premier procédé réside dans l'effacement ou le brouillage des repères: le temps qui traverse la conscience du « je » n'est pas mesurable, il se contracte ou se dilate, il se distribue en scène (un soir...) ou sommaires bien souvent en ellipses (plus tard, je la rencontrais), (Ici a commencé pour moi...). Des repères relatifs (le dimanche suivant...) demeurent fictifs puis qu'il n'y a aucun repère absolu. L'espace reçoit aussi un traitement particulier, il est généralement traversé et orienté, notamment cet itinéraire qui conduit le narrateur-personnage à traverser Paris et à se rendre ainsi le matin d'abord chez son père puis au cimetière de Montmartre, puis encore à Notre-Dame de Lorette pour retrouver par la Concorde et la rue Saint-honoré jusqu'au Louvre et rentrer chez lui. Ce qui donne l'effet d'une fuite en avant à la fois pathétique et tragique car, tandis que les repères jouent dans le sens d'une claire reconnaissance des lieux à laquelle adhère le lecteur les images délirantes le désolidarisent de ce parcours



angoissant. Cette absence du repère temporel et spatial justifie aussi la descente aux enfers.

Effectivement, Nerval en notant ses délires puis en les mettant en forme tentait de gouverner ses états d'instabilité psychique. C'est pourquoi au cours d'Aurélia il prend parfois l'attitude de celui qui ne peut pas interpréter ce qui survient en lui. Cette attitude suppose un Moi conscient, réflexif et critique qui tente d'élucider le mystère à travers l'expérience: « *beaucoup de parents et d'amis me visitèrent sans que j'en eusse la connaissance. La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première tout se transfigurait à mes yeux; chaque personne qui m'approchait semblait changée, les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme et les jeux de lumière, les combinaisons de couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité.* » (Nerval, 1966: 763) On voit ici comment Nerval tente d'explorer cette coupure entre veille et sommeil et comment il montre précisément l'absence de solution de continuité, continuité rendue aussi par le choix de la phrase longue qui intègre en une seule unité le régime diurne et le régime nocturne.

L'enchaînement du récit peut s'appuyer aussi sur une observation commune, sur une phrase sentencieuse: « *Quand on se sent malheureux, on songe aux malheurs des autres, j'avais mis quelques négligences à visiter un de mes amis les plus chers, qu'on m'avait dit malade.* » (Ibid.: 763) Ici, nous pouvons noter le fonctionnement du « On » qui tantôt recouvre le « Je » tantôt le dévoile, permettant de souligner ainsi la duplicité de l'emploi des pronoms personnels et indéfinis. Il faudrait enfin signaler les différents narrateurs qui entrent en jeu devant les conteurs des visions ou qui y participent: « *Le récit du rêve n'est pas fait par le même narrateur que le récit des événements* » (J.Bony)

Nous pouvons étudier ces mêmes aspects surnaturalistes chez Hedayat l'auteur iranien du XXe siècle.

### **La vie et l'œuvre de Hedayat:**

Né à Téhéran en 1903, Hedayat se rendit en France en 1926 pour y poursuivre ses études, il rentra en Iran en 1930 mais ne s'y occupa que de médiocres emplois administratifs. En décembre 1950, il revint en

France mais se donna la mort 5 mois plus tard. L'œuvre de Hedayat est marquée par la hantise de la mort et du suicide.

Hedayat a été le premier auteur iranien à rompre avec la tradition savante, à critiquer toute forme de despotisme politique ou religieux, à déclarer ouvertement que l'homme est un ange déchu, qu'il n'y a plus de ciel, que l'enfer est ici-bas.

Le chef-d'œuvre de Hedayat est une nouvelle fantastique, *La chouette aveugle*, qui relate les hallucinations d'un fumeur d'opium poursuivi jusque dans sa vie présente par de tragiques interférences d'une existence antérieure. En fait, il s'agit d'un ouvrage d'une atmosphère lourde et oppressante. Mieux vaudrait décomposer le récit et identifier les personnages pour pouvoir pénétrer dans cet univers mystérieux et énigmatique que Hedayat a créé.

*La chouette aveugle* se présente comme une histoire solide composée de deux récits qui sont en rapport l'un avec l'autre. Le premier récit raconte l'histoire du narrateur avec la fille éthérée, le deuxième celle du narrateur avec la femme mégère. Le premier se passe à Téhéran de 1300 (début du XXe siècle) et l'autre dans la ville de Rey à une époque lointaine où cette ville était très belle et civilisée et qu'elle avait une population nombreuse avant le règne des mongoles (c'est-à-dire au Moyen Age)

### **Le premier récit:**

En dehors de la ville le narrateur vit seul. Il s'occupe de la peinture sur la couverture des plumiers. Il a l'intention de nous raconter son souvenir dont selon lui-même le "*signe funeste*" vouera "*son existence au poison, jusqu'au jour de l'Eternité.* » (Hedayat, 1953: 24) Selon lui, son souvenir se situe parmi les aventures surnaturelles. « *Pénétration un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'âme perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille?* » (Ibid.)

Il dit qu'il a décidé d'écrire pour se faire connaître mieux de son ombre. Donc, son but consiste à mieux se connaître. Il se rappelle ensuite ce qui s'est passé: un jour un vieillard bossu vêtu comme les indiens entre chez lui. Il se présente comme l'oncle du narrateur, celui-ci va chercher un amuse-gueule mais regardant le dehors par le trou du mur, il se rend compte d'un paysage semblable à ce qu'il peint lui-même sur la couverture des plumiers, c.-à-d., un paysage qui met

en scène une fille qui s'est tendu la main droite portant une fleur de capucine vers un vieillard bossu, vêtu en indien et mordant l'ongle de son index gauche. Un ruisseau séparait ces deux personnes. Le narrateur tombe amoureux de cette jeune fille mais selon lui, cette fille « *n'était pas comme une créature ordinaire, d'ailleurs sa beauté n'était pas naturelle; elle m'apparaissait comme une vision d'opium.* » (Hedayat, 1953: 33) Soudain le vieillard éclata de rire d'une voix sèche, discordante et sarcastique. Le narrateur effrayé descend le tabouret. Le lendemain il cherche encore à trouver des traces de la jeune fille mais tout effort semble inutile.

Pendant 2 mois et 4 jours il continue sa recherche car selon le narrateur il lui suffisait un regard de la part de la fille éthérée pour qu'il trouve la solution de tous ses problèmes métaphysiques et philosophiques. Il dit: « *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 théologie. Un seul regard d'Elle, et tous les mystères se fussent dissipés* » (Ibid.: 35) Un soir le narrateur trouve la fille assise sur le perron de sa maison, ils entrent dans la maison mais la jeune fille meurt sur le lit du narrateur. Ce dernier dessine les yeux de la fille morte qui s'ouvrent après la mort d'une façon étrange pour la dernière fois. Puis à l'aide d'un vieillard bossu et vêtu en indien, le narrateur emporte la valise dans laquelle se trouve la fille. Il sent le poids de la morte se presser contre sa poitrine. Il enterre le corps mutilé de la fille qui, selon le narrateur, ne devrait être aperçu par aucun homme ordinaire. Trouvant une vase antique, le vieillard la donne au narrateur. Sur cette vase sont dessinés des yeux noirs parfaitement semblables à ceux de la fille éthérée.

Le narrateur utilisant l'opium s'enfonce dans un état entre la veille et le sommeil, il désire à ce moment sa mort. Il se sent perdu dans un puits très profond, et devenir petit et petit et il expérimente un état de pur oubli, enfin, il se voit assis dans une petite chambre, cette situation lui semble naturelle.

### **Le deuxième récit:**

A la fin du premier récit, le narrateur se trouve dans un lieu ancien qui lui semble plus naturel et plus familier. Dans ce nouveau monde le narrateur avec les mains sanglantes, fiévreux et agité vise à écrire ses plaintes. Il veut se donner la mort après avoir raconté sa vie et avant

qu'on l'arrête. Comme dans le premier récit, il veut raconter ses souffrances pour son ombre mais le narrateur s'est transfiguré. Il est devenu un vieillard bossu d'une voix sèche et déplaisante. Il décrit sa chambre qui est en rapport avec le monde extérieur-le monde des crapules selon lui- par deux fenêtres. Devant une fenêtre se trouve la boucherie, plus loin se trouve un vieillard colporteur (brocanteur) qui récite le Coran tous les vendredis soirs et qui a devant soi une vase. Le narrateur met en lumière son passé: il n'a jamais vu ses parents, son père (un négociant en Inde) qui tombe amoureux d'une jeune bayadère, indienne et danseuse du temple de Lingam d'où on l'a rejetée à cause de la grossesse. Son oncle et son père étaient des jumeaux. Son oncle revenu du voyage trompe la jeune fille. La distinction entre les deux hommes est difficile. Selon la proposition de la jeune fille, ils doivent entrer dans la chambre du serpent naja pour qu'on puisse distinguer le menteur. Après avoir entendu un cri aigu, un vieillard sort qu'on ne sait pas s'il est le père ou bien l'oncle du narrateur. Le vieillard ne se souvient plus de son enfant. Agrandi chez sa tante qu'il aime comme sa mère, le narrateur se marie avec sa cousine. Il évoque qu'il a été obligé de l'épouser. Son beau-père est un vieillard bossu et vêtu en indien qui rit d'une voix sèche, discordante et déplaisante. Sa femme qu'il appelle la « garce » ne lui donne aucune importance (c'est ce que nous révèlent les cauchemars du narrateur). Tout le récit se concentre comme un monologue intérieur sur les rêves et les hallucinations du narrateur: « *Et la nuit, quand mon être flottait aux confins des deux mondes, avant de sombrer dans un sommeil profond et vide, je rêvais. En l'espace d'un clin d'œil, je traversais toute une existence différente de la mienne. Je respirais un autre air, je parlais très loin, comme pour me fuir moi-même ou changer ma destinée. C'était lorsque je fermais les yeux que m'apparaissait mon univers authentique. Cette fantasmagorie vivait de sa vie propre: à son gré elle s'évanouissait, puis reprenait corps; ma volonté paraissait sans pouvoir sur elle. Mais cela non plus n'est certain. Les images qui se formaient ainsi devant moi n'étaient pas celles des songes ordinaires: je n'étais pas encore la proie du sommeil.* » (Hedayat, 1953: 110,111) Le narrateur rappelant son enfance se souvient d'un tableau sur lequel étaient peints une fille et un vieillard bossu. Il se regarde dans le miroir et il se voit comme un être effrayant et incroyable: « *je levai la main et m'en couvris les yeux,*

*afin de créer dans le creux de ma paume une nuit éternelle » (Ibid.: 141) Effrayé, il essaie de dormir: « 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 visions. 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 soudain affranchie de toute contrainte » (Ibid.: 143) Le narrateur se croit en train de se décomposer, il sent la dissociation de son être et de son âme, encore une fois les images surréalistes et hallucinatoires se révèlent à lui: « Lorsque, couché dans mon lit moite et puant la sueur, mes paupières s'alourdisaient et que je m'apprêtais à m'abandonner au non-être et à la nuit éternelle, tous mes souvenirs effacés, toutes mes terreurs oubliées ressuscitaient; peur de voir les plumes de mon oreiller se transformer au lames de poignards, les boutons de ma veste devenir aussi grands que des meules; de voir mon pain se briser comme du verre s'il tombait à terre, peur que, si je m'endormais, l'huile de la lampe ne se répandit sur le sol incendiant la ville. » (Ibid.:153,154) Le narrateur se réveille, il se dit: « ma vie me semble aussi incohérente que le dessin qui orne l'écritoire dont je me sers en ce moment » (Ibid.: 157, 158) Il évoque ensuite le comportement de sa femme, des hommes dont elle était la maîtresse; le boucher, le vieillard bossu, le philosophe...qu'il nomme, tous, les crapules. D'abord il aime sa femme d'un amour profond et il tente de devenir comme ceux qu'elle aime mais à la fin, il la déteste à point qu'il la tue. Mais avant de mourir, sa femme mord la lèvre du narrateur et celui-ci criant d'une voix sèche et déplaisante devient un vieillard bossu, un petit dieu selon le narrateur lui-même.*

La fin du deuxième récit est comme une chaîne qui lie le deuxième au premier. Le narrateur se lève d'un long rêve, il se voit dans la même chambre de Téhéran du début du XXe siècle, il cherche la vase qu'il avait prise du vieillard dans le premier récit mais l'ombre de ce dernier portant la vase s'efface au seuil de la porte. Le narrateur sanglant et seul sent le poids d'une personne morte se presser contre sa poitrine.

Après avoir fait la connaissance du contenu de l'ouvrage de Hedayat, nous essayerons d'analyser les personnages qui y apparaissent, ce qui nous permettra de mieux pénétrer le secret du

livre et par conséquent de mieux le comprendre. Les personnages essentiels de ces deux récits sont: le narrateur, la fille éthérée, la femme mégère et le vieillard bossu.

La présentation du caractère du narrateur est difficile car, il n'est pas un homme ordinaire. Il est conscient de cette différence qui le sépare des autres. Dans le premier récit il dit: « *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.* » (Hedayat, 1953: 25) Apparemment il gagne sa vie par la peinture sur la couverture des plumiers mais en vérité, ce n'est qu'un prétexte pour mettre en relief ses souffrances intérieures. Il n'a jamais vu ses parents et il semble qu'il n'ait pas d'espérance de les retrouver mais non seulement il évoque son père et sa mère, nous pouvons dire qu'il est conscient aussi des conditions de la vie de ses ancêtres: « *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 existence. Il y a des milliers d'années, on a prononcé les mêmes paroles, pratiqué les mêmes accouplements, éprouvé les mêmes détresses puériles, la vie d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout? N'est-ce pas mon propre conte que j'écris?* » (Ibid.: 107)

Le narrateur s'est séparé des hommes qui l'entourent; des crapules: « *je figurais, au milieu de la canaille, le représentant d'une race inconnue, ils avaient tous fini par oublier qu'à une époque très ancienne j'avais moi-aussi, appartenu à leur monde* » (Hedayat, 1953: 138), « *Or, non seulement ce livre de piété mais encore aucune autre sorte de livres, d'écrits ou d'idées émanant de la canaille ne pouvait m'être du moindre secours* » (Ibid.: 136) Nous pouvons apercevoir cette différence dans le premier récit lorsque le narrateur veut enterrer la fille éthérée: « *Aucun homme normal, aucun autre que moi ne devait voir son cadavre. Jamais! Elle n'était venue chez moi, me livrer son corps de glace et son ombre, que pour n'être vue de nul autre ni souillée d'aucun regard étranger.*» (Ibid.: 56) Par une idée platonique, le narrateur se sent proche de cette fille surnaturelle: « *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 inéluctable.» (Ibid.: 35)*

Cette fille éthérée présente dans le premier récit un visage angélique, cependant la description du narrateur qui essaie de l'identifier comme un être venu d'un monde supérieur est plutôt extérieur: «*yeux bridés comme ceux des Turkmènes, animés d'une splendeur surnaturelle et enivrantes. Ils effrayaient et attirait tout à la fois. Ils semblaient contempler des mystères terrifiants dont nul n'aurait pu supporter impunément la vision» (Ibid.: 32)* Le narrateur décrit les membres de cette fille puis il dit: «*Seuls les gestes d'une danseuse sacrée de l'Inde pouvaient être aussi harmonieux que les siens.» (Ibid.:33)* Cette même description dans le deuxième récit appartient à la mère du narrateur puis à la femme garce lorsqu'elle est une enfant et enfin au petit frère de celle-ci. Ainsi apparemment sans en être conscient, le narrateur donne une même description de cette femme qui présente dans *La chouette aveugle* deux aspects: l'un éthéré, surnaturel, angélique et l'autre terrestre, méchant, mégère et malhonnête.

Le troisième personnage est le vieillard bossu qui est vêtu en indien. Avant tout, il est celui que le narrateur peint sur la couverture des plumiers: «*je dessinais toujours un cyprès au pied duquel était accroupi un vieillard voûté, pareil aux yoguis de l'Inde. Drapé dans un "Aba", la tête entourée d'un turban ».* (Hedayat, 1953: 28, 29) Ensuite il devient l'oncle du narrateur: «*mon oncle était un vieillard bossu, la tête tournée d'un turban indien; les épaules couverts d'un Aba » (Ibid.: 30)* Puis c'est le même vieillard qui aide le narrateur à enterrer la fille éthérée. Dans le deuxième récit, le vieillard colporteur se situe devant la fenêtre du narrateur. Il est de même l'époux de sa tante morte, il est également présent dans les cauchemars du narrateur; celui-ci évoque qu'il l'a vu sur un tableau lorsqu'il était enfant et finalement, c'est le narrateur lui-même qui devient le vieillard à la fin du deuxième récit.

Ainsi par ces trois personnages dédoublés ou mieux veut dire multipliés, l'écrivain crée une atmosphère énigmatique, un récit où tour à tour les mêmes personnages se substituent dans les rôles successifs. Ces deux histoires ont apparemment lieu à un temps et à un lieu précis: l'un à Téhéran de 1300 et l'autre à Rey du Moyen Age. Mais, en vérité, *La chouette aveugle* est dépourvue du temps et de

l'espace précis. Nous ne pouvons pas indiquer pour cette nouvelle un temps et un espace déterminés car *La chouette aveugle* se passe dans un temps immémorial; en fait le temps dans ce récit se retourne en arrière; il s'arrête dans le rêve, s'y avance ou s'y recule. En sommes, nous ne pouvons pas distinguer le temps d'un rêve dans un autre rêve ou même le temps où le narrateur est apparemment réveillé puisqu'il n'y a pas de temps véritable et linéaire dans cet ouvrage: « *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 chose. Les différents âges, enfance, jeunesse, vieillesse- des mots creux- tout cela n'existe que pour les hommes ordinaires, la canaille...* » (Ibid.: 84) Il dit encore: « *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. Tel incident survenu hier me paraîtra bien plus vieux, bien plus insignifiant que tel autre qui se situe il y a mille ans* » (Ibid.: 83) De même, l'espace est indéterminée: « *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 eut été familier à mon imagination. Le sol était couvert de pousses de capucines violettes qui ne répandaient aucun parfum. J'eus l'impression que, jusque-là, personne n'avait jamais foulé cette terre* » (Hedayat, 1953: 61)

Etant donné le contenu de ces deux ouvrages, aussi l'analyse des personnages principaux et des caractéristiques spatiales et temporelles, il convient à présent de dégager les traits communs qui existent dans *Aurélia* et *La chouette aveugle*.

### Les traits communs entre *Aurélia* et *La Chouette aveugle*

1- **Le temps**: le temps est le premier point commun entre ces deux écrivains. Ce temps n'est pas linéaire mais il s'agit d'un temps cyclique qui se répète et dont on ne peut trouver ni le commencement ni la fin. C'est pourquoi dans tous les deux récits le souvenir devient important. En effet, par le souvenir Nerval tente de revivre le passé. Chez lui les rappels du passé sont tout à fait autobiographiques et personnels. Le narrateur de Hedayat aussi fait allusion à son passé chimérique qui n'est pourtant pas personnel (de la part de l'auteur) et qui se mêle avec les images énigmatiques. Tous les deux croient à des



existences antérieures. Par exemple dans *La chouette aveugle* le narrateur sent qu'il avait vécu autrefois avec la fille éthérée. Chez Nerval aussi Aurélia vivait auparavant dans le corps d'Adrienne. Ces existences antérieures sont, en fait, en rapport direct avec l'existence multiple des personnages.

2- **La suspension entre le rêve et la réalité:** comme nous avons déjà signalé, Nerval se plonge dans le rêve. Son existence était intimement mêlée avec le rêve. Par le rêve, il cherchait à se connaître et à élucider son destin et son passé. Dans *La chouette aveugle* aussi les graves frontières qui se trouvent entre le rêve et la réalité se brisent. Le rêve et la réalité se succèdent momentanément, ils se complètent ou même le rêve de la veille devient un instrument pour la découverte de la vérité.

3- **Un amour surnaturel:** chez ces deux écrivains nous pouvons dégager un amour surnaturel et inaccessible. La femme aimée se révèle tour à tour sous les visages multiples et différents. Dans cette révélation nous trouvons deux faces opposées de la femme aimée. L'une qui est angélique et l'autre qui est méchante. Chez Nerval, Adrienne est la représentante de la douceur mais Aurélia est la femme infernale. Chez Hedayat aussi, d'abord, c'est la fille angélique et éthérée qui se présente et puis c'est le visage de la femme mégère et malhonnête qui est présenté. Cet amour reste inassouvi chez tous les deux et le personnage-narrateur n'aura pas d'accès à la femme aimée.

4- **Le dédoublement de la personnalité:** chez Nerval, il y a la duplicité de la personnalité non seulement dans son œuvre mais aussi dans sa vie réelle: « Je suis Autre. » c'est ainsi qu'il se définissait sous ses gravures. Dans *La chouette aveugle* aussi, comme nous avons vu, il y a le dédoublement du narrateur (narrateur-vieillard) puis celui du vieillard (le vieillard peint sur la couverture, l'oncle, le père, le vieillard du premier et du deuxième récit.) Aussi le dédoublement de la femme aimée (angélique- mégère et garce)

5- **Le surnaturel et la mort:** la présence constante de la mort et la sensibilité à la métaphysique frappent dans ces deux ouvrages. Chez Hedayat la mort est un thème principal qui est toujours présent. Elle est toujours accompagnée de la notion du suicide. Dans *La chouette aveugle*, le narrateur n'oublie pas même pour un seul moment l'idée du suicide par le poison du serpent. Pour lui l'amour se complète dans la mort. De même que pour Nerval l'amour et la mort sont

inséparables. Pourtant pour Nerval la mort était la continuité du rêve tandis que chez Hedayat, il y a plutôt une réflexion philosophique imprégnée du pessimisme qui conduit le héros vers la mort. Tous les deux auteurs étaient sensibles à la métaphysique. Irréligieux, Nerval cherchait dans les divinités païennes son point d'appui. Mais Hedayat a écrit dans le Message de Kafka: « *Kafka est le premier qui a décrit la condition misérable de l'homme dans un monde où Dieu n'a pas de place. Un monde absurde où désormais aucun homme ne peut avoir point d'appui.* » (Alibabaïe, 1383: 21,22) En fait, Hedayat veut faire allusion à l'impossibilité de vivre heureusement dans ce monde. chez Nerval aussi, on aperçoit cette même attitude car, lui-aussi se croyant condamné à vivre dans ce monde où il devait supporter le châtement du péché original en tant qu'il était innocent.

Nous avons analysé les points communs de ces deux ouvrages. En fait, ils sont issus de l'analyse de la structure romanesque et des thèmes fréquents de ces deux œuvres. Mais pour se rendre compte de la différence qui les distingue, il faut remonter dans le temps et chercher les raisons qui ont inspiré les auteurs à composer ces chefs-d'œuvre.

Nous savons que chez Nerval la satisfaction des désirs a été profondément décevante. Le désenchantement romantique se traduit chez lui par la conscience aiguë de l'échec en particulier l'échec amoureux. Reste la voie du songe qui fait entrevoir un monde meilleur. L'écriture poétique procède chez Nerval par contraste et fusion des contraires: « *dans la nuit du présent apparaît grâce au rêve la lumière d'une étoile qui redonne l'espoir.* » (Nerval, 1966: 759) Donc il y a bien deux Nerval; l'auteur plein de talent et le poète du rêve qui par une fatalité tragique a dû naître et s'épanouir à l'expérience consciente et lucide de la démence. Ainsi s'explique sans doute l'équivoque même de cette expérience: descente aux enfers et conquête du salut poétique.

On a nommé Nerval le « *lucide rêveur* » car il était conscient du rôle du rêve dans sa vie. *Aurélia* ou le récit de cet « *épanchement du rêve dans la vie réelle* » manifeste une exceptionnelle lucidité: le rêveur s'analyse pour connaître le secret de sa vie. L'écriture lui sert à ordonner le désordre de ses hallucinations. Raconter sa folie est une façon d'y échapper pour Nerval qui transforme ce qui peut apparaître comme une faiblesse de l'esprit en pouvoir surnaturel de

communication avec les mondes invisibles. *Aurélia* est en fait une lutte surhumaine pour échapper, par le fil d'Ariane de l'écriture au labyrinthe de la folie: « *je vais essayer à leur exemple (Dante, Apulée) de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passé tout entière dans les mystères de mon esprit...* » (Nerval, 1966: 751)

Sans doute pour comprendre quel put être le rôle de la démence dans la vie et dans l'œuvre de Gérard de Nerval, faut-il en revenir au document le plus lucide que nous possédons, c.-à-d., la lettre écrite par le docteur Blanche à l'archevêque de Paris le 27 janvier 1855: « *Se croyant de la même énergie d'imagination et la même aptitude au travail, il comptait pouvoir vivre comme autrefois du produit de ses œuvres; il travaille plus que jamais mais fut-il déçu dans ses espérances? Sa nature indépendante et sa fierté de caractère s'opposaient à ce qu'il voulut rien recevoir, même des amitiés les plus éprouvées. C'est sous l'influence de ces causes morales que sa raison s'est de plus en plus égarée. C'est surtout parce qu'il voyait sa folie face à face.* » (Lemaître, 1966: LXII, LXIII) Ce face à face pathétique, qui culmine dans *Aurélia*, concerne aussi toute l'œuvre de Nerval du moins dans sa part la plus poétique; il implique en tout cas non seulement que la folie se nourrisse des apports de l'art mais que réciproquement l'œuvre élabore aussi en valeurs d'art les aberrations de la folie.

Mais cette démence, inséparable de la vie de Nerval et les hallucinations qui en résultent, trouve son origine dans les problèmes personnels de l'écrivain. Nous avons signalé qu'*Aurélia* est le texte d'une vie car, au fond de toutes les quêtes désespérées et éperdument renouvelées, Nerval cherche le sens de sa propre destinée. A travers toutes les figures féminines qu'il situe au Valois de son enfance, leur transfiguration et leur métamorphose, l'auteur espère retrouver l'image de la morte-aimée qu'elle soit sa mère ou Jenny Colon. Enfin Nerval en ouvrant « *les portes d'ivoire qui nous séparent du monde invisible* » (Décote, 1988: 139) a tenté un suprême effort de lucidité. Ce qui confère à l'œuvre une douceur désespérée d'autant plus poignante et originale qu'elle est le fruit d'une expérience intimement vécue et rigoureusement autobiographique.

Mais en ce qui concerne l'œuvre de Hedayat qui est beaucoup plus énigmatique, nous ne pouvons pas éclairer les points obscurs de la même manière car, même si nous supposons que *La chouette aveugle*

porte la trace des aventures personnelles de l'auteur, elles sont exprimées d'une manière très compliquée qu'on ne peut pas souligner facilement parce que cette œuvre touffue manifeste les signes surréalistes en même temps qu'elle peut exprimer la réalité de façon symbolique. Cependant il ne faut pas oublier que Hedayat fut avant tout un auteur réaliste. Beaucoup de ses nouvelles expriment directement les problèmes de son temps, d'ailleurs il n'avait jamais poursuivi le chemin du rêve pour atteindre ce qu'il souhaitait dans son cœur. Ni pendant sa jeunesse ni durant son enfance ou son adolescence, il n'a été considéré comme un malade mental. La technique romanesque de *La chouette aveugle* profitant du procédé de la mise en abyme fait alterner les rêves et les hallucinations successives du narrateur et renvoie, en fait, à l'habileté et à l'intention de l'auteur qui voulait exprimer indirectement ses réflexions intimes. Beaucoup de critiques observant les seuls aspects chimériques et hallucinatoires de l'ouvrage ont considéré son auteur comme un homme qui se plaît à écrire des rêves effrayants ou même inutiles. D'autres et surtout les surréalistes français ont mis *La chouette aveugle* au rang des ouvrages surréalistes. Certains comme H. Peyman en écrivant des œuvres comme « *Jugeons consciemment et correctement à propos de Hedayat* » l'ont placé parmi les malades mentaux. Ils lui ont attribué les maladies comme la neurasthénie, la schizophrénie, le sadisme et le masochisme.

Mais nous ne pouvons pas analyser *La chouette aveugle* selon les apparences. Bien que le narrateur soit un opiomane, son créateur n'a pas créé son ouvrage sous l'influence de l'opium. Selon certains critiques, nous pouvons analyser cet ouvrage en considérant ses personnages comme des symboles. Le narrateur qui peint sur la couverture des plumiers est le créateur ou bien le chercheur de la Beauté, le vieillard qui est présent à n'importe où est un caractère négatif qui participe à la destruction et à l'enterrement de la Beauté. La fille éthérée se manifeste tantôt comme la pure Beauté tantôt elle en présente les aspects vulgaires, lorsqu'elle se montre sous les apparences de la femme mégère. La fille éthérée qui est venue d'un monde supérieur peut aussi être la représentante de la Vérité Absolue que le narrateur perdra car elle est inaccessible. Dans le premier récit, le narrateur coupé des crapules se présente comme le chercheur de l'Absolu mais dans le deuxième récit, on voit la métamorphose du

peintre qui, déçu de la vulgarité de la société, se transfigure en vieillard bossu, le symbole de l'ignorance et de la grave réalité terrestre. Le vieillard bossu symbolise l'échec du narrateur dans l'accès à l'Absolu. Donc le désir d'atteindre la Vérité est un rêve condamné à l'échec.

*La chouette aveugle* se présente comme un monologue intérieur qui a mis à son service la méthode de l'autoanalyse. Au fond, tous les deux récits de cet ouvrage expriment le désespoir, les souffrances, l'inadaptation mentale et corporelle du narrateur par rapport à tous ceux qui occupent leur esprit des affaires vulgaires de tous les jours. C'est pourquoi le narrateur se voit capable de parler seulement avec son ombre: «à coup sûr, elle comprend mieux que moi. C'est à mon ombre seulement que je puis parler comme il faut. C'est elle qui m'oblige à parler; elle seul peut entendre. Elle comprend bien sûr...j'exprimerais goutte à goutte le suc, non, le vin amer de mon existence dans son gosier, puis je lui dirai: "voilà ma vie!".» (Hedayat, 1953: 81)

Cette citation et la plainte de l'auteur de la société où il est incapable de communiquer avec ses semblables ouvre la voie d'une autre analyse. En fait, selon Dr. Katouzian, *La chouette aveugle* retrace l'aventure d'un amour terrestre et d'un amour mythique pour l'Absolu, mais dans tous les deux cas le narrateur échoue. Mais loin des aspects mystiques de l'amour, nous pouvons considérer *La chouette aveugle* comme le cri d'un homme artiste qui n'a pas de semblable parmi les gens d'une société où personne ne peut penser à autres chose que l'assouvissement de ses besoins primitifs comme bien manger et bien dormir. Ces hommes, selon l'auteur, ne peuvent ou ne veulent pas comprendre le sens magnifique de la vie. Ils s'intéressent à s'occuper de leurs superstitions, de leurs habitudes dont l'origine renvoie à leur ancêtre qui a vécu de cette même manière depuis mille ans. Le narrateur, le vieillard, la femme mégère, le boucher, la nourrice sont donc, tous, des êtres qui depuis mille ans ont oublié leur essence humaine: leur humanité. Donc *La chouette aveugle* ne met pas en scène une série de rêveries au sens où G. de Nerval a puisé son œuvre. Elle retrace l'histoire amère et décevante d'un peuple ignorant, car tous les personnages qui y jouent un rôle témoignent de la corruption et de la pourriture de leur histoire. Le narrateur qui ne peut pas supporter le paysage triste et obscur de la situation où il vit

(dans le premier récit) cherche à comprendre l'origine de cette misère spirituelle et intellectuelle. Il cherche les racines de ce malheur d'ignorance dans son passé (à Rey), c'est pourquoi effrayé de ce qu'il découvre il se transfigure lui-même en vieillard: « *je m'approchai du miroir. Epouvanté je pris mon visage à deux mains: j'étais devenu le vieux brocanteur. Mes cheveux et ma barbe étaient ...tout blancs. J'avais la lèvre fendue, comme le vieux brocanteur...j'éclatai de rire, d'un rire plus fort que jamais...j'étais devenu le vieux brocanteur* » (Hedayat, 1953: 188)

L'œuvre est donc le cri de la protestation contre la société, ignorant la Beauté et obsédée par ses besoins primitifs, dont même une seule personne n'a pas compris qu' « *Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre rongent l'âme, lentement, dans la solitude.* » (Ibid.: 23) Le narrateur dans le monde des crapules est pareil à l'auteur dans la société, il est emprisonné dans sa chambre entre les cauchemars et les hallucinations, incapable de sortir de sa solitude, en quête d'une personne qui puisse comprendre ses souffrances: « *j'entendais la voix des autres dans mes oreilles et la mienne dans ma gorge.* » (Ibid.: 112) Il est condamné à vivre dans la nuit éternelle qu'il n'a pas apprise à aimer, il est à la recherche de l'eau, du nénuphar et de la pluie qui lave les ténèbres. Donc de ce point de vue *La chouette aveugle* ne peut pas inspirer l'absurdité car, elle exprime la quête désespérée d'un homme assoiffé d'Absolu, de découvrir les consciences réveillées et des gens qui ne sont pas engloutis dans la nuit de l'ignorance. Mais hélas! on a considéré et on considère encore l'œuvre de cet auteur comme des hallucinations mentales, comme des rêveries étranges et dépourvues de sens ou bien si l'on veut lui attribuer un sens, on le considère au rang des œuvres qui contribuent à la propagande de l'idée de l'absurdité de la vie sans être conscient de la philosophie de l'absurde et encore par des critiques et des raisonnements illogiques, on a propagé à faire comprendre que *La chouette aveugle* inspire le suicide, elle est donc dangereuse. Par cette réaction qui ajoute une plaie à d'autres plaies qui rongent l'âme, il restera d'autre solution que le suicide?

### Conclusion

Dans cette analyse, nous avons essayé de mettre en relief les ressemblances et les différences de *La chouette aveugle* et d'*Aurélia*.

Nous avons vu que qu'il existe entre eux des points communs en ce qui concerne la structure romanesque, certains thèmes fréquents et l'utilisation de la technique du rêve et de l'hallucination. Mais il y avait aussi des différences fondamentales dans l'origine de l'inspiration et la genèse de ces deux œuvres.

Le rêve, habitant familier du foyer de l'esprit de Nerval, devient une technique compliquée chez Hedayat. En ce qui concerne le problème de l'imitation directe ou indirecte faite par Hedayat, nous ne possédons aucun document ni oral ni écrit. Peut-être qu'il connaissait Nerval par son nom comme un écrivain français.

Enfin l'œuvre littéraire, qu'elle soit onirique, réaliste ou symbolique est le fruit de l'esprit et elle apporte des leçons pour améliorer la condition de la vie humaine. Elle est comme une huître qui attend d'être ouverte pour qu'on puisse réjouir de son admirable beauté et profiter de ses leçons cachées.

## Bibliographie

Décote, Georges et al. *Itinéraire littéraire du XIXe siècle*, t.I Paris, Hatier. 1988.

De Nerval, Gérard. *Aurélia*. Paris, Garnier. 1966.

Giraudo, Lucien. *Nerval*. Paris, Nathan. 1997.

Hedayat, Sadegh, *La chouette aveugle*, (traduit par R. Lescot), Paris, Jose Corti. 1953.

Jeanneret, Michel. *La lettre perdue; écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*. Paris, Flammarion. 1978.

Lemaître, Henri. *Œuvre de Nerval*. Paris: Garnier, 1966.

Robert, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t.5 Paris, S.N.L. 1981.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۷)، نقد آثار صادق هدایت، تهران، نشر سپهر.

شریعتمداری، محمد ابراهیم. (۱۳۴۳)، صادق هدایت و روانکاوی آثارش، تهران، نشر پیروز.

طلوعی، محمود. (۱۳۷۸)، نابغه یا دیوانه ناگفته‌ها درباره‌ی صادق هدایت، تهران، نشر علم.

علی بابایی، داود. (۱۳۸۳)، بوف کور و سایه‌روشن (به همراه نقد و بررسی)، تهران، سپهر اسکندر.

همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۲)، صادق هدایت و مرگ نویسنده، تهران، نشر مرکز.

همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۹)، بوف کور هدایت، تهران، نشر مرکز.

همایونی، صادق. (۱۳۷۳)، آنکس که با سایه‌اش حرف می‌زد، شیراز، نشر نوید.