# Les résonnances rimbaldiennes dans la poésie objective et élémentaire de Nîmâ Youchîdj

Saeideh Shakoori

▶ **To cite this version:**

Saeideh Shakoori. Les résonnances rimbaldiennes dans la poésie objective et élémentaire de Nîmâ Youchîdj. Littératures. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20051 . tel-01501622

**HAL Id: tel-01501622**
**https://theses.hal.science/tel-01501622**

Submitted on 4 Apr 2017

**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 RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Unité de Recherche
École Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme

***Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire***

# Les Résonnances rimbaldiennes dans la poésie « objective » et « élémentaire » de Nîmâ Youchîdj

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature Comparée

Présentée par **Saeideh SHAKOORI**

Directeur de thèse : **Benoît CONORT**

Soutenue le 16 décembre 2016

Jury :
Monsieur **Jean-Michel MAULPOIX**, Professeur à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. (Rapporteur)
Monsieur **Jean-Nicolas ILLOUZ** Professeur à l'Université Paris VIII. (Rapporteur)
Madame **Jaleh KAHNAMOUIPOUR** Professeure à l'Université de Téhéran (Iran)
Monsieur **Steve MURPHY** Professeur à l'Université Rennes 2
Monsieur **Benoît CONORT** Professeur à l'Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

# REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer en premier lieu, toute ma gratitude au professeur M. Benoît Conort, mon directeur de recherche pour la confiance qui m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral et en me laissant une forte liberté dans la conception de ma thèse pour aborder l'univers enchanteur de Rimbaud. Je le remercie pour tous ses précieux conseils, son écoute attentive et sa grande ouverture d'esprit. J'ai pu apprécier, durant les différents entretiens que nous avons partagés, les échanges fructueux qui ont été à la source de cette recherche.

J'adresse mes remerciements sincères au professeur M. Steve Murphy qui a ouvert la voie de ce travail en répondant avec patience et générosité à mes questions. Ses productions sur Rimbaud ainsi que les ouvrages qu'il m'a prêtés, ont alimenté ma réflexion tout au long de ma thèse.

De l'Université Rennes 2, je tiens à remercier le professeur Mme Fabienne Épinette pour ses relectures méticuleuses et ses conseils rédactionnels. Je n'oublie pas non plus, les personnels, les bibliothécaires ainsi que mes collègues dans l'association d'*Ad hoc.* Je remercie Marie Bulté, Chloé Tazartez, Gaëlle Debeaux pour leur accueil chaleureux. De même, j'ai un remerciement particulier pour Vinod Kumar pour son soutien amical et ses encouragements constants.

Du côté persan, je suis reconnaissante envers le philosophe M. Manoucher Achtiani qui m'a offert des renseignements et des documents inédits sur son oncle Nîmâ Youchîdj lors d'un long entretien, je remercie ici mon ami Alireza Samii et mon frère Hamed qui m'ont fourni l'occasion de cette riche rencontre. Je tiens à remercier ici les poètes contemporains Ehssan Hashemi, Morteza Nejati, Bahman Zedvar, Pouria Pelican qui m'ont donné de leur temps pour participer à un entretien à propos de la place de Nîmâ Youchîdj dans la poésie persane.

J'adresse mes remerciements à mon frère Nasser dont la collection précieuse aussi bien que les conseils d'expert sur la poésie d'Iran m'ont permis de cibler mes recherches.

Et enfin, je remercie de tout mon cœur mon époux Payam, de m'avoir prodigué son aide, son soutien, tout au long des moments difficiles de cette thèse, sans ses encouragements, ce travail n'aurait jamais vu le jour.

# Introduction

## Introduction

La littérature persane, pôle important de la littérature de l'orient, a vécu des moments tumultueux depuis son origine. Son influence sur la littérature du monde est considérable. De Jean de La Fontaine, Marceline Desbordes-Valmore, admiratrice de Saadi[1], Johann Wolfgang Von Goethe, admirateur du Hâfez[2], jusqu'à Louis Aragon, André Gide et des dizaines d'autres hommes de lettres se sont inspirés des poètes persans. Saadi, Hâfez, Nezâmi[3], Omar Khayyam[4], Ferdowsî[5] et Rûmi[6] ont une grande influence dans les œuvres européennes. Depuis quelques années le *Divân*[7] de Molavi Rûmi reste toujours le best-seller dans le domaine de la poésie, aux États-Unis.[8] C'est pour cette raison que l'écho de la poésie persane fait l'objet de recherches sérieuses comme « Az Saadi Ta Aragon » (« De Saadi à Aragon ») de Javad Hadidi.

La poésie lyrique, épique et élégiaque constitue les genres les plus utilisés dans la poésie persane. Les situations socio-politiques, les croyances populaires conduisent toujours la poésie persane vers les sujets mystiques, les légendes et les cultes populaires. L'éloge de Dieu, des prophètes, des rois et de la cour ainsi que celui de la bien-aimée occupent une grande partie de cette poésie. Tout cela fut au service de la littérature et désigna l'identité de la poésie classique persane. Aucun poète ne pouvait se départir de la prosodie riche, des mètres stricts et des formes régulières. Ces contraintes ont conduit la poésie vers la répétition, l'exagération, la subjectivité, les compositions farfelues et incompréhensibles et enfin, les copier-coller. En effet, la poésie se dégrade et s'éloigne de plus en plus de l'originalité.

Vers la fin du XIX[e] siècle, la littérature persane témoigne de l'apparition d'un groupe d'hommes et de femmes de lettres qui ont tenté d'effectuer des innovations dans la forme et le contenu littéraires. Bien que précieuses, ces efforts n'ont pu aboutir à une évolution

[1] On écrit aussi sous une autre orthographe Sadi : poète persan du XII[e]-XIII[e] siècle après J.-C (VII[e] siècle de l'hégire), surnommé grâce à son éloquence et sa rhétorique « Maître de discours » et « Cheykh-e Ajal ». Saadi est l'un des plus grands poètes persans de la période médiévale. Son recueil de contes nommé *Golestân* contient des leçons de morales et ses poèmes dans son *Boustân* représentent la magie de sa plume.

[2] On écrit aussi sous d'autres orthographes Hafiz ou Hafez : poète mystique persan du XIV[e] siècle après J.-C (VIII[e] siècle de l'hégire). Il connaît le Coran par cœur. Connu pour ses poèmes lyriques (*Ghazal*s).

[3] On écrit aussi sous une autre orthographe Nizâmi ou Nezâmi Ganjavi (1141-1209), poète et écrivain persan.

[4] On écrit aussi sous une autre orthographe Omar Khayam : XI[e]-XII[e] après J.-C (V[e]-VI[e] siècle de l'hégire).

[5] On écrit aussi sous une autre orthographe Firdawsi ou Firdousi (940-1020) le grand poète persan du X[e] siècle. Surnommé « le Recréateur de la langue persane », il écrivit la plus grande épopée en langue persane intitulée *Shâhnâmeh* ou *Shâh Nâmeh* ou encore *Chah Nameh*, ou *Le Livres des rois* en persan.

[6] Molavi, Roumi, surnommé *Mawlānā*, qui signifie « notre maître », l'un des grands poètes mystiques de l'Iran (du XIII[e] siècle après J.-C) (VII[e] siècle de l'hégire). *Masnavi* et *Diwân-e Shams* sont les deux œuvres célèbres de Molavi. D'après Molavi, les poètes tels que Sanaî et Attar furent une source d'inspiration pour lui.

[7] *Divân* ou *Divan*: un recueil de poésies lyriques des littératures orientales.

[8] http://www.bbc.com/culture/story/20140414-americas-best-selling-poet

fondamentale. Nîmâ Youchîdj[1] réussit à effectuer une révolution dans la poésie persane. La notion du poème « objectif » incarnée dans les propos de Nîmâ et la libération de la poésie persane de son carcan classique, ont été inspirées des écrits d'Arthur Rimbaud, figure phare de la poésie moderne française. La recherche actuelle consiste en effet à vérifier l'écho de ce poète dans les propos et la poésie de Nîmâ Youchîdj. C'est ce qui nous conduit dans cette étude comparée, à interroger la figure exemplaire de Nîmâ Youchîdj dans la poésie persane aux confluences de la poésie rimbaldienne. En réalité, l'importance de cette problématique provient du fait que Nîmâ est considéré comme le père de la poésie nouvelle persane. Il se considère comme le seul poète novateur, réussit à mener à bien son projet. Il reste le seul à la fois poète et théoricien de sa propre théorie novatrice. De plus, intelligent et novateur avec une bonne connaissance de la langue, de l'histoire et de la littérature françaises, Nîmâ se tient au courant des mouvements littéraires du monde. Par ailleurs, il croit à un changement fondamental, afin de moderniser la poésie persane. Il considère aussi que les écrivains ont une influence les uns sur les autres. Il déclare être de fait, sous l'influence des hommes de lettres français et des écrivains russes.

Ainsi, au cours de cette étude, nous essayerons de répondre à une série de questions qui se posent sur le lien de la modernité poétique et l'influence de Rimbaud sur la nouvelle poésie persane. Il est souhaitable de montrer comment la voix de Rimbaud est entendue, quelques années plus tard par un poète oriental. Aussi, sur quels points précis, Rimbaud a-t-il influencé Nîmâ ? Dans quelle mesure ce retentissement est perceptible dans son œuvre ? Pour répondre à ces questions, nous examinerons des aspects marquants des caractéristiques de Nîmâ en tant que réalisateur de la révolution poétique en Iran. Quels sont les critères personnels et sociaux qui ont favorisé Nîmâ dans la réalisation de son original projet, en dépit des reproches des écrivains traditionalistes ?

Pour élucider les aspects fondamentaux de l'initiative de Nîmâ, nous devons donner un schéma de la poésie persane et le processus de la modernisation littéraire en Iran. Nous expliquerons donc en première partie, les différents styles importants de la poésie persane. Les styles *Khorassani*, *Éraghi*, *Voghoue*, *Hindi* et *Bâzgacht*. Nous mentionnerons aussi dans cette partie, quelques grands poètes auteurs des poèmes avec un style spécifique. Ensuite, nous aborderons l'époque Bidâri (réveil) où la poésie persane fut témoin des tentatives de la part des poètes novateurs. Cette période coïncide avec des évolutions socio-politiques très

[1] Père de la poésie libre persane, (1274-1338) (1895-1960).

importantes et la plupart de ces écrivains combattaient en même temps dans le domaine politique. Certains d'entre eux ont subi la prison, la torture, l'exil et la mort.

En deuxième lieu, nous évoquerons les poètes novateurs et influents les plus remarquables de l'époque *Machrouteh*[1] et expliquerons leur style et leur influence dans la modernisation de la poésie persane. À travers ces chapitres, nous donnerons des exemples de leurs poèmes traduits par nos soins. Nous montrerons comment la littérature persane se retourne vers le peuple et comment elle intègre les phénomènes de la vie sociale et patriotique des Iraniens. Quels sont les facteurs mondiaux qui ont facilité cette métamorphose littéraire ? Aborder ces aspects historiques de la littérature persane apparaît incontournable pour comprendre le processus de la modernisation de la poésie persane et aussi, l'importance de sa révolution fondamentale.

Nous expliquerons comment grâce au voyage des Intellectuels en Europe ou leurs exils politiques, la littérature persane témoigne de l'influence considérable de la langue et de la littérature françaises à la fois dans les ouvrages et dans leur regard. En effet, Il y a des écrivains qui habitaient pour un certain temps en Europe, ils apprenaient le français et apportaient avec eux, de retour en Iran des ouvrages littéraires. C'est à cette époque que la traduction des œuvres françaises en persan s'épanouit. L'influence de la langue française dans la poésie de cette époque est tellement remarquable que pour exemple un poète comme Iraj Mirza a inséré dans un poème humoristique, plusieurs mots français. En réalité, les poètes de cette époque, francophones pour leur majorité, ont entrepris de s'éloigner des thèmes répétés, de fuir l'exagération, d'éviter des styles farfelus, de renoncer à faire l'éloge des personnes, toutes les matières de la littérature ancienne. Ils ont tenté d'exprimer ainsi, les vérités sociales et les événements politiques. L'ironie et l'humour noir deviennent les outils littéraires pour cibler la politique, les discriminations sociales, le pouvoir despotique et les peines du peuple.

> Ces Intellectuels, étant conscients du pouvoir de la poésie, comme un outil culturel d'expression, trouvent que la grande partie des principes et des traditions de la littérature classique apparaissent embarrassantes et empêchent d'exprimer leurs points de vue et de décrire aussi la situation socio-politique du pays. Alors, ils ont tenté de changer la conception que les Iraniens ont de la poésie.[2]

La poésie pénètre la vie des Iraniens. En effet, la modernisation de la poésie persane relève de plusieurs facteurs dont la langue et la littérature française, l'apparition de l'imprimerie, des

[1] Écrit sous une autre orthographe : *Mashruteh* (1905-1911) : Révolution constitutionnelle de l'Iran qui aboutit à la fondation d'un parlement et la première constitution en Iran.

[2] Karimi-Hakak Ahmad, *Talieh-ye Tajadod dar Cher-e farsi,* Traduit en persan par Masoud Jafari, *Recasting Persian Poetry : Scenarios of poetic modernity in Iran,* Morvarid,1384 (2005), p. 62.

journaux bilingues, le développement des liens franco-persans, la fondation des écoles françaises en Iran, la propagation de la traduction. Tous ces éléments, à côté de la volonté des écrivains combattants, lassés de la poésie banale et répétitive, ont empêché la dégradation de la poésie. Ils ont donné une nouvelle âme à la poésie agonisante.

Toutefois, le manque de courage et d'intelligence ainsi que plusieurs autres éléments individuels et sociaux comme l'atmosphère défavorable à la priorité des combats politiques, ont freiné la modernisation de la poésie persane jusqu'à l'apparition de Nîmâ Youchîdj. Ce poète novateur essaie de faire évoluer la poésie persane, de changer la perception des poètes iraniens envers la poésie, afin de l'orienter et de modifier le regard des Iraniens, interlocuteurs principaux de la poésie persane. En 1922, *Afsâneh* (*La Légende*) de Nîmâ tourne une nouvelle page pour la littérature persane. Nîmâ essaie d'illustrer par ce long poème, sa définition singulière de la poésie, l'amour et les phénomènes cosmiques, problématique au regard de la littérature ancienne. Quoique ce poème ne se définisse pas au rang de ses poèmes modernes, il devient important pour son rôle pionnier et avant-gardiste. En réalité, Nîmâ veille aux nécessités de son époque et aux douleurs de la société. Aucune limite dans les mètres de la poésie persane, ni dans la prosodie, ne peut l'empêcher de réaliser son rêve. D'après lui, le changement de la perception dans la poésie semble plus important que dans la forme. Certes, il brise la structure, la prosodie, joue sur la syntaxe, mais pour lui, ces métamorphoses apparaissent moins importantes que l'évolution du regard « subjectif » en « objectif » et la découverte d'une expression nouvelle.

Afin d'éclaircir les aspects fondamentaux de la résonance rimbaldienne dans la poésie de Nîmâ, nous aurons besoin de vérifier avant tout, quelques aspects symboliques et élémentaires de la poésie de Rimbaud et de Nîmâ pour aborder ensuite, la thématique principale de la « poésie objective ». Pour cette raison, dans la première partie, la notion théorique du symbole, en particulier selon Jung sera explicitée et ensuite, la pensée de Gaston Bachelard sur les éléments fondamentaux sera une aide précieuse.

En réalité, les éléments fondamentaux occuperont toute la deuxième partie de notre travail. Nous examinerons ainsi, la place de l'« eau », la « terre », le « feu » et les éléments d'« espace » dans la poésie rimbaldienne et nîmâienne. Nous commencerons d'abord, par l'analyse d'un élément dans quelques poèmes de Rimbaud, ensuite, nous traiterons le même sujet dans la poésie de Nîmâ. Ainsi, à travers ces commentaires, le lecteur pourra distinguer les convergences et les nuances de cet élément et son rôle particulier chez nos deux poètes.

Une synthèse sera issue de cet examen. Nous prendrons en effet, le risque d'étudier quelques poèmes notamment de Rimbaud tout au long de cette partie ainsi que dans la troisième partie.

Signalons que l'hermétisme et la longueur d'analyse des poèmes ne nous permettront pas d'aborder une comparaison linéaire et intégrée entre eux. Au-delà de ce facteur, nous jugeons de peu d'intérêt d'examiner de manière juxtaposée poème à poème. Notre étude sera envisagée de façon plus globale. Enfin, pour le lecteur français, consacrer des chapitres séparés aux commentaires des poèmes de Nîmâ, facilitera davantage le processus de compréhension, la connaissance de Nîmâ par le public suppose en effet une explication plus fine.

La deuxième partie nous aidera sans doute à approcher la notion « subjective » et « objective » dans la troisième partie de ce travail au cours de laquelle, nous expliquerons en premier lieu, la place de la « nature » dans quelques poèmes de Rimbaud et de Nîmâ. En effet, il y a un rapport étroit entre les éléments fondamentaux et la nature. Quant à Nîmâ, la nature constitue la fondation de sa poésie, d'autant plus que Nîmâ est né et grandi à Mazandaran, au sein d'une région montagnarde et maritime. Étant donné que sa langue maternelle était *tabari*, il a introduit avec virtuosité, les termes *tabari* dans ses poèmes persans. Dans cette partie, nous expliquerons que Nîmâ, malgré l'influence occidentale, reste un poète fidèle aux motifs naturels et folkloriques de sa patrie natale.

En deuxième lieu, nous choisirons quelques motifs cosmiques plus fréquents et symboliques dans la poésie rimbaldienne et nîmâienne. Par cette comparaison sémantique et thématique, nous verrons dans quelle mesure les motifs comme « nuit », « matin » et « coq » apparaissent à la fois fréquents et porteurs de valeurs symboliques. Pour parvenir à découvrir leurs aspects convergents et divergents, nous donnerons des exemples parmi les poèmes de deux poètes en question.

En troisième lieu, nous traiterons des aspects symboliques de la poésie socio-politique de Nîmâ, cette analyse sera fondée sur des vers qui montrent plus précisément, l'aspect politique et éclairant de ce poète engagé. Cependant, il reste à signaler que la poésie de Nîmâ ne s'inscrit pas seulement dans la catégorie politique, en dépit des symboles socio-politiques très fréquents dans son corpus, mais, elle donne à voir d'autres motifs tout aussi riches tels que l'amour, la nature.

Certes, l'engagement social peut se réduire naturellement aux poèmes politiques, pour plusieurs camarades de Nîmâ notamment à l'époque *Machrouteh,* mais la poésie de Nîmâ

découvre un autre aspect de la poésie sociale. À cet égard, Alirez Samii, poète-journaliste contemporain précise :

> Nîmâ donne un sens plus « profond » à l'adjectif « social ». Il croit qu'un véritable poète doit représenter son temps et son époque. Aussi, il montre dans *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*), présentant l'histoire de l'art moderne, comment l'influence des artistes, les uns sur les autres, développe l'idée de la poésie politique. En réalité, la poésie de Nîmâ, insistant sur la notion de « l'instant de l'art », la distingue de celle des écrivains engagés. Nîmâ se sépare ainsi d'eux, voire, construit un nouveau chemin.[1]

Enfin, nous traiterons des notions « subjective » et « objective » abordées par Nîmâ aussi bien que par Rimbaud. Pour cette partie, nous devrons citer des propos de nos deux poètes. Cependant, avant d'expliquer et de lier leur perception commune, nous analyserons par quel biais, Nîmâ aurait eu accès à la littérature française et aux propos de Rimbaud. Dans ce chapitre, nous examinerons l'influence de la langue et de la littérature française sur l'œuvre de Nîmâ. Les citations des hommes de lettres iraniens ou iranologues nous serviront évidemment. Dans cette partie, nous essayerons de développer les différents éléments qui suscitent le talent poétique de Nîmâ depuis son enfance. Une enfance mémorable au sein de la nature montagnarde, parmi les bergers, près de la mer et de la forêt, une famille cultivée et exemplaire passionnée pour la poésie, récitant Hâfez et Nezâmi durant la nuit, enfin l'encouragement d'un professeur-poète attentionné et intelligent qui l'initie à la poésie, tout cela contribue à l'épanouissement culturel et littéraire de Nîmâ. On peut également ajouter son éducation à l'école Saint-Louis, dans une atmosphère culturelle française. Grâce aux disciplines scolaires françaises, Nîmâ apprend cette langue de manière correcte. De toute évidence, il maîtrise parfaitement la langue française, le témoignage ci-dessous en est une illustration :

> من در آن وقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می‌توانستم بخوانم.[۲]
>
> Je pouvais alors lire les nouvelles de la guerre en français.

Il se familiarise ainsi avec la culture, la philosophie et la littérature française. En effet, la lecture des ouvrages français l'a poussé vers un nouvel horizon. Nîmâ manifeste la maîtrise de la prosodie ancienne et les mètres de la poésie persane en composant plusieurs poèmes de formes différentes. En effet, cette connaissance profonde de l'histoire et du fondement de la poésie persane, ne lui permet pas de réaliser un changement brusque et irréfléchi. Pour cette

[1] Cette citation est un extrait d'une déclaration orale, lors d'un entretien que nous avons établi avec quelques jeunes poètes contemporains pour évaluer ce que cette nouvelle génération pense des poèmes de Nîmâ et de sa poésie libre.

[2] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, Téhéran, Farzîn, 1351 (1972), pp. 6-7.

raison, la poésie nîmâienne représente progressivement le processus de modernité. Il reste à remarquer que Nîmâ croit aux échanges harmonieux entre le contenu et la forme dans la poésie.

La dernière partie consacre un chapitre à la poésie objective de Rimbaud. Quelques exemples des aspects socio-politiques de ce poète seront évoqués, néanmoins, cet aspect ne constitue pas notre objet de recherche en dépit de son réel intérêt. En revanche, le développement de la poésie « objective » selon les opinions de ces deux poètes sera abordé.

Pour ce qui concerne les références théoriques et critiques que nous avons utilisées tout au long de notre travail, nous avons sollicité le recueil des œuvres complètes de Nîmâ et de Rimbaud. Pour le poète persan, notre référence principale porte sur les poèmes recueillis par Mirhadi Mina in *Nîmâ Youchîdj*, Téhéran, Echareh, 1387 (2008). Par ailleurs, nous avons puisé dans un recueil ancien de Janatî Ataî Abolghassem, *Nîmâ : Zendegi va Asaâr-e Ou (Nîmâ : sa vie et ses œuvres),* Safialishah, 1346 (1967). Le site officiel de Nîmâ Youchîdj, *http://www.nimayoushij.com*, dirigé par son fils a constitué une autre référence. En ce qui concerne les ouvrages théoriques et polémiques de Nîmâ, la collection riche du chercheur et écrivain contemporain, Nasser Shakoori a servi de réserve précieuse. De cette bibliothèque, nous avons empruntée, Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), Téhéran, Donnyâ, 1351 (1972), Youchîdj Nîmâ, *Arzech-e Ehssassât* va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (*La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre*), Téhéran, Tous, 1351(1972), Al-e Ahmad Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, Machal va Danech, 1345 (1966), Youchîdj Nîmâ, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), Téhéran, AmirKabir, 1348 (1969), Janatî Ataî Abolghassem. Tous ces ouvrages constituent l'ensemble des écrits théoriques et critiques de Nîmâ Youchîdj. Quant aux critiques, nous avons utilisé de grandes œuvres critiques comme Akhavan Sales Mehdi, *Bedat-ha va Badayé Nîmâ Youchîdj (Les Innovations et les Inventivités de Nîmâ Youchîdj),* Téhéran, Naghch-e Jahân, 1357 (1978), Baraheni Reza, *Tala dar mess (l'Or dans le cuivre)*, Ketab-e zaman, 1347 (1968), Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, Téhéran, Farzîn, 1351 (1972), Al-e Ahmad Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, Machal va Danech, 1345 (1966) ainsi que d'autres articles plus récents apparus dans les magazines ou sur les sites fiables d'internet. Nous citerons évidemment toutes nos références dans la bibliographie. Il reste à signaler que pour la partie de la poésie persane, l'horizon apparaît si vaste que nous ne pourrons pas expliquer toute l'histoire de la poésie persane. De même, la modernisation de la poésie persane à l'époque *Machrouteh* demande certainement une thèse particulière. En

réalité, notre objectif principal ne consiste pas à plonger dans les aspects historiques, ni linguistiques de la littérature persane, ni traiter de manière sociologique, les événements socio-politiques du pays. Nous développerons l'ensemble du mouvement novateur et donnerons quelques exemples de ces innovations dans le domaine des idées et du style. Le classement des écrivains novateurs reste toujours un sujet controversé et chaque critique désigne un schéma différent de l'autre. Cela n'a peu d'intérêt pour le lecteur.

Il faut signaler que l'entretien avec le philosophe Monsieur M. Achtiani, sera une source de référence. Il nous a permis d'éclairer quelques aspects moins vérifiés de la carrière poétique de son oncle Nîmâ montrant l'influence de la langue et de la littérature française dans sa poésie.

Nous ne connaissons pas de manière incontestable, la source des écrits rimbaldiens chez Nîmâ, nous pensons plutôt à des lectures dispersées des écrits de Rimbaud, apparues dans les revues bilingues aussi bien que dans les matières scolaires à l'école Saint-Louis où Nîmâ apprit la langue et la littérature française à Téhéran. En outre, notre étude ne prétendra pas être historique dans le sens d'une influence incontournable de poème en poème de Rimbaud sur Nîmâ. Le contexte des écrits de Rimbaud et le paysage global de sa poésie se trouvent dans la poésie de Nîmâ. En d'autres termes, Rimbaud lui, est considéré comme figure phare de la poésie libre et libérée. De même ses écrits sur la poésie objective ont poussé Nîmâ à organiser son projet novateur et révolutionnaire.

Ainsi, *Œuvres Complètes d'Arthur Rimbaud,* texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1963 (première version en 1946) sera la source de notre recherche. Cependant, nous ne nous bornerons pas à des contraintes de la date d'édition et nous utiliserons des éditions plus récentes en cas de besoin. De ce fait, pour plus de facilité, l'édition de Gallimard nous servira pour des références d'écrits cités par Rimbaud.

En effet, notre objectif consistera davantage à offrir notre perception orientale, en tant que lectrice férue de poésie, lors de cette rencontre originale avec la poésie rimbaldienne. Ainsi, nous devrons prendre le risque d'analyser quelques poèmes de Rimbaud, consultant des ouvrages critiques francophones. Nous ne prétendons nullement être spécialiste de l'histoire chronologique ou psychologique de cette poésie. À cet égard, la source d'inspiration, qu'elle soit la drogue, l'alcool, le sexe ou simplement une inspiration naturelle ou spirituelle ne fera pas l'objet de notre étude, étant donné que ces éléments à l'époque de Nîmâ ont été moins

étudiés que de nos jours. En d'autres termes, la singularité de cette étude aura consisté dans les analyses comparatistes entre les poèmes de Nîmâ et ceux de Rimbaud.

Dans ce cadre, l'évaluation des poèmes de Rimbaud, la mesure de sa réussite à composer ses poèmes selon ses propos sur la poésie objective demande une thèse particulière. Ce serait aussi le cas pour Nîmâ.

Pour d'autres références, Monsieur Steve Murphy ouvrant la piste de la bibliographie de ce travail, nous a prêté avec générosité, quelques ouvrages : Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, Tokyo, France Tosho, 1982. Kittang Atle, *Discours et jeu*, Editeur Bergen Oslo Tromso, Presse universitaires de Grenoble, 1975 et Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

En général, le livre de Jean Jaques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Fayard, Paris, 2001, a été utile pour notre connaissance de la vie et de la carrière d'Arthur Rimbaud. Combe Dominique, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Gallimard, 2004, Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Éditions du Champ Vallon, 1983 et J. P. Richard, *Poésie et Profondeur*, Éditions du Seuil, 1955, tous ces ouvrages constituent les sources de notre consultation. De toute évidence, l'œuvre renommée de Carl Gustave Jung, *L'Homme et ses symbole*s, Paris, Rober Laffont, 1964 ainsi que les fameuses œuvres de Gaston Bachelard sur les éléments fondamentaux, les dictionnaires et les encyclopédies constituent nos références théoriques et historiques de base pour ce travail.

Quant à la traduction du persan en français, les citations persanes, les poèmes persans classiques ou modernes, les poèmes et les propos de Nîmâ ou d'autres écrivains, sauf le cas contraire précisé, la traduction m'en incombe. Pour l'importance des écrits de Nîmâ, nous les apporterons aussi en persan pour éviter toute ambiguïté et citerons ainsi la source de ces propos. Cependant, pour les citations des critiques persans, nous nous contenterons de leurs traductions en français.

Signalons que pour la transcription du nom de Nîmâ, il y a plusieurs possibilités. Roger Lescot[1] préfère Nîmâ Youchîdj, alors que Parviz Khazraï écrit Nima Yushidj. Nous reprenons dans ce travail le choix de Roger Lescot, Iranologue français qui maîtrisait le persan.

En ce qui concerne les titres des poèmes, des articles, des magazines, ils seront écrits entre guillemets et suivis aussitôt d'une traduction française entre parenthèses autour des guillemets, à titre d'exemple : « Ghoghnouss » (« Phénix »). Pour le recueil des poèmes, le

[1] (1914-1975), Orientaliste français, particulièrement connaisseur et traducteur de la littérature kurde. Il a écrit et traduit également des ouvrages persans, notamment le roman le plus important de Sadegh Hedayat *La Chouette aveugle* et le long poème de Nîmâ *Afsâneh (La légende).*

titre persan sera en italique suivi d'une traduction française en italique et entre parenthèses, à titre d'exemple : *Afsâneh (La légende)*. Pour faciliter la distinction, les mots particuliers persans intraduisibles, comme *tabari,* la langue maternelle de Nîmâ, seront écrits en Italique.

Il reste à expliquer que l'extrait des poèmes de Nîmâ est bien traduit par Parviz Khazraï intitulé *Une Voix dans la nuit,* nous n'en apporterons qu'un poème afin de rendre hommage à cet écrivain. Ses quelques vers offriront au lecteur, une perspective sémantique plus large. Nous préférerons toutefois, traduire par nos soins les poèmes de Nîmâ, la question de précision des termes a emprunté la démarche universitaire, se dégageant ainsi de l'univers poétique.

# Partie I : Notions Historiques et Théoriques

# CHAPITRE I : La littérature classique ou vieille ?

Dans un premier temps, nous remarquons que l'on pourrait catégoriser la poésie classique persane avant l'évolution qu'elle a connue par Nîmâ, en deux parties : tout d'abord, la poésie classique persane qui a créé des chefs-d'œuvre littéraires. Quels qu'en soient leur style littéraire et la période à laquelle ils appartiennent et restent toujours dans la mémoire historique de la littérature persane : les *Divân*s de Hâfez, Molavi, Saadi, Ferdowsî, Nezâmi, Attar[1] et les autres grands poètes qu'on ne nommera pas tous ici. Ils faisaient partie des génies qui avaient compris la poésie en ayant du talent artistique. Tous étaient des philosophes et des scientifiques aux réalités inédites et innovantes. Ce sont les raisons pour lesquelles, quelques fois plus modernes que leurs époques, ils créaient des poèmes qui restaient toujours poèmes. Par ailleurs, un courant moins original « la poésie vieille » contenait des groupes de poètes sans envergure qui étaient de simples imitateurs. L'existence de ce groupe est plutôt considérable dans la période *Bâzgacht*. Certains d'entre eux, ne se rendant pas compte de l'essence de la poésie, reproduisaient des poèmes en imitant les grands poètes. Ils croyaient sans doute que la raison de la réussite de ces derniers se limitait dans le respect de la prosodie et du mètre de la poésie classique. C'est le même malentendu chez les lecteurs moins cultivés. En effet, ceux-ci pensaient qu'il s'agissait de la prosodie, du mètre, des syllabes, des rimes et en résumé, du respect de l'apparence d'un poème, c'est-à-dire qu'ils lisaient vraiment un poème. Ce phénomène peut être nommé comme « la tromperie de la poésie ». Certains autres se considéraient comme les vrais poètes et ils ne discernaient même pas le défaut principal de leurs *Divân*s, c'est-à-dire : le manque d'originalité.

Il reste vrai que sans considérer les quelques poèmes réussis qui nous sont restés, surtout de la part de ceux ayant du talent, en général, ces genres de poètes ont gaspillé leur temps ainsi que celui de leurs lecteurs. Ils ont ralenti au contraire, de plus en plus, la poésie persane sur le chemin correct qu'elle devait parcourir.

---

[1] Poète mystique (1146-1221) dont *Manṭiq at-Tayr* (*La Conférence des oiseaux*) est connu dans le monde littéraire. Traductions et adaptations en français du *Manṭiq at-Tayr* : La poésie philosophique et religieuse chez les Persans. Le Langage des oiseaux, traduction partielle et analyse orientaliste du milieu du XIX$^{e}$ siècle par Garcin de Tassy, réédité chez Albin Michel en 1996, sous le titre *Le Langage des oiseaux*.

*La Conférence des oiseaux*, adapté librement sous forme de conte par Henri Gougaud (Seuil, 2002).

*La Conférence des oiseaux*, adaptation théâtrale par Jean-Claude Carrière (Albin Michel, 2008).

*Le Langage des oiseaux — Mantiq at-Tayr,* introduction, nouvelle traduction partielle versifiée et annotations de Manijeh Nouri, préface de Mohammad Reza Shafi'i Kadkani (Cerf, 2012).

Le Cantique des oiseaux d'Attâr illustré par la peinture en Islam d'Orient traduction intégrale versifiée par Leili Anvar, commentaires iconographiques de Michael Barry (Diane de Selliers, 2012).

*Symorgh* ou *Symorg* : conte Lyrique et Philosophique – Musique de Yves Guicherd– Livret de Nathalie Labry et Gérard-Henry Borlant – création le 10 avril 2013 au Théâtre « Le Passage vers les Étoiles » (Paris).

Traiter ce débat exige, au moins brièvement, de l'aborder un peu plus profondément – afin d'initier le lectorat n'ayant pas de connaissance suffisante sur la littérature persane – les styles et les époques principales à travers l'histoire de la poésie persane, sans le faire, l'importance et la sensibilité de l'action de Nîmâ resteraient toujours en éclipse. Nous n'avons pourtant pas l'intention d'aborder ici une anthologie de la poésie persane ni de nous occuper des styles personnels de tous les poètes persans, ce qui n'est pas évidemment réalisable dans cette étude. Donc, il ne s'agira que d'un bref profil de la poésie persane dont les évolutions se trouvent sans doute à l'origine de la poésie de Nîmâ. Par ailleurs, cette dernière doit effectivement aux efforts vigoureux des grands poètes persans qui malgré les divers obstacles économiques, culturels, historiques et socio-politiques auxquels ils étaient toujours confrontés, n'ont pas cessé de faire exister la poésie persane.

La littérature persane en tant qu'un pilier principal de la littérature de l'Orient, ayant une histoire continue et des registres variés en influençant la littérature mondiale en particulier la langue et la littérature arabes, a parcouru un chemin très tumultueux. Chaque période, sous l'influence des éléments culturels, historiques ou socio-politiques a présenté des poèmes pouvant manifester globalement des caractéristiques littéraires communes. En effet, si l'on regarde la majorité des poèmes qui paraissaient à une époque, l'on s'apercevra que c'étaient véritablement les situations et les incidences sociales qui façonnaient les thèmes et le contenu des poèmes aussi bien que leur forme. À cet égard, il ne faudrait pas négliger le mode de vie et la géographie naturellement liés aux différentes périodes, ayant normalement été des impacts directs ou indirects sur la création des poètes persans depuis des siècles. C'est pour cette raison que les poèmes qui appartiennent à une période précise reflètent les réalités existantes de cette époque.

# 1. Styles poétiques persans

Le style[1] avait été connu chez les poètes classiques persans qui étaient plutôt des philosophes et des hommes de lettres dominant les principes et les particularités de la poésie classique, c'est à peu près, au milieu du vingtième siècle que Mohammad-Taqî Bahâr[2] écrivit l'une des meilleures références théoriques concernant la littérature persane : *Sabkshenassi*[3] qui traite les différents styles et les époques de la littérature classique persane. En effet, ce qu'on entend aujourd'hui du terme « style » dans la littérature persane c'est la même définition réputée mondiale. Cependant, en persan on le remplace parfois par « l'école littéraire », cela peut également faire allusion aux styles persans. De ce fait, l'ensemble des poèmes classiques persans appartenant à des époques précises qui représentent généralement quelques caractéristiques communes langagières ou littéraires, se catégorisent dans les styles différents. Il est remarquable que ce que nous apporterons à la suite consiste plutôt à la classification de Bahâr. Cependant, il n'est pas négligeable qu'il y ait d'autres classifications comme celles faites par Saîd Nafissi[4]. D'après lui, la poésie persane à l'instar des styles européens a reconnu les styles littéraires variés. Elle commence par le style réaliste, ensuite elle prend le style naturaliste et puis le symbolisme et l'impressionnisme et enfin elle retrouve le naturalisme et le réalisme.

Il convient d'expliquer trois points à cet effet : d'abord, ce qui a été classé sous les noms des styles, comprend la poésie prosodique persane car la longue histoire de la poésie ancienne persane (à peu près avant le IX$^{e}$ siècle) demande un autre travail de recherche – ne montrant pas le lien avec la révolution de Nîmâ – n'aura pas lieu ici. Ensuite, le nom des styles principaux renvoie plutôt aux régions d'origine de la poésie des styles différents. Enfin, il est évident que tous les styles étant sous l'influence de leur style précédent, cela allait avoir des influences indéniables sur la poésie future. En réalité, il y a une démarcation entre les styles qui concernaient un nombre de poèmes ayant à peu près les mêmes caractéristiques.

[1] *Sabk* en persan.

[2] Voir Bahâr dans les pages suivantes.

[3] *Stylistique* : Dans ce livre en trois volumes, écrit en 5 ans (1942-1947), Bahâr a donné une régularité, une clarté aux définitions des styles littéraires persans, cela se voit précisément à travers des exemples qu'il a comparés les uns aux autres. En traitant les évolutions historiques et sociales des époques différentes de l'Iran, ce livre reste toujours la meilleure source dans ce domaine, ainsi que dans le domaine de la littérature, soit pour les études universitaires, soit pour les experts orientalistes ou les iranologues.

[4] On écrit aussi sous une autre orthographe Sahid Naficy (1896-1966), écrivain, poète, universitaire chercheur iranien, et lexicographe qui maîtrisa quelques langues étrangères.

Néanmoins, il y a des caractéristiques communes entre les poèmes appartenant à des styles différents, par exemple un poème du style *Éraghi* pourrait disposer de quelques caractéristiques du style précédent.

Il est important de signaler que le terme « style » englobe l'ensemble des poètes qui vivaient à une certaine époque. Cela veut dire que nous envisageons en général, le caractère global de la poésie persane dans une période historique, car il est évident que l'étude des styles personnels des poètes stylistes, prenant du temps, implique un long travail laborieux qui ne sera pas traité ici.

Dans la littérature classique persane (*Farsi Dari)*, il y a trois styles ou écoles littéraires principaux : *Khorassani*[1], *Éraghi*[2] et *Hindi* et deux styles ou écoles secondaires : *Voghoue* et *Bâzgacht*. Nous ne pourrons traiter les caractéristiques de chaque style que succinctement car une description totale impliquerait d'aborder tous les autres aspects liés notamment aux situations géographique, sociale, politique et culturelle, ce qui demanderait une autre réflexion. Il reste à remarquer qu'excepté les styles que l'on vient de mentionner, nous pourrions trouver d'autres styles secondaires.

## 1.1. Le Style *Khorassani*

Bien que certains poèmes qui ont été insérés dans ce style, ne possèdent pas toutes les caractéristiques de la prosodie persane, le style *Khorassani* représente une étape évolutionnaire de la poésie persane qui prend ainsi sa forme définitive. Il comprend quelques dynasties, mais sérieusement c'est avec l'émergence des Samanides[3] au neuvième siècle que ce style commence et continue au douzième siècle. Heureusement que les Samanides s'intéressent à la culture et à la tradition persanes. Ils contribuent à enrichir la langue et la littérature, grâce eux l'économie et les sciences deviennent prospères. La langue persane devient la langue officielle du pays Perse et les poètes sont patronnés et récompensés par les Émirs. Il s'appelle *Khorassani* car il présente « le Grand Khorassan » c'est-à-dire : le département Khorassan actuel en Iran, Afghanistan, Tadjikistan, Turkestan et la Transoxiane.

La poésie de cette époque est gaie, riche et remplie d'éléments festifs et royaux, de la chasse, des cérémonies, des campagnes de guerre et de la nature qui est sans doute le reflet de la vie aisée des poètes et leur liberté relative dans une vie courtisane. Une poésie plutôt

[1] On écrit aussi sous une autre orthographe *Khorasani*. En français *Khorâssânî*.
[2] On écrit aussi sous une autre orthographe *Éraqi.*
[3] (819-1005).

réaliste qui représente la vie des cortèges grâce à la vie courtisane de la plupart des poètes qui vivent à la cour où ils obéissent aux commandes des Émirs qui leur demandent des poèmes sur tel ou tel sujet. Les poètes écrivent des sujets concrets sans s'imprégner profondément des sensations et des sentiments personnels. L'épopée est un des thèmes dominants de cette époque, non loin de l'éloge[1] de l'élégie[2] et des simples conseils moraux imprégnés de la sagesse. Pourtant l'esprit héroïque s'intègre à ce style. De ce fait, on le sent considérablement par exemple chez Nasser Khosro[3], bien qu'il ne crée pas comme Ferdowsî une épopée.

Les autres caractéristiques du style *Khorassani* consistent en la réutilisation des mots archaïques ou isolés de la langue persane. Une langue forte, instruite, digne, nette et presque sans ambiguïté avec des rimes simples et agréables et à la fois éloquente dans un style exalté, raffiné et fin. Ce qui peut rendre difficile la lecture du style *Khorassani* pour les lecteurs n'ayant pas de connaissance à ce sujet, renvoie plus aux expressions moins entendues qu'à la langue prestigieuse. Cela provient de l'origine des poèmes appartenant à différents pays bénéficiant de dialectes et d'accents variés. Tant les figures de style sont limitées à l'époque Samanides et les poètes se contentent surtout de « la comparaison », tant les époques suivantes, c'est-à-dire : Ghaznévides[4] et Séldjoukides[5], se plongent dans les figures de styles très variées. Même si malheureusement l'éloge reste au sommet des thèmes des poèmes de ces deux dernières dynasties citées, la langue s'évalue en éloignement des descriptions simples et concrètes. Il faut remarquer que la personnification occupe une place importante dans le style *Khorassani* et la description de la nature est imprégnée de la personnification des éléments naturels, à cela s'ajoute la description de la nature précise, concrète et menée par les comparaisons merveilleuses et les images innovantes ainsi que par l'assonance et l'allitération. Durant la dynastie Séldjoukides, les poètes tendent à compliquer la langue. La simplicité et la modestie de la langue sont remplacées par la complexité, la luxuriance, l'ambiguïté. La langue s'éloigne du réalisme et de la loyauté en s'approchant de plus en plus de l'hyperbole.

La forme poétique la plus dominante de cette époque est *la Ghassideh*[6] dans laquelle le poète utilise un grand discours exagéré pour plaire au prince ou en particulier au personnage

[1] *Madh* en persan.

[2] *Marcieh* en persan.

[3] On écrit aussi sous une autre orthographe Nasir Khosraw (1004-1074) philosophe, théologien et poète ismaélien.

[4] (962-1187).

[5] (1037-1194).

[6] On écrit aussi sous une autre orthographe *Qasideh :* le poème lyrique laudatif adressé à un prince ou à des personnages d'une grande importance.

de son poème. Ce long discours vient souvent après l'exorde durant lequel il commence son poème par des vers attirants décrivant la nature, le vin ou l'amour. Durant les dynasties Ghaznévides et Séldjoukides des extravagances de panégyrique, d'éloges abusés ou de flatterie bluffée (au moins au regard actuel) des Émirs, des Sultans et de la cour ont généralement culminé. Ce phénomène n'est pas seulement une exigence de la part de la cour autoritaire qui veut consolider son pouvoir, progresser ses conquêtes en montrant sa préférence aux autres territoires envisagés ou considérer d'autres raisons politiques, mais surtout, c'est la situation économique des poètes due au mécénat royal qui les oblige à louer follement les courtisanes. Bien qu'aujourd'hui, ces sortes de panégyrique soient condamnées, il faut rappeler que d'une part, la plupart de ces poètes ne connaissent pas d'autres moyens pour gagner leur vie et d'autre part, certains d'entre eux croient au fait que les Émirs méritent l'éloge. En effet, c'est une croyance cordiale à laquelle ils ont recours par des termes inventés grâce à leur imaginaire obsédant. La *Ghassideh* a été employée également pour les éloges religieux, l'élégie funèbre, les événements festifs comme la victoire et les fêtes nationales.

Les grands poètes du style *Khorassani* : Rudaki considéré comme le père de la poésie persane, Ferdowsî, Onsori Balkhi, Nasser Khosro, Farrokhi Sistani et Manoutchehri Damghani. Nous rappelons que même s'ils se sont tous considérés comme poètes du style *Khorassani*, chacun dispose de son propre style individualisé dans le domaine littéraire. La distinction stylistique de ces poètes est tellement considérable que l'on peut leur attribuer un nom de style. Par exemple, le style de Ferdowsî est tellement loin de Manoutchehri que cette croyance qu'ils ont classée sous une catégorie stylistique apparaît étrange ! On ne parvient pas ici à expliquer tous les côtés importants de ce style qui requiert la rédaction de livres. Il reste seulement à souligner que l'impact du style *Khorassani* sur la poésie persane ne se limite pas à la poésie classique. En effet, cela a influencé également certains poètes contemporains ayant créé des poèmes qui nous rappellent l'apogée et le prestige des poèmes de ce style. En particulier, Mehdi Akhavan Sales, le disciple de Nîmâ qui fut l'un de ces poètes à propos de qui nous aurons dans les pages qui suivent, amples précisons comme critique de Nîmâ et comme un des meilleurs poètes contemporains persans.

## 1.2. Le Style *Éraghi*

Du XII$^{e}$ au XV$^{e}$ siècle la poésie persane vit des évolutions très importantes. Le chaos résultant des guerres intérieures et de l'inattention aux traditions persanes, les conflits entre les Émirs et l'attaque des Mongols avant tout au Khorassan, le centre de la culture et de la

littérature persanes, a décentralisé la poésie en l'étendant à l'Éragh, c'est-à-dire : le centre et l'ouest de la Perse. D'où l'appellation de ce style (même si les deux principaux représentants de ce style Saadi et Hâfez sont de la province méridionale de Fars). Le développement des écoles d'arabe en Iran et l'émergence des nouveaux poètes dans le pays Éragh, Azerbaïdjan et Fars ont conduit la poésie à prendre une nouvelle forme qui s'appelle *Ghazal.* En effet, le lyrisme que les poètes créaient dans le style précédant plutôt au début de leurs poèmes, prend son identité indépendante de la *Ghassideh*.

Même si au début il y a des poètes comme Anvari[1] et Khaghani[2] qui créent des poèmes en *Ghassideh* et en *Ghazal* d'amour, c'est Nezâmi qui mène à bien le style *Éraghi* à travers ses poèmes d'amour romanesques. Ce style arrive à son sommet par les *Ghazal*s de grands poètes persans Molavi, Saadi et Hâfez.

La consolidation et la force du style *Khorassani* donnent sa place à la finesse, la douceur et l'élégance du style *Éraghi.* Les poèmes de ce style sont les reflets de la philosophie, la religion, l'astronomie, la médecine et remplis d'expressions arabes, de métonymies coraniques, du hadith et des âyâts mêmes du Coran. À cet égard, le soufisme et le mysticisme constituent deux thèmes principaux de la poésie qui sont traités en particulier par Sanaî[3] , Attar, Molavi, Hâfez et des dizaines d'autres poètes. Les thèmes éducatifs, moraux et les conseils ont été développés dans la poésie. La langue est enrichie de comparaisons, de métaphores, de satires, d'allégories, de symboles de métonymies et de belles expressions idiomatiques agréables. Le langage est plus fluide, mélodieux, lyrique et est en réalité la conséquence des souffrances, des ravages économiques et culturels des guerres et des conflits ainsi que du chagrin du peuple. La poésie s'éloigne du réalisme et de l'épopée et s'approche du symbolisme et du lyrisme car la source de la poésie se trouve à l'intérieur des poètes. La description de la nature a été entraînée vers l'expression des sentiments et des passions et l'éloge de la courtisane est remplacé par celui de Dieu, des prophètes, des Imams et en *Ghazal,* l'éloge exagéré de la bien-aimée qui possède une valeur distinguée. En effet, tous les thèmes de la philosophie, du mysticisme, du théisme, et en général, les mystères de l'univers et de l'au-delà se manifestent dans les poèmes du style de cette époque.

[1] Poète, philosophe et astronome persan (1126-1189).

[2] On écrit aussi sous une autre orthographe Khaqani, grand poète persan (1121-1198) inspiré par Hâfez. Il est connu par ses épigrammes et ses satires.

[3] Poète philosophe persan du XII$^{e}$ Siècle. Son œuvre la plus connue est *Hadiqat al Haqiqa* un poème de plus de 11000 vers.

## 1.3. Le Style *Voghoue*[4]

Avant d'expliquer le troisième style principal de la poésie persane qui est le style *Hindi*, on va présenter en quelques lignes un style qui a commencé au début du XVII[e] siècle[2] et qui a duré quasiment plus d'un siècle dans l'histoire littéraire persane. Le style ou l'école *Voghoue* qui peut être considéré(e) en particulier comme une nouvelle forme dans le *Ghazal* persan. Il nous a laissé des poèmes considérables.

Durant le XVI[e] siècle, le *Ghazal* persan subit la répétition et l'imitation. Sa dégénérescence s'accélère davantage après Djami[3] car il perd son âme poétique et est saturé par des fantasmes, s'éloignant de plus en plus de l'expression concrète. Tout cela lasse les poètes. Ceux-ci créent alors des idées neuves qui donnent une nouvelle âme au *Ghazal* persan. En effet depuis des siècles le *Ghazal* domine avec le thème de l'amour. Les poètes choisissent le même genre et le même thème c'est-à-dire : le *Ghazal* et l'amour qui était devenu un thème saturé. En revanche, ils essaient d'inverser la place des amoureux. Si la bien-aimée dans la poésie persane était trop coquette et ingrate, tournait le dos à son amant ou se détournait de l'amour, désormais, l'amoureux peut se comporter comme elle. La définition des relations change « et son objectif est d'exprimer les attitudes de l'amoureux et de l'amour selon la réalité, et mettre en poésie ce qui se passe entre deux amoureux. C'est-à-dire qu'une poésie simple et non affectée apparaît sans les figures de style et les exagérations poétiques. »[4]

De peur que la société fanatique ne les condamne, les poètes préfèrent remplacer leur bien-aimée réelle. La femme adulée se transforme sous la plume du poète en homme. Cela apparaît moins terrifiant et donne une occasion pour s'exprimer en atténuant la sensibilité du jugement social qui ne supportait pas les relations libres entre un homme et une femme. À cet égard, il ne faut pas oublier qu'un amoureux par cette stratégie, éloignait son amour de ses rivaux.

Cependant, ce processus, à l'inverse de la réalité que les poètes cherchaient, dévalorisa leurs poèmes. Ils prétendaient sauver la poésie qui prenait de la distance avec la réalité, mais au contraire ils tombèrent dans un péril. Ils s'occupèrent tellement de l'amour en négligeant les réalités existantes de la société, que leur poésie se dégrada. Les thèmes répétitifs et les

[4] On écrit aussi sous une autre orthographe *Voqou*.

[2] Il convient de noter que chez les poètes comme Saadi, Molavi et quelques autres, les exemples de ce style se trouvent pourtant, puisque la définition d'un style consiste en la fréquence considérable des poèmes et à une période précise dans l'histoire de la poésie. Le style Voghoue fait son entrée au début du XVII[e] siècle.

[3] Poète, écrivain et soufi persan (1414-1492). On le considère comme le dernier grand poète classique. Bien qu'il ait suivi Saadi et Hâfez, son originalité l'a fait un des grands maîtres de la littérature persane.

[4] Golchin Maani Ahmad, *Matkab-e Voqou*, Mashhad, université de Ferdowsî de Mashhad, 1374 (1995), p. 3.

aventures banales amoureuses impliquèrent une langue banale moins poétique et des poèmes populaires qui provoquèrent une décadence de cette poésie. Néanmoins, si l'on veut estimer la place de ce style dans l'histoire littéraire persane, il faut avouer que le style *Voghoue* eut un nouveau regard et ouvrit une nouvelle perspective dans la poésie persane et présenta de beaux *Ghazal*s fluides et agréables : un amoureux qui ne cherche pas toujours à tout prix, du matin au soir, sa bien-aimée ingrate et qui ne se rabaisse pas en mendiant sa grâce et son amour, celui qui peut même menacer d'abandonner celle qui ne l'aime plus. Cette façon dans le *Ghazal* s'étendit à cette époque de telle sorte que les poètes des époques suivantes la reprirent également comme une manière d'expression particulière dans leurs *Ghazal*s, ce qui montre son impact indéniable sur le *Ghazal* persan. Dans cette nouvelle manière, l'amoureux déçu n'admire plus sa bien-aimée et il ne tente pas toujours de la contenter à la façon des poètes traditionnels de *Ghazal* persan ; au contraire, il lui reproche sa disgrâce et lui renvoie son ingratitude par l'ingratitude ou son infidélité par l'infidélité. On l'a nommé *Vasoukht,* c'est-à-dire : la défection, l'abstention et le reproche. L'amoureux est ici celui qui possède une richesse intérieure qui lui fournit un pouvoir psychique afin de continuer à vivre sans accepter d'être battu. Il est à noter qu'à l'heure actuelle, certains chants dans la musique pop persane, affectés par *Vasoukht*, suivent également cette manière d'expression liée aux relations amoureuses. Cela a pu frapper l'imaginaire de la jeunesse persane. Cependant, à l'opposé du langage poli et poétique des poètes précédents, ils tendent davantage à un langage vulgaire chargé d'anathèmes envers l'amant(e) infidèle.

En somme, une langue limpide, sans ornement, mais imprégnée d'expressions populaires loin de toute exagération, exprime franchement les moindres détails des aventures déroulées entre les deux amoureux ainsi que leurs attitudes et leurs états d'âme, caractéristiques principales du style *Voghoue.* Les poètes n'emploient guère de figures de style, que des comparaisons et des métaphores très usuelles. De ce fait, on peut en déduire que la poésie *Voghoue* est une poésie sans ambiguïté. Elle est la continuité de la poésie du style *Éraghi.* La caractéristique plus importante du style *Voghoue* renvoie à la déconstruction qu'il a pratiquée de l'image de la bien-aimée, cette dernière ayant toujours une identité dans la poésie classique persane. De même, il en ressort l'amour de l'imaginaire en lui donnant une identité concrète. En réalité, l'amour n'est ni unique, ni une imagination lointaine. Il peut prendre des caractéristiques différentes selon les poètes. Si cela constitue une qualité, cependant la répétition du sujet de l'amour chez les poètes disciples de ce style devient un grand défaut. La

poésie de ce style ne tourne qu'autour du thème de l'amour terrestre sans penser aux autres sujets existant. Elle resta donc dans la répétition et ne progressa pas.

En effet, le style de *Voghoue* n'a pas pu être illustré par un nombre considérable de grands poètes. Pourtant il présenta des poètes comme Lessanî Chirazî, Achraf Janhan Ghazvinî, Mohtasham Kâshânî[1]. Ce dernier a composé une longue élégie en strophes sur l'événement de Karbalâ[2], les martyrs et en particulier l'Imam Hossein[3]. Ce beau poème narratif est une des parties indissociables des cérémonies du deuil chiite d'Achourâ[4]. Vahchi Bafghi[5]est un autre poète célèbre de ce style qui a composé des beaux poèmes d'amour et qui a suivi excellemment *Vasoukht* dans sa poésie.

Bien que l'émergence de grands poètes du style *Hindi* tel que Kalim Kashani, Bidel et Saeb Tabrizi[6] poète qui fut le plus distingué de l'époque Safavides[7], marginalisât la poésie *Voghoue*, l'empreinte de celle-ci se trouve encore aujourd'hui dans une branche de la poésie nouvelle persane. Ce progrès doit évidemment à la sincérité, la pureté et la passion manifestée dans cette poésie.

## 1.4. Le Style *Hindi*[8] / *Isfahani*[9]/ de Saeb[10]

Les fondateurs de l'école *Voghoue* furent à l'origine de la création d'un grand style littéraire qui s'étendit du XV[e] au XVIII[e] siècle. Ce style est dû aux évolutions socio-politiques de deux pays : la Perse et l'Inde. L'arrivée de la dynastie Safavides, le chiisme duodécimain devint la religion officielle en Iran. Le pays s'unifia durant la période Safavides. Celle-ci coïncide avec l'apogée de la civilisation islamique sur les plans de l'art, la peinture, la calligraphie, les sciences et surtout l'architecture. C'est pour cette raison que l'on considère

[1] (1528-1588) fameux plutôt pour la création des poèmes élégiaques surtout religieuses.

[2] On écrit aussi sous une autre orthographe Kerbala : est une ville d'Iraq, lieu sain chez les chiites où l'Imam Hussein, ses frères, ses fils dont un enfant de 6 mois et ses adeptes tous privés d'eau dans le désert, ont été tués et décapités par les soldats de Yazid. Cet événement se déroula le dix octobre 680.

[3] On écrit aussi sous une autre orthographe Husayn : fils d'Ali et petit-fils du prophète Mahomet.

[4] On écrit aussi sous une autre orthographe Ashura : le dix du mois de mouharram (calendrier hégirien).

[5] On écrit aussi sous une autre orthographe Vahshi Bafqi (1532-1583), il a créé quasiment 9000 vers dont les récits dramatiques d'amour.

[6] Saeb Tabrizi : poète persan du XVII[e] siècle après J.-C (XI[e] siècle de l'hégire).

[7] On écrit aussi sous une autre orthographe Séfévides (1501-1736) durant leur dynastie l'économie, l'urbanisme, l'architecture, la calligraphie, la peinture et également l'artisanat (tapisserie, poterie, verrerie) progressa énormément en Iran.

[8] On prononce *Hendi* en persan.

[9] Style *Indien* nommé également *Isfahani. Esfahani* en persan. Même si d'après un grand nombre d'écrivains ce style n'a qu'un nom : c'est-à-dire *Esfahani,* nous utilisons également le nom du style *Hindi* qui est sans doute plus mentionné dans les anciennes anthologies publiées pour éviter les erreurs éventuelles. Il est évident que l'une des raisons de cette appellation provient du fait que les poètes iraniens la présentèrent dans le pays d'Inde.

[10] Il est également connu sous le nom de Saeb, précurseur de ce style.

cette période comme l'époque dorée de l'Islam en Iran. Actuellement, l'impact de cette époque se développe dans le pays et en particulier à Ispahan, riche en art et en architecture.

Les Séfévides ne s'intéressaient pas à la poésie courtisane ainsi qu'à l'éloge des rois ou des Sultans. En revanche, l'éloge religieux, c'est-à-dire l'éloge du prophète et des Imams ainsi que l'élégie pour leurs souffrances fut très récompensé, patronné et soutenu de leur part. De ce fait, la poésie servit le chiisme et les propagandes religieuses. Cela apporta des conséquences importantes : le fanatisme religieux favorisa le départ voire l'exil d'un groupe d'écrivains et de poètes vers l'Inde où ils accumulèrent de l'argent ou s'occupèrent de la *Ghassideh* et de l'éloge de la cour indienne pour être patronnés. Ils revenaient souvent en Iran[1]. D'ailleurs, ils s'initièrent aux pensées indiennes en suscitant la passion des poètes Indiens pour l'art et la culture persanes, (à cette époque-là, la culture persane se considérait comme supérieure). Cette tendance favorisa la fondation du style *Hindi*. La poésie en Iran trouva son refuge auprès du peuple. Ce fut à double tranchant : l'art de la poésie retrouva de plus en plus sa place parmi le peuple, ce fut une occasion pour celui-ci d'en savourer le goût. Les gens très simples, quel que soit leur métier, pouvaient composer un poème. En effet, ce n'était pas seulement les hommes de lettres qui créaient les poèmes. Ceci se considérait en soi comme un progrès pour la poésie persane qui était désormais monopolisée à la cour. Elle ne fut plus un art exclusif comme un objet de luxe dans la main des poètes de cour. Elle trouva donc un lectorat plus vaste et varié. Pourtant, ce courant d'art aboutit à des détours : la poésie perdit au fur et à mesure sa langue subtile et artistique. Elle ne fut pas non plus, en fonction du contenu, des thèmes, et d'autres critères primordiaux, équivalente à la poésie précédente pour quiconque se permettait de composer un poème sans préoccupation de l'éloquence et du langage subtil. Cela eut pour conséquence, l'affaiblissement de la poésie. C'est la raison pour laquelle ce style a été critiqué par les exégètes. De ce fait, le style *Hindi* se considère comme un style controversé. Il a été défavorisé par un certain nombre de critiques qui ont émis des propos négatifs sur les poètes soit par ignorance, soit par fanatisme. Les études effectuées sur ce style en comparaison aux styles *Khorassani* et *Éraghi* semblent insuffisantes ou incomplètes. On est témoin malheureusement de malentendus même de la part de personnages tels que Bahâr qui l'a considéré comme naïf et banal. En effet, ce regard pessimiste provient du fait que la poésie persane de cette époque a connu un changement disons, fondamental au niveau de la langue et des thèmes traités par rapport au style *Éraghi*. Ce n'est pas parce que la

[1] L'Iran avait connu un développement économique et métropolitain surtout à Ispahan, cela attira des écrivains, des poètes, des artistes et des artisans. Ainsi, l'aisance économique favorisa la croissance de la poésie qui trouvait sa place parmi les gens qui se réunissaient dans les cafés et les auberges. Elle bénéficiait parfois même de la présence du roi.

poésie de style *Hindi* s'éloigna quasiment de la musicalité, du rythme, de l'éloquence et de l'élégance linguistique que l'on néglige les caractéristiques originales qu'elle donna à la poésie persane. Heureusement que de nos jours, les écrivains ont davantage reconnu la place importante du style *Hindi.* Ils essaient ainsi de faire des recherches complètes en présentant la clé de la compréhension des poèmes de ce style. À vrai dire, les critiques du style *Hindi* lui reprochent sa banalité, l'utilisation excessive des figures de style, l'ambiguïté et l'incompréhensibilité. Les comparaisons et les métaphores compliquées, les thèmes lointains et fantaisistes, les termes populaires font partie des caractéristiques de ce style. Il ne faut pas pour autant en oublier ses qualités. En réalité, celui-ci est le fruit de la perfection des styles précédents. La forme dominante reste toujours le *Ghazal.* Grâce au style *Hindi*, la poésie persane trouve une sorte d'élégance et de finesse sans précédent. On ose dire que ce fut la première fois que « l'association d'idées » se manifesta largement dans la poésie persane. La brièveté des vers fut au cœur de l'intérêt des poètes qui cherchaient à dévoiler le maximum de sens dans une unité de vers. Certaines qualités du style *Hindi* se manifestent dans la majorité de ses poèmes : le lien enlacé entre la poésie et les proverbes et l'aphorisme à travers les images attirantes, les comparaisons et les métaphores innovantes. À tout cela s'ajoute la reconstruction des récits anciens dans une langue nouvelle, des rêves fantaisistes, des imaginations de termes énonciatifs qui font allusion à un événement historique ou à un proverbe ainsi que des symboles. Tout cela constitue le style *Hindi*. Les illustrations originales, l'imagination légère, la hauteur des idées et la subtilité des rêves sont également réunies dans le style *Hindi*. Ceci lui donne un aspect magique et agréable à déchiffrer pour le lectorat cultivé. Les thèmes du style *Hindi* sont l'amour, le mysticisme, la philosophie, la moralité et le journal intime familial. Néanmoins, la brièveté, la densité des contenus nouveaux et parfois surprenants dans un poème, l'excès de l'intérêt envers les croyances populaires et les imaginaires lointains rendent un certain nombre de poèmes de ce style, compliqués, banals ou désagréables à lire et à comprendre. Ce double tranchant a éveillé en nous, lors de la lecture d'un long poème de ce style rempli de vers anodins et ordinaires, d'un ou quelques vers d'art, une stupéfaction. Ces vers uniques s'utilisent majoritairement comme les proverbes ou les expressions de la langue courante du peuple pour préciser un témoignage. Ces vers s'appellent *Moufradat*[1]. En général, dans ces vers, il faut un lien significatif entre les deux hémistiches : l'un porte le sens envisagé (le contenu principal) par le poète et l'autre contient une image, une métonymie, une comparaison ou une métaphore pour prouver la

[1] *Mofradât* en persan, c'est-à-dire un seul vers de deux hémistiches. Moufradat de Saadi, Saeb et Hâtef Esfahani sont connus en poésie persane.

logique du sens que le poète vient de dire (s'il a constitué le premier hémistiche, le deuxième est immédiatement lisible). En effet, ce vers a été apporté comme un témoignage de la revendication du sens. De fait, dans le style *Hindi*, l'allégorie joue un rôle principal. C'est-à-dire que le poète exprime dans le premier hémistiche le sujet envisagé et dans le deuxième, à travers une image ou une allégorie objective sa subjectivité. Ainsi, le deuxième hémistiche est une raison poétique, logique ou historique qui concrétise le contenu que le poète cherchait à faire comprendre. Dans la création de ce genre de poésie, le critère de l'originalité de l'expression est plus remarquable que le contenu qui semble répétitif. À cet égard, Saeb déclare dans un vers :

در بنا یه مباش که مضه

*Durée d'une vie on peut parler de la chevelure de l'amante*

*Ne pense pas qu'il n'y a plus de contenu.*

De ce fait, dans le *Divân* de Saeb l'un des maîtres indéniables du style *Hindi,* les chefs-d'œuvre de *Moufradat* se manifestent :

قبال خصم هرچه فزونتر شد نکه

فرچه بلند شد سرنگه شد

*Plus la chance de l'ennemi va croître, c'est bon*

*Dès que le jet d'eau se lève qu'il se renverse.*

د طمع که پیش کسا کنه در

پل بسته ی که بگذ ی آبروی خویش

*La main cupide que tu tends devant les gens,*

*Tu montes un pont pour repasser ton honneur.*

آد پیرکه شا حرص ج گردد
خ ب دروقت ح گا گر گردد

*L'homme quand il vieillit, l'avarice se rajeunit*
*Lors de l'aube, le sommeil s'alourdit.*

Il convient de noter que dans le style *Hindi*, Saeb, Hazîn Lahidji[1], Kalim kachani[2] se jugent comme des poètes agréables et faciles à lire. Il y a approximativement dans leurs poèmes à l'instar de la poésie classique, un lien vertical entre les vers, ceci donne à leurs poèmes un aspect unifié et une unité de contenu. Voici le début d'un beau *Ghazal* de Hazîn :

ی و ی بر سیری کز د فته باشا
دردم ما باشا صیاد فته باشا
آ د که تنها باد غ و چ لاله
درخ نشسته باشم چ باد فته باشا

*Oh ! Pauvre le prisonnier qu'il ait été oublié !*
*Resté dans le piège et que le chasseur soit disparu*
*Oh ! Le moment où je suis assis seul comme la tulipe dans le sang*
*Et elle est partie comme le vent.*

Et maintenant les vers de Kalim :

[1] On écrit aussi sous une autre orthographe Lahiji : poète, touriste et zoologiste persan (1692-1766) considéré comme l'un des derniers poètes du style *Hindi*.

[2] On écrit aussi sous une autre orthographe Kalim Kashani (1581/1585-1651).

بس که نادانی مردم دنیا دم
وشنم گشت که آیش نابینا چیست

*Tant d'invisibilités que j'ai vues de tout le monde*

*J'ai saisi ce qui est le confort de l'aveugle.*

De ce fait, Saeb est aussi connu pour ses *Ghazal*s que pour ses *Moufradat* et ses distiques. Néanmoins, il faut préciser que le *Ghazal* de cette époque, beaucoup plus que celui des époques précédentes constitue des *Moufradat.* Cela veut dire que dans ce *Ghazal*, à peu près chaque vers garde son identité sémantique pouvant ne pas être forcément au service du sens général du poème. Ainsi, des vers peuvent porter des sens divers voire contradictoires !

En résumé, la poésie du style *Hindi* n'étant pas formaliste, elle s'occupe toujours du contenu et des éléments imaginaires. Une poésie bénéficiaire de la vie du peuple. Dans cette poésie, tout thème est abordable. Une poésie imagée qui ose les perspectives lointaines et les dimensions nouvelles. Elle cherche à faire parvenir à son lecteur une information, une leçon de morale, un conseil, une vérité ou un secret. Cette mission n'ayant guère besoin des figures de style et des ornements littéraires mais l'allusion et la comparaison y occupent une place importante. Par une expression courageuse, la poésie de style *Hindi* n'hésite pas à illustrer les maux de la société.

Cependant, la magie de ces poèmes éblouit le lecteur qui se réjouit soit de la fluidité poétique soit de la détection du sens à travers le lien entre les hémistiches. À part les poètes mentionnés, Bidel Dehlavi[1] reste indéniablement le représentant brillant du style *Hindi* :

بس که با گذرد گر اهل جهان
مردم چرا گذرد عیا کنند

*Puisque la vie se passe si mal*

*Quand un an passé diminue leur vie, les gens le fêtent.*

[1] Abdul Qader Bidel Dehlavi (1642-1720).

کینه هرگز در دل ما
به وی آب جای قطر با ما

*Des amis, leur haine ne tient pas dans le cœur des amis*
*sur l'eau ne subsiste pas l'empreinte de la goutte de pluie.*

## 1.5. Le Style *Bâzgacht*[1]

Apparu au XVIII^e siècle. Certains critiques notamment le maître Bahâr dans son ouvrage intitulé *Sabkshenassi*, ne connaissaient que trois styles pour la poésie persane : *Khorassani*, *Éraghi* et *Hindi,* à ceux-ci s'ajoute la période *Bâzgacht*. La période ou le style, bien que la poésie de cette époque, excepté quelques *Ghazal*s, n'ait pas de place particulière dans la poésie persane, on ne peut pas nier qu'elle aboutit aux évolutions de la poésie contemporaine persane. En effet, cette période est considérée comme une préface de la littérature contemporaine persane. Ce mouvement commence par quelques poètes du style *Hindi* qui se revendiquaient des Grands classiques persans appartenant aux styles *Éraghi* et *Khorassani* dans l'objectif de réanimer la poésie détournée vers la banalité. C'est pour cela qu'on l'appelle *Bâzgacht littéraire*. Ce style commence à la fin des Safavides, se développe et progresse durant l'ère Qajar. Il favorise la littérature de *Machrouteh* qui se place véritablement à l'origine de la poésie nouvelle en Iran. En effet, le style *Hindi* à la fin de sa période se noyait dans l'abus de l'emploi de métaphores farfelues, d'exagérations extravagantes et d'expressions complexes qui le rendaient davantage ambigu en l'écartant du peuple qui cherchait, dans la poésie, le soulagement plus que l'énigme. À tout cela, s'ajoutait le foisonnement des expressions populaires qui rendit la poésie de cette époque « non poétique », disons quelconque. En réalité, selon certains critiques « le retour littéraire » semble être inévitable : « ce groupe (association littéraire *Khaghan* à l'époque Fath Ali Shah Qajar) pour revivifier la littérature persane qui depuis Safavides, parcourait le chemin de la décadence, a décidé d'imiter le style ancien des maîtres de la prose et de la poésie. Selon cette

[1] Signifie : retour.

idée, « Retour littéraire »[1] était en marche. »[2]. Les clubs littéraires furent la nouvelle mode de la poésie, dans une paisible atmosphère, bien éloignés des conflits sociaux iraniens. De telle sorte que les cercles littéraires se sont développés en favorisant des activités littéraires et surtout la réunion du peuple et des poètes dans les régions importantes de l'Iran comme Ispahan, Chiraz et Khorassan. Parmi celles qui eurent des influences importantes sur la période *Bâzgacht*, l'on peut citer *Nechât* fondée par Nechât Esfahani. Ces associations furent une occasion pour toutes les personnes qui voulaient évaluer leur talent de poésie. De ce fait, des écrivains et des poètes tentèrent de rétablir le lien manquant entre le peuple et la poésie. Mécontents, ils renoncèrent au style *Hindi* en créant des poèmes à la manière des poètes comme Saadi et Hâfez, Molavi, Nezâmi, Nasser Khosro, Rudaki et quelques autres. Ils voulaient recréer l'éloquence perdue de la poésie. En dépit des efforts fournis, la poésie *Bâzgacht* se rapproche du peuple grâce à sa simplicité. Elle était familière aux personnes connaissant depuis longtemps la poésie classique. Malheureusement, non seulement la forme de la poésie de *Bâzgacht* se limite aux formes de la poésie classique avant elle, mais son contenu consiste au mieux, en la répétition des contenus précédents. Les poètes *Bâzgacht*, négligents la différence des situations culturelles, sociales ou politiques de leurs époques par rapport aux époques des poètes qu'ils imitent, ne s'occupent pas des événements qui se passent dans leur pays. À ce moment-là, ils ne sont que des imitateurs aveugles sans innovation personnelle. De fait, il y a des critiques selon lesquelles le retour littéraire fut un coup d'État de la part des poètes incapables de créer des poèmes en style *Hindi*. Autrement dit, ce fut plutôt des raisons égocentriques que la volonté de secourir la poésie :

> Le mouvement de *Bâzgacht* fut comme un coup d'État pour renverser le royaume exclusif de la lignée du style *Hindi* dont tous l'avaient assez épuisé pour fonder une féodalité dans la littérature. Cela fut avec cette différence qu'il ne put pas trouver des personnages plus brillants que les époques précédentes. Il est évident qu'il apporta une poignée de fausses personnes : Faux Saadi, Faux Sanaî, Faux Manoutchehri, etc.[3]

Certes, les poètes de cette époque créent des œuvres qui ressemblent, du point de vue des techniques de la poésie classique, à celles de leurs maîtres mais le problème renvoie à ce qu'ils font. Leurs talents sont loin d'avoir l'envergure de leurs maîtres poétiques comme Saadi et Hâfez. Ce sont les poètes faiseurs et leurs poèmes ne peuvent pas être équivalents aux poèmes des époques précédentes. À ce sujet, M.R. Shafiee Kadkani poète et critique

[1] Il s'agit bien ici d'une appellation qui constitue un véritable style.

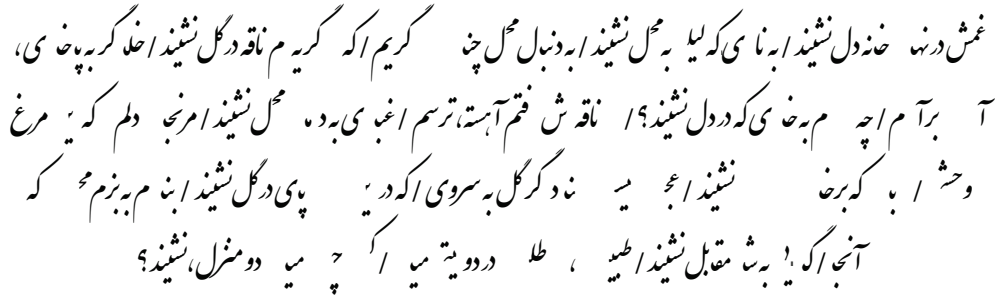
[2] Ravandi Morteza, *Târikh-e Ejtémaî-ye Iran* (*L'Histoire sociale de l'Iran)*, Téhéran, Negah, 1374 (1995), Tome 8, p. 172.

[3] Akhavan Sales Mehdi, « Nîmâ Mardi boud Mardestân » (« Nîmâ fut un homme d'action »), *Majale-ye-Andiche va Honar* (*Magazine de la pensée et de l'art*), numéro 9, 1339 (1960), cité par Ravandi Morteza, *Ibid*., pp. 172-173.

contemporain iranien déclare : « cette époque est l'époque des éloges répétitifs et les poètes de cette période sont des caricatures des poètes des siècles précédents. »[1]

Cependant, il faut admettre que les poètes de cette période, par l'exactitude et l'intensité des recherches qu'ils développent sur les œuvres classiques, ouvrent un volet sur la critique littéraire contemporaine ainsi que sur la stylistique de la littérature persane. On peut les considérer comme les premiers stylisticiens de la poésie persane dévoilant ses qualités et ses défauts. Les associations littéraires de cette époque sont à l'origine de la critique littéraire contemporaine. De ce fait, on peut évaluer que dans l'histoire de la littérature persane, le style *Bâzgacht* eut plus de bonnes influences sur la critique de la poésie que sur la poésie elle-même.

Sholeh Esfahani, Hâtef Esfahani, Mîr Seyyed Ali Mochtâgh Esfahani[2], Saba Kashani, Azar Bigdeli, Nechât Esfahani[3] et Tabib Esfahani furent les poètes connus du style *Bâzgacht*. Ce dernier fut l'un des poètes les plus importants de cette époque. Vous pouvez lire ci-dessous l'un des *Ghazal*s remarquables de ce poète qui a été chanté plusieurs fois par des dizaines de chanteurs et de chanteuses persan(e)s[4] en différents *Dastgâh*s[5]:



*Son chagrin s'assied dans la cachette du cœur*

*Avec la coquetterie de Leili qui s'assied à la litière*

*Derrière de la litière, je sanglote tellement*

*Que par mes larmes, le chameau s'embourbe*

[1] Shafiee Kadkani Mohammad Reza, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane),* Téhéran, Sokhan, 1380 (2001), p. 19.

[2] (vers 1689-1757).

[3] (1761-1828) : poète, calligraphe brillant et politicien iranien. Considéré comme le premier ministre des affaires étrangères de l'Iran. Il recueillait des poètes et des écrivains chez lui.

[4] Abdolvahab Shahidi (né 1914), Golpa (né 1933), Mohammad Reza Shadjarian (né 1940), Sima Bina (née 1944), Ahmad Zahir (1946-1979), Bijan Bijani (né 1953), Shakila (née 1962), Darya Dadvar (née 1971).

[5] La musique traditionnelle persane comprend douze systèmes modaux différents.

*Si une épine s'enfonce dans le pied, je la retire facilement,*

*Qu'est-ce que je peux faire avec une épine qui s'assied au cœur ?*

*Derrière sa litière, j'ai suivi lentement, je crains*

*Qu'une poussière s'asseye sur la robe de la litière*

*Ne gêne pas mon cœur car cet oiseau sauvage*

*Sur le toit d'où il soulève, il se rassied difficilement*

*Si une fleur sourit à un cyprès, ce n'est pas bizarre*

*Dans cette pelouse, le pied s'assied dans la boue*

*Je suis fier du gala de la gentillesse*

*Où un mendiant s'assied en face d'un roi*

*Tabib ! Dans deux mondes, ne néglige pas la recherche !*

*Comment quelqu'un peut-il s'asseoir entre deux maisons ?*

# CHAPITRE II : L'Époque du réveil, la poésie éveillée

Excepté quelques poèmes brillants, la poésie *Bâzgacht* ne put pas refléter la société iranienne de son époque. Les corruptions et les crimes ne furent pas contestés par la poésie panégyriste qui servait de plus en plus le pouvoir politique. Heureusement, ce processus ne continua pas et fut remplacé par la poésie libre, engagée et critique. La poésie devint intensément politique. Ainsi, *Machrouteh* est considéré comme un tournant historique qui porta les évolutions socio-politiques, économiques, techniques, culturelles et également littéraires. Étant effectivement la source de la littérature moderne iranienne, ce mouvement provoqua des créations nouvelles par rapport auxquelles l'initiative de Nîmâ prit une dimension particulière dont l'analyse viendra dans les pages suivantes. De fait, personne ne peut nier la valeur des efforts des poètes et des écrivains (malgré les défauts qui se trouvent autant dans le bilan de leur travail que dans leur motivation) qui essayèrent de modifier la poésie persane. Grâce à ces efforts, le mouvement de Nîmâ s'évalue définitif et singulier. À vrai dire, la poésie de Nîmâ, quoiqu'elle soit une révolution littéraire originale – révélant la valeur des efforts de Nîmâ et de son personnage studieux et passionné par l'art – se considère parallèlement comme le fruit de la littérature classique persane et la littérature de *Machrouteh*. Cela veut dire que ces changements, partiellement conscients ou inconscients chez les poètes précédents, voire contemporains de Nîmâ, favorisèrent l'épanouissement personnel du poète. Cependant, ce n'est que la tentative fondamentale et consciente de Nîmâ qui ouvrit certainement un nouveau chemin à la poésie persane. À ce sujet, pour mieux se rendre compte du rôle des autres poètes et de la place des évolutions sociales de l'Iran par rapport à l'initiative de Nîmâ, l'analyse du mouvement de *Machrouteh* apparaît indispensable. Car *Machrouteh* constitue un pont entre la littérature classique et la littérature contemporaine. De fait, c'est à partir de cette époque que la poésie et la prose persanes connurent une modernisation sous l'influence des évolutions en cours en Iran et dans le monde entier.

Il semble évident que durant *Machrouteh*, la poésie persane muta. Cela ne veut pas dire que cette évolution littéraire fut comme une éruption brusque ou involontaire. Durant ce processus, les critiques dénombrèrent généralement diverses raisons comme : les événements de la première moitié de XX$^{e}$ siècle dans le monde entier, la laïcité en France, les échanges culturels et économiques entre l'occident et l'Iran et en particulier l'apprentissage de plus en plus important de la langue française ainsi que la présence d'écoles françaises en Iran. À tout cela, s'ajoute le voyage des intellectuels iraniens en France qui apporta la lecture des ouvrages en français et l'augmentation du nombre de traductions des œuvres littéraires françaises en persan. En effet, la révolution russe et la naissance du communisme en 1919 jouèrent certainement un rôle important dans les évolutions intellectuelles des hommes et des femmes de lettres iraniens qui s'occupaient davantage des mouvements des ouvriers et du salut des classes moyennes frustrées. Car ce communisme influença la poésie iranienne de telle manière que des poètes comme Echghî, Farrokhi Yazdî et Lahoutî admirèrent même les dirigeants marxistes.

Autant dire que les styles de la poésie persane aboutirent à la Révolution constitutionnelle de l'Iran, proprement dite *Machrouteh* qui s'appelle également « réveil ». Durant cette époque, la poésie vit une métamorphose inédite, car le peuple iranien prend de plus en plus conscience de ses droits sociaux et politiques dont la liberté d'expression. C'est la raison pour laquelle la littérature se retourne vers le peuple et devient surtout la langue des ouvriers et des travailleurs. Elle n'est pas un art de courtoisie et un moyen exclusif, elle appartient à tous les Iraniens. Elle ne s'occupe plus désormais des thèmes mystiques et loin de la réalité de la vie sociale : elle traite davantage des thèmes de la loi, la patrie, la liberté, la justice, ainsi que des droits des femmes, des misérables et de l'essor culturel et politique issu du mouvement *Machrouteh*. Les poètes contemplent soigneusement les événements contemporains du pays et du monde. Le doux éloge des rois et des personnages sont remplacés par un langage piquant et dénonciateur. La poésie panégyrique alterne avec la poésie satirique et la tolérance avec la protestation. La littérature se généralise dans la presse écrite persane et également bilingue qui occupent, elles aussi une place importante dans la communication avec la nation et avec le monde occidental. Les Iraniens, en particulier les élites, se familiarisent de plus en plus avec la littérature et les théories artistiques de leur temps. Les poètes se risquent également à exprimer leur point de vue contre la superstition religieuse et traditionnelle voire la religion elle-même. Le thème de la patrie prend une nouvelle définition par rapport à celle qui se trouve dans la poésie classique. Désormais, la notion de la patrie devient une terre sacrée pour

laquelle la vie du peuple doit se sacrifier. Le patriotisme s'enracine donc dans les cœurs des Iraniens qui ne supportent plus ni la domination, ni l'intervention des Étrangers. Néanmoins, ces thèmes patriotiques qui revendiquent le salut de la population et la réforme ou le renversement du régime, dégradent quelques fois la poésie en des slogans révolutionnaires en diminuant sa valeur artistique et ses beautés stylistiques. À titre d'exemple, quelques vers de Bahâr, le poète éminent qui composa un poème possédant des vers qui s'approchaient du slogan :

هرکه در ضطرب وط میـ / آشفته و نژ چ مـ میـ / ] / مرگ تـ دو صلاح / ہ جز یـ دو پیش وط میـ / یر
کہ شـ سرپا / درمانش جز به تا شـ میـ ]

*Quiconque qui ne s'inquiète pas de la patrie*
*N'est pas affligé et accablé comme moi[...]*
*Ou la mort ou la modernité et la réforme !*
*Il n'y a aucune voie que ces deux devant la patrie*
*L'Iran est tout à fait devenue vieille*
*Se rafraîchir est son seul remède.[…]*

Cette propriété peut être estimée à la fois avantageuse ou au contraire, désavantageuse. À première vue, les figures de styles et les finesses de la poésie classique ont été remplacées par des vers austères qui s'expriment inéluctablement et qui s'adressent brutalement au lecteur. Or, ces caractéristiques manifestées pour la première fois dans l'histoire de la littérature persane sont considérées donc comme une originalité. Intégrées dans le corps du *Machrouteh*, elles relèvent de la colère et du chagrin des élites de la société qui crient leur détresse et leur suffocation sociale en éclairant le peuple quant à l'ignorance profonde dans laquelle il s'est noyé. En réalité, la poésie traditionnelle nécessite un choc afin de s'adapter au mouvement de la modernité. La colère des intellectuels lassés de la poésie imaginaire et répétée ainsi que les événements socio-politiques ont favorisé cet assaut. N'oublions pas que la poésie durant cette période effectue un voyage au parcours sinueux et à la suite duquel elle suit d'autres perspectives grâce auxquelles l'histoire de la poésie persane témoigne de poèmes vraiment admirables. Du point de vue langagier, la poésie de *Machrouteh* prit deux chemins : certains poètes comme Adib-ol Mamâlek Farahanî, Ali Akbar Dehkhodâ, Iraj Mirza et Bahâr

maîtrisèrent le langage riche de la poésie classique et l'utilisèrent pour s'exprimer alors que d'autres comme Nassim-e Chomâl, Aref Ghazvinî, Mirzadeh Echghî préférèrent un langage populaire, un langage familier (langage de la rue) qui touchait davantage le peuple. Néanmoins, cette frontière s'efface quelquefois, lorsque les poètes tentent d'aborder d'autres expériences. C'est pourquoi cette bipartition paraît partiellement crédible. De surcroît, sous l'influence de la Révolution russe, certains poètes comme Farrokhi Yazdî et Lahoutî plus que les autres s'occupèrent d'une certaine « littérature ouvrière ». Ces poètes traitant des douleurs de la classe ouvrière défendaient leurs droits socio-politiques.

En résumé, la poésie de *Machrouteh* ne relève plus des énigmes. Au contraire, elle exprime clairement, proteste franchement, manie la satire et lance le sarcasme selon la nécessité de la société. Elle ne tolère ni les injustices, les inégalités, la cruauté et la pénurie en Iran, ni l'intervention des Étrangers dans le pays. Une poésie enrichissante, informative et éducatrice qui essaie de libérer les gens de l'ignorance, de l'arriération sociale et politique. Grâce à ces qualifications, *Machrouteh* est le pionnier de la poésie réaliste et moderne persane. À cette époque, la poésie classique persane a été remise en question et les poètes critiquèrent non seulement le contenu de la fausse poésie vieillie, mais certains d'entre eux tentèrent de créer de nouvelles formes. Néanmoins ces efforts ne purent aboutir vers une réforme littéraire telle qu'on la connaît par Nîmâ. Ce fait dépend de plusieurs éléments : ils manquaient soit d'une conscience parfaite, soit d'une impulsion suffisante. En étudiant les caractéristiques de la poésie nîmâienne, on percevra les raisons du succès de Nîmâ au regard des autres poètes novateurs de la poésie persane. Cependant, cela ne réduit jamais la valeur admirable des efforts des grands poètes persans envers lesquels la poésie de Nîmâ est débitrice.

## 1. Histoire des écrivains novateurs

Il ne paraît pas possible de traiter la modernisation de la poésie persane sans citer les noms de quelques poètes qui y jouèrent un rôle important à côté des poètes que nous avons déjà mentionnés plus haut. Remarquons parmi eux les plus importants : Rachid Yassamî et Bahâr qui appartiennent à la catégorie des poètes contemporains, tout en restant fidèles aux codes classiques de la poésie persane. Ils participent à la modernisation de la poésie persane. Ensuite, Taqî Rafat, Jafar Khameneî et enfin Chams Kasmaî. Certes, il est évident que le nombre et le nom des poètes considérables de cette époque ne se limitent pas à ceux dont nous avons parlé. Cependant nous avons essayé de repérer parmi eux, les plus connus ou ceux dont

l'art orienta la poésie persane vers la voie de la modernisation telle qu'on la connaît chez Nîmâ.

Signalons que dans la vie artistique de tous les hommes et femmes de plume, la maîtrise d'une ou de plusieurs langues étrangères occupa une place considérable dans leur regard distingué par rapport aux poètes qui étaient privés de cette compétence. À cet égard, les écoles étrangères en Iran comme L'Alliance Française et Saint-Louis, le voyage à l'étranger surtout en France, les revues bilingues et les ouvrages en langue étrangère favorisèrent la propagation des langues étrangères en Iran, et en particulier parmi les intellectuels. De ce fait, la traduction des œuvres littéraires prenant une nouvelle dimension en Iran, elle accrut l'intérêt des écrivains et des poètes persans à traduire de plus en plus les textes dans leur langue. De même, la traduction des poèmes classiques persans n'a pas été négligée. À ce sujet, l'analyse de la modernisation de la poésie persane ne semble pas possible sans connaître au moins les poètes illustres de l'époque de *Machrouteh* qui ont ajouté des pages brillantes à l'histoire de la poésie persane. Notons qu'il est préférable de ne pas tomber dans le piège de la classification de tous ces poètes tels qu'on le constate chez certains critiques iraniens ou étrangers. Un effort encore controversé qui n'a jamais abouti à un consensus. Nous n'introduirons pas une analyse de ce débat, car cela demanderait un autre travail de recherche. En fait, ce sont les points communs des poètes comme l'attachement aux valeurs du patriotisme, de la liberté et des égalités sociales qui fédèrent la pensée poétique et permet ainsi de les catégoriser les caractéristiques propres à chaque poète, leurs places respectives dans l'émergence de la modernité de la poésie seront examinées dans ce travail à partir de quelques exemples.

## 1.1. Mirza Sadegh Khan Farahanî

Connu sous le titre honorifique : *Adib-ol Mamâlek* (littérateur des pays) (1860-1916) fut poète, journaliste, rédacteur et juge. Surnommé initialement *Parvaneh* c'est-à-dire pavillon et ensuite *Amir o choara* c'est-à-dire Émir des poètes. Il composait au début de sa carrière, des poèmes pour son ami Amir Nezâm Garoussi[1]. Il voyagea plusieurs fois dans sa vie et connut les cultures et langues étrangères dont l'arabe, le turc et le français. Dans son *Divân*, on lit les mots français comme « faculté, université, rapport et commissariat ». Il a composé même des hémistiches en français. Hormis ses publications sur la prosodie et la littérature, il écrivit des

[1] Ministre, diplomate et calligraphe érudit à l'ère Qajar (1822-1899). En 1854, il fut ambassadeur de la part de Nassereddin Shah à Paris pour la supervision de 42 étudiants iraniens. À côté de sa mission qui a duré 7 ans, il visitait les usines, les hôpitaux et les écoles en Europe. Ces activités lui ont apporté plusieurs légions d'honneur dont « Saint Maurice » et « Saint Lazare » d'Italie, « Aigle blanc » d'Allemagne, « Légion d'honneur » de France « Dan berc » de Danemark et Léopold de Belgique.

articles scientifiques de géographie, d'astronomie ainsi que ses récits de voyages. Il dirigea également quelques quotidiens comme *Adab, Iran Soltani* et la partie persane d'un journal turc intitulé *Erchad* ainsi que le journal *Madjlès* et *Éragh Adjam*. Ayant vécu aussi la période précédente de *Machrouteh*, il devint constitutionnaliste et réformiste et ses poèmes décrivirent la situation sociale et politique de son époque. Dans ses poèmes, il manie aussi bien l'humour que l'ironie tout en utilisant une figure rhétorique redondante la métonymie. « Du point de vue de la forme, il appartient au style *Bâzgacht*, alors que du point de vue du contenu et du thème, il a été classé parmi les poètes de *Machrouteh*. »[1]. Ainsi, ce poète précurseur et audacieux exprime de nouveaux thèmes dans la poésie de *Machrouteh*. Il encourage le peuple, par sa poésie, à combattre pour la liberté de la patrie et accéder à ses droits socio-politiques. Son *Divân* transmet son art dans la création des diverses formes de la poésie traditionnelle, mais ses *Ghassideh*s restent plus connus et populaires. La poésie de ce poète fait partie de la poésie de réveil et de combat contre le despotisme du pouvoir. Elle comprend non seulement des poèmes sérieux et engagés mais des poèmes satiriques publiés surtout dans les journaux en réaction contre le pouvoir. Une particularité de la poésie d'Adib renvoie à l'utilisation des vocabulaires populaires et des mots étrangers pour attirer l'attention du peuple. Cela peut en revanche, dégrader son art mais en même temps donner une couleur originale à sa poésie. « Quoi que des mots étrangers dans la poésie solide d'Adib, réduisent plus ou moins la gloire de sa poésie, ils sont importants du fait qu'ils sont empreints du début de la rencontre des cultures orientale et occidentale. »[2]

En résumé, Adib composa des poèmes toute sa vie : dans la première partie, ses poèmes sont consacrés à l'éloge de la cour et dans la deuxième partie, c'est-à-dire après *Machrouteh*, ils expriment l'éloge de la patrie, le chantre des réformes sociales, ainsi que les valeurs humanistes, la critique de la tyrannie et l'invasion de l'Iran par des pays étrangers comme l'Angleterre et l'URSS. Après l'échec de *Machrouteh*, déçu par ses collègues, il compose des poèmes cruciaux et mordants. De plus, ce poète religieux traite ses croyances dans ses poèmes et en profite pour enthousiasmer le peuple iranien dans la défense de leurs valeurs patriotiques. Étant adhérent à la franc-maçonnerie depuis 1907, ayant appris la langue française, combattu lors du soulèvement armé et journaliste professionnel, ce poète pourtant très religieux apparaît progressiste voire moderniste.

[1] Ariyânpour Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nîmâ*, Téhéran, Zavâr, 1372 (1993), p. 139.

[2] Keyvani Majdeddin, *Nojouî dar Achâr-e Adib-ol Mamâlek Farahanî* (*Le Modernisme dans les poèmes d'Adib-ol Mamâlek Farahanî*), in Magasine *Tarbiat Moallem*, Téhéran, 1373 (1994), numéro 45, p. 22.

فـ س که یـ مزعه آب گرفته / دهقا مصیبت د خـ ب گرفته / خـ دل ما نگ ناب گرفته / و ر ش تـ پیکر ما
تاب گرفته / سا هنر گـ نه مهتاب گرفته / چشـ خرد پرد خـ ناب گرفته / ثروت شا بیـ یه و صحـ شا بیـ ]

*Hélas ! Cette terre est inondée*

*L'agriculteur sinistré est endormi*

*Le sang de notre cœur a coloré le vin pur*

*Et de la flamme de fièvre notre corps a dévié*

*Le visage de l'art a pâli comme la lune*

*Les yeux de la raison sont couverts d'un voile sanglant*

*La fortune est désormais médiocre*

*Et la santé est tombée malade.[…]*

## 1.2. Seyyed Achraf-ed-dîn Hosseyni Ghazvinî Guilânî

Seyyed Achraf-ed-dîn Hosseyni Ghazvinî Guilânî (1871-1933) fut un mollah cultivé, poète du peuple, écrivain, évolutionniste iranien et directeur de *Nassim-e Chomâl* (*La Bise du nord*) : un hebdomadaire publié durant près de 20 ans, très populaire et attrayant dont le titre devint le surnom de ce poète. Ce journal se considère comme une exception dans l'histoire de l'Iran, à cet égard, Nafissi en raconte la popularité et dévoile ses souvenirs :

> Lorsque les vendeurs ambulants de journaux criaient et en annonçaient l'apparition, les gens couraient. Femmes, hommes, vieillards, jeunes, enfants, instruits, illettrés se le passaient de main à la main. Aux cafés, aux carrefours, aux endroits où les gens se rassemblaient, les instruits le lisaient pour les analphabètes. Les gens s'asseyaient sur le sol en cercle et écoutaient. Ce journal n'a ni une belle apparence ni une belle impression. Son directeur ne fut ni avocat, ni sénateur ni ex-ministre, pourquoi plaisait-il donc aux gens ? Demandez-leur. Le nom de ce journal était si célèbre que le peuple connaissait son directeur Seyyed Achraf-ed-dîn Ghazvinî, sous le nom de *Nasim-e Chomâl* et l'appelait Monsieur Nasim-e Chomâl.[1]

Orphelin à quelques mois, Guilânî passe sa vie dans la pauvreté, suite au vol de l'héritage familial. Il se rend d'abord dans les villes religieuses de Najaf et Karbalâ pour suivre ses études religieuses et puis à Tabriz pour la prosodie, la géographie, l'astronomie et la logique. Il commence sa carrière de poète et de journaliste à Racht où il participe également à la révolution constitutionnaliste. Cet homme modeste et humaniste a été plusieurs fois loué par

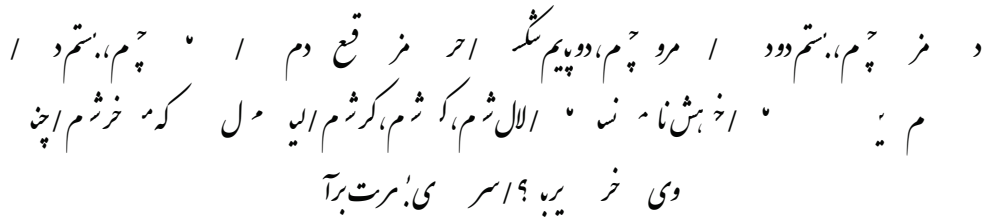
[1] Nafissi Saîd, cité par *Az Sabâ tâ Nîmâ*, *op. cit*., pp. 62-63.

les écrivains et les poètes dont Bahâr, Aref, Jamalzadeh et Nafissi pour les efforts culturels et politiques qu'il a consacrés à la culture et l'épanouissement de l'Iran. « Il est le poète national le plus connu et le plus populaire de l'époque de révolution (constitutionnaliste) [...] »[1] Achraf publiait ses poèmes patriotiques soit élégiaques soit humoristiques dans son journal. Il joue ainsi un rôle important dans la configuration de la poésie populaire. Il possède un esprit délicat et une compétence pour éclairer le peuple à travers l'ironie où se glissent ses intentions politiques. Remarquons qu'il a été inspiré par la littérature classique et notamment la poésie de Saadi et d'Hâfez auquel il a emprunté deux *Ghazal*s. Dans sa poésie humoristique, il s'est également inspiré de Zakani, le poète satirique persan du XIV^e^ siècle. Dans sa poésie, il a employé non seulement des mots folkloriques courants des régions d'Iran, mais aussi des expressions et des mots arabes, anglais, russes, indiens et français comme : « Mademoiselle », voire des mots représentants la vie moderne comme le « cinématographe » dans ses poèmes. Des noms de plats différents, de boissons, de confiseries et de fruits se trouvent avec abondance dans la poésie d'Achraf. En effet, la répétition des mots ou des vers fait partie de sa poésie, grâce à cette caractéristique, le peuple pouvait citer et mémoriser agréablement ses poèmes comme ce fut le cas. À tout cela s'ajoute la fréquence des proverbes et des expressions de même que des interjections et des onomatopées comme : Cocorico, le chant qui sera utilisé par Nîmâ dans ses vers célèbres. Quant au contenu, ses poèmes satiriques *Fokahiyât* contestent le régime monarchique dictatorial, les superstitions du peuple et les inégalités économiques et sociales, en particulier les problèmes culturels et socio-politiques de son époque, la détresse et la frustration des classes démunies de la société. Il est l'un des poètes intéressés par le thème de la patrie et de l'élégie pour les martyrs qui ont voué leur âme à la liberté de leur pays. La poésie de Nassim-e Chomâl reflète des événements de son époque dont la Première Guerre Mondiale, l'invasion des Étrangers en Iran, l'avènement du Reza Khan, le meurtre de Mirzadeh Echghî, le poète contemporain de Guilânî. Le féminisme dans la poésie d'Achraf en tant que *mollah*, prend une forme particulière : il n'exprime pas comme certains poètes de *Machrouteh*, son opposition au voile des femmes. En revanche, il traite de la nécessité de l'éducation pour celles-ci. La poésie de Guilânî est un miroir complet de la société : toutes les classes sociales et tous les métiers y sont représentés. Avocat, médecin, ouvrier, voyant, *mollah* interprètent leur rôle à travers des vers qui les ont rassemblés comme les acteurs d'une grande pièce de théâtre. Cependant la présence permanente des hommes et des femmes qui souffrent de la pauvreté, de l'injustice et des frustrations sociales lui assure

[1] *Ibid*.

les ventes immédiates des volumes de ses poèmes plusieurs fois publiés en Iran ainsi qu'en Inde.

Son langage direct, simple, franc et imprégné d'humour et d'ironie et à la fois caustique et lourd amène le pouvoir à l'enfermer de force dans un asile psychiatrique sous le prétexte qu'il est devenu fou et meurt en suspect. Ses œuvres importantes sont *Golzar-e Behecht*, *Aziz va Ghazal* et *Golzar Adabi*. Cette dernière contient des fables dont la majorité (comme il le confirme), sont extraites des fables de La Fontaine et de Florian. En guise de conclusion, il faut préciser qu'Achraf Guilânî participe sûrement à la modernisation de la poésie persane dans le sens où il ouvre un nouveau chemin par ses poèmes satiriques, éclaireurs et attirants publiés dans son journal. Bien que la poésie d'Achraf ne puisse pas se définir comme moderne, elle manifeste l'effort novateur d'un poète humaniste. À ce sujet, « Taziyâneh » (« Le Fouet ») présente la sensibilité de ce poète essayant dans un langage ironique de protester sans crainte contre la pression et la censure exercées par le pouvoir despotique :



*Ne touche pas ! j'obéis, j'ai attaché mes mains*

*Ne marche pas ! j'obéis, mes pieds se cassèrent*

*Ne parle pas ! j'ai coupé la parole*

*Ne discours pas ! j'obéis, j'ai fermé ma bouche*

*Ne comprends rien, Ne dis pas ça*

*Ne prie pas que l'homme soit imbécile*

*Je deviens muet, aveugle, sourd*

*Mais il est impossible que je devienne l'âne*

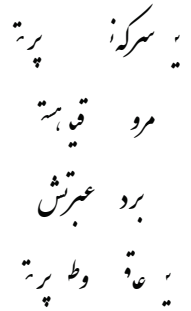
*À quel point portes-tu le fardeau comme les ânes ?*

*Relève-toi dans l'atmosphère de l'humanité.*

## 1.3. Abolghâssem Aref Qazvinî

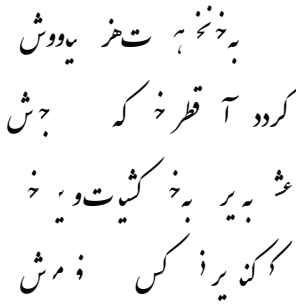
Abolghâssem Aref Qazvinî (1882-1934) poète, compositeur et constitutionnaliste iranien, surnommé « le poète national ». Il naît à Ghazvîn et apprend la calligraphie, le chant et la musique par son père. Très jeune, il se marie puis divorce. Ses premiers poèmes sont religieux. Il s'installe à Téhéran où Mozaffar Eddin Shah l'invite à rejoindre la cour grâce à sa belle voix, mais Aref y renonce. Au contraire, lors de la révolution constitutionnaliste, il rejoint les républicains qu'il épaule de toutes ses forces. Il offre son art à la révolution. Il compose des poèmes et des ballades dans toutes les étapes de la révolution. Il chante lui-même ses ballades avec la musique qu'il joue en enthousiasmant le peuple grâce à la magie de sa voix. Il combat armé, côte à côte avec les révolutionnaires. Lors de la Première Guerre mondiale, il se réfugie en Turquie où il continue de créer des poèmes patriotiques. Après le coup d'État de 1921, il tombe malade, ne pouvant plus chanter. Il subit une période dure de maladie, d'isolement et de détresse dans quelques villes et enfin à Hamadan où il meurt et est enterré près du mausolée d'Avicenne. Ses œuvres complètes ont été publiées à titre posthume.

Aref n'est pas seulement touché dans sa vie privée mais aussi, par la mort de tous ses camarades proches. Au fil de *Machrouteh*, certains de ses amis se suicident, d'autres sont exécutés par le pouvoir comme Mohammad Taqî Khan Pessyân dont la mort tragique a profondément marqué le poète. Déprimé et traumatisé gravement, il compose plusieurs vers pour son ami assassiné dont deux vers célèbres qu'il a créés lors des funérailles de Pessyân quand on voulut poser sa tête coupée sur le canon :



*Cette tête, signe de celui qui adorait la vérité*
*est libérée aujourd'hui de la contrainte de l'existence*
*Voyez-la comme un exemple*
*la conséquence de l'amour de la patrie*

Lors de l'exhumation du cadavre de Pessyân pour transférer son corps, Aref crie :



*Milliers de Siâvuch*[1] *pour venger ton sang*

*d'une goutte de ton sang qui jaillit, deviennent vivants*

*Ce fut l'amour de l'Iran qui t'a noyé dans ton sang*

*Un Iranien ne peut l'oublier s'il est vivant.*

Aref est considéré comme l'un des initiateurs de la ballade iranienne dans ses chants ou ses *Tasnif*s soit amoureux soit politiques provocateurs, bénéficiaires d'un charme et d'une popularité.[2] C'est la raison pour laquelle le nom de ce poète est lié à la musique persane. En effet, il possède une double voix dans la poésie *Machrouteh*. Les poèmes et les chants de ce poète révolutionnaire concernant la défense de la patrie, protestent contre les pillards étrangers et leurs attachés en Iran. Aref donne une nouvelle âme à la ballade persane en la nationalisant, grâce à ses chansons modernistes qui manifestent l'exacerbation d'une pensée novatrice. De ce fait, les poèmes explicatifs d'Aref imprégnés d'expressions patriotiques et populaires compréhensibles, magnétisent le peuple. Sa poésie simple, satirique et éloquente éclaire également les gens dans la connaissance des événements socio-politiques. Elle ne néglige pas non plus les droits du peuple et en particulier des femmes, leurs études et leur liberté. Comme les autres poètes de *Machrouteh*, Aref proteste contre l'hypocrisie des *Mollah*s*,* l'aristocratie dictatoriale, ainsi que contre l'ignorance du peuple qui sont comme des esclaves obéissants et des fanatiques aveugles. Il utilise donc la littérature orale notamment

[1] On écrit aussi sous une autre orthographe Siâvach ou Siavash, un mythe persan de la mort et de la vie. Célébrer le deuil de Siavash (*Sougue-e Siavash*) est un culte connu partout en Iran. Il se considère comme le symbole d'un martyr qui cherchait la vérité. Ce poème peut faire allusion à la fois de Siavash, comme une des figures majeures et le symbole de l'innocence dans *Shâhnâmeh*, l'œuvre épique de Ferdowsî.

[2] Quelques *Tasnif*s de ce poète ont été chantés par certains chanteurs persans connus comme Qamar-ol Moluk Vaziri, Shadjarian, Sedigh Tarif et plusieurs autres.

les proverbes et les maximes folkloriques qui constituent la matière de certains de ses poèmes devenus ainsi compréhensibles, même pour le peuple illettré. Sa poésie ne se résume pas à des ballades, il compose des *Ghazal*s et des poèmes humoristiques. Même si sa poésie n'offre pas une nouvelle forme pour la poésie persane, elle coule du cœur d'un ménestrel mélancolique. C'est la raison pour laquelle ses poèmes sont comme des danseurs qui s'accordent à la musique intérieure du poème lui-même. Une musique qui s'enracine à l'intérieur agité du poète exalté. De ce fait, on peut s'apercevoir, une fois qu'on lit l'un de ses poèmes, que sous l'influence des flammes du poète, la forme est très rythmique et consonante.

Aref compte beaucoup dans notre littérature car il a relié la poésie et la musique persane d'une manière inattendue dans notre histoire. Ce lien est un tournant qui attire et enthousiasme de plus en plus le peuple. De ce fait, il a réussi à éclairer celui-ci et à dénoncer la cour et en particulier le Shah. En effet, la musique qui constitue une partie considérable de la prosodie dans la poésie persane prend une importance particulière avec Aref. Car il chante lui-même ses poèmes dans une parfaite maîtrise musicale et prosodique favorisant ainsi la culture et l'initiation du peuple à la poésie. Aref est un exemple des poètes intuitionnistes qui s'inspirent de tout univers et de tous les événements de la société. Cela veut dire que les poètes étaient perceptibles aux gens, en particulier, aux misérables de la société : « Aref ne fut jamais un penseur profond. Il fut un poète qui savait comment combiner son inspiration avec les éléments spontanés de la révolution ainsi qu'avec les belles chansons et les hymnes populaires. »[1]

En effet, Aref est considéré comme un poète mélancolique dans le sens vrai du terme où l'intensité de ses sentiments transparaît dans les poèmes élégiaques destinés aux martyrs de la patrie. Cependant, ils sont socio-politiques avec un fond élégiaque. Les mots comme : sang, pleur, larme constituent les thèmes de ces poèmes. Le lyrisme chez lui est aussi un lyrisme politique. Néanmoins, ses poèmes sont si fluides et éloquents qu'ils soumettent le lecteur. Ils coulent comme un fleuve chantant les vagues de consonances, assonances et allitérations. Le choix des mots chez lui semble précis et rythmique. Les mots nous paraissent toujours nouveaux et savoureux. Lisons ensemble quelques vers de l'un de ses poèmes très connus et populaires qui se murmurent après cent ans, encore aujourd'hui chez les Iraniens. Dans celui-ci, Aref a bien utilisé le symbole national de la tulipe symbole des martyrs de la patrie et a donné un rythme épique pour que ses vers soient provocateurs :

[1] Bozorg Alavi, *Târikh va tahavolat-e Adabiyate moasser-e Iran (L'Histoire et les évolutions de la littérature contemporaine d'Iran)*, Berlin, Barg, 1964, pp. 36-44.

خ ج نا روط لاله دمید ا ماتم سروقاشا سروخید ادر یدی گل بلبل ی غصه خزیا اگل نیدنزچ م درغم شا جامه
دریا اچه کج فتا ی ی چرخ اچه با کرد ی ی چرخ اسرکید د ی ی چرخ انه دی د ی نه آیید د ی ی چرخ انه دی
د ی نه آیید د ی ی چرخ اخ ب وکیدلا وخرب ویر ابرد به سرقت همه یدم و یر اما نگذ به یک
خانه ی ویر ایا ب بستا د دفقیدمر میدمر اچه کج فتا ی ی چرخ اچه با کرد ی ی چرخ اسرکید د ی ی چرخ انه
دی د ی نه آیید د ی ی چرخ انه دی د ی نه آیید د ی ی چرخ

*Du sang des jeunes de la patrie la tulipe a fleuri*

*Pour le deuil de leur corps cyprès, le cyprès s'est courbé*

*Pour ce chagrin, le rossignol s'est accroupi à l'ombre de la fleur*

*Comme moi la fleur a déchiré son habit de leur chagrin*

*O ciel ! Comme tu es malfaiteur ! Comme tu es malveillant ! Comme tu as de la haine ! O ciel !*

*Tu n'as ni religion, ni justice, o ciel !*

*Tu n'as ni religion, ni justice, o ciel !*

*Les députés sont endormis et les ministres sont ivres*

*Ils ont volé l'argent et l'or de l'Iran*

*Ils ne nous laissent pas même une maison ruinée*

*O mon Dieu ! Rend justice aux pauvres des rois !*

*O ciel ! Comme tu es malfaiteur ! Comme tu es malveillant ! Comme tu as de la haine ! O ciel !*

*Tu n'as ni religion, ni justice, o ciel !*

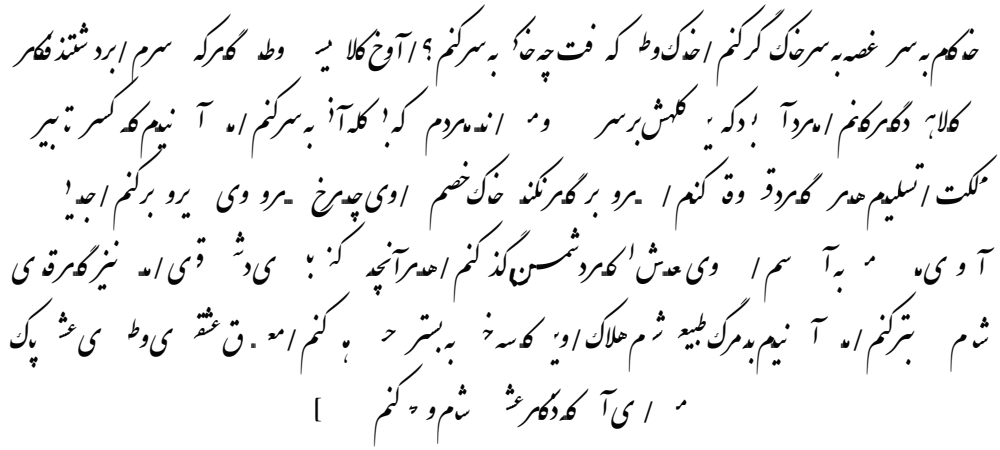
*Tu n'as ni religion, ni justice, o ciel !*

## 1.4. Mirzadeh Echghî (Eshqî)

Mirzadeh Echghî ou Eshqî de son vrai nom Seyyed Mohammad Reza Kordestanî (1893-1924) poète, écrivain, dramaturge, journaliste et directeur du journal *Gharn-e-Bistom* (*Le Vingtième siècle*). Il est l'un des poètes les plus connus contemporains de Nîmâ et le premier

poète martyr de *Machrouteh*. Il apprend le français dès son enfance à l'Alliance française et il maîtrise cette langue en travaillant comme traducteur auprès d'un commerçant français à Téhéran. Durant la Première Guerre Mondiale, il séjourne à Istanbul où il trouve une occasion pour développer sa connaissance de la littérature française. En outre, il y publie ses premiers poèmes en assistant aux cours de philosophie et de sociologie à *Dar-ol-fonoun*. Dès son retour en Iran, il débute ses activités politiques de façon concentrée et sérieuse. Il déclare son opposition au traité scandaleux entre l'Angleterre et l'Iran qui menace les intérêts nationaux iraniens. Après cela, il est emprisonné par le Premier ministre Vosough-od-dowleh. À peine libéré de prison, il reprend ses activités politiques et littéraires dont la publication du premier numéro de son journal *Gharn-e-Bistom* (*Le Vingtième siècle*), considéré comme un journal opposé au pouvoir despotique du monarque et dont la publication est quelquefois interrompue par le pouvoir. Ce journal est important dans l'histoire littéraire de l'Iran car il y publie pour la première fois des passages du poème historique de Nîmâ, *Afsâneh* (*La Légende*). Ce long poème, publié sous forme d'un feuilleton, s'arrêta à cause de l'interruption du journal. Echghî rédige également des articles politiques pour d'autres périodiques tels que *Syâsat* (*La Politique*) et *Chafagh-e sorkh* (*Le Crépuscule rouge*) dont il devint le directeur. À part *Gharn-e Bistom* (*Le Vingtième siècle*), le périodique intitulé *Name-ye Echghî* (*La Lettre d'Echghi*) se trouve dans le bilan de ce poète patriote.

S'attaquant régulièrement aux politiques de Reza Khan et suite à l'apparition des caricatures de ce dernier et de ses poèmes imprégnés d'une ironie franche dans son journal, il est finalement assassiné chez lui à l'âge de 31 ans par des inconnus, mais sûrement sous l'ordre de Reza Khan. Sa mort précoce l'empêcha de progresser en poésie. Cette mort, il l'avait annoncée dans des vers relevant de sa passion pour l'Iran :



*Malheur à moi ! Si de chagrin je répands de la terre sur ma tête*

*la terre de la patrie s'anéantit que faire de cette terre ?![1]*

*Oh ! la patrie n'est pas un chapeau qui*

*si on l'enlève de ma tête, je vais en chercher un autre*

*Un homme loyal est celui qui met ce chapeau*

*je suis déloyal, si je passe un instant sans ce chapeau*

*Je ne suis pas celui qui abandonne*

*toute la gestion du pays au destin licencieux*

*Si tu ne renverses pas la terre de l'ennemi*

*le ciel ! Je te renverserai*

*J'ai quelque part un souhait, si je le réalise*

*je passerai sur le cadavre de l'armée de l'ennemi*

*Tu fais le mal autant que tu veux*

*moi aussi, si je deviens fort, tu subiras le pire*

*Je ne suis pas celui qui meurt naturellement*

*je ne gaspille pas ce bol de sang dans le lit*

*O l'amour d'Echghî ! O la patrie ! O le berceau de l'amour pur*

*O celui dont le matin et le soir je cite l'amour.*[2]

La mort tragique de ce poète bouleversa Téhéran, tous assistèrent à ses grandes funérailles. Les personnalités comme Bahâr racontèrent ce jour de deuil pour le peuple qui fut en noir :

> Le lendemain à Téhéran, tous étaient venus : les hommes de plumes, les étudiants, les commerçants. [...] Les gens du quartier ont enlevé le cadavre de ce jeune poète tandis que sa chemise sanglante fut déposée sur le cercueil. Les femmes et les hommes de Téhéran le pleuraient. Les marchés fermèrent. [3]

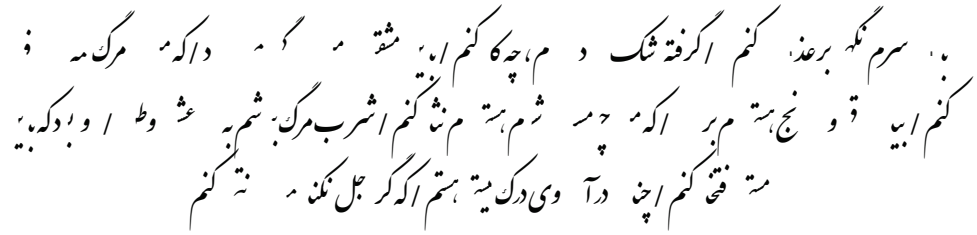
En général, Echghî a vécu dans l'isolement et la mélancolie. De ce fait, il exprime plusieurs fois dans sa poésie son angoisse intérieure en réclamant la mort :

---

[1] Il y a un terme pour « que faire » en persan qui contient le mot terre. Ainsi, en persan, le poète a répété quatre fois le mot terre ou ses dérivés.

[2] Le nom du poète c'est-à-dire Echghî est un dérivé du mot « amour ». Le poète a utilisé quatre fois le mot « amour » ou ses dérivés. Il a joué ainsi avec son propre nom. Cela a donné une consonance et un sens aussi à ces vers.

[3] Bahâr, cité par *Sepanlou Mohammad Ali, Chahar Chaer-e Azadi (Quatre poètes de liberté),* Téhéran, Negah,1369 (1990), p. 208.



*J'aimerais contempler le visage de ma bien-aimée*
*les larmes ont couvert mon regard*
*Avec tous les malheurs que je vis*
*ce n'est pas la peine que je m'enfuie de la mort*
*Échanson ! Viens me sauver de la douleur de la vie*
*car moi quand je suis ivre, je donne même ma vie*
*Je boirai le vin de la mort pour l'amour de la patrie*
*ça mérite que je sois fier de cette ivresse*
*Comme je souhaite concevoir le néant*
*si la mort ne vient pas à moi, je me suiciderai.*

La clarté et la délicatesse de son langage donnent un charisme à cet homme politique intellectuel et montrant que le patriotisme n'entraîne pas au racisme. Il nous importe de citer en particulier le nom de ce poète en tant que premier à publier quelques poèmes de Nîmâ Youchîdj dans son journal. Echghî est un défendeur passionné de l'égalité, de la justice sociale et des droits des classes faibles. Il ne néglige pas la poésie politique satirique à l'instar des poètes *Machrouteh.* Il rédige parallèlement un poème de récit pour l'opéra qui s'intitule : « Rastakhiz-e Salatin-e Iran» ou « Rastakhiz-e Chahriyârân-e Iran » (« La Résurrection des rois de l'Iran »). Il met en scène cet opéra plusieurs fois avec un énorme succès. Il y chante ou déclame lui-même son poème. Il rédige et met en scène également quelques comédies, opéras et pièces satiriques en prose et en vers. En effet, si l'art d'Aref se manifeste dans un tableau composé de poésie, de musique et de chant, Echghî montre son art à travers la poésie, l'opéra et le spectacle dans toutes ses manifestations. Cependant à l'instar d'Aref, il est un poète à la fois passionné, mélancolique et écrit :

م طفل قلابم و جز درد م / پستان خ دیه ی گاهو یر / ل م د دل نگ خ نرم / دگر دل نگتر

نگ خ یر / م عاشقم گ م ی قلب چاک چاک / درد م جز ی ن پ پ یر

*Je suis le bébé de la révolution*

*le sein du sang dans ma bouche, le berceau est ma seule nourrice*

*Ma vie a adouci le cœur de la ruche*

*ton cœur n'est pas encore plus dur que la ruche*

*Je suis amoureux, ma preuve est ce cœur déchiré*

*dans ma main, je n'ai que cette preuve déchirée.*

Citons parmi ses poèmes, le poème dramatique : « Se Tablo-ye Maryam » (« Trois Tableaux de Maryam ») dit « Idéâl » (« L'Idéal ») qui se considère comme l'origine de ses efforts novateurs. Hormis ses poèmes, « Nowrouzinâmeh, Kafan-e Siyâh » (« Le Linceul noir ») Ehtyâj (« Le Dénuement ») et « Barg bar bâd bordeh » (« La Feuille emportée par le vent ») sont les plus connus. Echghî intitule *Nowrouzinâmeh* (qui comprenait un ensemble de ses poèmes) *Chakame-ye novîn-e man* (*Ma Ghasideh moderne*). Cela nous prouve la modernité de ce poète. Cependant, « Barg bar bâd bordeh » (« La Feuille emportée par le vent ») et « Se Tablo-ye Maryam » (« Trois Tableaux de Maryam ») illustrent, de plus en plus, ses concentrations modernistes. Ces vers importent fortement car le poète y choisit un style particulier qui n'imite plus guère celui des consignes classiques. C'est la raison pour laquelle, certains critiques illustrent la littérature persane comme Franciszek Machalski[1], Gholam Hossein Youssefî et Ariyânpour. Ils considèrent le rôle important de ce poète comme initiateur de la poésie moderne persane. Celui-ci pense que : « *Idéâl* et d'autres poèmes d'Echghî sont considérés comme les premières expériences de la révolution littéraire d'Iran et comme le préambule de cette révolution. »[2] Bien que ce poète actif qui n'avait ni femme ni enfant, ait consacré toute sa courte vie à la poésie, il ne réussit pas, au sens vrai du terme, à conclure ses efforts comme Nîmâ le fit. Les deux raisons principales relèvent des circonstances sociales et politiques, ainsi que des caractéristiques individuelles par rapport à Nîmâ. Or, personne ne nie le rôle court mais important que Mirzadeh Echghî joue personnellement, dans la modernisation de la poésie persane. « Barg bar bâd bordeh » (« La Feuille emportée par le vent ») avec son style inaccoutumé, manifeste une expérience de ce poète dans la réforme

[1] (1904-1979), Iranologue polonais, l'auteur de *La littérature de l'Iran contemporain.*
[2] Ariyânpour Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nîmâ*, Téhéran, Franklin,1350 (1971), vol 2, pp. 361-381.

partielle libératrice de la forme et de la prosodie classiques. Il est remarquable qu'il ait composé ce poème lors de son séjour à Istanbul, sans doute sous l'influence des poètes novateurs turcs qui furent eux-mêmes, influencés par la poésie moderne européenne. Ce poème, même en apparence, déroge à certaines règles de la poésie traditionnelle et les vers ressemblent plus aux vers de la poésie nouvelle car ils sont asymétriques. « Se Tablo-ye Maryam » (« Trois Tableaux de Maryam ») relève l'art narratif du poète à raconter un récit poétique dans une forme inattendue *Mossamat*[1]. À propos de cette *Ghassideh*, Echghî exprime cela :

> J'ai commencé à représenter mes pensées d'une façon nouvelle et j'ai pensé par ce fait que je ferai la révolution de la littérature persane. Lisez attentivement mon « Se Tablo Idéâl » (« Trois Tableaux de Maryam ») et si vous y trouvez des défauts, veuillez me pardonner, car je ne suis qu'au début de ma carrière. J'espère que les futurs poètes compléteront cette manière de création.[2]

Echghî est apprécié dans l'histoire de la poésie persane, au-delà de sa poésie novatrice, de son journal qui présente pour la première fois *Afsâneh* (*La Légende*), comme celui qui admirait Nîmâ. De surcroît, les courriers que Nîmâ lui adressait révèlent sa confiance en lui et les liens d'amitié qui les unissaient. Tout cela a provoqué une série d'échanges d'idées sur la poésie persane. Ces courriers sont historiques et servent de références reconnues exprimant les idées de Nîmâ sur la poésie. Il reste à signaler que la poésie de Mirzâdeh Echghî en tant que premier poète martyr de *Machrouteh* a provoqué et provoque encore aujourd'hui, un débat controversé entre les critiques. Certains dont Nîmâ lui-même, pensent que son « Idéâl » (« L'Idéal ») est inspiré d'*Afsâneh* (*La Légende*) de Nîmâ (puisqu'il en avait publié certains passages dans son journal). Certains autres déclarent que comme Echghî avait déjà parcouru le chemin de la modernisation dans ses vers précédents (même si son « Idéâl » (« L'Idéal ») manifeste de plus en plus sa modernité), l'idée qu'il ait été influencé par Nîmâ ne paraît pas logique. Il semble évident que Nîmâ fait l'éloge de ce poète qui avait à peu près le même âge que lui. Il en parle quelque temps après la mort d'Echghî dans une lettre adressée à son cousin Meftâh :

> رفیق من خاموش شد و در دخمه‌ی سرد و تاریکی منزل گرفت. با وجود این‌که بارها او را از افکارش نصیحت می‌کـردم. بـاعث شـد من سالها تنها بمانم.[3]

> Mon ami s'est éteint et loge dans un endroit froid et sombre malgré mes conseils sur ses idées subversives. Je me sens seul car son absence me pèse.

[1] Forme de la poésie classique composée de plusieurs strophes dont chacune se chante avec son propre rythme et sa propre rime mais les derniers vers de chaque strophe se riment ensemble.

[2] Youssefi Gholam Hossein, *Cheshme-ye-Roshain* (*La Fontaine illuminée*), Téhéran, Elmi,1358 (1979), p. 373.

[3] Youchîdj Sheragîm, *Nameha-ye Nîmâ (Les Lettres de Nîmâ)*, Téhéran, Negah, 1376 (1997), p. 263.

Il s'adresse à Echghî dans une lettre :

خواهند گفت عشقی را هم گمراه کرده‌ام. ولی تو می‌دانی من تقصیر ندارم. استعداد گمراهی به حد افراط در تو وجود داشت.[1]

On dira que je t'ai aussi détourné, Echghî, de ton droit chemin. Mais tu sais que ce n'est pas ma faute, il y a tant de talent en toi.

## 1.5. Mohammad Taqî Bahâr

Mohammad Taqî Bahâr surnommé *Malek-och-choarâ*, c'est-à-dire : le Prince des poètes (1886-1951), fut essayiste, traducteur, député, homme de lettres, homme politique, journaliste et professeur de littérature et a été durant plusieurs années, emprisonné et exilé. Il est considéré sans doute comme le dernier poète héritier de *Bâzgacht* et l'un des poètes iraniens contemporains les plus brillants. Les caractéristiques de la poésie ainsi que la personnalité de ce poète, le rangent parmi les poètes de l'époque de « L'éveil ». À ce sujet, Shafiee Kadkani, poète et critique contemporain déclare que :

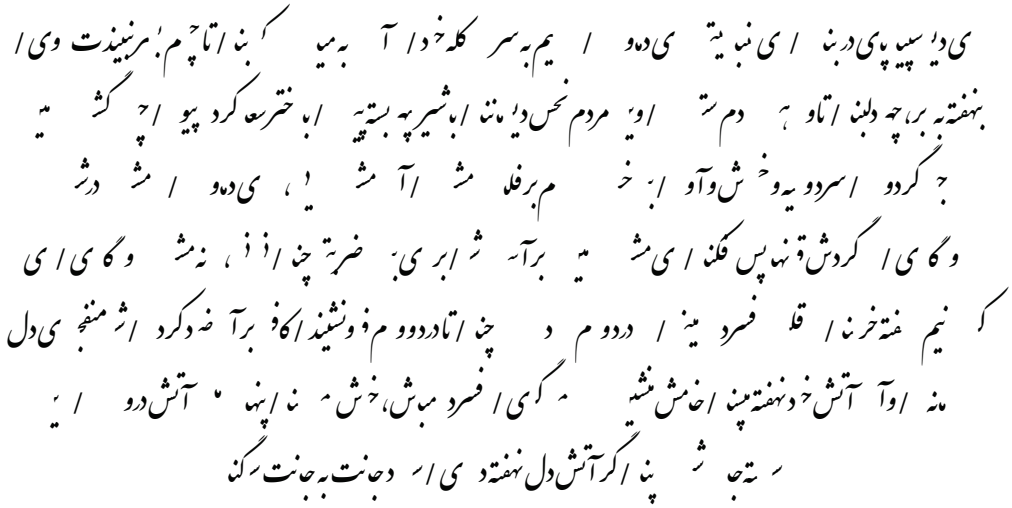
La voix principale de *Machrouteh* est plutôt le patriotisme ou la critique sociale. Et cette voix se voit plutôt dans la poésie d'Iraj et de Bahâr. Bahâr en termes de patriotisme et Iraj comme un bourgeois critique des relations sociales. Après avoir passé quelques décennies, lorsque je pose mon oreille au mur de *Machrouteh*, j'entends deux voix : la voix de Bahâr (naturellement Aref Ghazvinî et Mirzadeh Echghî) et la voix d'Iraj. [2]

En réalité, la littérature de *Machrouteh* trouve refuge dans la poésie et les activités culturelles de ce poète éminent. Quoiqu'il fût fidèle aux styles anciens de la poésie persane, et également directeur de la revue *Dânechkadeh* fondée en 1898, Bahâr présente également la littérature française à ses lecteurs. Hormis *Dâneshkadeh*, Bahâr dirige un autre journal politico-littéraire intitulé *No Bahâr*. En effet, ce membre permanent de l'Académie *Farhangestân*, sans vouloir faire une réforme littéraire, ne s'oppose pas aux mouvements du modernisme littéraire. En revanche, dès son adolescence, il est un habitué des cercles intellectuels, grâce à son père poète connu (surnommé lui aussi *Malek-och-choarâ*). Il défend de toutes ses forces politiques et littéraires le développement socio-politique. Il est un partisan farouche de *Machrouteh* et compose donc de nombreux poèmes pour l'Iran, la liberté et la modernité comme la *Ghassideh* que nous avons évoquée ci-dessus dans quelques vers. Néanmoins, le patriotisme de Bahâr ne dérive jamais vers un chauvinisme. Ses poèmes

[1] *Ibid*., p. 28.

[2] Shafiee Kadkani Mohammad Reza, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane), op. cit*., pp. 34-35.

décrivant réellement la nature et les beautés des paysages d'Iran, expriment les douleurs d'un intellectuel qui éclaire la population ignorante du salut de son pays. La *Ghassideh* de « Damâvand »[1] commence par ces vers :



*Ô blanc démon aux pieds entravés !*

*Ô dôme du monde, O Damâvand !*

*La tête couverte d'un casque d'argent*

*autour de toi, une ceinture de fer*

*Pour que l'œil humain ne voie pas ta face*

*tu te caches parmi les nuées*

*Pour te dégager de l'atteinte des quadrupèdes*

*et celle des gens qui ressemblent aux démons*

*tu t'es allié avec le lion du ciel*

*tu t'es lié à l'astre du bonheur*

*Quand la terre par la cruauté du ciel*

*est devenue froide et obscure et silencieuse*

*elle lui donne un poing de colère*

*ce poing c'est toi, Toi Damâvand !*

*Tu es une grosse poignée de l'époque*

[1] Damâvand est le sommet volcanique semi-actif le plus élevé (5610 m) de la chaîne d'Alborz situé au nord de Téhéran.

*tenue en réserve au cours du temps*

*Ô poing de la terre, lève-toi dans le ciel*

*frappe des coups à Rey*[1]

*Non, non, tu n'es pas poing de l'époque*

*ce que j'ai dit ne me rend pas heureux*

*Tu es le cœur affligé de la terre*

*gonflé de la douleur longtemps*

*Pour guérir la blessure et le gonflement*

*on a mis le camphre*

*Explose ! Cœur du temps !*

*n'aime pas que ton feu reste celé*

*Ne reste pas silencieux, parle*

*Ne sois pas déprimé, souris*

*Ne cache pas le feu intérieur*

*je suis affligé, écoute mon conseil*

*Si tu gardes en toi le feu du cœur*

*il brûle ton âme, je te le jure.*

En effet, par la notion de Patrie, Bahâr s'efforce de faire remarquer aux Iraniens qu'ils devaient chercher la cause de leurs malheurs en eux. Le peuple peut trouver un remède à sa détresse. À titre d'exemple, nous apportons quelques vers d'un poème de Bahâr :

ی دود سیه فام که بام وط خ / ه که بره / وی شعله س که برآه چپ و / ه که بره

...] / گ یم که بی. شیم ی چه یلس ؟ / بی. ی ه چیس ؟ / بی. ی طفل که محتج به لالا / ه که بر

ه

*Cette fumée noire qui se lève du toit de la patrie*

*C'est de nous qui nous impliquons*

[1] Une ville du département de Téhéran. Le poète fait allusion au siège du pouvoir en Iran.

*Et cette flamme brûlante qui se lève de gauche et de droite*

*C'est nous qui nous impliquons.[...]*

*Nous disons que nous sommes réveillés ! Qu'est ce que cette illusion ?*

*Quel est notre réveil ?*

*C'est le réveil d'un enfant qui a besoin de la berceuse*

*C'est nous qui nous impliquons.[...]*

Bahâr maîtrise toutes les formes et tous les genres du registre traditionnel et sa poésie représente les mètres et les rimes rares. Il est le maître de tous les styles de la poésie persane et ses poèmes en sont les témoins. Bien qu'il se considère, d'après certains critiques, comme poète conservateur, son regard nouveau et sa technique unique, le présente tel un poète novateur et une source d'inspiration pour les autres poètes. Bahâr est un poète avec un esprit ouvert mais modéré qui ne tolère pas une réforme soudaine dans la forme. Ses poèmes sont le miroir de son temps, affectueux et riche en beautés langagières. Dans une langue éloquente, Bahâr est un admirateur de la liberté et de la justice et un opposant à l'invasion des Étrangers en Iran. Yahyâ Ariyânpour exprime ce propos :

> La priorité de Bahâr est que malgré son appartenance à l'école de la poésie traditionnelle, il a pu accorder sa poésie avec les attentes du peuple, et il exprime d'une haute voix les problèmes actuels et les événements qui inquiétaient ses compatriotes.[1]

Parallèlement, il a écrit des ouvrages précieux dans les domaines de la littérature et de la poésie persanes, l'histoire et la calligraphie, la traduction ainsi que des recherches et des corrections sur des *Divân*s de quelques poètes persans. Ses corrections sur *Târikh-e Sistân* (*L'Histoire de Sistân*) et *Majma-o-Tavarikh* (*La Série d'histoires*) manifestent la maîtrise et la responsabilité de ce maître indéniable de la littérature persane. *Malek-och-Choarâ* nous a laissé divers poèmes qu'il a créés dans des genres littéraires différents, parmi lesquels certains peuvent rivaliser avec les grands poèmes classiques persans. En tant que poète novateur, engagé et nationaliste, certains de ses poèmes symbolisant la lutte contre la tyrannie font toujours l'objet de chansons interprétées par des chanteurs persans dans tous les pays persanophones. « Morgh-e Sahar »[2] (« L'Oiseau de l'aube ») se chante toujours par les

[1] http://www.bahar-site.fr/baharMoaseran.htm#top2.

[2] Ou « L'Oiseau de réveil » se considère comme un chant patriotique, politique et également le préféré des persanophones. Sa première interprétation (en 1927) avec la voix de la chanteuse populaire de l'époque Ghamar Molouk Vaziri l'éternisa comme un hymne à la liberté. Comme les autres poèmes de Bahâr, cette chanson a été maintes fois reprise de 1927 à nos jours, par de nombreux chanteurs et chanteuses en Iran et partout dans le monde. Les chanteuses comme : Molouk Zarrabi, Shakila, Sima Bina, Hengameh Akhavan, et les chanteurs

Iraniens surtout par les jeunesses passionnées de paix et de liberté[1]. Pour faire connaître ce chant, patrimoine des Iraniens, en voici quelques vers :

مرغ ـ ناله سرکن / داغ مرا تا ترکن / آ شرر بار ین قفس / برشکن و زیرو برکن / بلبل پربسته ز کنج قفس درآ / نغمه آزادی نوع

بشر سرآ / و ـ ین خاک ـ را / پر شرکن / ظلم ظالم، جور صیاد / آشیانم داده بر باد / ای ـ ی فلک ـ ی

طبیعت / شام تار ما ز ـ ر کن ـ [

*Oiseau de l’aube lance ton gémissement*

*Rafraîchis plus mon affliction*

*Par un soupir brûlant*

*Effondre et renverse cette cage*

Ô *rossignol aux ailes enchaînées sort du coin de la cage*

*Chante l’hymne de la liberté de tout humain*

*Et d’un souffle enflamme la terre de peuple*

*La tyrannie du tyran, la cruauté du chasseur*

*Ont détruit mon nid*

Ô *Dieu,* Ô *Ciel,* Ô *Nature*

*que notre nuit sombre se dilue en aube.[…]*

## 1.6. Rachid Yassamî

Gholamreza Rachid Yassamî (1895-1951) écrivain, poète, historien, professeur et traducteur iranien naît à Kermanchah dans une famille riche et cultivée et son grand-père était écrivain. Il apprend le français à l’école Saint-Louis de Téhéran. Tel que Nîmâ, encouragé par Nezâm Vafâ, il s’occupe de poésie. Il fonde le cercle *Dâneshvari*, transformé plus tard par Bahâr, en cercle *Dânechkadeh*. Membre de l’association littéraire de l’Iran et de l’Académie *Farhangestân*, il est aussi associé à la revue *Dânechkadeh*. Il parle plusieurs langues dont le français, l’arabe, l’anglais et le Pahlavi. Il habite deux ans en France et voyage en Inde. Grâce à ce voyage, il rédige *Khaterât-e Hend* (*Les Souvenirs de l’Inde*) et *Chakâme-haye Iran va*

comme Mohammad Reza Shadjarian, Homayoun Shadjarian, Farhad Mehrad, Nader Golchin, Salar Aghili, et des dizaines d’autres.

[1] Pour Bahâr en français, voir également → http://www.bahar-site.fr/Bahar_fr.htm

*Hend* (*Les Odes d'Iran et d'Inde*). Il publie ses articles dans *Chafagh-e-sorkh* (*Le Crépuscule rouge*) sous la direction d'un personnage connu en Iran : Ali Dachti. Ces articles autour de « La révolution littéraire » en particulier en France favorisent sa célébrité. Yassamî est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages précieux avec la rédaction, la traduction, la recherche et la correction des *Divân*s de quelques poètes. Sur l'histoire de la littérature persane et l'histoire de l'Iran il a écrit plusieurs œuvres dont *Ahvâl-e Ebn-e Yamîn* (*L'Histoire d'Ebné Yamîn*), *Ahvâl va Assâr-e Salman-e Savodjî* (*L'Histoire et les œuvres de Salman Savodjî*), *Târikh-e Mokhtassar-e Iran* (*L'Histoire brève d'Iran*), *Târikh-e Mellal et Nehal* (*L'Histoire des nations et des religions)*. Les traductions de ce poète-historien privilégient la littérature et en particulier l'histoire de la poésie française. Rachid Yassamî appartient aux écrivains et aux poètes qui furent inspirés par Bahâr. Il confie que : « les paroles de Bahâr m'ont fait connaître le style stable et simple de la poésie *Khorassani* »[1] et qui éprouvèrent la nécessité du renouvellement littéraire en Iran. Sa poésie est imprégnée d'une belle vivacité. En effet, sa connaissance avec la langue et la culture étrangère en particulier, la langue, l'histoire et la culture françaises lui ont inspiré de nouveaux thèmes. De surcroît, la fréquentation des écritures littéraires anciennes persanes a donné à sa poésie des traces de la poésie traditionnelle. Ses poèmes possédant une beauté étrangère, expriment l'effort du poète dans la découverte d'univers nouveaux. Il évite la banalité dans son art et utilise des mots et des expressions bien choisis. La poésie de Rachid Yassamî exprime les douleurs de l'homme ainsi que le chagrin d'amour. « Ghontcheh » (« Le Bourgeon ») en est un témoin :

چه غنچه یم پر درد و لب بسته
نه گل که کند فاش خود به شکفته
در میان دل دلبر دردوی آ
چه حاجت دگر درد خویش پیش ؟ ][2]

*On est comme un bouton rempli de la douleur et nos lèvres sont fermées à dire*
*pas comme une fleur qui dévoile son mystère par son épanouissement*
*Tu es dans mon cœur mon amour ! Tu connais sa douleur*

[1] Rachid Yassamî, *Divân de Rachid Yassamî*, Téhéran, Amirkabir, 1362 (1983), p. 7.
[2] *Ibid*., pp. 109-110.

*y a-t-il de besoin de te raconter ma douleur ?[...]*

En effet, à l'instar de la plupart de ses camardes, Yassamî souffrait dans sa vie privée et sociale. « Gham parvard » (« Affligeant »), un de ses poèmes élégiaques, exprime son chagrin :

با آب غمتم درد خود فسرد آب درد من / بر گل دمیدم آخر پژمرد آ سرد من / بر باد دادم خود نالیا باد من / در خاک
کردم گرد خود آتش گرفت گرد من / چه د نرگس چم من شاهم چه چم سرخ من / چه د لاله وی من شاهم چه وی د
من [2]

*J'ai dit ma douleur à l'eau, elle s'est déprimée de ma douleur*
*j'ai soufflé mon soupir à la fleur, elle s'est fanée de mon soupir froid*
*j'ai éparpillé mon mystère au vent, il a gémi de mon mystère*
*j'ai enfoui mon étincelle dans la terre, elle s'est brûlée à mon étincelle*
*quand le narcisse a vu mon œil, il a rougi comme mon œil*
*quand la tulipe a vu mon visage, elle a jauni comme mon visage.[...]*

## 1.7. Ali Akbar Dehkhodâ

Ali Akbar Dehkhodâ (1879-1959) poète, humoriste, journaliste, linguiste, lexicologue iranien a mis avec ses collaborateurs, environ 50 années pour la rédaction du dictionnaire *Dehkhodâ* ou *Loghat Nâmeh-ye-Dehkhodâ,* qu'il considère comme son chef-d'œuvre, le plus important dictionnaire persan jamais écrit en 26000 pages avec environ 4 millions d'entrées. Doyen de l'école de droit de l'université de Téhéran et politicien actif, il est également député au parlement. Il maîtrise les langues arabe et française. Il apprend l'arabe grâce à Gholam Hossein Boroudjerdi qui avait assumé l'éducation et la formation de Dehkhodâ orphelin dès l'âge de 10 ans. Ensuite à l'école Syassi, il apprend le français. Plus tard, il voyage en Europe où il habite plus de deux ans mais à Vienne en Autriche. Il y améliore étonnamment son français. Il revient en Iran, lors du mouvement de *Machrouteh.* À Téhéran, en collaboration avec Mirza Jahânguir Khan et Mirza Ghassem Khan, il publie le journal *Sour-e-Esrafîl* le plus

[2] *Ibid*.

révolutionnaire des journaux de l'époque. La page la plus intéressante de ce journal est humoristique. Écrite par Dehkhodâ (surnommé *Dakhou)* elle s'intitule *Tcharand o Parand.* Elle fut publiée plus tard sous la forme d'un ouvrage. C'est ainsi qu'il introduit la satire politique en Iran. Dehkhodâ exprime à travers l'humour et l'ironie, ses idées politiques et ses critiques contre la situation dominante du pouvoir en Iran. Il est considéré comme le fondateur du style nouveau de la prose et de l'ironie littéraires. Exilé en Europe avec certains intellectuels, il fréquente à Paris Allameh Mohammad Ghazvinî. En Suisse, il continue malgré toutes les difficultés, les trois autres numéros de *Sour-e-Esrafil.* Ensuite, il part à Istanbul et il y publie un journal en persan intitulé *Sorouch* en quinze numéros. À la fin de sa vie, lassé du combat politique, il se consacre aux activités culturelles. Une des œuvres les plus connues de ce poète, intitulée : *Amsâl ol Hekam* contient 40000 proverbes et expressions persanes et plus de 12000 poètes et écrivains y sont cités. Dehkhodâ traduisit *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* et aussi, *De l'esprit des Lois* de Montesquieu. Durant sa jeunesse, il rédigea un dictionnaire français en persan. Il a fait des annotations sur le *Divân* de Nasser Khosro, et des corrections sur les *Divân*s de Hâfez, Manoutchehri, Farrokhi, Massud Sad Salman, Suzani Samarghandi, Ebn-e-Yamîn et quelques autres ouvrages précieux dont le *Divân* de ses poèmes.

En raison de ses activités politiques, Dehkhodâ fut exilé dans plusieurs pays notamment après le coup d'État de 1953, où il fut séquestré, interrogé et torturé par la police politique. Tout cela fut insupportable à cet homme septuagénaire et contribua sa mort deux ans plus tard à l'âge de 77 ans. La langue de Dehkhodâ porte une éloquence et une force rappelant la poésie du style *Khorassani*, et son regard novateur cherche les thèmes contemporains de son époque. Il est considéré sans aucun doute comme l'un des précurseurs de la poésie nouvelle persane.

Les ouvrages de recherche et le travail d'édition et de glose des recueils de poèmes classiques auxquels Dehkhodâ s'est consacré, ont éclipsé son art de la poésie. Dehkhodâ ne considérait pas entièrement la poésie comme une priorité. Certes, il n'a pas été reconnu d'emblée comme un poète sérieux comme Bahâr ou Iraj ses contemporains, mais l'influence de sa poésie sur la poésie moderne persane apparaît si profonde qu'on peut en trouver la trace dans la poésie de ses contemporains comme Bahâr. À ce sujet, la place d'un de ses poèmes intitulé « Cham-e Mordeh » (« La Bougie morte ») est particulière. C'est une élégie que le poète a créée à la mémoire de son collègue et son ami proche Mirza Jahânguir Khan Sour-e-Esrafil martyrisé douloureusement par les cosaques du Shah quelques jours avant l'exil de Dehkhodâ. En Suisse, comme le déclare Dehkhodâ lui-même :

> Un soir, j'ai vu Jahânguir Khan en blanc (comme il le portait à Téhéran) dans mon rêve. Il m'a dit : « pourquoi tu n'as pas dit qu'il est mort jeune ? » j'ai compris de cette phrase qu'il voulait dire : « pourquoi tu n'as ni parlé ni écrit au sujet de ma mort ? » Et dans ce rêve, ce vers m'est soudainement venu, à l'esprit : « Rappelle-toi, rappelle-toi la bougie morte ! ». À ce moment-là, je me suis réveillé, j'ai allumé la lampe et j'ai écrit trois strophes jusqu'à l'aube. Le lendemain, je les ai corrigées en y ajoutant deux autres strophes. Elles ont été publiées au premier numéro de *Sour-e-Esrafîl* à Yverdone en Suisse.[1]

Ce poème, un des poèmes controversés et attrayants de *Machrouteh,* maintes fois repris et imité par les poètes contemporains de Dehkhodâ, manifeste l'exubérance du chagrin du poète qui exprime son dégoût envers les tueurs de son ami et est considéré d'après certains critiques comme un poème novateur dans la poésie persane. À cet égard, Ariyânpour explique que « Dehkhodâ, dans ce poème, du point de vue du style et de la forme, fit une innovation dans la littérature iranienne, car il dépassa la frontière courante des pensées et des formes de la poésie ancienne »[2]. Mais le poète et critique Akhavan n'est pas d'accord, il croit que : « (ce poème) n'est qu'un bon poème et éloquent [...] mais ce poème agréable ne possède pas les principaux éléments de la métamorphose afin qu'on puisse le considérer comme le début de l'évolution [...] »[3] De toute façon, l'influence de ce poème sur une génération de poètes paraît évidente, notamment sur Bahâr et son poème« Morgh-e Sahar » (« L'Oiseau de l'aube »).

C'est pour cette raison qu'aucun critique ne nie les premières étincelles de la poésie moderne persane trouvées dans ce poème dont on va lire quelques vers plus loin. La poésie de Dehkhodâ se divise en trois catégories : une première complètement fidèle à tous les règlements de la littérature classique et surtout au style *Khorassani*, une deuxième manifestant les aspects de la littérature moderniste, et une troisième contenant les poèmes humoristiques qui ont été composés dans un langage populaire et remplis d'expressions courantes. En effet, Dehkhodâ par sa poésie à l'instar de sa prose a favorisé l'ironie politique. Conséquemment, il fut l'un des pionniers de la poésie *Machrouteh* dont la poésie ne tomba pas dans le piège de l'émotion, elle ne se dégrada pas non plus dans des slogans hâtifs. Sa poésie présente la profondeur de ses pensées et sa compassion pour les douleurs de l'homme. Au sujet du rôle de Dehkhodâ et de son poème, Shams Langaroudi, le poète contemporain et éminent d'Iran conclut que :

---

[1] Dehkhodâ Ali Akbar, *Divân-e-Dehkhodâ,* par Dabir Syaghi. Seyyed Mohammad, Téhéran, Tirajeh, 1366 (1987), p. 6.

[2] *Az Sabâ tâ Nîmâ*, Ed Zavâr, *op. cit.,* vol 2, p. 97.

[3] Akhavan Sales Mehdi, *Badayé va Bedat-ha va Atâ et laghâ-ye Nîmâ Youchîdj*, Téhéran, Bozorgmehr, 1369 (1991), p. 31.

Dehkhodâ est évidemment l'un des précurseurs de l'intellectualisme en Iran.[...] L'une de ses valeurs dans le domaine de la poésie consiste à ce qu'il a fait des petits pas pour conduire la poésie traditionnelle vers la modernité. [...] Ce n'est pas à lui que Nîmâ doit. Mais au *Machrouteh* et Dehkhodâ fait partie de ce mouvement. *Machrouteh* crée des Dehkhodâ et des Dehkhodâ créent tel que Nîmâ. Du point de vue de la qualité de la poésie, à cette époque-là, des poètes comme Dehkhodâ furent nombreux et les œuvres de ces figures favorisèrent l'émergence d'une figure telle que Nîmâ.[1]

ی مرغ سحر چو این شب تار / بگذاشت ز سر سیاهکاری / وز نفحهٔ روح‌بخش / رفت از سر خفتگان خماری / بگشود گره

تا / محجبهٔ نیلگ ... ی / یزد به کمال شد پ ... / و اهریمن زشتخو حصاری / ز آن شمع مرده / ...

ی مونس یوسف ... ین بند / تعبیر عیان چو شد ... خواب / دل پر ز شعف ... / شکرخند / مدعو به کام اصحاب / رفتی بر

وز خویش و پیوند / آن دیار / نسیم و مهتاب / کم شام به ... چنین / در آن / وی وصل حبیب / خبر به ... شد ، دا ...

*Ô oiseau de l'aube ! Quand ce soir sombre*

*a quitté la débauche*

*et par la bise des aubes*

*le sommeil a fui les endormis*

*celui qui a une litière indigo*[2]

*il a ouvert ses chevelures d'or*[3]

*Dieu a émergé parfaitement*

*Démon acariâtre en prison*

*Rappelle-toi la bougie morte !*

*Ô ami de Joseph dans cette cellule*[4]

*maintenant que ton rêve a bien été interprété*

*ton cœur rempli de délice*

*et tes lèvres de sourire*

*Tu as été jalousé par les ennemis et a rendu heureux les amis*

---

[1] L'Entretien à propos d'Ali Akbar Dehkhodâ → http://shamselangeroodi.blogfa.com/post-313.aspx.

[2] Le poète fait une comparaison entre le lit du soleil et le ciel bleu.

[3] Le poète fait allusion au soleil.

[4] Le poète fait allusion à l'histoire du maître-échanson dont son rêve a été bien interprété par Joseph et qui l'a libéré de la prison.

*tu as rejoint ton amour et tes proches*
*plus libre que la bise et le clair de lune*
*Rappelle-toi celui qui passait toutes les nuits*
*dans le désir de ses amis*
*à compter les étoiles jusqu'à l'aube ![...]*

## 1.8. Iraj Mirza Jalal-ol Mamâlek

Iraj Mirza Jalal-ol Mamâlek (1874-1926), descendant de la dynastie de Qajar et fils du prince Gholâm Hossein Mirza (le poète officiel de la cour), poète humoriste moderne, calligraphe, Iraj Mirza est considéré comme l'un des derniers poètes classiques et l'un des plus grands poètes novateurs contemporains de l'Iran ainsi qu'un poète inoubliable pour les Iraniens. Au service de la cour, dès l'âge de 19 ans, il a été honoré et fut surnommé *Malek ol Choara* (Roi des poètes) et ensuite *Jalal-ol Mamâlek* de Mozaffar Eddin Shah, mais il a décidé de quitter la cour royale et a rejoint le bureau du gouverneur de Tabriz, Amin od Dolleh Alias avec lequel il a voyagé en Europe. Excepté le suicide de son premier fils à la suite de problèmes psychologiques, à la différence de la plupart de ses collègues contemporains, il n'a pas subi les mauvais effets de la révolution de *Machrouteh*. Quant à son Art, les œuvres d'Iraj Mirza s'associèrent à la critique de l'ignorance, du fanatisme religieux et de l'obscurantisme mais également de la tyrannie des hommes d'État. Au fond, ce fut un poète croyant, mais dénonçant sans relâche les superstitions et les pseudo-traditions ou encore la malhonnêteté du clergé à l'égard du peuple. Il maîtrisait le français, l'arabe, le russe et le turc, depuis son adolescence et il a composé des poèmes en s'inspirant des *Fables* de La Fontaine.

> La connaissance de la langue française et l'observation de la vie des Européens en ont fait un homme novateur et moderniste. À cela s'ajoute son audace morale provocatrice, mettant en lumière les défauts de la société qui ont été la cause des malheurs du peuple.[1]

Iraj Mirza a été reconnu comme le maître de l'ironie de la poésie populaire ou familière dans le sens où il employait les termes mêmes des paroles de tous les jours, et dépassait la frontière qui interdisait l'utilisation de certains mots dans la poésie. Ses vers sont donc imprégnés de nombreux vocabulaires compréhensibles par le peuple. Ainsi, il est connu et

[1] Mahdjoub Mohammad Jafar, *Tahghigh dar Ahvale va Asar-e Iraj Mirza (Analyse des œuvres d'Iraj Mirza),* 1353 (1974), / *Divân Iraj Mirza*, los Angeles, 1356 (1977), p. 31.

populaire grâce à son langage simple, éloquent et d'ailleurs riche en satire. Au contraire de son caractère modeste et poli, la poésie d'Iraj Mirza plus que par d'autres caractéristiques, est connue pour l'utilisation de mots argotiques, vulgaires. Sa poésie fut accessible ainsi à tous, et devint alors une révolte sociale. De surcroît, il mélange des mots étrangers avec des mots persans dans des combinaisons humoristiques. Son langage est franc, courageux, voire sans précaution. À cet égard, Gholam Hossein Youssefi déclare :

> Il a entremêlé la matière de la langue populaire avec certaines expressions courantes dont les termes administratifs de même qu'avec quelques mots courants chez les instruits. Il en a créé une langue compréhensible, éloquente et solide pour tous que le maître Khanlari a nommé « la langue du journal ».[1]

À titre d'exemple, voici quelques vers d'un poème ironique rempli délibérément de mots français. Dans ce poème, Iraj Mirza reproche aux anticonformistes de vouloir transformer la poésie persane en imitant la poésie européenne, alors que ce qu'ils offrent comme poème est ridicule. C'est pour cette raison que Mirza compose un poème en persan-français en entremêlant des mots des deux langues pour montrer cette caricature et railler ce qu'ils composent à la place de la poésie. Il convient d'expliquer que dans ces vers, les mots surlignés sont apportés exactement dans le poème d'Iraj Mirza, cela veut dire qu'il a prononcé les mots français insérés dans son poème :

[ / بسا در لیـ و نگام لته / دو یه کردم و کا ترته / بسا نت د دم و آنکت کردم / شتبا بروت و نت کردم / ر آو دم
و جاق دم / پانزو پنس به و ق دم / ه نشستم به منا ع پس میز / ه تپا م دو یه لای شمیز / ه پا هشتم و مر کردم /
خاطر ما ع ضاء کردم ][2]

*[…]De sorte qu'en hiver ainsi qu'en été*

*j'ai traité le dossier et le carton*

*de sorte que j'ai donné des notes et fait des enquêtes*

*j'ai fait des erreurs brutes et nettes*

*J'ai apporté des aiguilles et j'ai fait des épingles*

*j'ai affiché des papiers par des punaises et des pinces*

*Je me suis assis systématiquement avec la persévérance au bureau*

[1] Youssefi Gholam Hossein, *Cheshme-ye-Roshain (La Fontaine illuminée)*, *op. cit.*, p. 361.
[2] Mahdjoub Mohammad Jafar, *Divân Achaar Iraj Mirza*, Téhéran, Andisheh, 1353 (1974), p. 124.

*j'ai enfoncé le dossier dans la chemise*
*J'ai posé des paraphes et j'ai signé*
*j'ai assouvi celui qui revendique.[...]*

Bien que ce poète n'intervienne pas directement dans la lutte politique lors de la révolution de *Machrouteh*, sous l'influence de ce dernier, sa poésie n'apparaît pas moins éclairante que celle de ses camarades. L'originalité de sa poésie sociale critique se trouve dans son art du sarcasme, riche en métaphores, en mots acerbes et en expressions piquantes. Fidèle aux normes classiques de la versification, Iraj Mirza s'intéresse aux thèmes comme les mythes de Vénus et d'Adonis, la patrie, l'éducation des enfants, la libération des femmes et surtout l'affection inconditionnelle de la mère dans sa poésie dans toutes les formes classiques telles que : *Masnavi*, *Ghateh*, *Ghassideh* et *Ghazal*.

La carrière artistique de ce poète se divise en deux chapitres : le premier comprend les vers panégyriques qu'il a rédigés pour gagner sa vie à la cour, et le deuxième comprend des vers plus sérieux qui traitent des critiques sociales dans une langue simple, ironique et satirique. Avec ses vers sociaux, Iraj est indéniablement l'un des poètes influents de l'histoire de la littérature persane et Bahâr en fait l'éloge en l'honorant du titre : le « nouveau Saadi »[2]

Or, il fut un autre Saadi dans ce sens que sa poésie fut classée parmi les classiques. Cependant, il s'abstient, délibérément des règles strictes de la poésie traditionnelle. Ses efforts effectués surtout dans le domaine de déplacement des rimes, dans un cadre fermé, comme le poète sans doute le souhaitait, n'aboutissent pas à une évolution telle qu'on l'aperçoit chez Nîmâ. Moderne plutôt dans son langage satirique et populaire et les thèmes qu'il traita dans la poésie persane, il fut sans doute un poète courageux car il fit état des tabous sociaux dans ses poèmes et établit des liens très étroits avec le peuple iranien qui avait trouvé son porte-parole dans la poésie de Mirza. Ce féministe, gêné en voyant la situation de la femme iranienne, s'occupait largement d'éclairer le peuple et le pouvoir à respecter les femmes et à leur offrir la place disparue et leurs droits oubliés qu'elles méritaient dans la société. En résumé, Iraj appartint aux catégories des poètes *Machrouteh*, qui ont choisi un langage simple mais acéré pour décrier la situation socio-politique de leur époque. Un de ses poèmes connus qui se récite chez les Iraniens en hommage à « Mâdar » (« La Mère ») comme la personne la plus précieuse pour eux est ce poème :

[2] Bahâr Mohammad Tqî, *Divân Achaar*, Téhéran, Negah, 1387 (2008), p. 1112.

گنا مرچ دمادر اپستا بهد گرفه آمخ اشبهابرگاهه مه ابیا نشسه و آمخ ادتم بگرفت وپابه پابرد اتا
شیه فه آمخ ا حر ودوحر بر بام اغاظ نهادو آمخ البخنا نهادبرا مه ابرغچه گل شکه
آمخ اپس هسته مه هسته و اتا هستم وهسه دمش دو

*Dit-on, quand ma mère m'a accouché*

*elle m'a appris à prendre le sein*

*Les nuits, auprès de mon berceau*

*assise éveillée et elle m'a appris à dormir*

*Elle m'a pris la main et m'a amené pas à pas*

*et elle m'a appris à marcher*

*Lettre à lettre, sur ma langue*

*elle a mis les mots, elle m'a appris à parler*

*Elle a mis le sourire sur mes lèvres*

*elle a appris à un bourgeon de fleur à s'épanouir*

*Mon être vient donc de son être*

*je l'aimerai à jamais.*

## 1.9. Mirza Mohammad Farrokhi Yazdî

Mirza Mohammad Farrokhi Yazdî (1877-1939), poète, député du parlement et rédacteur de quotidiens en Iran. Né à Yazd, il y passe son adolescence avant qu'il ne continue ses combats politiques à Téhéran. À 15 ans, il compose un poème de reproches contre les responsables de son école, il est renvoyé à cause de ce poème. Il fut l'un des poètes martyrs de *Machrouteh*. Il ouvre avec Lahoutî, le chemin vers la poésie *Karegari* (ouvrière) en Iran. C'est la raison pour laquelle, l'on considère ces deux poètes comme les poètes socialistes du pays. Néanmoins, Farrokhi est socialiste plutôt dans le sens qu'il se préoccupait des classes modestes de la société.

Poursuivi pour ses poèmes fougueux, il immigre en Irak où il passe de mauvais moments. Puis il rentre en Iran. Il publie un journal *Toufân* (*La Tempête*). En raison d'un poème critique contre le gouverneur de Yazd, celui-ci lui fait coudre les lèvres. Cet acte infâme provoque la

colère des gens et ils organisent une manifestation ainsi qu'un scandale à l'Assemblée. Au bout de deux mois, Yazdî s'enfuit de la prison. Il raconte cette histoire abominable dans un vers très connu :

شرح یہ قصہ ش دوا دوستہ م
تا بہ دولت بہ دل سستہ م

*Écoute cette histoire sur mes deux lèvres cousues*
*pour que ton cœur brûle pour mon cœur brûlé*[1]

Il est emprisonné plusieurs fois en raison de ses poèmes s'opposant au traité de 1919 et au régime de Reza Khan Pahlavi. Il devient député du peuple de Yazd. Il republie son journal arrêté *Toufân* (*La Tempête*) mais celui-ci s'arrête à nouveau. Bien que ce journal ait été interrompu plusieurs fois, nous remarquons que malgré la censure et la pression, sa publication fut longue. Il occupe une place importante dans l'histoire littéraire de l'Iran, du fait qu'il édite des articles théoriques sur la prose réaliste qui ont donné une nouvelle vision aux poètes et écrivains. Il publiait aussi des traductions de pièces de théâtre et d'autres ouvrages de la littérature étrangère en particulier de la littérature russe.

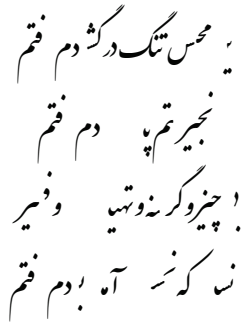
> *Toufân* (*La Tempête*) faisait une tempête avec son ton courageux. Durant les 8 années de sa publication, il a été arrêté 15 fois et son propriétaire a été appelé au tribunal. Mais Farrokhi n'en a pas tenu compte. Il publiait ses pensées dans d'autres journaux comme *Sétareh-ye-Chargh* (*L'Étoile de l'orient*), *Ghiyâm* (*Le Soulèvement*), *Peykâr* (*La lutte*) et les autres.[2]

Farrokhi a subi des tourments à l'époque où il travaillait à *Madjles* (l'Assemblée) qui était en majorité en faveur de Reza Khan. Il quitte Téhéran pour Moscou et ensuite pour Berlin. Il présente dans un tribunal des documents qui condamnaient le régime d'Iran. Même si par la suite on l'a autorisé à revenir en Iran grâce à la médiation du ministre de la cour Teymourtach, il est arrêté après la mort de ce dernier. Il tente de se suicider en vain. Il est finalement exécuté après deux années d'emprisonnement par injection d'air dans la prison de *Qasr* à Téhéran.

[1] En persan signifie : Pour que ton cœur ait pitié de mon cœur brûlé. Dans ce vers le poète en répétant deux fois le mot brûlé, brûle fait un jeu de mot qui donne une consonance à ses vers. Je préfère traduire en considérant ce jeu.

[2] Ariyânpour, Ed Zavâr, *op. cit*., p. 505.

Personne ne sait où se trouve son tombeau. Avant sa tentative de suicide, il avait écrit ces vers :



*De cette prison étroite, j'ouvris la porte je m'en allai*
*J'ai arraché la chaîne de la tyrannie*
*Pauvre et affamé et appauvri*
*Comme j'étais venu premier, je m'en allai*

Bien que la poésie de Farrokhi ne réussisse pas autant que celle de ses camarades tels que Aref et Echghî, ses poèmes lyriques présentent son talent rhétorique et poétique. Il lutte, à travers ses poèmes, contre l'ignorance religieuse et l'hypocrisie des *Mollahs* qui abusent le peuple sous le prétexte des cultes religieux. La poésie de Farrokhi ne fait l'éloge que de la liberté et de la justice. Le *Ghazal* chez lui ne représente pas à l'instar des classiques, l'amour affectif d'un amoureux, il reflète les événements socio-politiques de son époque mouvementée. À cet égard, SH. Kadkani déclare : « À cette époque, il fut le seul poète à composer le *Ghazal* politique d'une meilleure manière. Ainsi, il put donner une âme politique et un aspect révolutionnaire nouveau au *Ghazal* persan. »[1]

La poésie de Farrokhi est anticapitaliste. En effet, il est renommé dans la littérature persane car il a fondé la littérature ouvrière persane. Les mots fréquents chez lui sont : la liberté qu'il utilise seul ou dans des combinaisons avec d'autres mots : le peuple, la patrie, la révolution, le sang, la tyrannie et en particulier l'ouvrier et le paysan. Farrokhi soigne les formes classiques. Même si son langage est moins populaire, il utilise également des termes populaires, francs et compréhensibles afin de transmettre ses messages au peuple illettré. Il introduit donc aussi des mots non lyriques dans ses *Ghazal*s ce qui peut être considéré comme une réforme pour le *Ghazal* persan. En effet, on peut se rendre compte que ses poèmes

[1] Shafiee Kadkani, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane),* Tous, 1359 (1980), p. 114.

prennent, quand il parle de la justice et de la défense de la patrie, un ton épique. Il rappelle par un rythme épique la grandeur du pays perse et les honneurs du passé afin de provoquer le peuple endormi dans l'ignorance. Cependant ses poèmes qui s'enracinent dans un cœur tourmenté et rempli de chagrin manifestent aussi sa mélancolie. Il utilise avec modération les mots étrangers dans sa poésie et cela se trouve plutôt dans les situations satiriques ou ironiques. Effectivement, Farrokhi est un poète de son temps, il est reconnu dans la poésie persane pour son courage, car il fut audacieux non seulement dans sa vie politique, mais dans le fait qu'il avait imprégné la forme la plus lyrique de la poésie persane c'est-à-dire *Ghazal* avec sa vie révolutionnaire.

هرجا جلوی آ ه پری بُد / کا م رد د دیوانگری بُد / پرو به مرغ خوش که در دام / فو دم حسرت بُ

بال و پری بُد / گر مه و ته و آ دنبدم / چ سروچر به ی م / ی بُد / و ی که عش شم / خبر خیش / دم که

خبر مه بُ خبری بُد / تابش مه خ ی ه دل ذو / قت ص قسم ه خ جگری بُد / درد که پرت ی بی غم

عش / اشر مه درعها ی آ ی بُد

*Où on parlait de l'éclat de cette belle lune*

*Moi, passionné, je n'avais que faire des folies*

*Le vol plaît aux rossignols car dans ce piège*

*Mon cri venait du regret que je n'avais pas d'ailes*

*Si je n'étais pas si pieux et libre*

*Pourquoi n'ai-je pas de fruit comme le cyprès*

*Le jour où je me suis évanoui de ton amour*

*j'ai vu que toutes les nouvelles venaient de l'ignorance*

*Sans éclat de la lumière de ton visage ô belle lune !*

*comme le rubis, ce fut notre destin : un foie sanglant*[1]

*Hélas ! Traiter le malade du chagrin d'amour*

*toutes les nuits, était à la charge du soupir matinal.*

[1] Au fond, il faut traduire : notre destin consistait que nous souffrions. En persan, pour bien montrer cette souffrance, on utilise l'expression « le sang du foie » mais comme cela n'existe pas, j'ai traduit ce vers tel qu'il est au-dessus pour montrer le rapport commun entre le rubis et le foie sanglant.

## 1.10. Abolghassem Lahoutî

Abolghassem Lahoutî (1887-1957), poète, journaliste et politicien. Membre du parti communiste d'Iran, il a été condamné à mort, mais il s'enfuit à Moscou où il meurt et est enterré après avoir vécu 36 ans loin de son pays. Il reste toujours un Iranien attaché au Tadjikistan.

Lahoutî fut, quelque temps, ministre de la culture au Tadjikistan. Pendant son séjour dans ce pays, avec l'aide de sa femme cultivée et russe, il traduit *Shâhnâmeh* de Ferdowsî en russe. Grâce à ses activités culturelles au Tadjikistan, dont l'enseignement du persan, sa participation à la fondation du théâtre et de l'opéra, Lahoutî est considéré aujourd'hui comme un grand poète national de ce pays. Il reste à remarquer qu'il fut l'un des membres du cercle des écrivains d'URSS et l'assistant de Maxime Gorki ainsi que l'auteur de l'hymne national du Tadjikistan en 1946.

Il a commencé sa carrière par la publication de ses poèmes dans les journaux révolutionnaires. À Téhéran, il se joint aux révolutionnaires constitutionnalistes. Renvoyé de la gendarmerie qu'il dirigeait, il fuit à Bagdad. Rentré en Iran, il publie pendant deux ans un journal intitulé : *Bistoun* dans sa ville natale de Kermanchâh.

Ses poèmes traduisent ses pensées patriotiques et opposées au colonialisme anglais et en revanche, rendent vers le socialisme. En contact avec la diplomatie officielle de l'Iran, ses poèmes le conduisent au tribunal où il est condamné à mort alors qu'il n'a que 33 ans. Il réussit à fuir en Turquie où, avec beaucoup de difficultés, il publie en collaboration avec Ali Norouz, une revue bilingue franco-persane intitulée : *Pars* dont il est lui-même le rédacteur. Enfin, il revient en Iran et participe à l'insurrection de Tabriz qui aboutit à l'échec et à l'occupation de cette ville. Obligé de s'exiler cette fois en URSS, il y continue l'écriture de ses poèmes. Il publie à l'âge de 60 ans son *Divân* de poèmes à Moscou. Ce dernier volet contient des poèmes lyriques et politiques. *Ghazal, Ghassideh* et *Rubaî* et aussi les formes les plus modernes se trouvent largement parmi ses poèmes. Lahoutî ne tient pas compte des débats concernant la poésie ancienne et moderne et il crée dans la forme qui lui plaît. Ses poèmes ont été publiés dans différents journaux : *Iran-e no* (*Le Nouvel Iran*), *Chargh* (*L'Orient*). Grâce à sa bonne connaissance de plusieurs langues étrangères : turc, russe, arabe, français, il traduit diverses œuvres en persan dont celles des écrivains et des poètes russes et français : Alexandre Pouchkine, Maxime Gorki, Vladimir Maïakovski et Victor Hugo. C'est lui qui a traduit pour la première fois en persan « L'Internationale ». Comme Farrokhi, il introduit de nouveaux mots dans la poésie persane. Parmi eux, il existait des termes qui

venaient plutôt de l'idéologie marxiste. Quoique son langage dans les formes classiques soit soutenu, en général sa poésie possède un langage populaire et compréhensible. Néanmoins, grâce à sa connaissance des langues étrangères, ses efforts afin de trouver de nouvelles formes pour la poésie persane furent novateurs. Sa poésie présente également des innovations dans le contenu ainsi que dans la forme. Il n'avait aucune crainte pour allonger et raccourcir les vers à l'instar des poèmes modernes européens. Il est reconnu sans aucun doute dans la poésie persane du fait qu'il osait briser les codes de la poésie ancienne et découvrir de nouvelles frontières. Pourtant, il a sans doute frayé avec la poésie de Nîmâ. Cependant, sa poésie comme celle de ses camarades souffre du manque d'harmonie entre le contenu et la forme, ou disons, les contenus anciens dans les formes brisées. De tout cela certains critiques déduisent que Lahoutî a créé le premier vers libre du persan.[1] C'est un sujet controversé car certains autres ne partagent pas cet avis.

Il est normal qu'il publie la plupart de ses œuvres en URSS. Cependant, les thèmes de ses poèmes tournaient autour de la liberté, la patrie et en général, en faveur des valeurs de *Machrouteh*. En conséquence, il est considéré comme l'un des plus actifs et combattants de la poésie *Machrouteh*. La fréquence des mots : ouvrier, parti, paysan, travailleur l'a rangé à côté de Farrokhi comme le pionnier de la poésie ouvrière iranienne. Il soutenait toujours la classe ouvrière insistant sur le fait que l'ouvrier pouvait se débarrasser lui-même de la discrimination dont il faisait l'objet. Cette idée s'opposait aux gens qui cherchaient le salut de la classe modeste de la société en fouillant dans les décrets et dans la cour ou dans un miracle divin :

ی کاگر نجات دربا و
زمیا باش شه و کردگا هم

*O ouvrier, dans tes bras se trouve ton salut*

*Du roi et aussi de Dieu, Sois déçu !*

La poésie réaliste de Lahoutî, semblable à celle des autres poètes, reflète les tourments de son époque. Sa poésie illustre une mélancolie et une nostalgie qui renvoient effectivement au fait qu'il n'a jamais vu sa patrie durant une grande partie de sa vie. Malheureusement,

[1] Langaroudi Shams, *Târikh-e Tahlili-ye cher-e no (Histoire analytique de la poésie nouvelle*), vol 1, Téhéran, Markaz, 1378 (1999), p. 49.

l'influence idéologique du parti communiste détourne la poésie de son véritable chemin. À cet égard, Langaroudi déclare : « Lahoutî fut l'une des figures les plus brillantes de la poésie persane dont le talent a été détruit. »[1] Les poèmes trop idéologiques (qui s'approchaient du slogan et des propagandes politiques) que composent Lahoutî ne possèdent guère l'essence de la poésie. De surcroît, ils expriment directement ses pensées. Cependant, si on considère la situation difficile de l'époque de *Machrouteh*, nous nous apercevons que cette caractéristique se trouve plus ou moins chez les poètes qui s'occupèrent d'éveiller le peuple. Sinon, les poètes se réfugiaient dans l'ironie. Lahoutî apprend donc sous l'influence d'un fameux poète caucasien : Mirza Ali akbar Sabir, les poèmes satiriques. Lahoutî qui suit des études religieuses, au début porte *mollah*, mais il a un esprit curieux qui cherche sans cesse. Ensuite, ses pensées changent et il s'oppose aux *Mollahs* en qui il voit la source de l'ignorance du peuple. Il défend les droits des femmes et il les encourage plusieurs fois dans ses poèmes à se cultiver et à s'élever par l'éducation. Bien que les poèmes marxistes de Lahoutî n'aient plus d'impacts, il nous a laissé d'autres beaux poèmes lyriques savoureux qui manifestent la vocation éloquente de sa poésie :

ترسم آ دنسا د قفس، صیادم / آ قا تاکه باغ ود دم / بس که ما م به قفس، نگ گل دم فت / گرچه با عش وی
مادر یتی دم / آتش آ به کاشانه‌ی صیاد م / گر یر بنا ت نکنا آ دم / ر شیرین و شکر نا ی دل ی یس / و نه
م در هنر تادتر ف دم / ولی نکته که تفسیر دم عش / کرد ق به تادی م تادم / گرچه باشا غم عالم به دلم لاه ق /
کس در غم م یس ، آ دل شادم

*Je crains que le chasseur ne me libère pas de la cage*

*de sorte que j'oublie le chemin du jardin*

*Tant je suis resté en cage que j'ai oublié la couleur de la fleur*

*même si je suis né par la mère de l'univers avec son amour*

*Par mon soupir je brûlerai le foyer du chasseur*

*s'il ne me libère pas de cette prison*

*Il n'a pas de passion ni de sourire maîtresse Chirîn*[2]

*Sinon, je suis plus maître que Farhad*

[1] *Ibid.,* p. 59.

[2] Le poète joue entre l'adjectif doux et le prénom de la bien-aimée Chirîn qui signifie douce pour faire une allusion entre elle et Farhad.

*Depuis que j'ai interprété une question d'amour*
*mon maître a avoué que je suis plus maître que lui*
*Bien que j'aie tout le chagrin de l'univers dans mon cœur Lahoutî*
*personne n'est dans mon chagrin j'en suis heureux*[1]

## 1.11. Taqî Rafat[2]

Taqî Rafat (1889-1920) poète, dramaturge iranien et rédacteur en chef des deux journaux *Tajaddod* (*La Modernité*) et *Azâdestân*. Il est considéré comme « le premier théoricien et le précurseur de la poésie nouvelle »[3] en Iran. Il fait partie des poètes qui ont fondamentalement participé à l'avancement de la poésie moderne en Iran. Rafat ne néglige pas d'analyser et de défendre la modernisation de la poésie persane. Il effectue ses études secondaires à Istanbul où il apprend le turc et le français. Il enseigne la langue et la littérature françaises et compose des poèmes en persan aussi bien qu'en français et en turc. Il tente des innovations dans la poésie tout en échappant aux bases et aux formes classiques de la poésie persane telle que *Ghazal* ou *Ghassideh*. Cela soulève des vives réactions dans son milieu. Quoiqu'il soit considéré d'après certains critiques comme le premier poète novateur en Iran, il est sans aucun doute le premier théoricien de la poésie moderne. Il veut rénover la critique littéraire et publie des poèmes modernes sous le pseudonyme latin de « Femina ». Malheureusement, les traces de ces poèmes français et turcs ont disparu. Ses poèmes persans, ses traductions et ses articles critiques, tous publiés dans des revues, ne sont pas encore recueillis. À la suite de l'assassinat de son ami proche Mohammad Khyabâni, le chef du parti démocratique à Tabriz, Rafat se réfugie à Anzâb. Il met fin à ses jours alors qu'il n'a que 31 ans (ou on l'a tué ?). À l'image de ses poèmes disparus, sa tombe reste aussi inconnue. En tant que fervent partisan de la littérature moderne, Rafat exprime avec audace ses idées sur la littérature dans son journal Tajadod :

> Notre ancienne littérature s'est éloignée de ses sources d'origine. Accumulée dans un vaste domaine, elle s'est arrêtée immobile dans un grand lit. Un barrage, disons, conservateur a enfermé les vagues accumulées de la littérature dans ce vaste bassin. Quand nous disons que nous avons à charge afin de pousser des mouvements, cela veut

[1] Personne ne pense à moi ou personne ne partage mon chagrin. Ce vers est interprétable en persan, mais j'ai préféré traduire le même terme que le poète.

[2] On écrit aussi sous une autre orthographe Taghî Rafat.

[3] Langaroudi Shams, *Târikh-e Tahlili-ye cher-e no (Histoire analytique de la poésie nouvelle*), *op. cit.,* p. 49.

> dire que notre objectif est de faire une brèche dans la fondation de ce barrage solide de la continuité et de l'inertie.[1]

Pour la réalisation de cet objectif, Rafat compose un poème différent aussi bien dans son contenu que dans sa forme par rapport aux poèmes anciens en abandonnant les rimes des normes classiques et également les vers réguliers en longueur. Cette innovation occasionne des attaques de la part de partisans fanatiques de la littérature traditionnelle. Cependant, Rafat ne recule pas, il ne cesse de répondre en écrivant des articles critiques sur la littérature autant que sur les événements socio-politiques. Il invite ses collègues journalistes à briser leur silence et à refléter correctement les problèmes de la société. Il encourage le modernisme dans tous les sens pour l'Iran et la culture iranienne. Sa vie politique et combattante présente aussi son esprit ouvert à la vie politique. Les débats littéraires avec les autres personnalités illustres de son époque comme Bahâr, manifestent la vision moderniste de Rafat. Ce poète novateur enseigne aussi à l'école et réussit à fonder de ce fait son style particulier *Maktab-e Rafat* (L'École de Rafat)[2] il prend une place indéniable dans l'apparition des poètes et des écrivains qui lui succèdent. Rafat dans son fameux manifeste accueille une innovation littéraire :

> Chers frères ! Nous sommes dans les moments les plus difficiles d'une révolution littéraire.[...] Nous voulons remplacer une situation ancienne et en même temps, dominante par une situation nouvelle.[...] Il est évident que la modernité dans la pensée et dans le sens exige la modernité littéraire.[3]

Dans une situation qui ne supporte les nouvelles idées que si elles confirment la continuité de la littérature classique, il répond avec une logique devant laquelle la majorité de ses opposants s'incline :

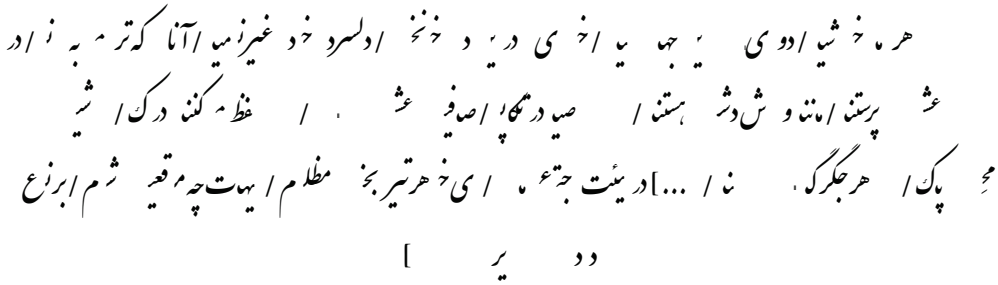
> Le bruit du canon et des fusillades font éveiller dans nos corps des émotions que la langue rythmée, modérée, solide et ancienne de Saadi et de ses contemporains ne peut révéler. Nous avons les besoins que Saadi n'avait pas.[...] Si un élève adorateur de son maître pense que les pensées de Saadi furent les meilleures par rapport à son temps et son environnement, nous accepterons. Mais quand il veut dire que ces pensées peuvent nous sauver, nous nierons.[4]

La vie écourtée de ce jeune poète et son engagement politique l'ont empêché de présenter un bilan complet de ses idées novatrices et de prendre un titre plus glorieux que théoricien de la poésie nouvelle. Il est évidemment un anti traditionaliste qui participa à la modernisation de la poésie persane. Il est important dans l'histoire littéraire du pays du fait que grâce à lui, la

[1] *Ibid*., p. 51. (Voir aussi Rafat Taqî, in *Tajadod* (*La Modernité*), Numéro 168.
[2] *Ibid*., p. 32.
[3] *De Sabâ à Nîmâ, op. cit.*, Tome 2. p. 463.
[4] *Ibid*.

société littéraire a senti de plus en plus la nécessité de poser de nouvelles questions et de s'occuper d'une nouvelle approche dans les domaines théoriques.

Dans un long poème dont nous traduisons quelques vers, Rafat s'adresse aux femmes iraniennes en rappelant la tyrannie qu'elles subissaient à cause de l'ignorance culturelle :



*Tu t'appelles Vénus, lune, soleil*
*tu es loin de cet univers mobile*
*Tu es humiliée dans ce pays sanguinaire*
*tu es désespérée de toi et de l'autre*
*Les prétendants à genou qui t'adorent sur l'autel de l'amour*
*sont des animaux sauvages qui cherchent leur chasse*
*Ils n'ont pas la pureté d'amour*
*ils ne comprennent rien*
*d'une affection pure*
*du poison poignant d'un sourire […]*
*Dans notre société*
*O sœur malheureuse et opprimée*
*Hélas ! Quelle situation néfaste*
*L'Iran t'a donnée !*

## 1.12. Mirza Jafar Khameneî

Mirza Jafar Khameneî (1887-1987), poète novateur, traducteur et combattant politique, il apprend le français malgré l'interdiction d'un père peu ouvert à la modernité. Au cours d'un

séjour en Russie, il apprend également le russe. Ce poète maîtrise aussi le turc. Toutes ces langues étrangères ont joué un rôle principal dans son initiation à la poésie moderne occidentale. La poésie de Khameneî échappant à la tradition de la prosodie classique exprime les vérités de son époque par un langage considérablement moderne. De ce fait, il est situé certainement au rang des poètes novateurs comme Rafat, un révolutionnaire constitutionnaliste et ami proche de Mohammad Khiyabâni, secrétaire général du parti communiste iranien. Ses poèmes ont été publiés dans les journaux *Habl ol Matine*, *Asr-e-Jadid* (L'Époque *moderne*) *Chams* (*Le Soleil*) et *Dânechkadeh,* ainsi que dans les journaux de Rafat : *Tajadod* (*La Modernité*) et *Azadistan.* La disposition nouvelle des rimes et l'expression nouvelle dans la poésie de Khameneî, et en général, sa déviation des habitudes littéraires classiques manifestent son esprit ouvert à la modernisation. Sa poésie est sans doute le miroir des événements de son époque. Elle possède un langage délicat, fantasmé et très éloigné des normes classiques avec une vision poétique particulière. La forme qu'il a expérimentée différemment de la poésie ancienne, s'appelle *Tchahar pareh*. Son poème « Vatan » (« La Patrie ») représente le chagrin accumulé dans le cœur du poète qui a pris un ton épique et provocateur et qui appelle la patrie à réagir contre son destin :

هر و به منظر خ یی به در آیی ا هردم متجلی به جل جا ا ر غم مرغ دلم هر ش وهر و ا ب مه تا کن زه

سر ا ای طا فسرد و ی ص ت مج وح ا آ ج سی تم، آ ی وط ا هر نگرم یمه د اکر و ا محص ع و،

چ قطه پرگا ا محص ع و، خ د گر بگیم ا ی شیر، ب کرد وبه ترس ا شمشیر جفا آ ته وی هر ا تا چن

بخ ا ه بگا چ م خ د هم ا برخیز ص لت شیرنه د ا ج بت که در ی معرکه ج د

*Chaque jour, tu prends une forme sanglante.*

*chaque moment tu manifestes en une apparence déchirante*

*Tous les jours et toutes les nuits, l'oiseau de mon cœur*

*rafraîchit sa chanson élégiaque à ton chagrin*

*O visage déprimé ! O profil blessé*

*O patrie éperdue ! Tu es sous les épées de tyrannie*

*je regarde partout je vois les tentes du chagrin*

*Tu es enfermée par l'ennemi comme le point du compas*

*enfermée par l'ennemi ou toi-même si je dis la vérité*
*O lion, c'est que le renard peureux t'a humilié*
*de tous les côtés, tu es sous les épées de tyrannie*
*Combien de temps dormiras-tu encore ? Ouvre les yeux*
*Lève-toi et montre ton courage de lion*
*dans cette bataille tu prends la vie ou tu donnes la tienne.*

## 1.13. Chams Kasmaî ou Shams Kasmaee

Chams Kasmaî ou Shams Kasmaee (1883-1961), poétesse novatrice iranienne, accompagnée de son époux, un commerçant de thé, vécut de nombreuses années en Russie en s'occupant d'activités culturelles. Mais à la suite de la faillite de son mari, ils s'installèrent à Tabriz. Elle publie ses poèmes ainsi que ses articles politiques dans les deux journaux *Tajaddod* (*La Modernité*) et *Azâdistân*. En effet, protégée par Rafat, elle rejoint les écrivains de Tajaddod. Elle maîtrise les langues russe et turque. Devenue veuve à l'âge de 50 ans elle demeure d'abord à Yazd, ensuite à Téhéran puis avec sa fille et son nouvel époux jusqu'à la fin de sa vie. Elle accueillait les écrivains et les intellectuels chez elle. En 1920, son fils fut tué lors du mouvement *Jangal*[1]. À l'occasion de ce drame, un poème de condoléances intitulé « Omr-e-Gol » (« La Vie d'une fleur ») lui fut adressé de la part de son ami poète Lahoutî. Même si un très petit nombre des poèmes de Kasmaî a été publié, la poésie de cette femme à l'esprit libre, affiche sa libération des codes embarrassants de la poésie classique. Elle cherche à l'instar de Rafat la création d'une nouvelle forme et de nouvelles frontières prônant la modernisation littéraire. « Cultiver la nature » publié en 1920 à Azadistan est considéré comme l'un des premiers poèmes modernes sans être rimé selon les normes classiques de la poésie persane :

[1] Le mouvement intitulé *Jangal* (*Mouvement de la forêt*) a été actif entre 1914-1921 durant l'affaiblissement du pouvoir central et l'invasion de l'Iran par les Russes et les Anglais. Mirza kuchak khan fut le fondateur de ce mouvement révolutionnaire basé dans les forêts du Guilân au nord de l'Iran. Nous n'entrerons pas dans les détails politiques de ce mouvement. Remarquons cependant que Ladbon, le frère cadet de Nîmâ connu par ses courriers, était membre de Jangal alors que Nîmâ ne l'était pas.

بسیاری آتش مهر و ناز و نوازش / بیشتر گرم و وشنایی و تابش / گلستان فکرم / خرب و پریشان فرس / چه گلهای
فسرده فکار بکرم / صفا و طروت کرده گشتند مأیوس ][2]

*Par profusion du feu d'affection et de la caresse*

*par l'intensité de la chaleur et de l'éclat de lumière*

*la roseraie de ma pensée*

*est dispersée hélas !*

*Comme les fleurs déprimées, mes pensées intactes*

*ont perdu leur vitalité et leur fraîcheur elles sont désespérées.[...]*

Même si la poésie de Kasmaî imite au début les formes classiques, sa tendance va vers les contenus nouveaux. Elle évite les clichés. Elle ajoute des expressions et des thèmes moins répétés dans sa poésie. Elle essaie d'écrire ses vers dans la langue de son époque. Néanmoins, l'ensemble de sa poésie ne prouve pas qu'elle ait réussi dans sa carrière autant qu'elle le méritait. Elle est réputée dans la littérature persane parce qu'elle ose introduire de nouveaux termes, raccourcir et rallonger les vers et aussi user de liberté dans le choix des rimes. Tout cela montre que ce poète novateur connaissait bien la poésie moderne et libre, en cours dans le monde. Elle revendique la modernité de la poésie persane. « Philosophie de l'espoir » est un poème publié à Azadistan :

ما در این پنج و نوبت خویش / چه بسا کشتزار دیدیم / نیکبختانه خوشه چیدیم / که جا کاشتند مردم پیش / عیش گذشته ما بودیم / با ما
کشتزار آمد / گاه گیر گاه بخشا / گاه مظلم، گه درشا / گرچه جمعیم و گر پرکنا / در طبیعت که هست پاینا / گرد محو با
مرجودیم [2]

*Dans le délai de quelques jours*

*nous avons vu plusieurs champs*

*Nous avons cueilli heureusement des grappes*

*que les gens précédents avaient plantées avec leur cœur*

[2] Ajand Yaghoub, *Tajadod-e Adabi dar Machrouteh (La Modernité littéraire à Machrouteh), Moassesse-ye Tahghighat va Tosse-eh-ye Oloum*, 1384 (2005), p. 187.

[2] *Ibid.*, p. 189.

*Nous étions les agriculteurs du passé*
*la culture du futur est à nous aussi*
*Parfois donataire, parfois donneur*
*parfois ombreux, parfois brillant*
*si on est rassemblé, si on est dispersé*
*dans la nature qui est éternelle*
*si on a à un moment disparu, on existe.*

## 1.14. Parvîn Etessâmî

Parvîn Etessâmî de son vrai prénom Rakhchandeh (1907-1941) est considérée sans doute comme la poétesse la plus populaire d'Iran. Elle naquit au vingtième siècle, quelques années plus tard par rapport à ses contemporains. Cependant elle a vécu à l'époque de *Machrouteh* et des évolutions politiques et littéraires en Iran. Elle est l'une des figures illustres de la poésie persane du XX$^{e}$ siècle. Elle n'intervient pas directement comme ses camarades dans les activités politiques de son époque. Elle ne prétend pas faire une révolution dans la poésie persane. Malgré cela, il semble injuste qu'on ne mentionne pas ici cette poétesse connue et influente. Parvîn est née à Tabriz au sein d'une famille cultivée. Elle a 6 ans lorsque sa famille s'installe à Téhéran. C'est la raison pour laquelle elle s'initie dès son enfance aux évolutions politiques de *Machrouteh* et côtoie les plus grandes personnalités politiques et littéraires de son temps qui fréquentent son père dont Dehkhodâ, Bahâr, Nafissi et Abass Eghbal Achtiyani. Ils sont en même temps les maîtres et le public de Parvîn qui l'applaudissent et l'encouragent à continuer la poésie. Parvîn termine avec succès ses études secondaires, elle fut une étudiante brillante du lycée américain Iran Bethel. Elle y enseigne plus tard pendant quelque temps la langue et la littérature anglaise. En 1926, elle est sollicitée par la cour des Pahlavi pour prendre en charge l'éducation des princes, offre qu'elle décline sans doute en raison de son idéologie.

Le rôle de son père Youssef[1] dans la formation et l'éducation de Parvîn fut évidemment essentiel. Durant son enfance, elle apprend les langues persane, arabe et anglaise auprès de son père. Elle commence sa carrière à l'âge de 7 ans en composant des poèmes grâce aux

[1] Youssef Etessamî (Etessam-ol Molk-e Achtiyani) (1874-1938) fut homme cultivé, éditeur, écrivain et un traducteur très actif avec une quarantaine d'ouvrages traduits, ainsi que le fondateur et le rédacteur du magazine littéraire *Bahâr* (*Le Printemps*). Il fut aussi député au Parlement.

encouragements de ce dernier. Il lui donne des exemples de Saadi et de Hâfez. Parvîn change ainsi les rimes, remplace les rythmes et crée d'autres poèmes. De surcroît, il lui demandait de mettre en vers, des passages qu'il avait traduits en persan de la littérature du monde dont quelques-unes des *Fables* de La Fontaine. Grâce à son père et aussi à son talent en poésie, Parvîn parvint à composer de beaux vers alors qu'elle n'avait qu'entre 11 et 14 ans. Malgré leur simplicité enfantine, ses poèmes donnaient des leçons morales :

سیر و طعنه دبه پیا / که مسکیه چقا بابیا / : عیه خویش بخبری / خلا عیه جیا

*Un jour l'ail critiqua l'oignon*

*O toi pauvre, comme tu as mauvaise odeur*

*Il lui répond : tu ignores toi-même ton propre défaut*

*Pour le reprocher à d'autres personnes*

En 1934, elle se maria avec un officier mais cette union ne dura que deux mois. Le caractère militaire de cet homme ne se conciliait pas avec la délicatesse et la sensibilité de cette poétesse. Elle resta donc toujours célibataire et sans enfant. Elle montra le chagrin de sa vie amère dans un monologue :

ی گل جمعیه گلز چه دی؟ / جز سرنش و با سری خا چه دی؟ / فتا به لیا قفس گشا صیبت / غیر قفس
ی مرغ گرفتا چه دی؟ / ی شمع دل فرو بایه مه پر / جز مشتری سفله به با چه دی؟

*O rose qu'as-tu vu de la roseraie ?*

*Tu n'as vu que le blâme et la rudesse des épines*

*Tu es allée sur la pelouse, mais tu n'as possédé que la cage*

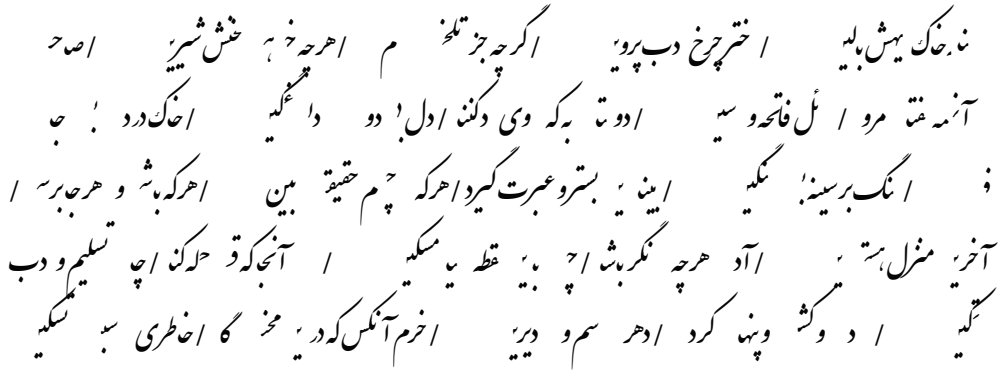
*O oiseau enfermé ! Hormis la cage, qu'as-tu vu ?*

*O bougie éclairant*

*À part des clients ignobles dans ce marché, qu'as-tu vu ?*

Cependant, ce divorce lui fournit l'occasion d'obtenir le poste de chef de la bibliothèque de l'école supérieure de Téhéran et aussi de publier ses poèmes. Cette publication avait déjà

été repoussée par l'intolérance de la société dans laquelle elle vivait. Son père craignait qu'elle fut ainsi stigmatisée par ses publications avant son mariage et compromettant ainsi l'image de sa famille. Enfin, avec l'accord de son père et l'encouragement de Bahâr qui préfaça son œuvre, Parvîn publia le recueil de ses poèmes à l'âge de 30 ans. Cette première édition comprend dans son ensemble plus de 150 *Ghassideh*, *Ghazal*, *Gheteh*, *Masnavi*. Mais un an après, survient le décès de son père âgé de 63 ans. Cela plonge Parvîn dans une douleur infinie. Elle dédie ainsi des vers émouvants à sa mémoire. Ce traumatisme l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire quatre ans plus tard, soit 35 ans, victime d'une fièvre typhoïde. Elle est inhumée aux côtés de son père, dans le caveau familial au sanctuaire Fatemeh Massoumeh à Qom. Ci-dessous, vous lirez les vers qu'elle avait composés pour son tombeau. Ce poème est considéré comme l'un des plus connus et populaires des poèmes persans épigraphiques :



*Celle dont la terre noire est le lit*
*s'appelle Parvîn[1], astre de la voûte des lettres*
*Quoiqu'elle n'ait vu que l'amertume de l'époque*
*sa parole est si suave*
*Elle créait des verbes mais aujourd'hui*
*elle a besoin de vos prières*
*Il vaut mieux que les amis se souviennent d'elle*
*- un cœur sans ami est un cœur affligé-*
*La terre dans les yeux est si pénible*

[1] Le prénom de la poétesse qui signifie l'étoile de Pléioné.

*Le rocher sur la poitrine, si lourd*
*Vois ce lit tires-en la leçon*
*celui qui possède des yeux qui voient la vérité*
*Qui que tu sois et où que tu arrives*
*ici est la dernière maison de l'univers*
*L'homme aussi riche soit-il*
*quand il atteint à ce point est pauvre*
*Où attaque le destin*
*le remède est l'abandon et la politesse la soumission*
*Naître et tuer et cacher*
*C'est la coutume ancienne du ciel*
*Dans cette maison du chagrin*
*heureux celui qui soulage la douleur d'un affligé.*

Peu de temps après la mort précoce de Parvîn, son frère fait paraître une seconde édition qui comprend 238 pièces de poèmes, avec un total de 5606 vers. Parvîn est la première femme poète iranienne qui publia elle-même le recueil de ses poèmes. En réaction contre la société machiste de son époque, elle bouleverse les tabous, brise les normes d'une société intolérante. En effet, sa poésie est composée suivant les consignes classiques. Malgré tout, l'originalité de la publication de ses poèmes sous la forme d'un livre montre que Parvîn n'est guère comme on l'a décrite réservée. En réalité, elle s'apprête à lutter dans sa vie artistique aussi bien que dans sa vie sociale. À cet égard, n'oublions pas qu'elle bénéficia non seulement du soutien de son père mais aussi de celui de quelques autres hommes cultivés comme Bahâr qui cherchaient à soutenir la modernité dans tous ses sens. Cette première expérience réussie qui continua avec son frère montre que l'union des hommes d'une société avec une seule femme motivée et résolue, peut influer sur l'ignorance culturelle et traditionnelle d'une société. En d'autres termes, les critiques qui ont sous-estimé l'importance de Parvîn, ont sans nul doute oublié les difficultés qu'une femme cultivée devait affronter. Parvîn n'est pas seulement timide et traditionaliste, mais elle est aussi une femme audacieuse et courageuse, son livre est le reflet d'une remarquable modernité. Parvîn ne lutte pas comme les hommes au *Machrouteh,* mais sa plume est redoutable. Troublée parfois par sa vie conjugale l'empêchant

d'écrire, elle n'hésite pas à quitter son mari pour retourner à Téhéran. Cette décision traduit son audace et souligne un de ses traits de caractère, son indépendance et une certaine forme de marginalité qui en font, une femme exemplaire. Les vers qu'elle compose pour ses consœurs indiquent qu'elle se préoccupe de l'ignorance et de l'illettrisme des femmes qui ne connaissent pas leurs droits. Bien que la poésie de Parvîn suive la poésie classique dans sa forme, elle est novatrice du fait qu'elle crée de nouveaux contenus. Elle présente son propre style qui ne ressemble pas à ceux de ses camarades Echghî et Aref. La lutte socio-politique de ce poète se manifeste dans ses vers. Elle n'est pas la première dans la révolution littéraire de son époque mais, elle a pris à sa charge d'éclairer la société et de dépasser les clichés. Elle fut un élément moteur de cette modernité en publiant ses poèmes manifestant son courage et son indépendance au sein d'une société marquée par l'ostracisme. Malgré le chagrin qu'elle subissait dans sa vie privée, elle a consacré la plupart de son *Divân* aux thèmes socio-politiques. Leçons de morales, lutte contre la tyrannie, l'ignorance et la discrimination font partie des thèmes présentés dans sa poésie. Ainsi, sa poésie cherche la vérité, la justice, la liberté et la paix. Bahâr dans la préface du recueil des poèmes de Parvîn, explique son style :

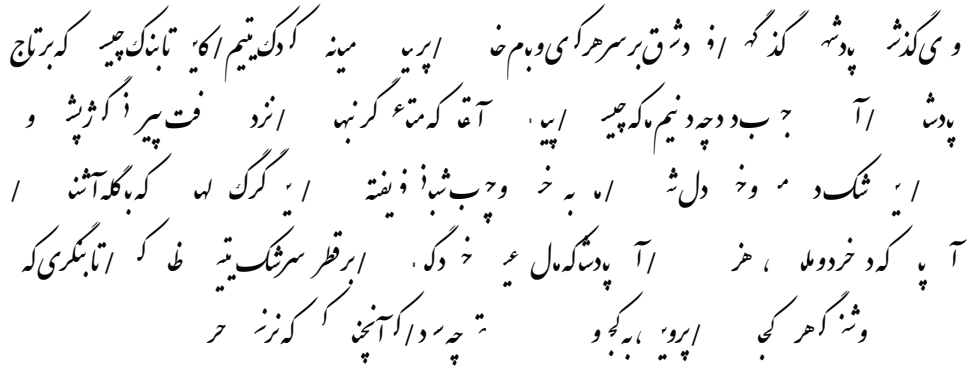
> Ce *Divân* se compose de deux styles rhétoriques et thématiques mêlés à un style indépendant : l'un est du style *Khorassani*, surtout de Nasser Khosro Ghobadyâni et l'autre du style *Éraghi*, notamment de Saadi. Du point de vue du contenu, il est entre les pensées des philosophes et des mystiques. Dans son ensemble, il est composé avec un style autonome propre à notre époque contemporaine, c'est-à-dire celui qui suit la concrétisation des significations et l'atteinte à la vérité. Il présente un style novateur et à la fois sage.[1]

Parmi les deux grands styles de Parvîn qui se trouvent dans son *Divân*, les dialogues et les débats ou les récits qui racontent une histoire à l'instar des *Fables* de La Fontaine acquièrent une grande notoriété. Ainsi l'originalité de l'œuvre de Parvîn est de renvoyer à travers les fables, les anecdotes, les allégories qu'elle a créées, à des dialogues polémiques très attirants entre les éléments naturels, les plantes, les animaux, les objets quotidiens, les êtres humains, et même les concepts abstraits. Elle a donc choisi un langage satirique qui s'entend par les paroles des autres êtres vivants ou morts. Ces débats se forment à travers des vers fluides et éloquents. Son langage est aussi simple, savoureux et sincère. Parvîn révèle son idéologie humaine et profonde et sa perception face aux questions fondamentales de la vie et de la mort, la cosmologie, l'éthique, le savoir, les droits sociaux et individuels. En effet, les figures qu'elle invente expriment symboliquement les pensées pures de ce poète qui ne pensait qu'au salut de l'homme. Parvîn ne continua pas les *Ghazal*s d'amour, ni les poèmes lyriques. Elle

[1] Etessamî Parvîn, *Divân des poèmes*, Téhéran, Ghatreh, 1377 ( 1998).

n’a pas plongé, comme ses camarades, dans les poèmes patriotiques émouvants pour mobiliser les masses. En revanche, elle pose ses thèmes socio-politiques à travers des poèmes éclaireurs. Elle rassemble des éléments primordiaux dans sa poésie. Elle a bien accordé son langage symbolique, sa forme et son contenu. Elle présente ainsi son propre style. On perçoit dans ses poèmes une faculté à mimer la psychologie masculine, ce qui ne l’empêche pas d’exprimer néanmoins la féminité dans une forme très marquée. Elle a donc choisi une lutte implicite contre le pouvoir dictatorial en repérant une forme convenable pour exprimer ses pensées. L’art de Parvîn consiste à imaginer, fantasmer, transmettre les significations et à respecter dans ses débats, l’éthique en choisissant ses mots et ses expressions avec soin. Elle établit le lien avec ses personnages pour ses dialogues. Néanmoins, si on peut le considérer comme un défaut, elle n’a pas réussi autant qu’il le faut, à personnifier ses personnages. Il semble qu’elle parle à la place de ses personnages pour s’exprimer. En résumé, Parvîn plus que tout poète réaliste, évita de se laisser piéger dans le sentimentalisme de la révolution. Parvîn fut une femme isolationniste mais sa poésie s’occupait des thèmes sociaux : « Bolbol va Mour » (« Le Rossignol et la Fourmi »), « Gonjechk va Kaboutar » (« La Tourterelle et le Moineau »), « Mast va Mohtasseb » (« Le Commissaire et l’Ivrogne ») et « Gohar-e Achk » (« La Perle de la larme ») sont définis comme les exemples des poèmes de débats de Parvîn. Dans le calendrier officiel iranien, le jour de l’anniversaire de Parvîn porte son nom pour commémorer cette femme poète. De plus, il y a le « prix littéraire Parvîn Etessamî » dédié aux femmes de plume.

Ci-dessous, « Achk-e Yatîm » (« La larme de l’orphelin ») à titre d’exemple, ce sont des vers très populaires que les Iraniens connaissent par cœur :



*Un jour, un roi traversait l'un passage,*

*le cri de joie se leva de tous côtés*

*Parmi eux, un orphelin demande*

*qu'est-ce que c'est ce qui brille sur la couronne du roi*

*Un autre répondit, on ne sait pas ce qu'il est*

*il est clair qu'il est précieux*

*Une vieille femme bossue s'approcha et dit*

*il est les larmes de mon œil et le sang de votre cœur* [1]

*Il nous a trompés avec ses habits en berger*

*Ce loup connaît depuis longtemps ce troupeau*

*Un pieux qui achète des terres est un voleur*

*Un roi qui s'empare des biens du peuple est un mendiant*

*Regarde les gouttes de larmes des orphelins*

*Tu vois d'où brille l'éclair de cette gemme*

*Parvîn ! Parler avec les déviants de la sincérité sert à quoi*

*Où se trouve celui qui ne souffre pas des paroles justes.*

[1] Sang du cœur est une expression en persan pour faire allusion à la souffrance grave. Ici, le poète utilisa les larmes et le sang pour symboliser les gemmes et le rubis comme les pierres précieuses. C'est la raison pour laquelle, j'ai préféré d'utiliser cette expression elle pour traduire ce vers.

## Conclusion

Il vaut mieux résumer brièvement certains éléments socio-politiques, culturels et humains qui ont réorienté la poésie persane vers la voie de la modernité parcourue par Nîmâ. Comme nous l'avons vu, le rôle des langues étrangères notamment la langue française semble essentiel. À cette époque-là, les poètes apprennent les langues étrangères. Cette connaissance leur apporte l'initiation à la littérature étrangère. Grâce à cette connaissance, ils lisent les ouvrages des autres cultures et certains d'entre eux tentent de les traduire. Le premier rôle dans l'apprentissage des langues étrangères est joué par les écoles étrangères. Ces dernières avaient été fondées à tous les niveaux surtout à Téhéran. Parmi elles, les écoles françaises telles que l'Alliance française participaient à propager la langue et la littérature françaises dans les cercles littéraires[1]. Les écrivains et les poètes ont été amenés à découvrir les autres littératures, et la connaissance d'une langue étrangère les a encouragés à voyager et parfois à habiter quelque temps dans un pays étranger dont la France. À cette tendance, s'ajoutaient l'exil, la fuite sous la pression des situations politiques intérieures voire les voyages pour le traitement d'une maladie. Communiquer avec les pays européens, notamment la France qui était considérée comme le pôle de l'Europe par les Iraniens qui admiraient la littérature française suscite le développement de la langue française en Iran. À cette époque, les Iraniens parlent le français plus que les autres langues étrangères (cela n'est plus le cas). L'évolution de la littérature en France, en particulier l'apparition des vers libres et de poètes plus modernes jouent sans doute un rôle dans les innovations dont la littérature persane témoigne. Les poètes ont expérimenté des évolutions en contenu et à la suite en forme de la poésie persane, mais ces efforts ne progressèrent pas durant cette période grave de la vie politique iranienne. Nous pouvons dire que les intellectuels patriotes désiraient pour l'Iran la modernité dans tous les sens dont la révolution littéraire. À ce sujet, n'oublions pas la place des quotidiens en Iran notamment les journaux bilingues afin d'initier leurs lecteurs à la littérature moderne de ce temps-là.

[1] Au contraire de l'Angleterre et la Russie soviétique, la France en Iran jouait un rôle plutôt culturel. Puisque le sujet des écoles françaises en Iran et le rôle important du français dans la modernisation de la littérature française sont bien abordés dans certaines thèses et que l'explication des rapports entre Iran et France demande une recherche particulière, nous nous contentons de mentionner ici le rôle des écoles françaises et de la langue française et vous proposons de consulter s'il vous intéresse d'approfondir votre connaissance sur ce sujet, quelques-unes des thèses. Bien évidemment, il y a des ouvrages importants sur ce sujet, mais à nos connaissances, ces travaux de recherche méritent une lecture, voir Taraneh Vafai : *Influence de la poésie du XIX^e^ siècle français sur la poésie de Nîmâ Youshij,* Paris, INALCO, 2003 ; Tahereh Shamsi Bidrouni : *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises* (1900-1935), Université de Lorraine, 2012 et enfin Amr Taher Ahmed : *La « Révolution littéraire »,* Paris III, 2009.

En effet, l'ensemble des éléments politiques que nous avons évoqués au début et au cours de ce chapitre ainsi que les influences du parti communiste et les événements intérieurs notamment la révolution constitutionnaliste ont jeté un nouveau regard dans la poésie persane. Donc, les poètes de cette période historique ont tenté plus ou moins de faire évoluer la poésie. Durant cette époque, la poésie lyrique et mystique a été remplacée par les vers satiriques et la poésie ironique, et la poésie persane, disons pour la première fois, expérimenta de nouveaux contenus. Les poètes plus vigilants ont osé dépasser les normes anciennes. Cette innovation couvrit le choix des mots et des expressions que les poètes utilisaient pour la première fois dans la poésie persane. La langue populaire, la langue humoristique et l'admiration des classes ouvrières ont remplacé la langue aristocratique du panégyrique des rois. Les poètes, « dans le *Ghazal,* à la place des bien-aimées traditionnelles, ont utilisé « la mère de la patrie » et dans la *Ghassideh*, à la place de la description des chevaux et des mules, ont admiré l'avion et le train. »[1] Ce changement est considéré comme une « révolution » dans la poésie persane. Celle-ci témoigne des nouveaux examens plus graves de la part des poètes qui s'aperçoivent de la nécessité de nouvelles formes. Effleurer les formes plus modernes, briser les rimes et les rythmes, raccourcir et rallonger les vers. Ces pratiques estimées précieuses restent dans un cercle fermé. Il n'y a pas une unité entre elles. Chaque poète essaie de réformer, de modifier ou de détourner quelques éléments. La politique et les événements amers de la société ne permettent pas que la poésie respirât. En effet, chaque réforme littéraire exige une pause pour se retrouver elle-même. L'ambiance politique pesante en Iran ainsi que la préoccupation politique des intellectuels pour le salut du pays et du peuple en détresse, les débats politiques très forts et surtout les combats militaires pèsent sur la littérature. La mort précoce, le meurtre, le suicide, la prison, la pression, la violence sont d'une façon ou d'une autre, inscrits dans le destin des écrivains et des poètes de cette époque. Pour certains, la maladie, le chômage, l'isolement, la pauvreté même la détresse s'y ajoutent. Dans cette situation, il semble que chaque poète essaie par la force métallique de sa plume, de pénétrer dans le palais solide de la littérature traditionnelle. Si les fougues de *Machrouteh* empêchent certains poètes comme Aref, Echghî d'expérimenter suffisamment les nouvelles frontières dans la forme, en revanche, les poètes, que nous avons mentionnés plus haut, tels que Lahoutî, Rafat, Khameneî, Kasmaî ont aussi tenté des innovations dans la forme. À ce sujet, Yahagui précise :

[1] Yahagui Mohammad Jafar, *Chon sabou-ye techneh, (Comme une cruche assoiffée)*, Téhéran, Djâmi, 1374 (1995), p. 78.

> Au cours des années proches de *Machrouteh*, les nouveaux thèmes politiques et les débats sociaux n'ont pas donné une occasion pour que la forme de la poésie témoignât des changements profonds et fondamentaux autant que son contenu. Mais, dès que l'émotion et la ferveur de la révolution (*Machrouteh*) s'éteignirent, les modernistes, parallèlement aux évolutions sociales et culturelles de l'époque moderne, eurent du temps pour réfléchir à une issue pour la poésie et les critères qui la dominaient.[1]

Certes, personne ne peut nier le rôle réformateur et éclaireur que les poètes prédécesseurs de Nîmâ assumèrent dans la modernité littéraire. Cependant, on consacre le titre définitif honorifique du « père de la poésie nouvelle persane » à Nîmâ, celui qui a consciemment orienté cette poésie persane et donné une nouvelle âme à notre histoire littéraire. Dans cette recherche, en analysant les caractéristiques de la poésie de Nîmâ, nous essaierons dans les pages suivantes de mettre en évidence la priorité de son initiative par rapport aux poètes novateurs qui l'ont précédé.

[1] *Ibid*., p. 79.

# CHAPITRE III : La légende de Nîmâ Youchîdj

Ali Esfandiyari, connu sous son nom de plume Nîmâ Youchîdj, est né en Iran, en 1897, dans le village de Youch, situé dans la province de Mazandaran[1]. Il est sans doute le fondateur de la poésie persane moderne, ce qui explique son surnom de « père de la poésie nouvelle d'Iran » en persan *pedar-e she'r-e no ; she'r-e no* signifiant « poésie nouvelle ». On parle aussi de *she'r-e nimaa'i*, « poésie de Nîmâ ».

Il passe son enfance au milieu des bergers et des nomades transhumants à la recherche de verts pâturages. Ces hommes se rassemblaient de longues heures dans les montagnes, autour du feu pendant l'hiver glacial, à jouer, s'amuser et parfois se battre ! La vie de Nîmâ était « naturelle » au sens où il était au cœur de la nature et des travaux des champs, en même temps qu'il côtoyait des peuplades ignorant tout de la vie politique des villes. Nîmâ va à l'école traditionnelle auprès du *mollah* de Youch, et à ce propos, il confie :

> در همان دهکده که من متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوند ده یاد گرفتم. او مرا در کوچه باغ‌ها دنبال می‌کرد و به بـاد شـکنجه می‌گرفت [...] اما یکسال که به شهر آمده بودم اقوام نزدیک من مرا به همپای برادر از خود کوچکترم (لادبن) به یک مدرسه کاتولیک وا داشتند. آنوقت این مدرسه در تهران به مدرسه عالی سن لوئی شهرت داشت. [...] من در مدرسه خوب کار نمی‌کـردم. فقـط نمـرات نقاشی به داد من می‌رسید. اما بعدها در مدرسه مراقبت و تشویق یک معلم خوشرفتار که نظام وفا شاعر بنام امروز باشد مـرا بـه خـط شعر گفتن انداخت.[2]

> J'ai appris à lire et à écrire, chez le mollah du village où je suis né. Il me poursuivait dans les allées des jardins pour me torturer. [...] Mais lorsque je suis arrivé en ville (Téhéran ), ma proche famille m'a fait inscrire, ainsi que mon frère cadet (Ladbon) dans un collège catholique à Téhéran, connu à l'époque, sous le nom de l'école supérieure de Saint-Louis. [...] Je ne travaillais pas bien à l'école. La note du cours de peinture m'a sauvé. Mais plus tard, à l'école, la surveillance et les encouragements d'un gentil professeur, Nezâm Vafâ, aujourd'hui, le poète de renom, m'ont conduit vers la poésie.

Après l'entrée des partisans de *Machrouteh* à Téhéran, le changement de régime et le choix d'Ahmed Shah pour régner sur l'Iran, la famille de Nîmâ, qui a alors douze ans, décide d'aller vivre à Téhéran. Avec son frère cadet Ladbon, il entre à l'école catholique de Saint-Louis, où il apprend la langue française et s'initie à la littérature française. Après son baccalauréat qu'il obtient l'année de ses vingt ans, il apprend l'arabe à l'école Marvî. C'est à Babol que lui sont inculquées la philosophie, la logique et la jurisprudence. Mais c'est à l'école de Saint-Louis que Nîmâ, grâce à un professeur et poète contemporain connu sous le

[1] Une province du nord de l'Iran, délimitée par la mer Caspienne.

[2] Nîmâ Youchîdj, site officiel de Nîmâ : http://www.nimayoushij.com/poetry1237.html.

nom de Nezâm Vafâ, trouve malgré des dispositions certaines en dessin et en peinture, sa vocation pour la poésie.

Suite aux hasards des changements politiques et de la rébellion en Iran avec la Première Guerre mondiale, Nîmâ qui lit les nouvelles de la guerre, est touché par le soulèvement et la mort de Mirza Kuchak Khan[1]. Il trouve alors refuge dans la poésie. Après son baccalauréat, il trouve un emploi administratif, mais il le quitte. Puis, il participe à la lutte armée contre la dynastie des Qajar, à laquelle il renonce par la suite.

Au début de sa carrière artistique, il compose des vers en suivant les grands de la poésie classique en style *Khorassani*[2], poèmes loin de la réalité de la société de Nîmâ et qui ne reflètent guère ni sa vie privée ni les désordres de la situation politique de son époque. En 1921, il publie sa première œuvre à compte d'auteur : « Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit du teint pâle, le sang froid ») qui est une œuvre qu'il considérera plus tard comme une œuvre de jeunesse manquant de sérieux. Il s'initie davantage à la littérature française, dans laquelle il trouve un moyen pour fonder son nouveau style. Il tombe amoureux d'une jeune fille, mais cette relation n'aboutit pas. Inspiré par cet amour, il publie en 1922 *Afsâneh* (*La Légende*), long poème ressemblant à un conte féerique qu'il dédie à son professeur Nezâm Vafâ. Sans être tout à fait moderne, ce poème représente un tournant dans la poésie de Nîmâ, et plus largement ouvre un nouveau chemin dans la poésie persane. On considère *Afsâneh* (*La Légende*) comme la pierre angulaire de la nouvelle poésie persane. La même année, il publie également « Ey Chab » (« Ô Nuit »). Ces poèmes, du point de vue des critères poétiques plus sérieux que ceux du temps de sa jeunesse, appartiennent à une époque où Nîmâ se met à expérimenter son propre style et essaie de débarrasser la poésie classique de la rime et du mètre. Cette époque est une étape importante dans l'expérience et la métamorphose de sa vie artistique. En 1925, il se marie avec Alyeh Jahânguîr, la nièce d'un combattant connu, Mirza Jahânguir Khan. Dans la même année, il publie le recueil *Faryâdhâ* (*Les Cris*) composé de « Khanevâde-ye Sarbâz » (« La Famille du Soldat ») et de trois autres poèmes. Les poèmes de cette époque dévoilent la sensibilité et l'intérêt de Nîmâ à l'égard de la question politique et de la tyrannie gouvernementale. Puis, voulant échapper au chômage, il séjourne et enseigne dans quelques villes et villages du nord de l'Iran. Nîmâ profite de cette occasion pour initier ses élèves à sa poésie et à ses œuvres. En 1930, il enseigne dans l'école de « Hakîm Nézâmi » à Astarâ. Sa profession l'enthousiasme et ses élèves deviennent un public averti. Il essaie d'établir un contact en vain avec les villageois, mais se décourage

[1] Le fondateur du mouvement révolutionnaire de *Jangal* (forêt) en Iran (1880-1921).

[2] Ce style littéraire sera étudié dans le chapitre suivant où nous examinerons plus amplement cette notion.

devant ces personnes fanatiques, têtues et stupides. Les gens qu'il côtoie, rédigent en persan tout en parlant turc ! Au cours de cette première année, il se lasse du manque de compagnie, cette solitude l'attriste et le rend nostalgique. Sa deuxième année dans cet endroit se passe dans un sentiment de déception. Il décide de retourner à Téhéran, mais cela lui est refusé. Sa troisième année forcée le plonge dans la haine et le pessimisme. Finalement, c'est après une dispute avec le directeur de son école qu'il est obligé – pour son plus grand bonheur – de quitter la ville. En à peine huit jours, il arrive à Racht, puis à Téhéran. Il reçoit une lettre lui annonçant la fin de son travail d'enseignant. Il se retrouve alors une nouvelle fois au chômage. La misère due au chômage et sa détresse le dirigent de nouveau vers l'univers magnifique de la poésie. Après quelque temps de silence, durant un voyage à Youch, son village natal, en 1934, il compose d'autres poèmes, dont : « Doud » (« La Fumée ») et « Ghale-ye Saghrim » (« Le Château de Saghrîm »). Il trouve un emploi de professeur de littérature à Téhéran. En 1936, l'écriture de son fameux poème « Ghoghnouss » (« Phénix »), complète l'expérience qu'il avait connue lors de la création de son poème *Afsâneh* (*La Légende*), c'est-à-dire qu'il se libère totalement de la poésie traditionnelle ou classique persane, aussi bien vis-à-vis de la forme et du langage que du contenu.

Il faut signaler que ce genre de poésie, qu'il inaugure avec *Afsâneh* (*La Légende*), n'est pas apprécié des partisans incontestables de la poésie classique, ni de certains poètes traditionnels. Ils le considèrent comme un homme grossier habitant loin de la ville et dont les poèmes ne sont pas publiables. Malheureusement, certains d'entre eux continuent de lui être hostiles et vont même jusqu'à l'agresser physiquement.

Cette époque coïncide avec le contrôle de la presse par le pouvoir, la rébellion, le changement de la dynastie politique des Qajar et le règne de Reza Shah. C'est pour cette raison que le public n'a lu la plupart des poèmes de Nîmâ qu'après les années 1930. Il avoue lui-même que malgré ses opposants, il n'était pas dépourvu du soutien de ses amis, comme Sadegh Hedayat, écrivain « avant-gardiste » persan. Ainsi, c'est après la chute de Reza Shah en 1941 que Nîmâ bénéficie de l'atmosphère de *Majale-ye-Moussighî* (*La Revue de la musique*) où il travaille avec quelques personnalités littéraires de son époque et qu'il se met à publier ses poèmes, comme « Ghorâb » (« Le Corbeau »), « Morgh-e Gham » (« L'Oiseau de chagrin »), « Ghoghnouss » (« Phénix ») et son célèbre article intitulé « Arzech-e Ehssassât » (« La Valeur des sentiments »). Ce dernier, après avoir été rectifié et complété, sera publié en 1954, sous la forme d'un livre portant le même titre.

En étudiant l'art et la littérature européens en particulier, Nîmâ propose une brève introduction sur les opinions philosophiques et esthétiques de certaines grandes figures. Il tente également de convaincre les lecteurs en développant ses théories sur son propre style naissant, qui est sans précédent. Ce livre est considéré comme le manifeste de sa création :

> اشعار من متفرق بدست مردم افتاده یا در خارج کشور توسط زبان‌شناسها خوانده می‌شود. فقط از سال ۱۳۱۷ به بعد جزو هیئت تحریریه مجله موسیقی بوده‌ام و به حمایت دوستان خود در این مجله اشعار خود را مرتبا انتشار داده‌ام.[1]

> Mes poèmes sont accessibles de façon irrégulière au public, ou se lisent à l'étranger, par quelques linguistes. C'est seulement depuis 1938 que je suis devenu membre de la rédaction *Majale-ye-Moussighî* (*La Revue de la Musique*) et grâce au soutien de mes amis j'y publie régulièrement.

*Majale-ye-Moussighî* (*La Revue de la Musique*) est l'occasion pour Nîmâ de présenter ses poèmes à un public plus populaire. Après l'invasion militaire de l'Iran par le Royaume-Uni et l'Union soviétique en 1941, la publication est arrêtée pendant plusieurs années. Cet événement coïncide avec une nouvelle période de chômage de Nîmâ. Il en profite néanmoins pour développer son expérience poétique. Inquiet de la situation politique de son pays, isolé de ses lecteurs, il compose des poèmes qui expriment les difficultés sociales que traverse l'Iran. « Nâghouss » (« La Cloche ») est le fruit de cette époque. Ce poème est une tentative pour réveiller les âmes endormies par la noirceur du pays en crise. « Padeshâh-e Fath » (« Le Roi de la Conquête »), « Morgh-e Amîn » (« L'Oiseau d'Amen »), « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») et « Manéli » sont les cris douloureux de ce poète sensible qui souffre de ce qu'il voit, sans observer ce qu'il désirerait pour son pays : l'égalité, la justice et la liberté.

Il est nécessaire de préciser que si Nîmâ est un homme de parole, il est aussi un homme d'action. En effet, tout au long de sa vie, il lutte plusieurs fois, tantôt en combattant armé, tantôt en membre actif des partis opposants au gouvernement dictatorial. Lorsqu'il renonce à combattre au sein du mouvement révolutionnaire du *Jangal* au nord de l'Iran, il rejoint le *Toudeh*.[2] Ce parti politique était majoritaire dans la classe intellectuelle, possédait ses propres revues littéraires, orientant ainsi les mouvements poétiques. Il recrutait généralement ses futurs membres parmi les écrivains, poètes et philosophes. Nîmâ est heureux de faire connaître ses théories et ses œuvres. De son côté, le parti accueille Nîmâ en raison de sa poésie d'avant-garde. En 1945, Nîmâ participe au premier congrès des écrivains d'Iran, organisé par l'Association Culturelle de l'Union Soviétique à Téhéran. Il y prononce son discours et son poème « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes »). Il collabore également avec le

[1] Site officiel de Nîmâ Youchîdj : *http://www.nimayoushij.com/poetry1237.html*.

[2] « Parti des Masses d'Iran » est le parti communiste iranien fondé en 1941. Il a eu des relations étroites avec le parti communiste de l'Union soviétique.

mensuel *Mardom* (*Le Peuple*) dans lequel il publie « Padeshâh-e Fath » (« Le Roi de la conquête »), et les deux autres revues *Khorouss Janguî* (*Le Coq Guerrier*) et *Kavîr* (*Le Désert*). Ce premier magazine lui permet de publier ses nouveaux poèmes. Ses activités avec le parti politique *Toudeh* le conduisent à mener d'autres actions contre le régime dominant. Il est arrêté. En prison, ayant du temps pour réfléchir, Nîmâ prend conscience de la réalité mensongère du *Toudeh.* Il comprend que ce parti a causé la torture et la mort de ses compagnons. De même, le coup d'État de 1953 a éteint la petite lueur d'espoir du peuple iranien. Accablé par la mort de ses frères martyrs, par l'inutilité de leur sang répandu, il décide de quitter le parti. Il compose, plein de tristesse, « Del-e Foulâdam » (« Mon cœur d'acier ») qui rappelle son récent cauchemar, les traces du martyr intolérable de ses compagnons, leur souvenir. L'année de sa disparition, en 1958, Nîmâ compose son dernier poème intitulé : « Chab Hame-Chab » (« Nuit, toute la nuit »). Au fil des vers, se font entendre les appels d'un homme sans sommeil, qui attend les caravanes pour sortir de la nuit terrible et sombre au milieu de la route déserte d'une ville endormie. Homme qui chante sa dernière légende en pensant à son départ, il quitte enfin ce monde en laissant les trésors de sa vie artistique, pour l'éclatant avenir de la poésie persane. « Chab Hame Chab » (« Nuit, toute la nuit ») :

شـ مه شـ شکسته خـ ب به چشمم / گـ ش بر نگ کا و نستم / با صـ ی نیم دو / هم عنـ گشته هم با هستم / جاد ما مه
کس خا / ا یخته بر سر آو آو / ا یـ منم ما به شـ تیر که با / شـ مه شـ / گـ ش بر نگ کا و نستم [1]

*La nuit, toute la nuit, sans sommeil*
*j'attends l'arrivée des caravanes*
*quelques voix agonisantes dans lointain*
*s'adressent à moi et m'accompagnent*

*Mais la route n'aperçoit personne*
*trônent ma tête ruines sur ruines*
*C'est moi, prisonnier de la nuit obscure*
*La nuit, toute la nuit*
*j'attends l'arrivée des caravanes.*

[1] Mirhadi Mina*, Nîmâ Youchîdj*, Téhéran, Échareh, 1387 (2008), p. 201.

## 1. Héritier de la poésie classique persane

Nîmâ Youchîdj est sans aucun doute le précurseur d'un nouveau chemin dans la poésie persane. Pour cette raison, je pense qu'il est utile de préciser, bien que brièvement, les caractéristiques de la poésie classique persane, en particulier pour le lecteur francophone qui n'aurait que peu ou malheureusement pas accès aux références reconnues sur ce sujet. De plus, la littérature persane, qui est sans doute l'une des plus importantes et des plus anciennes du monde, est si vaste qu'il est impossible de la traiter de façon exhaustive dans ce travail. Cependant, j'essaierai d'apporter brièvement, un éclairage sur l'histoire de la poésie persane.

En ce qui concerne les premiers poèmes persans, malgré des exemplaires trouvés qui remontent à l'époque de « Zoroastre », prophète qui vivait avant Jésus-Christ, nous possédons des exemples de poèmes des époques de l'empire Parthe[1] et Sassanides[2]. Les poèmes composés à l'époque des Saffarides[3] sont écrits en langue persane moderne[4] *Farsi dari*, contrairement aux poèmes précédents, et selon la prosodie, à l'époque où la poésie persane était bien formée. La poésie persane se retrouve d'une manière plus sérieuse et plus formelle à l'époque des Samanides[5] où l'Iran est fier de son patrimoine avec Rudaki et Ferdowsî le plus grand poète épique de langue persane. À l'époque des Séldjoukides[6] se distinguent des grands poètes, de même que durant l'empire Ghaznévîdes[7], où les noms de Farrokhi Sistani et Onsori Balkhi sont restés célèbres. C'est à cette époque que le persan est adopté comme langue officielle, et que quelques ministres rendirent ainsi service à la littérature persane. Le fruit de cette époque, parmi Fakhredin Assad Gorgani, Assadi Tussi et Qatran Tabrizi, est sans doute Nasser Khosro. Un peu plus tard, la scène de la poésie persane voit se dégager Sanaî, Farid Al-Din Attar, le créateur de *Symorg*[8] et Nezâmi qui, en composant cinq œuvres longues[9], enrichissent la littérature narrative persane. Les deux siècles suivants sont l'apogée de la

[1] 190 av. J.-C. - 224 ap. J.-C.

[2] (226-651).

[3] (867-1003).

[4] Langue persane moderne (*Farsi Dari*), est la langue parlée des Persans d'aujourd'hui, après la langue Pahlavi ou Pehlevi (le moyen-perse) qui descend du vieux perse et de l'époque des Sassanides, et qu'elle remplace.

[5] (819-1005).

[6] (1037-1194).

[7] (962-1187).

[8] Dans son poème mystique, Attar met en scène des oiseaux qui se mettent à la recherche du Simorg, l'oiseau royal par lequel la vie continue sur Terre, symbole des êtres aériens ailés et au prix d'efforts gigantesques qui découragent la plupart d'entre eux traversent sept vallées merveilleuses. Ce voyage est une expression poétique de l'itinéraire mystique du soufisme iranien, doctrine selon laquelle Dieu n'est pas extérieur ou en dehors de l'univers mais la totalité de l'univers. À l'issue de leur périple, c'est leur moi profond que découvrent les voyageurs.

[9] *Makhzan al-Asrar* (*Le Trésor de Mystères* ) (1165) *Khosrow o Chirîn* (*Khosrow et Shirin*) (1175) *Leily o Majnoun* (*Layla et Majnun*) (1188) *Haft Paykar* (*Les Sept Beautés*) ou (*Les Sept Idoles*) (1191) *Eskandar-Nameh* (*Le Livre d'Alexandre le Grand*) (1198).

poésie persane en style *Éraghi* avec les poètes universels Saadi ou encore Molavi Rûmi et Hâfez, dont on traitera plus tard le rôle dans la littérature et le mouvement de la poésie de Nîmâ. Après Hâfez, la littérature persane se distingue avec Djami, Saeb et Bidel qui mettent à l'essai différentes poésies. Saeb Tabrizi et Bidel Dehlavi font partie du style *Hindi*, et offrent de brillants poèmes. Ils essaient de faire sortir la poésie persane de la subjectivité. Ils extériorisent la poésie en prenant en considération la place de l'image et des figures dans leurs poèmes. Mais leur effort, en l'absence d'une composition harmonieuse – bien qu'il nous reste des versets saillants dont certains jouent le rôle de proverbes dans la langue courante – n'aboutit pas à un paysage clair.

## 1.1. Molavi Rûmi, le sommet de la métrique et de la rime

و فکر من ی و مه ش خنم / که چر غافل ل دل خیشتنم / کجا آمده م آمده م به چه بود / به کجا میروم آخر ننمای
وطنم ] / مرغ باغ ملکوتم نیم عالم خاک / چند وی قفس ته بدنم / کیست آن گوش که و شنود آوازم / یا کدام
کند دهنم ] (مولوی)

*Le jour c'est ma pensée et toute la nuit, c'est ma parole*

*Pourquoi je néglige l'état de mon cœur*

*D'où suis-je venu ? Pourquoi suis-je venu ?*

*Où vais-je enfin, que ne me montres-tu pas mon pays originel ?*[...]

*Je suis l'oiseau du jardin du paradis, ne suis pas de ce monde terrestre*

*Pour quelques jours ils ont fait de mon corps une cage*

*Quelle est l'oreille qui entend mon chant ?*

*Ou qui met de la parole dans ma bouche ?* [...]

(Molavi Rûmi)

Le grand poète persan, Molavi comme son contemporain Saadi, est le Dieu de la métrique dans la poésie persane. Il applique les quarante-huit métriques persanes dans ses *Divân*s dont *Le Divân-e Shams* pourrait être une référence de base pour l'analyse de la métrique persane.

Molavi a su exploiter toutes les ressources de la prosodie. Il est le représentant incontestable de la poésie persane au sens classique du terme. En effet, sa poésie en fait le manifeste. La variété rythmique et le vocabulaire florissant proviennent de la profondeur de sa pensée et la hauteur de sa philosophie. Il essaie de servir la langue comme il faut, sans penser aux contraintes ni aux préjugés. C'est un poète moderne qui brise les murs de la tradition pure, et c'est la raison pour laquelle, il a composé des poèmes qui ne respectent guère toute la structure de la poésie traditionnelle. Parfois, il a inséré les schémas métriques mêmes, en tant que vers dans ses poèmes. Pour mieux l'expliquer, il a utilisé des schémas métriques de la poésie persane. Ceux-ci sont énoncés à une ou plusieurs reprises dans ses poèmes. Dans ce cas, ils sont utilisés comme des vers. D'autres fois, il applique dans ses poèmes, des sonorités apparemment sans signification, à la place d'un vocabulaire connu dans la langue persane. Ainsi, ses *Ghazal*s, c'est-à-dire ses odes mystiques, sont marquées par le rythme. Ils sont si rythmiques et musicaux qu'il faut reconnaître qu'on ne peut pas toujours distinguer ces formes poétiques de la musique ! C'est ce qui explique pourquoi les poèmes de Molavi sont utilisés de nos jours pour les danses mystiques dites *Samâ.*

ی مطرب خ ش قاقا ق ق و م ق ق

دق دق و م ه ه و م ه ه

*Ey motrebe khosh gha gha, to ghi ghi o man ghou ghou*

*To dagh dagh o man hagh hagh, to hi hi o man hou hou*

Ces vers constituent des termes intraduisibles, cependant, on peut tenter d'en révéler l'essence :

*O ménestrel de belle voix ! Toi, ghi ghi et moi, ghou ghou*

*Toi, dagh dagh, moi, hagh hagh, toi, hey hey, moi, hou hou.*

Molavi, lassé lui aussi des contraintes de la rime, se plaint ici en criant :

تم ی بیت و غزل ی شه و لط ل

مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر

پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا

*Ô le Roi de l’éternité*

*J’ai été libéré de ce vers et de ce Ghazal*

*La métrique m’a tué*

*Il faut qu’on jette la rime et les règles encombrantes*

*Elles ne sont que la croûte de la poésie.*

Si nous traitons de Molavi dans ce travail, c’est pour montrer que même un poète classique accompli comme lui, qui a parcouru hardiment la métrique de la poésie et qui a vécu dans la prosodie de cette poésie, avait lui aussi envie de s’en débarrasser. Cependant, les exigences de l’époque, les rigueurs de la philosophie de Molavi et la nature de sa poésie, qui est une poésie intérieure, l’ont malgré lui, conduit à la poésie classique déjà saturée de rythmes et de sonorités. Ce qui ne sera pas le cas de Nîmâ, né des centaines d’années après Molavi et qui vivait dans un contexte socio-politique différent, mais également dans une société plus moderne et technologique.

## 1.2. Hâfez, le Zénith de la poésie persane

Hâfez accumule toutes les beautés artistiques, dont la magie langagière dans ses poèmes lyriques, c’est-à-dire *Ghazal*s. S’il s’est inspiré de poètes précédents comme Saadi, Khadjou ou Nasser Bokharaî, il leur a même parfois emprunté le contenu de certains de leurs poèmes. Néanmoins, il est, lui, resté plus célèbre qu’eux. Car ce génie donnait une âme nouvelle aux thèmes usés, de telle manière que personne n’avait plus envie de les retrouver chez d’autres poètes. Hâfez est le miel de la poésie persane, composé du nectar varié des générations antérieures.

Signalons que la poésie hafézienne – qui doit son surnom au Coran car il l'a appris par cœur durant son enfance[1] – est basée sur le Coran, celui qui est composé de versets nommés âyâts. Autrement dit, comme les âyâts du Coran, dans chaque verset de la poésie de Hâfez, on retrouve différents thèmes coexistant dans une composition subtile qui fournit la diversité de l'interprétation et la polysémie des idées et des images.

La poésie de Hâfez bénéficie d'une création ou d'une recréation parfaite au cours de laquelle la poésie se rapproche de la prose. C'est pour cette raison que les plus réussis sont les poèmes qui se débarrassent de l'ombre de la musique !

Ainsi, la poésie de Hâfez est le point de rencontre harmonieux du contenu et du contenant, où le langage arrive à sa perfection. En effet, le langage dans la poésie de Hâfez se montre tellement sans défaut qu'après lui, personne ne parviendra à le perfectionner ou à le développer davantage. Hâfez est sans doute le sommet de la poésie persane, et après lui, elle devient « peau de chagrin ». Ce processus ressemble à ce que fait un alpiniste arrivé au sommet du mont qu'il doit malgré lui en redescendre. C'est une des raisons pour lesquelles, cette période se passe malheureusement en répétitions littéraires et tombe, si l'on peut dire, en léthargie.

[1] Hâfez signifie celui qui a appris le Coran par cœur.

# CHAPITRE IV : Le Symbole

## 1. Le Signe et le Symbole

On ne saurait définir le symbole sans aborder les points communs qui existent entre la notion de ce mot et celle du signe. Il est clair que pour arriver à caractériser la notion de symbole, on ne peut négliger les caractéristiques du signe touchant aux domaines linguistiques, psychanalytiques et herméneutiques. Pour cette raison, nous traiterons en quelques lignes, les particularités du signe et du symbole d'après quelques critiques. Le débat sur le signe et sur le symbole étant ancien, vaste et présent dans les travaux de recherches de plusieurs disciplines dont la linguistique, la psychanalyse et la sociologie, aussi est-il préférable de ne pas développer ici tous les aspects du signe et du symbole car ce serait effectivement répétitif et, de surcroît, au-delà du cadre de ce travail. Dans la première partie, nous tenterons de traiter, dans sa globalité, le thème du symbole qui est l'un des éléments fondamentaux de cette recherche, en vue de présenter et de comparer les aspects symboliques dans les poèmes de Nîmâ et de Rimbaud.

### 1.1. L'Origine du symbole

> Symbole n.m. -V.1380 ; du lat. chrét. symbolum « symbole de foi », du lat. class. symbolus « signe de reconnaissance », grec sumbolon « objet coupé en deux (tesson) constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (sumballein) les deux morceaux ». → sym-, et -bole.[1]

Et selon *Le Larousse* : « s*ymbolum*, symbole des Apôtres, en lat. class. (signe, marque), du gr. s*umbolos*, même sens, de *sumballein*, (jeter ensemble) ».[2] Comme *Le Larousse* le dit, le terme symbole vient du grec *Sumbalo* qui signifie : « je jette ensemble, je joins ». À ce propos, Jean Lassègue explique :

> Symbole vient du grec *Symbolon*, le terme désigne un morceau de terre cuite qui était partagé en deux et dont chaque morceau était conservé par deux familles vivant dans des lieux séparés : quand un membre d'une famille devait être reçu chez l'autre, il lui était

[1] *Le Grand Robert*, Dictionnaire de la langue française, 2001, Tome 6, p. 919.
[2] *Le Larousse*, Dictionnaire étymologique et historique du français, 1993, p. 744.

> possible d'exhiber le morceau manquant du *Symbolon* et de le recoller à l'autre, en montrant par là qu'il s'agissait bien d'un membre de la famille alliée.[1]

Cependant, ce qui est remarquable dans ces idées sur la racine du mot symbole, c'est l'insistance sur le sens des deux morceaux de terre cuite ou de poterie. En réalité, cette interprétation s'appuie sur le fait qu'il y a deux parties qui sont séparées, mais elles le sont dans la même matière et la même unité. Ces deux morceaux ont envie de s'unir, comme un membre isolé d'une famille qui est à la recherche des siens. C'est pour cela que, dans une expression symbolique par exemple, on peut trouver au moins l'un des verbes transitifs comme comparer, échanger ou expliquer, qui s'appliquent à une notion mutuelle qui renvoie à deux parties principales d'un symbole : signifiant et signifié.

Bien que le symbole se définisse, à première vue, comme appartenant à la catégorie du signe, et que dans le langage courant, ces deux termes soient usités indistinctement, l'emploi du mot « symbole » est contraire à celui du signe :

> Le symbole se distingue essentiellement du signe, en ce que celui-ci est une convention arbitraire qui laisse étranger l'un à l'autre le signifiant et le signifié (objet ou sujet), tandis que le symbole présuppose homogénéité du signifiant et du signifié au sens d'un dynamique organisateur.[2]

Il exprime à ce propos, par un bon exemple, la différence entre le signe et le symbole :

> Quand une roue sur une casquette indique un employé de chemin de fer, elle n'est qu'un signe ; quand elle est mise en relation avec le soleil, avec les cycles cosmiques, avec les enchaînements de la destinée, avec les demeures du Zodiaque, avec le mythe de l'éternel retour, c'est tout autre chose, elle prend valeur de symbole.[3]

Mais quelles sont les autres différences entre signe et symbole ? Et comment peut-on montrer les aspects variés des symboles dont les mystères restent cachés ? Pour répondre à cette question, nous avons besoin de quelques définitions de ces deux termes.

Bien entendu, toute définition appliquée au symbole n'est qu'un effort pour s'approcher de ses aspects superficiels et plutôt connus. Cependant, on peut découvrir la définition du symbole chez des théoriciens de l'Art, des philosophes et des psychologues ou même chez des écrivains et surtout des poètes, le symbole étant une des nécessités du langage, qu'il soit populaire ou poétique. Si l'on considère le monde comme une composition de signes, et si l'on peut considérer un but dans l'existence, on peut en trouver des traces partout. Tout univers est entouré de traces, autrement dit, de signes, et de ce point de vue, nous vivons dans

[1] http://agora.qc.ca/dossiers/Symbole

[2] Chevalier Jean et Cheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Jupiter, 1982, pp. IX-X.

[3] *Ibid.*, p. XI.

un monde rempli de signes. Notre être est un signe, notre existence, notre vie, notre corps, notre âme et le nous aussi sont un signe. Selon le dictionnaire *Larousse,* le signe est « ce qui permet de connaître ou de reconnaître, de deviner ou de prévoir quelque chose : un signe distinctif, caractéristique. »[1] Donc selon cette définition, tout élément de ce monde étant un signe, fait référence à un autre élément du monde.

Quelles que soient la définition du symbole dans les diverses sciences et sa fonction, en particulier dans la sémiotique, tous s'accordent à dire qu'il y a des points communs entre le signe et le symbole. La définition du *Robert* :

> Objet ou fait naturel perceptible, identifiable, qui évoque par sa forme ou sa nature, une association d'idées « naturelle » (dans un groupe social donné) avec quelque chose d'abstrait ou d'absent. → Attribut, emblème, insigne, représentation. La blancheur, symbole de l'innocence, [...], le hautbois symbole de la poésie pastorale.[2]

Et selon la définition du Larousse : « tout ce qui (être animé ou chose) est ou peut être considéré comme le signe figuratif d'une chose qui ne tombe pas sous le sens. [...] La balance, symbole de la justice. »[3]

Par conséquent, un symbole aborde tout. Un mot, un objet, un regard, une vue, un son, une image, quelque chose dans la nature, une nature morte, une objectivité, mais aussi une subjectivité, tous peuvent être symboles. Tout signe particulier qui nous fait représenter quelque notion réelle ou imaginaire est un symbole, tandis que ce signe accompagne des idées d'association et de ressemblance ou selon certains, de convention, comme l'exemple du drapeau en tant que symbole de la patrie. En effet, dans une notion symbolique, on trouve des marques de rapprochement entre deux éléments, bien que cette (ou ces) marque(s) soi(en)t conventionnelle(s), comme dans le symbole de l'hymne national ! Mais on ne peut pas nier que, dans les conventions également, la marque des idées d'association soit évidente. Autrement dit, il y a effectivement des idées d'association dans la création des symboles même si celle-ci est conventionnelle, comme le drapeau ou l'hymne national qui sont inventés comme les symboles d'une patrie et qui sont évidemment différents d'un pays à l'autre. Quoi qu'il en soit, le symbole, comme le déclare Jean Chevalier dans son Dictionnaire des symboles, serait une vérité originale qui ne serait applicable à aucune définition :

[1] *Le Larousse*, Dictionnaire de la langue française lexis, 1992, p. 1740.
[2] *Le Grand Robert*, *op. cit.,* p. 919.
[3] *Le Larousse, Lexis, op. cit.,* p. 1821.

> Un symbole échappe à toute définition. Il est de sa nature de briser les cadres établis et de réunir les extrêmes dans une même vision. Il ressemble à la flèche qui vole et qui ne vole pas, immobile et fugitive, évidente et insaisissable.[4]

Le symbole, dans sa nature, est le contenu de deux termes importants qui sont inséparables d'une structure symbolique, c'est-à-dire « le signifiant » et « le signifié », qui sont les deux bases essentielles et communes entre le signe et le symbole.En réalité, le signifiant renvoie plutôt au mot, au modèle, à l'objet ou à la manifestation, tandis que le signifié renvoie au sens, au contenu, à l'idée ou au fond du signe. Par exemple, le mot « rose » est signifiant, alors que l'idée de « rose » est le signifié. Dans un signe, on peut distinguer a priori, le signifiant et le signifié, mais dans une réalisation symbolique, parfois, la frontière entre ces deux faces disparaît, et ainsi leur distinction devient de plus en plus difficile ; autrement dit, comme l'exprime Todorov : « Dans le symbole, c'est le signifié lui-même qui est devenu signifiant, il y a une fusion des deux faces du signe. »[2] À ce propos, Gilbert Durand explique la place du signifiant et du signifié dans un symbole :

> Le symbole est un système de connaissance indirecte où le signifié et le signifiant annulent plus ou moins la « coupure », [...] Le symbole est un cas limite de la connaissance indirecte, où paradoxalement cette dernière tend à devenir directe – mais sur un autre plan que le plan du signal biologique ou du discours logique.[3]

Dans une constitution symbolique, on peut reconnaître un lien symbolique entre le référent et la référence tel qu'on peut l'apercevoir dans une composition de signes entre le signifiant et le signifié. Effectivement, si l'on peut dire que ce rapport pour un signe est plus conventionnel, en ce qui concerne le symbole, nous aurons un concept plus profond qui nous amènera vers un rapport dimensionnel. Par exemple, quand on dit : « hocher la tête », cela peut être un signe pour dire « oui ou non », nous avons ainsi une relation linéaire. Mais la réalité du fait est que dans certains pays, la rose, symbole de l'amour, nous amène sans doute vers une association de concepts d'idées et d'histoires – au-delà de la surface qui constitue le référent et la référence – dans une relation médiatisée, c'est-à-dire dans une relation au sein de laquelle on ne peut arriver du signifiant au signifié que par des intermédiaires d'idées, de croyances et d'autres éléments qui ont contribué pendant des années, ou même des siècles, à la création d'un symbole chez un peuple. Autrement dit, comment et pourquoi un peuple en arrive-t-il à symboliser la rose ? Et quelles étaient les histoires, les aventures ou les croyances

[4] Chevalier et Cheerbrant, *op. cit*., p.V.
[2] Todorov Tzvetan, *Théorie du symbole,* Seuil, 1977, p. 250.
[3] Durand Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, ElluG, 1996, p. 66.

derrière la rose pour qu'un peuple la considère comme le symbole de l 'amour ou un autre comme celui de la perfection ?

Le temps de la création est d'une importance considérable dans la constitution d'un symbole. À cause de l'apparition de nouvelles nécessités, on peut inventer ou modifier parallèlement des signes, en vue d'augmenter la facilité de la vie, prenons l'exemple du « code de la route » comme des règles de civisme et des « panneaux » comme une convention sur la signalisation routière entre la plupart des pays du monde. Mais la création d'un symbole demande un temps vrai, un temps de fécondité pour construire d'abord des événements, puis des croyances individuelles qui deviennent par la suite, collectives. En effet, si les signes sont construits d'une manière conventionnelle et plutôt selon des nécessités sociales, avec un court laps de temps entre chaque changement dans la vie des hommes, le processus des symboles dans le contexte social ou culturel est créatif et long.

En conclusion, le symbole se situe au-delà d'un simple signe. Il a un système de communication, un système qui est dynamique, indirect et qui se modifie en fonction des situations et des personnes. C'est pour cette raison que les critiques prennent en considération la place de l'interprétation dans une constitution symbolique, et que l'on peut dire que la perception d'un symbole varie d'une personne à l'autre. Pour le dire différemment, tout homme même s'il fait partie d'une tribu ou d'une nation, crée à sa manière un symbole qu'on peut interpréter selon la variation d'une situation ou d'un sujet. Par exemple, un symbole ayant une signification positive pour un homme peut avoir un sens négatif ou du moins neutre pour un autre. De la même manière, un homme qui a grandi dans sa tribu et qui connaît depuis son enfance un objet comme étant un symbole négatif, en immigrant dans un nouveau pays, peut trouver que les autochtones reconnaissent cet objet comme étant un symbole positif. C'est le cas de la « chouette » qui est un symbole néfaste en Iran et qui symbolise la sagesse en Égypte !

Ainsi, comme le confie Jean Chevalier, un symbole apparaît interprétable chez les peuples du monde entier, car le rôle de l'expérience est essentiel dans le symbole et dans toute nation, ayant ses propres expériences, et qui invente des symboles à sa manière :

> Le symbole est donc beaucoup plus qu'un simple signe : il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme. Non seulement il représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais il réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant. Il joue sur des structures mentales.[1]

[1] Chevalier et Cheerbrant, *op. cit.,* pp. X-XI.

## 1.2. L'Originalité du symbole

Dans le domaine de la littérature, la question de l'originalité est essentielle. Si un auteur emploie un symbole social ou culturel déjà utilisé, cette imitation ne sera pas créative. En revanche si c'est l'auteur lui-même qui crée un concept symbolique, ce pourra être une invention individuelle ainsi créative.

À titre d'exemple, dans la littérature persane, le narcisse symbolise les beaux yeux de la bien-aimée, et durant des siècles, les poètes ont utilisé ce symbole dans leurs œuvres comme une originalité, alors qu'aujourd'hui, ce serait un lieu commun ! En fait, cela fait certainement des siècles, qu'un poète aurait dit un jour que le narcisse était le symbole des yeux de la bien-aimée. À cette époque-là, ce fut donc une création individuelle d'une beauté poétique qui incita les autres poètes à appliquer cette notion dans leurs poèmes lyriques. Ensuite, en raison de la répétition de son utilisation, cela s'est transformé en une réalité symbolique agréée par le public comme un symbole collectif.

On peut dire que les symboles existent partout, ils sont comme des cercles visibles ou invisibles autour de nous, des parties inséparables de notre monde, ils se manifestent dans tout ce que l'on peut voir. Ils font donc partie de notre vie, et même, peut-être est-ce « trop peu de dire que nous vivons dans un monde de symboles, un monde de symboles vit en nous. »[1]

Selon Chevalier, l'importance des symboles renvoie à leur rôle révélateur de notre inconscient. Il partage ainsi l'idée de Jung :

> Les symboles connaissent aujourd'hui une faveur nouvelle [...]. Les symboles sont au centre, ils sont le cœur de cette vie imaginative. Ils révèlent les secrets de l'inconscient, conduisent aux ressorts les plus cachés de l'action, ouvrent l'esprit sur l'inconnu et l'infini.[2]

L'homme primitif, dès sa naissance, se confrontant avec l'univers inconnu, pour s'exprimer et expliquer les éléments de la nature, a utilisé des symboles. Si l'on étudie l'histoire de l'homme et la vie primitive des hommes, leurs opinions, leurs croyances et en particulier leurs mythes, on découvre une multitude de symboles. Ces symboles sont les représentants de leurs idées sur la vie, l'existence et la mort. Les hommes primitifs trouvaient le monde aussi mystérieux que les hommes de nos jours, avec cette différence qu'ils avaient moins de connaissances que les générations actuelles. C'est pour cela que la croyance aux mythes chez eux était si forte, et les mythes étaient représentés par des phénomènes naturels – eau, terre – vers des signes naturels – divinités du tonnerre, anges, démons et dieux.

[1] *Ibid*. p. V.
[2] *Ibid*.

L'homme, curieux de dévoiler le monde et de déchiffrer ses secrets, est à la recherche de moyens, comme le symbole. En réalité, la vie est pleine de symboles. On utilise de nos jours la notion du symbole dans l'architecture, la peinture, le cinéma et surtout dans la littérature. Le rôle du symbole est essentiel dans nos paroles. On peut dire qu'aujourd'hui le symbole fait partie de notre langage et de nos paroles.

La vie est composée d'une chaîne de communications. Il y a des liens partout : entre l'homme et les autres créatures, entre l'homme et la nature et, chez certains, le surnaturel, le rapport de Dieu à ses créatures. Il faut des moyens communicatifs, dont le plus important est certainement le langage. Alors, la multiplicité des réseaux communicatifs implique la multiplicité des moyens de communication.

Il semble que l'on peut conclure que par le symbole on arrive non seulement à un sens immédiat qui est superficiel mais surtout à un sens caché qui se montre comme le but du symbole. En effet, les symboles sont comme les vagues d'un océan agité desquelles on ne peut distinguer la grandeur, car elles ont des couches cachées dans les profondeurs de l'océan. Si cet océan est à l'intérieur de nous, et s'il est hérité de nos ancêtres, le symbole peut suggérer dans notre esprit le même contenu de l'inconscient qui a été envisagé par les psychiatres tel que Jung qu'on vérifiera dans la partie suivante.

A priori, dans une création symbolique, nous passons donc de l'importance du rôle de l'individu et de la conscience, au rôle de la société et de l'inconscient :

> Le symbole a précisément cette propriété exceptionnelle de synthétiser dans une expression sensible toutes ces influences de l'inconscient et de la conscience, ainsi que des forces instinctives et spirituelles, en conflit ou en voie de s'harmoniser à l'intérieur de chaque homme.[1]

Chevalier explique aussi le rôle de la société, à ce sujet il dit :

> Les thèmes imaginaires peuvent être universels, intemporels, enracinés dans les structures de l'imagination humaine, mais leur sens peut aussi être très différent selon les hommes et les sociétés, selon leur situation à un moment donné.[2]

Effectivement, c'est grâce à leur aspect magique que les symboles peuvent différer d'un pays, d'une culture ou même d'un homme à un autre. Alors, on peut dire que pour trouver les relations symboliques d'une œuvre littéraire par exemple, on doit s'appuyer sur la qualité interprétable des symboles.

---

[1] *Ibid*., p. VII.
[2] *Ibid*., p. VIII.

En effet, à l'aide de cette qualité, on peut conclure, en prenant l'exemple suivant, que le symbole des couleurs peut avoir une interprétation différente entre les habitants des villes, les paysans et les nomades. Une personne qui vit sur le littoral a un sentiment propre à l'égard de la couleur bleue, tandis que le « bleu » provoque chez un nomade une impression toute différente. De fait, la place de l'interprétation, pour aboutir au sens visé du symbole, est considérable : « Notre choix s'est limité aux interprétations qui étaient à la fois les plus assurées, les plus fondamentales, les plus suggestives, c'est-à-dire à celles qui permettraient le mieux au lecteur de découvrir ou de pressentir par lui-même de nouveaux sens. »[1] Mais, il faut faire attention à ce que le rôle du symbole ne se limite pas à représenter des abstraits. À ce propos Pierre-Jean Ruff déclare :

> Le Larousse nous dit que le symbole est un être ou une chose qui représente une chose abstraite. J'en serais tout à fait d'accord si l'on remplaçait le terme abstrait par difficile à percevoir, à saisir ou à se représenter et à définir. En effet, l'amitié, l'amour ou Dieu n'ont rien d'abstrait pour ceux qui en vivent. Il n'empêche que la difficulté demeure pour évoquer ces réalités ou en rendre compte. Du symbole, je dirais qu'il est un langage de substitution. Il peut passer par l'image telles les paraboles de Jésus ou Le Petit Prince de Saint-Exupéry, sans que ce soit le seul canal de son expression.[2]

Il reste à noter que tout écrivain ou poète profite des symboles pour créer une œuvre plus artistique. Cette création est donc davantage un acte poétique que mécanique, car les symboles sont des moyens à travers lesquels nous voulons saisir des « relations terre-ciel, espace-temps, immanent-transcendant [...]. »[3] En effet, l'artiste doit connaître le monde vaste des symboles et leur place dans une œuvre. Il doit reconnaître l'effet réciproque des symboles et d'autres éléments littéraires comme les métaphores, les images, les allégories. Ces outils littéraires sont comme des miroirs grâce auxquels le lecteur arrive à pénétrer dans les sens cachés de l'œuvre littéraire, et c'est à l'auteur de bien y placer ces miroirs, de la façon la plus favorable qui soit.

## 1.3. Le Symbole selon Jung

Qui peut aborder le symbole, sans réfléchir aux idées de Jung, pionnier de la psychologie des profondeurs ? Jung, notamment dans son œuvre *L'homme et ses symboles*, s'interroge sur les idées de l'inconscient collectif et du symbole. D'après lui, l'esprit de l'homme est composé de deux parties : le conscient et l'inconscient. Le conscient est en rapport avec le

[1] *Ibid*., p.VI.
[2] https://www.evangile-et-liberte.net/elements/archives/161.html
[3] *Chevalier et Cheerbrant, op. cit.,* p. XVII.

monde, mais l'inconscient est la partie la plus profonde de l'âme humaine. Jung explique que : « Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous »,[1] et il ajoute :

> Un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot, ou cette image, ont un aspect « inconscient » plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué.[2]

À ce propos, il donne l'exemple de la roue qui peut symboliser un soleil divin et qui est au-delà de notre expérience raisonnable. L'homme est incapable de saisir par sa raison cet « être divin », et c'est seulement par ses croyances ou ses rêves que l'homme imagine ce soleil divin. Et il est certain que ces rêves et ces croyances diffèrent d'un homme à l'autre, car des raisons différentes les constituent :

> Nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir, ni comprendre pleinement. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles les religions utilisent un langage symbolique et s'expriment par images.[3]

Mais, comme le croit Jung, la création des symboles ne se limite pas à une façon consciente. Elle dépasse la frontière de la conscience humaine et pénètre dans la couche inconsciente de l'homme. Nous n'avons pas une perception complète du monde, car nous avons les sens comme moyens de la perception qui sont dans la limite de notre corps physique, et l'homme essaie d'augmenter par d'autres instruments, la perception qu'il peut avoir du monde. Par le microscope, par exemple, il a développé sa vue et a pu voir les objets les plus petits ; par le télescope, les objets les plus éloignés ; et par le microphone, son sens de l'ouïe, et ainsi de suite.

Nos imaginaires nous apportent alors des perceptions parfois plus éloignées que celles de nos sens. Mais Jung souligne pourtant que les symboles, non seulement interviennent dans les rêves, mais aussi « dans toutes sortes de manifestations psychiques. »

Par conséquent, le symbole jungien se distingue des notions de symbole, soit au sens linguistique du mot, avec le triangle du « signifiant, signifié et sens » pour exposer les beautés littéraires et sémiotiques, présenter une notion d'une manière discrète, allégorique ou poétique, soit au sens religieux, avec les secrets divins à dévoiler ou un langage pour exprimer les paroles du ciel. Selon Jung, le symbole peut être une expérience naturelle et en même temps individuelle de la manifestation des sens dans la conscience, bien que ces sens se soient

[1] Jung Carl Gustave, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 20.
[2] *Ibid*., pp. 20-21.
[3] *Ibid*., p. 21.

ancrés dans la collectivité. C'est pour cela que le symbole jungien comporte un processus plural. Jung, en étudiant les mythes primitifs et les croyances religieuses, a exploré la notion de « l'inconscient collectif ». Selon lui, l'inconscient collectif est la source d'une force qui puise ses sources dans la mémoire collective d'une nation. C'est pour cette raison que les cultes, les rites et les croyances d'une nation sont en rapport mutuel avec l'utilisation et l'invention des symboles. En résumé, la différence des symboles chez des peuples de nations différentes remonte à des croyances et à des cultes divers. C'est à propos de cette racine commune des symboles chez certains peuples que Jung confie :

> Quand nous nous efforçons de comprendre des symboles, nous avons chaque fois affaire non seulement au symbole lui-même, mais à la totalité de la personne qui produit ces symboles. Cela implique que l'on explore son univers culturel, et ce faisant, on comble bien des lacunes de son éducation propre.[1]

### 1.3.1. Le Rêve symbolique

Nos rêves représentent une partie considérable dans notre vie. L'importance du rêve remonte à son rôle révélateur. En effet, tout rêve peut être le messager de notre inconscient. Ce message est sans doute transmis sous forme de symbole, car la nature de l'inconscient est différente de celle de nos consciences. C'est pour cette raison que le passage de l'inconscient mystérieux implique un langage symbolique qui permet de bien transmettre les messages de ce monde inconnu et de les faire émerger grâce à une expression du rêveur ou de son psychanalyste.

Le rêve est l'un des événements de notre vie qui arrive naturellement, qui correspond aux autres événements et qui peut être la source de certains autres. La symbolique des rêves est donc quelque chose de naturel qui fait partie du rêve même et qui nous dirigerait vers une des sources du symbolisme. À ce sujet, Jung confie que « dans les rêves, les symboles se présentent spontanément, car le rêve est un événement et non une invention. Ils sont donc la source principale où nous puisons notre connaissance du symbolisme. »[2]

Il faut signaler que le rêve chez Jung, n'est pas une sorte de « cryptogramme stéréotypé ». Par ailleurs, les rêves, malgré le fait que leurs formes contenues et expressions soient identiques, ne peuvent être déchiffrés selon un modèle classique et prédit. Car ce sont des expressions originales et créées spontanément qui diffèrent d'un individu à l'autre. Jung

[1] *Ibid.,* p. 92.
[2] *Ibid.,* p. 55.

considère certains rêves comme des rêves symboliques, car il pense que ce genre de rêves représente le sens indirectement et d'une façon métaphorique.

Assurément, le symbole est la partie essentielle et intégrante d'un rêve qui peut aussi jouer le rôle de messager qui dévoile une réalité originale de l'inconscient individuel et privé du rêveur. Les rêves sont des événements individuels et des phénomènes intégrants des personnes et leur symbolisme ne peut être ni classifié ni « catalogué ». Par contre, le psychanalyste Jung confie : « qu'il existe des rêves et des symboles isolés (que je préférerais appeler des « motifs ») qui sont typiques et qui reviennent souvent. Parmi ces motifs, on trouve la chute, le vol [...] »[1], à ce sujet, il vaut mieux ajouter que selon Jung, il y a des symboles qui ne se placent pas dans le domaine individuel, mais qui sont collectifs aussi bien dans leur nature que dans leur origine. Ils sont surtout des images et des croyances religieuses et d'après le croyant, ces symboles ont des origines divines et sont « issus d'une révélation. »

Ainsi les symboles, en tant que révélateurs, bien qu'ils soient communs et connus, sont chargés de nouveaux sens qui correspondent à la réalité individuelle et propre de tout être humain. Cette réalité qui vient de l'inconscient du rêveur et qui selon Jung « constitue au moins la moitié de son être total. »

Autrement dit, si l'on considère le rêve comme ce qui permet la manifestation des aspects inconscients des événements et la perception que nous avons de la réalité existentielle, et si l'on partage cet avis de Jung selon lequel cette manifestation ne se réalise que par des images symboliques, on constate que le rêve est comme « le champ d'exploration le plus aisément et le plus fréquemment accessible pour qui veut étudier la faculté de symbolisation de l'homme. »[2]

Dans cette perspective, les rêves qui sont aussi les reflets de notre vie naturelle, de notre existence consciente, de nos pensées, de nos idées et de nos idéaux non seulement s'expriment par des symboles mais deviennent eux-mêmes des expressions symboliques. « Les symboles de nos rêves sont les messagers indispensables qui transmettent des informations de la partie instinctive à la partie rationnelle de l'esprit humain. »[3]

De telle sorte que les désirs, les regrets, les complexes et les souhaits apparaissent sous la forme d'un rêve. De plus, nos réactions, face à des phénomènes réels et à tout ce que nous avons dans notre esprit de l'expérience de la vie, prennent la forme d'un rêve symbolique.

[1] *Ibid.,* p. 53.
[2] *Ibid.,* p. 25.
[3] *Ibid.,* p. 52.

C'est le même moyen avec lequel un psychologue peut déchiffrer en étudiant un rêve, l'aspect caché d'une maladie et les maux qui font souffrir peut-être pendant des années une psyché humaine.

Concrètement, dans la psychanalyse, pour tout rêve, il y a des raisons, et on ne peut pas trouver un rêve par hasard, bien que personne n'arrive à découvrir sa raison et sa réalité ni même les messages qu'il apporte ! Comme en psychologie, il est difficile de comprendre tous les rêves ou toutes les parties d'un rêve. De la même manière, il arrive que parfois on n'arrive pas à exprimer tout le rêve, à cause de l'oubli du rêveur ou des moments métaphoriques ou métaphysiques difficiles ou impossibles à redire et à reconstruire par l'expression ou la représentation.

Le rêve est l'opportunité pour notre âme de nous libérer de notre vie éveillée qui est surveillée par nos pensées et nos comportements « contrôlés », et de respirer dans un monde coloré de nouvelles images pittoresques et parfois extraordinaires. Ainsi, par les rêves, nous touchons l'autre aspect inédit de l'existence, c'est pour cela qu'on attribue aux rêves, la fonction de prévoyance, car ils dévoilent l'inconscient personnel ou public : « les rêves, donc, peuvent quelquefois annoncer certaines situations bien avant qu'elles ne se produisent. Ce n'est pas nécessairement un miracle ou une prophétie. »[1]

En réalité, certains rêves prédisent, avertissent, annoncent, consolent. D'autres colorent facilement notre esprit et nous ouvrent une autre perspective dans la vie éveillée. Si l'on analyse les rêves toujours variés, « souvent sous forme de fantasmes complexes et pittoresques », on s'aperçoit que même si l'on peut y trouver des symboles originaux, ils ont des points communs et des réalités inconscientes communes.

En conséquence, les émotions et les angoisses de l'homme civilisé moderne apparaissent dans ses rêves bien qu'elles se manifestent par d'autres symboles que « les démons » par exemple dans les rêves des primitifs. Pourtant, on peut avouer que la complexité de la vie de nos jours exprime des rêves plus complexes que ceux des époques précédentes « on trouve dans beaucoup de rêves, des images et des associations analogues aux idées, aux mythes et aux rites des primitifs. »[2]

Selon Jung, un rêve peut révéler non seulement la personnalité d'une personne, ses sentiments, ses idées, ses désirs et en général ses états d'âme, mais aussi son identité et ce qui s'est passé dans sa vie. Cependant, on n'oublie pas les différences entre les hommes, car

[1] *Ibid.,* p. 51.
[2] *Ibid.,* p. 47.

certains sont plutôt des penseurs alors que d'autres sont plutôt sentimentaux. Car les pensées et les sentiments ont une influence sur la modalité d'un rêve, son expression et son interprétation. C'est pour cette raison, que Jung affirme, que l'interprétation d'un même rêve n'est pas effectuée de la même façon pour un jeune que pour un vieux rêveur. Les conditions de la création d'un rêve, c'est-à-dire, les situations du temps, du lieu et d'autres situations comme la température, la faim, la soif ou l'état d'âme du rêveur influencent son rêve. C'est pourquoi Jung « montre comment l'interprétation des rêves et des symboles dépend pour une grande part des circonstances particulières dans lesquelles se trouve placé le rêveur, et de son état d'esprit. »[1]

De toute façon, de nos jours, dans la psychologie, l'interprétation des rêves occupe sans doute une grande place dans la connaissance de la personnalité des hommes, de leurs pensées, leurs passés, leurs souffrances et en particulier de leur inconscient. La qualité du rêve remonte à ce qu'il est naturel, accessible, avec un langage commun et un moyen assez communicatif pour toutes les psychanalyses du monde : ainsi un rêveur peut exprimer son rêve devant tous. Et à l'inverse, tout psychanalyste qui croit à la magie du rêve peut regarder parfois l'inconscient de son patient pour toucher la cause de sa douleur, bien que ce passage soit éphémère et partiel.

> Le rêve est un phénomène normal et naturel. Le Talmud même dit : « le rêve est sa propre interprétation ». La confusion naît de ce que le contenu du rêve est symbolique, et a donc plus d'un sens. Mais si les symboles indiquent des directions différentes de celles qu'emprunte habituellement notre esprit conscient, ils renvoient par conséquent à quelque chose qui est soit inconscient, soit seulement partiellement conscient.[2]

### 1.3.2. La Symbolique des Mythes, la symbolique religieuse

Le mythe est une partie inséparable de la vie des primitifs. Pour trouver des réponses à leurs questions, les hommes ont créé les mythes. Les dieux, les démons, les anges, et les contes invraisemblables sont des archétypes pour que les hommes s'expriment d'une manière symbolique. D'après Jung, notre savoir sur le symbolisme des mythes est plus grand que celui des générations précédentes « en réalité, les hommes d'autrefois ne réfléchissaient pas sur leurs symboles. Ils vivaient et étaient inconsciemment animés par leur signalisation. »[3]

Il faut signaler que devant un mythe ancestral, l'homme moderne ne réagit pas comme les primitifs qui vivaient avec : il n'est parfois pas capable de le comprendre directement et la

[1] *Ibid.,* p. 66.
[2] *Ibid.,* p. 90.
[3] *Ibid.,* p. 81.

plupart des hommes contemporains, sans une analyse, n'arrivent pas à communiquer avec les mythes d'autrefois. Malgré son ignorance, l'homme moderne reproduit ces mythes à sa manière. Autrement dit, bien que l'homme d'aujourd'hui ne connaisse pas assez bien les mythes d'hier, il les recrée inconsciemment dans ses rêves et aussi dans ses œuvres.

> Les analogies entre les anciens mythes et les histoires qui apparaissent dans les rêves de l'homme moderne ne sont ni dues au hasard, ni dénuées d'importance. Elles existent parce que l'inconscient de l'homme moderne a conservé cette faculté de produire des symboles, qui s'exprimait autrefois dans les croyances et les rites des primitifs.[1]

De nos jours, l'archéologie s'occupe davantage de tout ce qui révèle les croyances des hommes d'autrefois que de leur histoire. Cette vérité montre qu'aujourd'hui, l'homme cherche à communiquer avec les croyances du passé. Il y a des réalités qui reviennent du fond de l'être humain, et qui contribuent aux associations d'idées et de croyances des hommes des siècles précédents. Ce qui renvoie à l'idée de l'inconscient collectif de Jung. Les découvertes effectuées par l'archéologie insistent de plus en plus sur le fait qu'il y a une communauté entre les humains et un symbolisme commun qui remonte à la naissance de l'homme et qui se multiplie, même s'il prend des formes différentes.

> On trouve encore les mêmes formes symboliques dans les rites ou les mythes de petites sociétés tribales survivant aux frontières de notre civilisation, sans avoir subi de changement pendant des siècles. Toutes ces recherches ont beaucoup contribué à corriger l'attitude bornée de ceux qui affirment que de tels symboles sont le propre des peuples antiques, ou de tribus contemporaines « arriérées », et ne sauraient donc avoir de rapport avec les complexités de la vie moderne.[2]

C'est pourquoi, l'homme moderne, héritier de la symbolique ancienne des statues, des langages, des dessins et des rites de ses prédécesseurs, essaie de la reproduire dans le labyrinthe de sa vie. C'est selon le même principe que Jung trouve la source de certains rites religieux comme « le rite de l'œuf ou du lapin de Pâques ». Il analyse cet exemple selon les influences des traditions pré-chrétiennes sur les premiers chrétiens dans le symbolisme de l'œuf et du lapin. Je pense que l'on peut trouver dans toutes les traditions religieuses, des exemples symboliques comme « le lapin de Pâques ».

Avec ces déclarations, on peut conclure que le symbole a une nature créative, et sa fonction est créatrice, il se recrée non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi durant tous les cycles de la vie humaine, l'enfance, l'adolescence, la jeunesse et la vieillesse.

---

[1] *Ibid.,* p. 107.
[2] *Ibid.,* p. 106.

La question sur le rapport entre le symbole et le mythe peut se poser. En effet, pourquoi, lorsque l'on parle des symboles, et en particulier des symboles religieux, entendons-nous parler des mythes ? Pour répondre à cette question, il faut réfléchir à beaucoup de raisons, à leurs sens, leurs racines et leur histoire, ce qui est hors de notre débat. Dans tous les cas, il existe un lien, entre les mythes primitifs ou archaïques et les symboles éternels, qui procure toujours un domaine d'analyse pour la psychologie et l'ethnologie. C'est pour cette raison que Jung étudie dans une partie de son livre, les mythes primitifs et les symboles éternels, comme les symboles religieux dont le rôle serait de donner un sens à notre vie en analysant leur source commune et leur fonction dans le monde contemporain.

D'abord, il prend comme exemple, la vie et l'histoire des dieux grecs que l'on trouve dans les contes mythiques. Ces derniers sont les reflets narratifs et exagérés de l'histoire des rois réellement existé dans ce pays. Ensuite, Jung s'intéresse à quelques symboles religieux afin de montrer la différence de leurs fonctions dans la vie moderne et antique.

> Dans la religion chrétienne, par exemple, la croix est un symbole chargé de sens qui exprime une multitude d'aspects, d'idées et d'émotion ; tandis qu'une croix inscrite à la suite d'un nom sur une liste indique simplement que l'individu est mort.[1]

Cet exemple montre, non seulement que le rôle des symboles anciens a changé, mais que sa fonction s'est modernisée. La plupart du temps, la raison première de la création de ces symboles n'est plus valable, et c'est pour cela que selon l'exigence de la vie contemporaine, la fonction des symboles anciens s'est modifiée de façon plus simple ou plus complexe.

En somme, nous pouvons conclure que même à notre époque, il existe des symboles éternels qui se sont métamorphosés, et que nous vivons avec des mythes modifiés. L'importance que le monde contemporain accorde aux musées, dévoile bien ce qui est une réalité : les hommes modernes croient aux mythes car ceux-ci jouent toujours un rôle dans leur vie. C'est dans ce sens que la psychologie contemporaine essaie de repérer, dans tous les moments de la vie moderne, les traces de la vie primitive. À ce propos Jung confie :

> Les êtres mythologiques archaïques sont aujourd'hui des curiosités de musée. Mais les archétypes qu'ils exprimaient n'ont pas perdu leur puissance affective. Peut-être les monstres des films de terreur modernes ne sont-ils que des représentations déformées d'archétypes qui se refusent à être refoulés plus longtemps.[2]

[1] *Ibid.,* p. 91.
[2] *Ibid.,* p. 92.

### 1.3.3. Les Souffrances de l'homme moderne

Dans son livre, Jung montre comment l'homme moderne, bien qu'il reprenne les symboles naturels et culturels dans sa vie, et qu'il se croie libéré de la « superstition », se sent seul. Jung montre à quel point le contraste entre les valeurs spirituelles et matérielles du monde moderne, traîne dans l'abîme de la perte. L'homme moderne sent que ses valeurs naturelles se perdent, il se sent lui-même perdu dans un monde qui met plus volontiers l'accent sur les facilités de la vie que sur l'apaisement de la société, et de la même manière les plaisirs matériels l'emportent sur les plaisirs spirituels :

> Il (l'homme moderne) a perdu ses valeurs spirituelles à un degré alarmant. Ses traditions morales et spirituelles se sont désintégrées, et il paie cet effondrement d'un désarroi et d'une dissociation qui sévissent dans le monde entier.[1]

Même si l'on ne peut pas dire que toutes les débâcles de l'homme civilisé trouvent leur source dans la civilisation moderne, nous pouvons du moins entendre la voix des hommes fatigués et errants de cette époque qui gémissent comme des enfants loin de leur mère, qui ne se sentent pas heureux malgré la technologie dominante et croissante qui envahit la nature et qui vide le monde de ses mystères symboliques :

> À mesure que la connaissance scientifique progressait, le monde s'est déshumanisé. L'homme se sent isolé dans le cosmos, car il n'est plus engagé dans la nature et a perdu sa participation affective inconsciente, avec ses phénomènes. Et les phénomènes naturels ont lentement perdu leurs implications symboliques. Le tonnerre n'est plus la voix irritée d'un dieu, ni l'éclair de son projectile vengeur. La rivière n'abrite plus d'esprits, l'arbre n'est plus le principe de vie d'un homme, et les cavernes ne sont plus habitées par des démons. Les pierres, les plantes, les animaux ne parlent plus à l'homme et l'homme ne s'adresse plus à eux en croyant qu'ils peuvent l'entendre. Son contact avec la nature a été rompu, et avec lui a disparu l'énergie affective profonde qu'engendraient ses relations symboliques.[2]

Concrètement, les hommes résidant dans les grandes villes et donc loin de la nature qui les élevait comme ses enfants, se retrouvent dans l'ennui ou le stress issus de cet isolement. L'homme souffre lui-même de la technologie qui le chasse de sa vie réelle, qui le distrait pour un court laps de temps et à la fin de ce divertissement, il se retrouve épuisé et de nouveau dans un vide sans fin. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il cherche encore un autre élément technique pour se dynamiser et se retrouver, même s'il sait que le résultat ne sera pas satisfaisant, et qu'il retombera encore dans son mal-être. Donc, l'homme civilisé, déçu de son identité introuvable, se contente de se calmer pendant un certain temps, et de se donner un peu

[1] *Ibid.,* p. 94.
[2] *Ibid.,* p. 95.

de douceur pour pouvoir se confronter aux amertumes qui l'attendent sur le chemin de la vie « le sentiment d'ennui et d'apathie dont souffrent souvent les citadins d'aujourd'hui ne tire qu'un soulagement temporaire d'émotions aussi artificielles que les films d'aventure et les amusements qui tuent le temps. »[1]

De nos jours, la vraie guérison pour des souffrances et des maladies se trouve dans le Moi intérieur. L'homme, au lieu de chercher autour de lui et dans les événements extérieurs, doit trouver son soulagement dans son identité intérieure, ce n'est qu'en lui-même qu'il pourra se calmer. À ce sujet, Jung souligne que « la seule aventure réelle dont puisse encore jouir l'individu est l'exploration de son propre inconscient. Le but ultime d'une telle recherche est d'établir des rapports harmonieux et équilibrés avec Soi. »[2]

Signalons que « le Soi » est une réalité existentielle dans la philosophie et la littérature orientales. Par exemple, on n'oserait pas dire qu'aucun poète classique persan n'a traité, au moins une fois, du « Soi » dans ses poèmes. Parmi les grands poètes persans, comme Hâfez et Saadi, il y a des poèmes connus qui s'occupent du « Soi » en conseillant aux hommes épuisés par la vie de retourner vers « Soi » afin qu'ils guérissent de leurs souffrances. Dans une ode de Hâfez que la plupart des Iraniens connaissent par cœur, Hâfez s'adressant à lui-même, affirme :

خودحجاب خودی

*Tu es ton voile*

Et pour se libérer, il se conseille à lui-même de se sauver du « Soi » qui est un voile en disant :

حافظ میان برخیز

*Hâfez ! Lève-toi du milieu (de ton voile)*

Autrement dit, il nous conseille de fouiller dans notre intérieur pour y trouver la source de notre maladie et la source de notre guérison. En effet, c'est « Soi » qui est en même temps la

[1] *Ibid.,* p. 213.
[2] *Ibid.*

racine de nos maux et notre libérateur, et c'est à nous de nous sauver en retournant vers l'inconscient qui est encore pur et propre. C'est la même chose que dans la philosophie orientale où il se nomme « l'origine et la résurrection », dans « le panthéisme ». C'est-à-dire, dans cette philosophie, « Soi » est le reflet de la seule réalité divine qui peut orienter l'humanité et en l'oubliant, l'homme en perdant son identité perdrait son chemin, et en se retrouvant perdu dans le monde, il se réfugierait dans son extérieur ce qui augmenterait son ennui. Un autre poète connu Saeb dit « Toi, tu es comme Joseph, mais tu es ignorant de ton intérieur ». Donc, dans ce vers, il insiste sur « le trésor caché » de notre intérieur et de notre « Soi », gemme précieuse dont nous négligeons la présence dans la complexité de la vie moderne. La gemme ou le trésor du « Soi » est un sujet considérable, et depuis des siècles, discuté dans le mysticisme oriental qui insiste sur le fait que l'humanité doit retourner vers « Soi » et que ce retour n'est possible qu'avec le savoir du conscient. Cette réalité s'exprime dans le propos de Jung quand il avoue que « mon âme et ma conscience, voilà ce qu'est mon Soi ».[1] C'est pourquoi la psychologie moderne insiste sur le fait que la société ainsi que les parents doivent se mobiliser pour aider les adolescents à retrouver leur identité individuelle et ainsi éviter les mauvais sentiments qui se propagent malheureusement de nos jours. On entend le cri des personnes déprimées qui se sentent sans valeur « je ne suis qu'untel, vivant à telle adresse, comme des milliers d'autres. Si certains d'entre nous sont tués, qui s'apercevra de la différence ? Nous sommes trop, de toute façon »[2]

La crise de l'identité est l'un des problèmes essentiels de l'homme civilisé. L'augmentation de la population et la croissance des mégapoles diluent l'attention nécessaire à la personnalité individuelle des peuples. Les logements stéréotypés, les uniformes, les associations similaires, les jeux publics et les guerres avec un nombre incalculable de victimes et leur charnier sont les nouveaux modèles d'un monde qui accorde une moindre importance à l'identité propre de l'humanité. L'art représente cette crise, et en particulier les arts plastiques qui prédisent les risques de cette inattention qui va coûter cher aux nations. La technique de la répétition dans la peinture moderne insiste sur ce regard qui voit les hommes comme des objets semblables et sans aucune valeur propre à eux. C'est à cause de cette crise que Jung, en faisant allusion à la bombe « Hiroshima », avoue que « les sollicitations aventureuses » de l'homme dominateur qui pense seulement à lui et à conquérir la nature, le rendent victime de son ignorance. L'homme prétentieux ne réussit pas à se dominer lui-même. Il pense qu'il est le maître de son monde, alors qu'il est esclave de sa propre nature. Et c'est pour cela que nous

[1] *Ibid.,* p. 151.
[2] *Ibid.,* p. 218.

cherchons à dominer les autres, ce qui est l'un des problèmes de notre monde moderne comme Jung le confie : « nous considérons toujours encore qu'il est naturel que les hommes se querellent et luttent pour affirmer chacun sa supériorité sur l'autre. »[1]

On peut conclure que selon la théorie jungienne, comme dans la philosophie orientale, l'homme n'a d'autre salut que de retourner vers sa propre nature et de se retrouver dans sa propre inconscience.

### 1.3.4. Le Rêve de l'homme et les questions essentielles

Après avoir abordé « le symbole jungien » dans ce passage, nous allons brièvement évoquer les idées de Jung sur le rapport entre le rêve, le symbole et les questions existentielles de l'homme moderne, c'est-à-dire celles de la naissance, l'enfance, la mort, la liberté et la communication avec les autres êtres du monde. Selon Jung, les rêves, les mythes et les symboles de l'homme racontent son inconscient, ses désirs et ses pensées. C'est pour cette raison qu'il analyse dans son livre certains rêves comme étant des archétypes tentant de prouver que l'homme, dans la profondeur de son inconscient, se pose des questions sur son identité, son origine, sa mort et l'au-delà. Il se demande s'il est éternel et comment il peut se sentir heureux. Il s'interroge aussi sur le sens de la mort, la philosophie de la création et l'origine du monde, son créateur et son rapport avec l'univers et sur la morale et les valeurs. Il se préoccupe de certains concepts, comme ceux de la liberté, du destin, de Satan, du paradis et de l'enfer. Il est curieux sur des thèmes qui touchent les autres univers, et en particulier devant tout ce qui relève de la métaphysique. De ce fait, l'homme, inquiet par tous ces concepts, retrouve inconsciemment dans ses rêves, le reflet de son inquiétude et parfois une réponse à ses questions. Ils interviennent dans les rêves humains lors de l'enfance et de la jeunesse mais comme Jung le déclare « le symbolisme de la mort et de la renaissance se manifeste aussi dans les rêves de la fin de la vie, quand l'approche de la mort jette son ombre sur le présent. »[2]

En fin de compte, par les rêves qui apparaissent plutôt à la fin de la vie ou à l'âge de la vieillesse, la personne âgée regarde vers le passé et découvre un côté inconnu et nouveau de la réalité de la mort qui arrivera dans le futur. Il faut signaler que « la sensibilisation au décès » ou « la conscience de la mort », est un événement connu et expérimenté dans la philosophie mystique orientale : c'est un concept et un événement accepté comme réel. Car nombreux sont ceux qui, devant témoins, annoncent à leur famille l'imminence de leur mort, à charge à ces

[1] *Ibid.,* p. 101.
[2] *Ibid.,* p. 74.

témoins de prévenir ensuite les proches et même les personnes inconnues. Il y a des gens simples, ordinaires et inconnus qui, prévoyant leur mort avec leur cœur pur, deviennent connus après la mort.

Jung analyse également le symbolisme du paradis. Le paradis se manifeste dans les rêves autant que dans l'architecture, la peinture et la poésie. Les jardins iraniens sont célèbres, car ils illustrent le désir des hommes de vivre dans un paradis terrestre avant le paradis après la mort. Dans l'architecture iranienne, il existe des paradis terrestres au milieu du désert, et c'est un contraste incroyable qui se voit dans beaucoup de régions désertiques de l'Iran. Les jardins de Dolatabad à Yazd et Fine à Kashan sont de beaux modèles de paradis terrestre. Ce sont des jardins avec un *Emarat*, un séjour, des bassins, un hammam, une tour du vent *badgir* et d'autres bâtiments qui leur donnent plus de valeur que de simples jardins implantés au milieu du désert *kavir*. Ces exemples montrent que l'homme crée des sites paradisiaques pour se rappeler le Paradis « Eden ». Comme le confie Jung : « chaque société a sa propre conception du paradis ou de l'âge d'or archétypiques qui, croit-on a existé et existera de nouveau ».[1] Et il reprend en exemple « le Paradis terrestre »[2], tableau du XV^e^ siècle français, qui représente l'expulsion d'Adam et Ève après la chute. Ensuite, Jung analyse certains symboles transcendants comme l'oiseau, le serpent ou le cheval ailé, et explique que l'homme essaie, par ces symboles, de réaliser « des potentialités de son Soi individuel ». Autrement dit, ces symboles aux formes multiples et aux buts variés permettraient à l'homme de libérer les contenus de son inconscient dans son conscient :

> Ils indiquent le besoin chez l'homme de se libérer de manières d'être trop insuffisamment mûries, trop rigides, trop arrêtées. En d'autres termes, ces symboles sont destinés à délivrer l'homme – à lui faire transcender – toute forme restrictive d'existence au cours – de sa progression vers un niveau supérieur ou plus parfait d'évolution.[3]

Parmi les symboles, l'oiseau est le symbole courant de la transcendance. Comme dans la littérature, on le voit comme un symbole libérateur, désir de l'homme d'échapper à ce monde terrestre vers l'au-delà. Comme le déclare Jung :

> L'oiseau est effectivement le symbole de transcendance le plus approprié. Il représente le caractère particulier d'une intuition qui fonctionne par le truchement d'un « médium », c'est-à-dire d'un individu capable d'obtenir une connaissance d'événements éloignés, ou de faits dont il ne sait rien consciemment, grâce à un état de transe.[4]

---

[1] *Ibid.,* p. 86.

[2] Pol, Jean et Hermann de Limbourg, dits les Frères de Limbourg (Paul, Herman et Johan, Gebroeders van Limburg, de Gueldre), nés vers 1380 à Nimègue, Pays-Bas, sont des peintres et enlumineurs néerlandais.

[3] *Ibid.,* p. 149.

[4] *Ibid.,* p. 151.

À ce sujet, le cheval ailé est un symbole composé considérable qui représente le rêve du vol et de la liberté chez l'homme. C'est l'emblème de l'alchimie et il est composé de deux symboles : le cheval et l'oiseau qui occupent une place importante dans la littérature et la philosophie de la plupart des civilisations et des mythes de notre monde. Nous pouvons retrouver le cheval blanc ailé dans la poésie épique de Ferdowsî, ainsi que dans les motifs qui se trouvent dans les découvertes archéologiques qui datent de 900 ans en Iran. Tout ceci prouve l'importance de la place de ce symbole. Dans son ouvrage, Jung montre une image de transcendance spirituelle : « Mahomet sur sa jument ailée *Bourak* vole parmi les sphères célestes »[1] comme l'un des événements les plus importants de la religion musulmane.

Après quoi, Jung fait une comparaison entre la symbolique des oiseaux, les jets et les fusées de nos jours et parvient à conclure que la nature et le contenu de ce symbole sont la même chose. En effet, la nature humaine ne change point, c'est seulement son nouveau mode de vie qui change la forme des symboles, et même si l'homme moderne vit d'une nouvelle façon, il pense à la liberté et à son doux rêve de voler, à sa façon de se libérer, bien que ce ne soit que pour quelques instants, de sa vie terrestre.

> Nous avons parlé d'oiseaux sauvages symbolisant la délivrance ou la libération. Mais aujourd'hui, nous pourrions tout aussi bien parler de « jets » ou de fusées spatiales, car ils incarnent le même symbole de transcendance, en nous libérant, au moins momentanément, de la pesanteur.[2]

Enfin, j'aimerais faire allusion au salut de l'homme décrit dans une belle expression de Jung, qui pense à la liberté et qui invente les avions, les jets et les fusées qui voyagent vers la lune, et rêverait de voyager vers les autres planètes. Comme Jung, certaines philosophies et idéologies croient que l'homme doit trouver sa liberté et son salut par un voyage intérieur.

Dans cette partie de son livre, Jung insiste sur ce qu'il a déjà exprimé concernant le retour vers « Soi » : le modèle objectif de ce voyage intérieur est le voyage solitaire qui pourrait fournir à l'homme les moyens de découvrir une nouvelle vie, et de méditer sur les mystères de l'existence et en résumé, retrouver le « trésor caché ».

> Un des symboles oniriques qui exprime le plus fréquemment ce type de libération par le dépassement est le thème du voyage solitaire ou du pèlerinage, qui semble d'une certaine façon être un pèlerinage spirituel au cours duquel l'initié découvre la nature de la mort. Mais il ne s'agit pas ici de la mort conçue comme un jugement dernier, ou une épreuve de caractère initiatique. C'est un voyage vers la libération, la renonciation et la réparation, patronné et protégé par quelque esprit compatissant.[3]

[1] *Ibid.,* p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 157.
[3] *Ibid.,* pp. 151-152.

En conclusion, ce voyage solitaire est l'un des symboles du voyage intérieur qui fait mourir et renaître l'humain. Et la mort de la conscience de l'homme apparaît comme un moment précieux qui lui redonne naissance par la méditation et l'intuition finale qui l'accompagnent pendant ce voyage mystique.

# CHAPITRE V : Les Éléments Fondamentaux selon Bachelard

Après avoir abordé le symbole jungien, il vaut mieux regarder ici les éléments fondamentaux qui sont inséparables de ce travail de recherche. En effet, pour analyser les aspects symboliques inscrits dans la poésie, on ne peut pas négliger les éléments fondamentaux qui jouent un rôle essentiel dans la création et l'exigence, autant que dans l'esprit que dans la création initiatique et artistique des hommes.

Dans ce domaine, Gaston Bachelard[1] est sans doute le référent le plus important de notre époque. Il semble impossible ou du moins vain de s'occuper des éléments fondamentaux sans faire attention à la théorie et aux idées originales de ce penseur et philosophe hors du commun, qui s'attache à la fois à la raison et aux sentiments humains et qui réfléchit à des questions philosophiques et poétiques.

Pendant plus d'une trentaine d'années, Bachelard a écrit des ouvrages[2] sur la rêverie humaine et sur la matière. Il classe les rêves et les mythes selon les quatre éléments (eau, feu, terre, air). Selon lui, il existe dans l'esprit humain un processus qui commence par l'imaginaire et qui aboutit au souvenir à travers la vue. Pour lui, l'univers de l'auteur s'aperçoit au sein des images poétiques de son ouvrage. Bachelard reprend l'idée de l'imagination, du symbolisme, ainsi que l'idée de l'archétype de Jung et analyse les rapports entre la rationalité et l'imaginaire. D'après lui, les inspirations poétiques correspondent, via quatre catégories, aux quatre éléments fondamentaux qui occupaient une place fondamentale dans l'Antiquité et dans l'alchimie.

Nous abordons donc, brièvement, ces quatre éléments. Au regard de la philosophie grecque et de la philosophie orientale, ils sont considérés comme les matériaux constituants de l'univers.

[1] Philosophe et épistémologue français (1884-1962).

[2] Bachelard a écrit plus de trente œuvres dont les plus importantes sont : *La Psychanalyse du feu* (1939), *Lautréamont* (1939) *L'Eau et les rêves* (1943) *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries du repos*, *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1948), *La Poétique de l'espace* (1957), *La Poétique de la rêverie* (1960) et *La Flamme d'une chandelle* (1961).

# 1. L'Eau

L'eau représente assurément dans toutes les cultures le symbole de l'origine, la source de la vie et la pureté. Elle est en même temps « l'élément transitoire » entre le feu et la terre. Elle peut être de cette manière le symbole qui regroupe la vie et la mort. « La mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. »[1]

L'eau, chez Gaston Bachelard, est « un élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes »[2]. Selon lui, on peut rêver profondément de l'eau au sens propre du terme, « l'imagination matérielle » c'est-à-dire « une imagination qui donne vie à la cause matérielle. »[3]

À partir de l'idée selon laquelle l'eau est une matière rêvée qui peut parler pour celui qui la contemple, l'eau peut engendrer des rêveries en accord avec l'essence et le fond de son être matériel et créer ainsi des images magnifiques qui ne peuvent être vues que par un vrai rêveur. C'est une sorte de méditation mystérieuse qui fournit un imaginaire profond. C'est le rêveur qui peut toucher la matière et la substance de l'eau, et ainsi découvrir la profondeur de ses images archétypales. De ce point de vue, l'eau étant un symbole de l'existence, l'imagination matérielle dont parle Bachelard, est une imagination symbolique et son rêveur devient cosmique et symbolique.

Mais en réalité, quelles sont les images archétypales et fondamentales pour Bachelard ? Il semble que l'impression de la pensée bachelardienne à l'égard de l'élément liquide soit sans frontière, car nous pouvons y distinguer plusieurs types d'eau :

1. Des Eaux-miroirs ou reflets qui doublent les choses comme des miroirs : comme les eaux des lacs, des fontaines et des puits qui sont pures et translucides. Elles reflètent le cosmos mais en même temps, l'immense galerie de miroirs. Ces eaux reflètent le monde et le monde se mire en elles : « Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. »[4]

2. Des eaux qui sont des eaux courantes comme les rivières, les ruisseaux et les cascades qui coulent comme le vent et passent comme la vie. Elles parlent du changement, du devenir

[1] Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1991, p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 7.
[3] *Ibid.,* pp. 1-2.
[4] *Ibid.,* p. 41.

et du dynamisme. Elles parlent du temps qui passe. L'eau est ainsi un symbole du temps, comme nous en avons dans la littérature persane. Dans un vers, Hâfez avertit du passage du temps et de la courte durée de la vie :

بنشیه برا جی وگذ بیه
کای شات جه گذ ه بس

*Assieds-toi sur les bords d'un ruisseau, et vois le passage de la vie.*

*Que cet indice d'un monde passager nous suffit.*

Les eaux sont naissantes et mourantes, elles coulent et chantent toujours.

3. D'autres eaux comme la mer sont des eaux maternelles qui engendrent, portent et bercent comme une mère. Ce sont donc des eaux-de-vie, elles sont féminines car le cosmos créateur est maternel : « C'est peut-être avec l'eau ainsi maternisée qu'on comprend le mieux la notion fondamentale d'éléments. L'élément liquide apparaît alors, comme un Ultra-lait, le lait de la mère des mères »[1] Ce caractère féminin et maternel de l'eau la rapproche de nous, comme une femme ou une mère qui nous parle et qui nous donne l'énergie de vivre. D'après Bachelard, l'eau est une poésie céleste qui nous amène vers un paradis de beautés et de douceurs. Elle nous encourage à profiter de notre vie terrestre et éphémère.

> Le ruisseau vous apprendra à parler quand même, malgré les peines et les souvenirs, il vous apprendra l'euphorie par l'euphuisme, l'énergie par le poème. Il vous redira, à chaque instant, quelque beau mot tout rond qui roule sur des pierres.[2]

Enfin, Bachelard, en parlant des eaux amoureuses, présente le cygne avec sa blancheur, sa beauté extraordinaire, sa coquetterie et sa solennité, comme le symbole du narcissisme, de l'amour, du désir, de la sexualité et de la femme : « Le cygne, en littérature est un ersatz de la femme nue. C'est la nudité permise c'est la blancheur immaculée et cependant ostensible. Au moins, les cygnes se laissent voir ! Qui adore le cygne désire la baigneuse. »[3]

Connu dans la littérature pour sa mort amoureuse en compagnie d'un chant sexuel, pour Bachelard qui a repris des arguments de Jung à ce sujet, sur le plan cosmique, « [...] le cygne

[1] *Ibid.,* p. 170.
[2] *Ibid.,* p. 262.
[3] *Ibid.,* p. 50.

est à la fois le symbole d'une lumière sur les eaux, et d'un hymne de mort. Il est vraiment le mythe du soleil mourant. »[1]

Il fait allusion aux images métaphoriques du cygne au niveau cosmique, c'est-à-dire celles du soleil et de la lune. Les deux cygnes du ciel qui déploient leurs ailes, apparaissent et s'effacent dans la scène du ciel lors d'un vol poétique.

## 2. La Terre

La terre est un élément stable, dur, solide et dynamique qui se trouve presque partout dans le monde. Elle apparaît comme la substance du monde sans laquelle la vie s'arrête. Selon Bachelard, le premier caractère de la terre est sa résistance, caractère qui ne se retrouve guère dans les trois autres éléments. On peut dire que la terre est le symbole de la résistance. Bachelard vérifie la résistance chez les autres éléments, mais il en conclut que :

> La résistance de la matière terrestre, au contraire est immédiate et constante. Elle est tout de suite le partenaire objectif et franc de notre volonté. Rien de plus clair, pour classer les volontés, que les matières travaillées de main d'homme.[2]

Les valeurs de la terre sont nombreuses et variées, comme la durée, la dureté et la solidité. Mais à part ses qualités, elle est à la fois dynamique et tranquille. Elle devient furieuse quand on la voit calme. Le volcan et le tremblement de terre sont les symboles de la colère de la terre. On peut considérer la terre comme un point de départ et d'arrêt. Autrement dit, la pesanteur de la terre fournit un moyen ou un domaine par lequel, la terre peut être le point d'un départ ou d'un vol. Elle peut être dans le même temps la dernière étape d'une descente ou d'une chute. En réalité, sans terre, il n'y aurait plus de point final pour arrêter une chute, pour mettre fin à un vol. De même, on peut dire que sans terre, il n'y aurait plus de place pour se mettre à voler. Ainsi, le rôle de la terre est essentiel quand elle forme avec le ciel les deux leviers de l'ascension et de la chute. C'est pour cette raison qu'elle s'est répandue dans la littérature. Le poète suggère au lecteur le nom de la terre quand il évoque le nom du ciel dans son poème et inversement.

Dans la philosophie orientale, on emploie cette image afin de montrer les interprétations mystiques, les différences entre la vie terrestre et la vie céleste. On peut voir la métaphore de la pesanteur des péchés comme l'attraction de la vie terrestre qui nous garde au point le plus bas et nous empêche de voler vers le ciel de la liberté. Dans l'architecture orientale et en

[1] *Ibid.,* p. 61.
[2] Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté,* José Corti, 1992, p. 11.

particulier dans les mosquées, *les minarets,* en tant qu'éléments longs qui montent de la terre vers le ciel, représentent le symbole de l'ascension des fidèles et des vertueux qui se débarrassent de la pesanteur des péchés et s'envolent librement vers le ciel. Il faut signaler que la terre est l'endroit sacré qui fournit le point de ce vol céleste sans lequel le chercheur de Dieu n'a ni la motivation ni la possibilité de commencer son voyage. Cela explique pourquoi *le minaret* soit orné de motifs sacrés de sa base jusqu'à son sommet, sans lequel la mosquée ne serait pas complète. Bachelard a le même sentiment à l'égard des montagnes et des collines, qui sont d'après lui, les manifestations naturelles qui réunissent la terre et le ciel. Elles nous donnent l'impression de voler avec leurs coteaux et leurs sommets de la plaine vers les hauteurs du ciel.

> La montagne travaille l'inconscient humain par des forces de soulèvement. Immobile devant le mont, le rêveur est déjà soumis au mouvement vertical des cimes. Il peut être transporté, du fond de son être, par un élan vers les sommets et alors il participe à la vie aérienne de la montagne.[1]

L'homme cherche la réalisation de ses souhaits en contemplant la montagne qui provoque l'enthousiasme du vol, la tentation de monter et de se soulever. L'influence des montagnes sur l'homme est si profonde que les hommes ont depuis longtemps été tentés de les gravir toutes et d'en découvrir toutes les cimes. Autrement dit, l'effort des alpinistes pour arriver aux cimes et aux sommets renvoie à leur attirance vers l'ascension, et au contraire, la peur des hommes face à la chute et à la hauteur montre la profondeur du sentiment humain envers la chute. À côté des montagnes, l'homme a expérimenté son rêve du vol et son désir de toucher les beautés du ciel. Grâce aux montagnes, nous retrouvons notre calme perdu. Elles sont donc le symbole du repos et de la résistance. De même, les rochers et les pierres comme les monts reflètent l'imagination des matières dures de la terre. Bachelard trouve intéressant de noter que parfois la terre apparaît plus immense que le ciel. Dans ses propos, en stimulant le lecteur, il compare la terre au ciel et le soleil à la mer.

> On ne peut manquer de reconnaître que la première image de l'immensité est une image *terrestre*. La terre est immense. Plus grande que le ciel qui n'est qu'un dôme, qu'une voûte, qu'un toit [...]. Comment le soleil pourrait-il être plus grand que la terre quand le rêveur le voit, à chaque aube, *sortir* de la terre, puis, le soir, *rentrer* dans la montagne ? Naturellement, la Mer c'est la Terre encore, une terre simplifiée […] une Terre résumée dans son attribut d'immensité.[2]

Le désert est une terre vaste et mystérieuse. C'est une infinité horizontale qui peut nous suggérer l'immensité divine. Le désert est le refuge des nomades, symbole de la recherche et

[1] *Ibid.,* p. 358.
[2] *Ibid.,* p. 379.

du dynamisme avec leur déplacement. Il semble qu'ils soient toujours à la recherche de la vérité, du calme ou du logement éternel. « Le nomade se déplace, mais il est toujours au *centre* du désert, au centre de la steppe. »[1]

Bachelard a aussi des idées remarquables sur la maison qu'il considère comme une partie terrestre. Selon lui, il y a deux sortes de maison : l'une, natale et l'autre, onirique.

> Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue, quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue [...]. [2]

En réalité, Bachelard regrette la maison natale perdue où nous n'habitons plus. Il ne nous reste alors, seulement que le souvenir de cette maison, et elle devient la maison de nos rêves, notre maison onirique, celle des rêves de la nuit qui permet de se cacher de l'anxiété de la vie et de s'y réfugier seul ou avec sa famille. Nous aimons les poètes qui construisent ces maisons :

> Ils nous aideraient à loger nos souvenirs, à les loger dans l'inconscient de la maison, en accord avec des symboles d'intimité que la vie réelle n'a pas toujours la possibilité de bien enraciner.[3]

## 3. Le Feu

Bachelard centre son ouvrage célèbre *la Psychanalyse du feu* sur ce dernier élément. C'est l'élément qui a en commun avec l'air, l'élévation et l'ascension. C'est un phénomène universel qui se trouve partout, qui vit avec l'homme depuis sa naissance, un symbole de la vie d'autrefois et l'expression ancienne de l'existence. Le nom évoque la vie simple et en même temps difficile des primitifs, une vie imprégnée de la douceur de l'eau à côté de la chaleur du feu, en plein air, au bord d'un ruisseau, d'une source dans le désert ou au pied de la montagne. C'est un élément inséparable de l'homme et des autres éléments. Il est naturel et en même temps social. Il regroupe les hommes autour de lui. Il fournit la chaleur nécessaire pour la cuisine et la lumière pour voir et se voir, se parler et se créer des souvenirs. Il est sacré en tant que source de deux énergies importantes qui sont la lumière et la chaleur, sans lesquelles vivre est impossible.

> Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est

[1] *Ibid.*
[2] Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 2004, pp. 109-110.
[3] *Ibid.,* p. 127.

> l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel.[1]

Comme le déclare Bachelard, le feu est un phénomène contradictoire à double tranchant. Il a deux fonctions qui demandent deux substances : d'une part, c'est l'élément de pureté et d'amour qui apporte lumière, chaleur, beauté, calme, énergie et eau-de-vie, en un mot du bien ; et d'autre part, c'est l'élément du mal, de la douleur, de la brûlure qui détruit, démolit, bouleverse, torture, brûle et incinère tout. Ce contraste est magnifiquement exprimé par Bachelard lorsqu'il insiste sur les aspects positifs et négatifs du feu qui sont les parties constituantes de son existence.

> Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse.[2]

Le feu apparaît comme un phénomène naturel qui peut devenir contre-nature s'il dépasse sa limite ou s'il s'applique dans une place inconvenante. Comme lui-même a une substance composée de complexité, il prend donc des rôles contradictoires selon différentes situations. S'il est divin, le feu dans la cuisine coïncide avec le repas, dans le foyer ce sera du plaisir et de la sympathie. Il crée ainsi un paradis terrestre qui regroupe la famille autour de lui. Dans les fêtes, il est le compagnon des hommes. Il est donc le symbole de la joie brillante et du bonheur éternel comme il l'est dans le Paradis où les fidèles purifiés par la chaleur de la vertu vivent en paix, avec la pureté originelle d'un enfant innocent. Si le feu est furieux, il apporte le malheur et la mort, visibles par exemple dans l'incendie et l'éruption volcanique. Ses flammes, même si elles sont très fines, même si l'on peut les toucher voire les traverser, sont douloureuses. C'est le cas de l'enfer qui punit les coupables et les tyrans. Il est intéressant de remarquer que d'après les croyants, le feu de l'enfer aussi est le symbole de la pureté. À ce sujet, comme le croient les fidèles, le feu de l'enfer se nourrit des péchés. La tyrannie, le caprice, la rancune, la haine constituent les bûches de l'enfer. Et l'enfer brûle le coupable pour le rendre pur et sans péché. En effet, il n'y point de feu qui vienne de l'extérieur. Le feu infernal, c'est le même feu que celui du vice des hommes – dont le diable avec « sa langue de feu » – qui les empêche d'entrer au Paradis. C'est le feu de la punition ou mieux de la purification. D'après la philosophie orientale, ce feu montre la miséricorde de Dieu et la substance spirituelle de la création qui s'appuie sur la pureté et qui encourage les hommes à

[1] Bachelard Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1990, p. 23.
[2] *Ibid.*

ne pas pécher et à se purifier dans la vie terrestre afin de ne pas aller en enfer. Ainsi, la purification est une surveillance, une action vertueuse et un acte amoureux grâce auquel, non seulement le vertueux échappe à l'enfer mais de plus il s'élève vers le paradis.

> Mais à qui se spiritualise, la purification est d'une étrange douceur et la conscience de la pureté prodigue une étrange lumière. La purification seule peut nous permettre de dialectiser, sans la détruire, la fidélité d'un amour profond.[1]

Il semble que pour Bachelard, l'aspect sacré et positif du feu est préférable. Il trouve dans le feu plutôt un phénomène respectueux, une invitation au repos, au réchauffement et au réconfort et une attraction magique qui lutte contre le froid rugueux. Il invite à rêver et à créer des désirs. En guise de conclusion, nous citons les belles interprétations de Bachelard qui décrit le spectacle merveilleux de la rêverie au coin du feu.

> Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà.[2]

## 4. L'Air

L'air est une face de la vie, l'énergie de l'existence et le dynamisme de l'univers. D'après Bachelard : « Avec l'air, nous aurons un grand avantage concernant l'imagination dynamique. En effet, avec l'air le mouvement prime la substance. Alors, il n'y a de substance que s'il y a mouvement. »[3] La vie humaine ne se sépare pas du dynamisme. L'histoire de l'homme est imprégnée du choix des chemins. Mais pour progresser, l'homme doit voyager sur le chemin de l'ascension. En réalité, la montée, l'ascension, la verticalité, l'élévation sont comme des principes métaphoriques de la notion ascensionnelle. L'homme, ayant reconnu la beauté originale du sens direct et l'agréable de l'ascension, n'a plus intérêt à s'en détourner au profit d'un autre chemin. Bien qu'il tombe parfois dans les pièges du voyage vers le bas, il peut se lever et reprendre le vrai chemin du voyage par un élan. S'il le décide, il affrontera devant lui, une mer d'énergie positive qui l'aidera à se placer sur la route principale.

[1] *Ibid.,* p. 172.
[2] *Ibid.,* p. 39.
[3] Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, José Corti, 1990, pp. 15-16.

« On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales. Quand nous aurons mieux compris l'importance d'une physique de la poésie et d'une physique de la morale, nous toucherons à cette conviction : toute valorisation est verticalisation. »[4]

Selon Bachelard, l'ascension est le chemin du savoir et de la raison. Il faut ajouter que cette idée vient de la psychologie de Jung et de Nietzsche qui peut représenter le complexe de la hauteur. De même, le vol est sans doute l'une des plus grandes images de l'imagination aérienne. Il est la suite de la liberté qui se représente dans l'air. L'air est donc la scène de ce vol et le contexte de la liberté. Ainsi, dans ce vol, l'ascension et la chute occupent une place essentielle. Elles se complètent l'une, l'autre. C'est pour cette raison qu'on peut retrouver chez Bachelard, les mots concernant l'ascension et la chute, comme : aile, rêve de vol, terrestre, ciel, espace et aérien. Bachelard considère la chute comme « une ascension inversée » sans laquelle le vol ne veut rien dire. En effet, ils se complètent comme dans toute relation réciproque. Comme la nuit qui signifie le jour et le jour qui donne sens à la nuit. Cependant pour lui, l'ascension occupe une place plus prestigieuse que « la descension ». À ce sujet il déclare :

> Aucune métaphore dynamique ne se forme vers le bas, aucune fleur imaginaire ne fleurit en bas. [...] La *montée* est le sens réel de la production d'images, c'est l'acte positif de l'imagination dynamique.[2]

Pour lui, la valeur de l'être humain renvoie aux efforts qu'il fait pour monter. Effectivement, monter est une métaphore qui montre la croissance de l'homme. De ce point de vue, le vol est l'effort précieux de l'homme qui a retrouvé la capacité de se détacher de la pesanteur de la terre. Un moyen facilitant l'itinéraire du sol vers le sommet. C'est un procédé de métamorphose des « aériens » qui préfèrent se transformer en s'élevant. Ainsi, le rêve du vol est doux. Il éveille en nous une impression agréable de réaliser des désirs impossibles qui deviennent possibles. Le voleur même est précieux, car c'est une personne qui a pris la décision de parcourir un chemin rempli de périls. L'homme vole pour changer, se libérer et ne plus rester « terrestre ». Bachelard a une interprétation magnifique de « voler » qui se traduit par « aimer » :

> Il est une réalité de la nuit, une réalité nocturne autonome. Considéré à partir du réalisme de la nuit, un amour du jour qui se satisfait par le vol onirique se désigne comme un cas particulier de lévitation. Pour certaines âmes qui ont une puissante vie nocturne, aimer c'est voler ; la lévitation onirique est une réalité psychique plus profonde, plus essentielle, plus simple que l'amour même. Ce besoin d'être allégé, ce besoin d'être libéré, apparaît

[4] *Ibid.,* p. 18.
[2] *Ibid.,* p. 111.

> comme un destin psychique, comme la fonction même de la vie nocturne normale, de la nuit reposante. [1]

## 4.1. Le Vent

Concernant « le vent », Bachelard se le figure comme étant un autre procédé de soulèvement. Il est mystérieux. On ne sait pas pourquoi il souffle, d'où il vient, où il va et ce qu'il cherche. Le vent est furieux, il est dynamique, et parfois, sa colère devient si violente qu'on ne peut pas en imaginer les conséquences : « Le vent, dans son excès, est la colère qui est partout et nulle part, qui naît et renaît d'elle-même, qui tourne et se renverse. Le vent menace et hurle... »[2]

Mais il faut signaler que le vent destructeur et horrible devient parfois doux et aimable comme un rêve, quand sa silhouette douce apparaît comme un chant divin. En réalité, un vent doux ressemble à une chanson qui viendrait de la part de Dieu et de ses anges. Autrement dit, l'existence mystérieuse du vent peut manifester à la fois les beautés et les laideurs. On peut trouver une relation entre le vent qui souffle, la source d'où il vient et où il se calme. Nous citons ici une interprétation différente du vent et du souffle de *La Chandoya-Upanishad* qui les considère comme une source d'absorption :

> Quand le feu s'en va, il s'en va dans le vent. Quand le soleil s'en va, il s'en va dans le vent. Quand la lune s'en va, elle s'en va dans le vent. Ainsi le vent absorbe toutes choses... Quand l'homme dort, sa voix s'en va dans le souffle, et ainsi font sa vue, son ouïe, sa pensée. Ainsi, le souffle absorbe tout.[3]

# 5. L'Espace

Nous préférons aborder ici brièvement les idées de Bachelard sur l'espace bien qu'il ne se place pas dans les quatre éléments fondamentaux, mais son importance est si considérable que Bachelard l'a plusieurs fois évoqué dans ses ouvrages notamment dans *La Poétique de l'espace* et *L'air et les songes* À vrai dire, on ne peut pas séparer exactement l'espace des éléments fondamentaux. Quand Bachelard parle de l'eau, de l'air, de la terre ou du feu il parle de l'espace.

Selon Bachelard, nous ne vivons pas dans un espace vide mais dans un espace chargé de fantasmes et de qualités. En réalité, le monde dans lequel nous habitons est un nid. On ne répète pas ici les rapports des espaces intérieurs et la rêverie chez Bachelard, car on a déjà fait

[1] *Ibid.,* pp. 45-46.
[2] *Ibid.,* p. 257.
[3] *La Chandoya-Upanishad*, cité par Bachelard, *Ibid.,* p. 269.

allusion à ces liens en parlant de la maison natale et de la rêverie dans la partie consacrée à la terre. Il est préférable de parler des éléments naturels comme le ciel, le soleil et l'étoile.

## 5.1. L'Étoile

Les étoiles sont les amies des hommes qui voient en elles des signes du bonheur, de la détresse, du rêve, de l'espoir et du désir. Par une contemplation passionnée mais à la fois curieuse, l'homme cherche dans le ciel étoilé, la sympathie et la compassion d'un ami intime. Quand il fixe son regard sur une étoile, elle devient son étoile, c'est-à-dire son amie. Cette amitié est la source d'inspiration de magnifiques contes dans la littérature du monde. De même, on connaît les amitiés très anciennes entre les étoiles et les premiers hommes. L'astronomie est considérée comme la science préférée et la plus répandue en Orient depuis des siècles. C'est donc la science la plus ancienne. L'astronomie scientifique trouve son origine en Iran avec des astronomes célèbres comme Alhazen Haytham, Birûni, Tusi, Kashi et Razi. Beaucoup de poètes et de philosophes sont célèbres par leur intérêt pour l'astronomie, tel que Khayyam, le poète et savant célèbre iranien qui a réformé de façon précise le calendrier solaire persan.

Quant à Bachelard, l'étoile, qui représente pour lui ce petit caractère céleste et étincelant qui décore le monde du ciel, apparaît comme un élément qui rend le ciel plus fantaisiste. Autrement dit, elle s'associe à l'espace onirique.

> La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières : la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule loi : dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard.[1]

Chez Bachelard, d'un côté l'étoile est à la fois en relation avec la rêverie et le regard, et de l'autre, elle se présente comme le symbole de l'identité ou du destin perdu. Dans *L'air et les songes,* on peut entendre plusieurs fois son appel à l'observation du ciel et des étoiles :

> Revenez au principe de la rêverie ; le ciel étoilé nous est donné non pas pour connaître, mais pour rêver. Il est une invitation aux rêves constellants, à la construction facile et éphémère des mille figures de nos désirs ; les étoiles « fixes » ont pour mission de fixer quelques rêves, de communiquer quelques rêves, de retrouver quelques rêves. Ainsi le rêveur a la preuve de l'universalité de l'onirisme.[2]

En somme, l'étoile éveille la force de l'imagination et la rêverie chez l'homme. Elle peut orienter l'homme qui la regarde comme un guide dans un chemin sombre où il ne réussit pas à

[1] Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, *op. cit*., p. 210.
[2] *Ibid.,* p. 203.

retrouver sa route. Ainsi, l'étoile qui semble perdue elle-même dans l'immensité, peut à la fois être le guide sincère de l'homme perdu dans un désert noir, une mer agitée ou une route sinueuse, et la métaphore d'un but perdu pour l'homme qui retrouve en la contemplant son identité ou son paradis perdu.

> Et quand, dans le ciel anonyme, nous fixons une étoile, elle devient *notre* étoile, elle scintille pour nous, son feu s'entoure d'un peu de larme, une vie aérienne vient soulager en nous les peines de la terre. Il semble alors que l'étoile vienne à nous. En vain la raison nous répète qu'elle est perdue dans l'immensité : un rêve d'intimité la rapproche de notre cœur. La nuit nous isole de la terre, mais elle nous rend les rêves de la solidarité aérienne.[1]

## 5.2. Le Soleil

Ce symbole de la chaleur, de la lumière, cette source de vie et du jour est l'étoile de notre terre et le roi de notre ciel. Bien que ce globe chaud appartienne à l'élément du feu situé dans l'espace, on peut le considérer comme un élément spatial. C'est un bel astre qui possède presque les mêmes qualités que l'on trouve généralement chez les étoiles et qui transmet de la beauté et de la pureté au monde entier. Il est le symbole de l'amour maternel et prodigue qui adore et affectionne tout le monde. C'est l'amoureux de la terre et des hommes qui n'exige rien de ses bien-aimées et qui ne cherche aucun sentiment de réciprocité dans son amour. Il représente une concentration de l'amour dans la voie lactée. L'amour du soleil est une passion qui éclaire, réchauffe et rend agréable la terre et ses habitants. Ainsi, le premier rôle du soleil est-il d'illuminer la terre après une nuit sombre et de la libérer de sa froideur par une lumière précieuse. Il regarde la terre avec un œil affectueux comme une mère regarde son enfant endormi, le réveille et lui offre ainsi la lumière de son regard. Le regard du soleil est une illumination qui brille et sourit au firmament :

> Le soleil est avant tout le grand Luminaire du Monde. Les mathématiciens en feront par la suite une masse attirante. La lumière est en haut le principe de la centralité. Elle est une si grande valeur dans la hiérarchie des images ! Le monde, pour l'imagination, gravite autour d'une valeur.[2]

Ensuite, Bachelard fait une belle comparaison entre la centralité du soleil qui est comme la lampe du jour qui brille dans le ciel et la lampe du soir qui éclaire la maison : « la lampe du soir sur la table familiale est aussi le centre d'un monde. La table éclairée par la lampe est, à elle seule, un petit monde. »[3]

---

[1] *Ibid.,* pp. 210-211.

[2] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2001, p. 158.

[3] *Ibid.*

Dans son ouvrage intitulé *La Poétique de la rêverie*, Bachelard décrit la cosmologie de la lumière : « Ainsi les planètes tournent autour d'un Œil de Lumière et non pas d'un corps lourdement attirant. Le regard est un principe cosmique. »[1] En effet, il compare la centralité de la lumière lointaine du soleil avec la rêverie du regard vif qui voit bien, qui voit loin, qui voit clair : « l'œil est un centre de lumière, un petit soleil humain qui projette sa lumière sur l'objet regardé dans une volonté de voir clairement. »[2] Enfin, Bachelard fait allusion aux propos de Paul Claudel qui a donné une valeur spécifique au poète, lequel voit dans l'œil « une sorte de soleil réduit, portatif », et il déclare : « Alors un œil du poète est le centre du monde, le soleil d'un monde. »[3]

## 5.3. Le Ciel

Cet immense endroit dur et compact nous domine, cette voûte azurée nous protège et nous suggère l'élévation et l'éternité. Le ciel est l'universalité de la rêverie aérienne. C'est la place de la constellation, de la contemplation, le foyer des étoiles et du soleil. Le ciel bleu nous donne cette impression de l'infinité immortelle de l'air. Le ciel est bleu, haut, calme, doux, profond et infini. Chez Bachelard, regarder le ciel est considérable, mais en réalité est-ce le ciel qui regarde la terre et les hommes ou bien est-ce l'homme qui le regarde ? C'est plutôt un regard réciproque et humain. Ainsi, il semble que Bachelard ait personnifié le ciel. Ce n'est pas l'homme qui regarde le ciel comme un objet naturel passif, car en réalité dès que l'homme le regarde, il se personnalise et devient un ami, un ami qui répond au regard de l'homme en l'observant à son tour. Il crée donc un rapport d'amitié entre l'homme et le ciel : c'est la même qualité qu'on a retrouvée dans les autres éléments aériens comme l'étoile et le soleil. Quand nous regardons le soleil, nous imaginons qu'il nous regarde et plus intéressant, qu'il ne regarde que nous. « Nous croyons regarder le ciel bleu. C'est soudain le ciel bleu qui nous regarde. »[4]

Le bleu du ciel immense éveille en nous une sorte d'émerveillement à la rêverie instantanée pouvant devenir une méditation. La contemplation du ciel bleu et profond apparaît comme une révélation, une intuition difficile ou impossible. Comme le déclare Bachelard, les propos de la comtesse de Noailles à ce sujet : « L'azur est aujourd'hui si fort que si on le

[1] Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1971, p. 158.
[2] *Ibid.,* p. 157.
[3] *Ibid.,* p. 158.
[4] Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, *op. cit.,* p. 191.

regarde longtemps il aveugle, il crépite, il tourbillonne, il s'emplit de vrilles d'or, de givre chaud, de diamants pointus radieux, de flèches, de mouches d'argent... »[1]

Il semble que le bleu du ciel soit inaccessible. Il est peut-être en effet la révélation d'une réalité métaphysique de l'univers, et l'homme ne peut pas l'atteindre totalement dans sa vie terrestre, car même s'il regarde profondément ce bleu infini, cette réalité reste mystérieuse !

[1] *Ibid.,* pp. 187-188.

# Partie II : Les Éléments Fondamentaux

# CHAPITRE I : Fusion des Éléments Fondamentaux dans la poésie de Rimbaud

La place des éléments fondamentaux est considérable chez Rimbaud. Ils sont fortement présents dans sa poésie. Ils se représentent non seulement comme une partie de la nature, mais surtout ils prennent des aspects symboliques. Dans ce chapitre, nous avons l'intention d'étudier dans quelques poèmes, cette présence en la reliant à leur rôle symbolique. En premier lieu, nous aborderons l'association de ces éléments, ensuite notre étude permet de mettre en relief la place de chacun de ces éléments dans les poèmes caractéristiques de Rimbaud.

## 1. Fusion des éléments fondamentaux dans « Prologue I » : « Le soleil était encore chaud... »

> [Le premier texte de Rimbaud] s'identifie à la structure binaire propre au discours romantique : d'une part, une distance – parfois ambivalente mais plus souvent froidement agressive – devant toute réalité concrètement présente, statique, régulière et fermée sur elle-même ; d'autre part, un désir d'évasion, d'expansion et d'ouverture. Le pôle négatif de cette binarité s'inscrit d'une manière très nette dès le premier texte [...] et notamment comme un défi à toute régularité sociale, à toute forme de soumission et d'esclavage.[1]

En lisant le prologue des « Proses et Vers de collège », nous constatons cette expansion à travers une association forte des éléments fondamentaux dans un discours romantique hyperbolique. Le poème commence par le soleil et il se termine dans l'eau du ruisseau. Le poète-narrateur comme un témoin omniprésent raconte sa contemplation au travers de la nature riche et remplie des éléments fondamentaux. Il se trouve au cœur de toutes les sensations saisies par la nature, décrit minutieusement, grâce à son expérience, le détail de cette association. « Le soleil était encore chaud ; cependant il n'éclairait presque plus la terre[...] ». Au sujet du désir d'expansion et d'ouverture et son rapport métaphorique avec la nature romantique, Kittang précise davantage :

> Ce désir se loge, dès les premières traces de l'écriture rimbaldienne, dans une métaphorique assez conventionnelle du gigantesque, de l'immense et de l'évasion, une métaphorique intimément [sic] liée aux lieux communs romantiques de la Nature et de l'Amour. Elle apparaît dans le « prologue » [...], qui s'ouvre sur une description grandiloquente du coucher du soleil- « *flambeau placé devant les voûtes gigantesques* », éclairant faiblement « *le sommet gigantesque des pins, des peupliers, des chênes séculaires* ».[2]

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu, Essai d'analyse des textes d'Arthur R*., Bergen-Oslo-Tromso, Presses universitaires de Grenoble/Universitets Forlaget, 1975, p. 55.

[2] *Ibid*., p. 61.

Le « Prologue » se divise en quatre phrases dont les deux premières sont très longues par rapport à la longueur du poème. Un poète adolescent ému comme la seule présence humaine devant et dans la nature, raconte sans répit, par de longues phrases ce spectacle merveilleux. Dans les deux phrases finales, il s'exprime explicitement en rappelant pour la première fois sa présence active dans cette aventure. En effet, après avoir raconté en détail ses alentours, il se retourne vers lui-même. Or « mes pieds [...]. Je m'endormis non sans m'être abreuvé »[1] confirme cette présence de l'homme romantique dans la nature.

L'eau, ici, est vive et bruyante. Il s'agit du ruisseau dont le nom, se répétant deux fois, évoque sa présence importante et vitale pour le narrateur. Les éléments avec lesquels, le jeune adolescent est en rapport de très près, sont « les eaux argentées du ruisseau ». La qualification « argentées » pour les eaux, renvoyant à la rêverie enfantine et fantaisiste du narrateur, évoque des contes de fée et la baguette magique qui fait une écume des étoiles argentées. « Le vent rafraîchissant, c'est-à-dire une brise fraîche, agitait les feuilles des arbres avec un bruissement à peu près semblable à celui que faisaient les eaux argentées du ruisseau qui coulait à mes pieds ». Le souffle du vent peut suggérer également sa place importante dans les contes féeriques avant que l'histoire ne se termine en un climat apaisant. C'est exactement le cas ici, où l'adolescent, après avoir parcouru un passage dans la nature, se repose dans une expérience enrichie des sensations visuelles, auditives et tactiles de l'eau caressante. Entre le soleil et l'eau, il parait comme un prince enrobé d'or et d'argent, jouissant du plaisir érotique grâce à la féminité de l'eau. Cependant « les eaux argentées » évoquent la profusion maternelle du ruisseau qui surveille le poète adolescent. Il semble que son bruissement fait une berceuse pour que l'enfant dorme. Bohémien, le poète se réfugie dans le sommeil afin de rêver à toutes ces merveilles qu'il a observées. Mais cela ne se réalise qu'après avoir bu de l'eau. Cette fois le ruisseau joue un rôle vital. Il donne à vivre à l'enfant. « Je m'endormis, non sans m'être abreuvé de l'eau du ruisseau. » (Ibid). Ainsi, le poème se termine apparemment près de l'eau qui ne se trouve pas très loin de l'enfant rêveur.

La deuxième partie de ce poème en prose prend un aspect plus narratif et intimiste que nous allons aborder.[2]

[1] *Arthur Rimbaud, Œuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Rolland De Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1963 (première version en 1946), p. 3.

[2] Cf : la troisième partie, le premier chapitre.

## 2. Fusion des éléments fondamentaux dans « Ophélie »

L'eau blanche et buvable dans « Le soleil était encore chaud » devient sombre et messagère de la mort dans « Ophélie ». Le ruisseau lyrique qui donnait de l'eau-de-vie évolue en fleuve noir et immobile : « Voici plus de mille ans que la triste Ophélie / Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ; » (p. 51). Il fait flotter désormais le cadavre blanc d'une femme. Si dans le premier, le ruisseau chante la berceuse maternelle, dans le second le fleuve y est noyé dans le silence de la mort cruelle. Celui-ci donne une incarnation concrète du lit de la mort à l'opposé du « soleil était encore chaud » qui fournissait le lit de la vie. La jeune femme couchée, ne rêve plus la vie, elle a été déjà invitée dans le sommeil de la mort.

Le lys prend un aspect symbolique multiple. Il est tout d'abord une figure féminisée « Le vent baise ses seins et déploie en corolle / Ses grands voiles bercés mollement par les eaux » (Ibid). De ce fait, il symbolise la virginité, la beauté et la féminité, mais aussi les éléments célestes comme les astres : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélie flotte comme un grand lys » (Ibid).

D'ailleurs, le lys blanc symbolise le deuil. Même si la blancheur n'est pas ici attribuée directement au lys, « La blanche Ophélie, Fantôme blanc » évoquent que le blanc est associé au noir de la tragédie de la mort. Quoiqu'il réveille ici l'innocence d'Ophélie, il participe tellement à la description du cadavre qu'il invoque la mort plus que la vie. Des hallalis s'entendent au lointain et la nuit obscurcit le tragique spectacle. Ils suggèrent un cauchemar nocturne ou un « fantôme » terrifiant comme celui qui a été cité dans le poème même. Le verbe « murmurer » de sa part annonce un message secret lourd à dénoncer. À cet égard les « voiles » et les adjectifs « long, grand, mystérieux », renforcent le mystère de l'ambiance, d'autant plus que le dernier vers de la première strophe dépeint une image métaphorique des astres d'or rayonnant en un chant mystérieux. En réalité, ce sont des chants célestes qui troublent l'intimité de ce deuil. À cet égard Kittang s'exprime :

> Le chant d'Ophélie provoque de son côté une ouverture fragile, mais libératrice à l'intérieur de l'intimité (« *Elle éveille parfois, dans un aune qui dort / Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile* »). Cette ouverture est aussitôt suivie par un geste qui va en direction inverse : une réponse (*« chant mystérieux »*), qui tombe des immensités vers la petite Ophélie.[1]

Kittang analyse les thématiques d'immensité et d'intimité existant dans « Ophélie ». Pour cette raison, il explique le rôle de la nature et les éléments fondamentaux dans ce poème.

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 116.

> Dès les premiers vers du texte la Nature apparaît, pour fournir à la description son cadre hyperbolique d'étendue, de distance et de végétation (« *bois lointains* »). Toutefois, cet espace précise aussitôt ses traits intimes : les « *étoiles* », signes de la voûte céleste, donc du lointain, sont dès le départ arrachées de leur infini pour être transposées dans une présence proche et intime (*« Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles »*). La synthèse thématique qui se devine ainsi, se lie à l'image du flottement lent et noir de l'eau et à celle de la nuit profonde : figurations qui connotent toutes deux une certaine atmosphère paresseuse et veloutée qui est, on le sent bien, celle de l'intimité[1].[2]

Les étoiles apparaissent ici en association avec l'eau et de ce fait avec « la femme-fleur ». Les étoiles dorment sur l'eau et chantent l'hymne de sa mort. Elles participent de cette manière, à mettre en scène le décor symbolique et harmonieux de la mort de la femme.

Le vent dans « Ophélie » ne promet pas la joie marine comme il le fait dans « Le soleil était encore chaud », il présage l'eau meurtrière. Même si le poète essaie d'adoucir la scène en utilisant l'adjectif « bercés », la romance paraît n'être qu'une élégie dans laquelle les saules endeuillés pleurent comme les orphelins. En effet, la nature veut métaphoriser la tristesse. L'occurrence des voyelles nasales dans ces premières strophes, intensifie l'effet voilé, lent du chagrin de ce spectacle. À cette fréquence s'ajoute celle de la consonne fricative [v] qui crée une ambiance longue de la douleur mais à la fois une scène solennelle. Celle-ci se manifeste pour autant concrète et vive grâce à la fréquence de semi-consonne de [**wa**] (**voi**ci, **voi**les). De ce fait, le poète réussit à dessiner une tragédie vivante. Le « front rêveur » sous les roseaux spiritualise majestueusement encore davantage Ophélie. Le roseau symbolise à la fois la faiblesse du cadavre et sa puissance. Ils rêvent comme un vivant. « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant »[3] En fait, l'adjacence du cadavre avec les roseaux dans le vers douze, renforce la domination de la pensée. Le poète valorise la force de la pensée au détriment de la passivité de la mort. « Ophélie » apparaît de cette manière, un poème riche en éléments fondamentaux. Le vent, le ciel, les eaux et les étoiles tous interviennent érotiquement sur le cadavre. Mais la présence de l'eau est ressentie plus fortement. Les fleurs aquatiques de nénuphars, humanisées soupirent autour du cadavre. Dans la deuxième partie du poème, il y a également l'occurrence de cet élément, dès les premiers vers où Ophélie est associée à la neige en sa pâleur et sa beauté : « O pâle Ophélie ! Belle comme la neige ! » (p. 52). Ici, le rôle de la « neige » est important en ce qu'elle établit

[1] D'un point de vue bachelardien il est tendant [sic] d'y reconnaître un complexe métaphorique de la mort, d'autant plus que la figure d'Ophélia est justement, chez Bachelard, un des archétypes de la mort. Pour les détails d'une telle analyse, nous renvoyons à Jacques Plessen (*op. cit*., pp. 122 et s.), dont l'interprétation est nettement baudelairienne, et également à Jürg Peter Rüesch, *Ophelia. Zum Wandeln des lyrischen Bildes im Motiv des « navigatio vitae » bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*, Zürich 1965, pp. 43-52.

[2] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 115.

[3] Pascal Blaise, *Pensées*, Édition de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011, fragment 231, p. 269.

une relation (possédant/possédé) entre la nature et « Ophélie ». Quant au rapport triangulaire et compliqué entre « Ophélie », le cavalier et la nature, Kawanabe explique comment se jouent ces rôles :

> Elle est « comme la neige » [v. 1], se fond dans la nature [v. 14] et surtout se transforme en l'espace pour le cavalier (il est assis à ses genoux, [v. 12]) : elle s'identifie ainsi à la nature. Mais d'autre part elle envisage, comme le cavalier, l'immensité de la nature et partage avec lui le mutisme (sa parole étranglée [v. 15] et le cavalier muet [v. 12]) : elle s'identifie ainsi au cavalier.[1]

Ainsi Ophélie n'établit aucun dialogue avec la nature. Elle est plongée dans le silence éternel et ce n'est que la nature qui monologue et qui agit sur elle et sur la scène. Il semble qu'« Ophélie » est absorbée dans la nature et le lecteur est attiré autant par la nature possédante que par cet être passif.

La « neige » manifeste en même temps une réunion des eaux condensées et annonce l'arrivée des eaux qui ont commencé leur voyage du ciel. « Dans Ophélie la « neige » signifie la blancheur de la jeune morte, jeune morte qui n'en est pas moins fondue dans l'eau noire du fleuve. »[2] En outre, la neige spiritualisera encore davantage l'atmosphère romantique. D'ailleurs, elle symbolisera l'eau céleste qui rendra visite à la terre ou à l'eau stagnante. Dans la dernière strophe de la deuxième partie, l'association de la neige et du feu symbolisera le rêve éphémère de la femme.

On constate que la première strophe de la deuxième partie présente une association du ciel, de l'eau vive « un fleuve », de l'eau céleste « la neige », de l'air « le vent » et de la terre « monts ». Toute cette association aboutirait à une liberté funeste, ici le dernier mot, apparaît comme une destination finale. « Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! » (Ibid). « Le mot ciel est ici en association directe avec « amour » et « liberté » [...] Le ciel d'amour s'oppose à la jeune fille prisonnière de l'eau sombre [...] »[3]

À propos de la vastitude rimbaldienne, Kittang exprime par quels éléments cette thématique peut être transmise dans ce poème.

> Parfois c'est le mot *ciel*, éventuellement lié au mot abstrait de *liberté*, qui prend en charge le thème [...] « *Ciel ! Amour ! Liberté !* », parfois la notion de spatialité s'exprime à travers la seule exclamation de liberté. [...] ; un cadre d'immensité plus fertile s'élabore dans les vers initiaux d'« Ophélie » à travers l'image des « *bois lointains* » [...] ; dans « Ophélie » encore, l'image des « *vents tombant des grands monts de Norwège* » [...] vient ouvrir dans le tissu du poème cet espace immense qui tient de la fascination particulière

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique. Les poèmes en vers d'Arthur R., leurs structure thématique et sa métamorphose*, Tokyo, France Tosho, 1982, pp. 64-65.

[2] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 93.

[3] *Ibid*., pp. 44-45.

> d'une géographie *exotique*. (– inutile d'ailleurs d'insister sur les racines romantiques d'un tel exotisme).[1]

Le vent ici prend en effet, de nouveau le rôle de messager qui annonce cette liberté fournie par la mort. Faut-il pleurer cette mort ou fêter cette liberté ? Dans ce cas, les vents seront-ils prometteurs ou néfastes ? Le poète qualifie pour autant ces vents forts et expérimentés (définis et au pluriel) qui ont parcouru les monts de Norvège : « T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté » (Ibid). Le temps *plus que parfait* indique que l'histoire était prévue et qu'elle était ancienne. L'adverbe « bas » vise à la dénonciation d'un mystère et un message des monts. Ils sont imprégnés de l'influence terrestre. Les vents qui tombent des sommets des montagnes, peuvent être à la fois terrestres et célestes. Ils connaissent la plongée ainsi que les pierres solides et rudes. On pourrait penser à l'image d'un alpiniste fatigué descendu de la montagne. Le souffle tordant la grande chevelure de la femme renforce aussi cette impression. N'est-il pas cet homme qui caresse les chevelures de la femme ?

Dans la deuxième partie de ce poème, les pronoms personnels et les possessifs de la troisième personne du singulier seront remplacés par ceux de la deuxième personne du singulier. Cela agit comme une caméra et fournit une mise en scène visuelle. Le poète se familiarise davantage avec le seul être humain de son récit. Ici comme ailleurs, la place de la Nature (toujours en majuscule à l'instar des poèmes romantiques) est importante. Le cœur de la femme qui est maintenant morte, « écoutait le chant de la Nature ». Le verbe « écouter » met en valeur que c'est la femme qui a choisi volontairement cet acte. Il ne s'agit pas d'un simple effet sonore ou d'une mélodie qui caresse les oreilles mais d'une femme ou plus précisément de son cœur qui écoutait naguère (l'imparfait qui exprime une longue durée) ce chant de nature alors que maintenant des hallalis s'entendent « dans les bois lointains ». La nuit est dominante et envahissante si bien que la blancheur du cadavre brille. Certes la blancheur imprégnée d'Ophélie dans celle de la neige, du lys et la clarté des étoiles incarne une scène magique de virginité divine. Néanmoins toute cette blancheur marquée apparaît frémissante en contact et en contraste avec l'osmose de l'eau noire et de sa nuit. En effet, la nuit noire, associée à la scène tragique exhibe la beauté pure de la femme. Cela rend davantage cette mort navrante. Les nuits soupirant et les arbres gémissant sur ce spectacle développent les éléments de deuil. Ce n'est pas une seule nuit, mais des « nuits » qui en témoignent. Elles, humanisées, souffrant à la manière des hommes en deuil, métaphorisent l'ancienneté et la perpétuité de la mort. Les soupirs, les plaintes, le chagrin s'accumulent

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 68.

follement flottant de manière effrayante partout dans le poème. L'allitération significative de [**f**] surtout dans les mots concernant ces sentiments apparaît considérable : (**f**antôme, **f**rissonnants, **f**roissés, **f**risson, e**ff**ara). À ces mots s'ajoute la présence foncée de **f**ou, **f**olles notamment en majuscule **F**olle. Est-ce par hasard que cette consonne se répète si énorme partout dans le poème tandis que cet en**f**ant **f**ou, O**ph**élie, O**ph**élia, **f**lotte sur le **f**leuve ? N'est-elle pas la morte danseuse qui siffle en suivant la femme ? N'oublions pas que, malgré tout cela, c'est grâce à cette nuit qu'« Ophélie » entend « le chant de la nature ». Cette obscurité immense devient le guide qui ouvre le chemin.

Un autre aspect de la nature participant à ce processus est représenté par les mers. L'eau devient une hyperbole des « mers ». Celles-ci ne sont pas calmes, elles sont noyées en folie. Furieuses, elles attaquent le plus fragile qui peut exister, le « sein d'enfant, trop humain et trop doux ». En effet, la frénésie « des mers » enragées et dont action est minutieuse, dramatise davantage la mort de ce petit enfant. Il semble que la Nature manifeste sa brutalité et son atrocité et l'enfant n'a qu'à s'incliner.

En général, la deuxième partie de ce poème dépeint l'image de l'enfant absorbé dans la nature sauvage : « Souffle, tordant ta grande chevelure, l'âpre liberté, des mers folles ». Cependant les beaux messages lui parviennent :

> [Il y a]une série d'éléments métaphoriques qui forment une sorte de relais communicatif. Ce relais se compose même exclusivement de figures d'ouverture et d'immensité : ainsi « *les vents* », message de la Liberté venant « *des grands monts de Norwège* » ; ainsi leur corollaire le « souffle », véhiculant « *d'étranges bruits* » qui viennent du lointain et de l'exotique ; ainsi « *le chant de la Nature* » et « *la voix des mers folles* » qui, eux aussi, en vrais porte-parole de l'immensité, communiquent à l'Enfant des messages de cette ouverture idéologique que sont l'Amour, la Liberté et l'Infini. C'est par ce relais communicatif que la folle Ophélie est submergée et finalement étranglée.[1]

Ensuite Kittang explique le processus de cette absorption dans la Nature brutale. Enfin il déduit le silence de l'enfant. En effet, il fait allusion au fameux silence de Rimbaud au sein de sa courte carrière poétique. N'est-ce pas Rimbaud lui-même qui est étranglé par la Nature ? N'était-il pas le fruit de la « voyance » qui noie le poète dans le silence ?

> Soulignons aussi que le submergement se réalise comme l'absorption du minuscule dans l'orage d'une masse liquide gigantesque, et comme la fonte d'une beauté intime, fraîche et blanche (« lys » → « *neige* ») dans cet élément agressif et dévastateur qu'est le feu (« *comme une neige au feu* »). Et retenons enfin que cette mort d'une figure qui porte tous les attributs du Poète-Enfant, est en même temps, et à l'ultime limite, *l'étouffement de sa parole* dans l'immensité vide des visions de l'Infini.[2]

[1] *Ibid*., p. 121.
[2] *Ibid*.

Dans la troisième partie de ce poème, la nuit est le moment de la promesse, un bon moment où l'attente finit, où les fleurs cueillies seraient cherchées : « Tu viens chercher la nuit, les fleurs que tu cueillis » (p. 52). Mais ce ne serait pas en nuit sombre qu'on peut les trouver. Cette fois, la nuit est étoilée. À l'opposé des nuits (pluriel indéfini), qui éveillent une ambiguïté effrayante et successive, le beau moment de la nuit (singulier défini) est attendu et connu par celui qui attend. Des étoiles, comme des éléments célestes, spiritualisent non seulement la scène de rencontre des fleurs avec l'humain, mais surtout en l'illuminant, elles l'ornent. Sans elles, le chercheur dans la nature, n'atteint pas ses fleurs. Les étoiles participent fondamentalement à cette fête. Certes, le poème se ferme sur un vers repris, alors qu'enfin Ophélie brille aux rayons des étoiles. Celles-ci envahissent finalement l'obscurité de la nuit. N'est-elle pas une réunion lumineuse entre Ophélie et les lumières célestes qui font un spectacle merveilleux ?

## 3. Fusion des éléments fondamentaux dans « L'Éternité »

خورشید مرده بود و کسی میندانست / که نام آن کبوتر غمگین / که قلبها گریخته‌اند / ایمان بود. (فروغ فرخزاد)

*Le soleil était mort / et personne ne savait que/ le nom de cette colombe triste/ échappé des cœurs, était la foi. (Forough Farrokhzâd)*

Le rapport entre les éléments fondamentaux s'aperçoit peu ou prou dans la poésie rimbaldienne, mais la fusion entre eux peut être considérée comme une marque du style de Rimbaud. En particulier « L'Éternité », poème de six strophes avec des vers courts, plusieurs fois commenté, manifeste la richesse des éléments fondamentaux dans un contexte emblématique où le titre exprime un concept que le poème met en scène de façon équivoque. Cela est particulièrement flagrant dans la première strophe. Dans ce commentaire, nous regarderons les différentes versions : manuscrit reproduit d'après la version publiée dans La Vogue (1886) et celui reproduit d'après l'édition originale de la *Saison* (1873), nous suivrons cependant la version (1872), la plus éditée et commentée :

« Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. / Âme sentinelle, / Murmurons l'aveu / De la nuit si nulle / Et du jour en feu. / Des humains suffrages, / Des communs élans / Là tu te dégages / Et voles selon. / Puisque de vous seules, /

Braises de satin, / Le Devoir s'exhale / Sans qu'on dise : enfin. / Là pas d'espérance, / Nul *orietur*. / Science avec patience, / Le supplice est sûr. / Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. » (pp. 133-134).

Le poème fluide et rythmé, composé en pentasyllabe évoque a priori les chansons populaires narratives avec le même hermétisme. La pauvreté des rimes est compensée par la force des sonorités entre les mots. Le refrain donne encore du volume et de la douceur au tempo. Il semble que le « moi » du narrateur positionné en face de l'univers, s'adresse en même temps à soi-même en cherchant sans doute un allocutaire. Le poème approche sensiblement de la prose en laissant les rimes irrégulièrement et d'une manière aléatoire, en revanche il reste fidèle au lyrisme. Le poète symbolise tout au long du poème, une notion abstraite de « l'éternité » autour de laquelle les autres notions tournent. En fait, quelle serait la signification envisagée du poète en première et en dernière strophe ? À part le refrain que le poète fait revenir à la fin du poème, la dernière strophe sera-t-elle aussi la reprise conceptuelle de la première ?

L'éternité retrouvée se définit dans l'accompagnement de la mer et du soleil. Elle a été probablement « perdue » un temps car « elle est retrouvée ». Il semble que le narrateur a déjà expérimenté ou du moins il l'a senti une fois dans sa vie. Il a consacré le titre et le thème d'un de ses poèmes à l'éternité. N'est-ce pas la foi que le poète a perdue ? Il est certain que le poète ne veut pas laisser au lecteur le soin d'interpréter le mot éternité, car il donne immédiatement une explication apparemment exhaustive de l'éternité perdue. En intégrant les deux mots « l'âme sentinelle », le poète affirme que cette éternité « perdue » ne vient que de son intériorité. Son âme est désormais éveillée. Dans la version *Saison* « mon âme éternelle / observe ton vœu » désigne distinctement que le poète s'adresse à sa propre âme et lui demande d'agir. Dans les versions éditées plus souvent, l'impératif de première personne de pluriel renforce davantage cette hypothèse « murmurons l'aveu ». Il semble que le lecteur s'identifie davantage à cette version : d'une part, l'âme désormais sans adjectif possessif « mon », renvoie exclusivement au poète lui-même. D'autre part, « murmurons » éveille plus de compassion, vu que « murmurer » peut connoter un élément caché ou interdit. À toutes ces causes, s'ajoute *l'impératif* au *pluriel*, appelant implicitement le lecteur à rejoindre le poète. Aussi l'adjectif « sentinelle » ne persiste-t-il pas sur cette vérité que l'âme avait en charge, la surveillance d'une perle précieuse que le poète a perdue en négligeant la foi ? En effet, l'éternité du poète dépend de la foi, sans elle, le poète ne voit son salut qu'en se réfugiant dans la nature. Or, l'idée d'avouer suggère la confession chrétienne.

De fait, cette union se retrouve en deux éléments : la mer et le soleil. Quand deux éléments fusionnent, l'éternité apparaît. La réunion de la mer (l'eau) et du soleil (le feu), deux éléments opposés, l'eau froide et humide, le soleil chaud et sec complexifie l'identité de l'éternité retrouvée. L'eau est ici manifestée dans une pluralité essentielle. La mer d'une substance dynamique, dense, onduleuse, multicolore, imprévue et opposée, c'est-à-dire tantôt calme et accueillante, tantôt furieuse et rébarbative, renforce la complicité et la profondeur de « L'Éternité ». La mer, seul, peut aussi donner une couche sémantique encore plus herméneutique à ce poème. Si l'image de l'éclairage du soleil sur la mer est romantique, le départ de la mer avec le soleil manifestera-t-il l'éternité ? Quelle est l'homogénéité de cette scène de la nature avec l'éternité que le poète cherche ? L'immensité, l'infinité et le mystère sont probablement les qualifications communes entre le spectacle romantique et l'éternité.

La suite du poème renforce en revanche l'atmosphère paradoxale. Elle joue d'autres éléments opposés, la nuit et le jour. Pourquoi le poète choisit-il un paysage éphémère ? On peut interpréter de plusieurs manières ces vers. L'éternité apparaît fragile car le poète ne la décrit pas comme quelque chose de sublime, de ce fait elle n'est pas assez valorisée. En outre, le lecteur perçoit cette éternité futile. L'adjectif « nulle » qui est attribué à la nuit marque le contraste du « jour » et de la « nuit ». À cet égard Giusto explique que Rimbaud traversant cette nuit disqualifiée parvient à l'éternité.

> La nuit s'oppose au jour, plus elle est dévaluée, plus le jour est éclatant. Le poème où se révèle l'« Éternité » est celui où simultanément la nullité de la nuit est proclamée. Une révélation ne va pas sans l'autre. L'effort d'attention du poète, l'« âme sentinelle », découvre que la nuit n'est qu'apparence de ce monde dans l'éclat, lui véritable et immuable, de l'univers. Rimbaud triomphe de la nuit qui faisait obstacle à la révélation. »[1]

De plus, la nuit dévalorisée en contraste avec l'éternité détruit l'image fabuleuse que le lecteur garde de l'éternité dans sa tête. L'association de « la mer allée avec le soleil » fait état de la constance de cette nature. Ces deux éléments sont immenses et mystérieux. C'est la raison pour laquelle, en annonçant des messages divins, ils se rendent sacrés. C'est dans ce sens que l'âme aime retrouver l'éternité en plongeant dans cette mer imprégnée du soleil. Ce bonheur ressemble à cette image en ce qu'elle est plénitude et harmonie. Cette communion cosmique évoque celle de « l'azur et l'onde » en « Bannière de mai » dans lequel en revanche la spiritualité du ciel assimilé à un « ange » est dévoilée. Néanmoins, dans « l'Éternité » cette communion prend implicitement un élargissement thématique dans l'ensemble du poème. De fait dans les deux poèmes, le poète expérimente la souffrance. Il est fort probable que « de la

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 84.

nuit si nulle / et du jour en feu » fait allusion à la succession sans arrêt et écrasante des jours et des nuits. Aller et retour du soleil accablent le poète qui a perdu le salut. Il semble que ce renouvellement du temps rappelle la profondeur de l'attente et de la souffrance qu'il porte toujours avec lui. Le poète n'a pas de moyen de se libérer de cet obstacle du temps où il vit. D'où la souffrance. Il veut avouer, mais quoi ? « Observe ton vœu » (Version *Saison*), le poète souhaite exaucer cet aveu inconscient. Aussi veut-il entendre ses souhaits intérieurs ? En effet, « de la nuit si nulle » ou « et du jour en feu » manifestent non seulement la banalité du temps, mais surtout la souffrance du poète en les confrontant avec eux. Étant donné que dans la version « malgré la nuit seule / et le jour en feu », la solitude de la nuit et son dégoût au cœur du jour suggère l'état d'un amoureux loin de son amant. Cela semble constituer une autre dichotomie où le poète tente de retrouver l'éternité ; dans ce processus le soleil joue un grand rôle. Comment le soleil est-il une cause de douleur ? À moins qu'on pense sûrement à l'eau qui adoucit la chaleur accablante du soleil.

À propos de ce poème et la place des éléments fondamentaux, Jean-Pierre Richard croit à une composition métamorphosée de l'eau et du feu qui serait partante vers de nouveaux horizons : « L'union des deux extrêmes sensibles, eau et feu, ne se sépare pas du mouvement qui les attire l'un *vers* l'autre, et qui les pousse en même temps, l'un *avec* l'autre vers un autre espace et vers un autre temps, vers une nouvelle substance, une et ambiguë, une *eau de feu*. »[1]

Dans la troisième strophe, le narrateur fait soudain un saut d'un contexte spirituel et individuel en un milieu civilisé et public « des humains suffrages ». Si la première strophe manifeste davantage le rôle des éléments naturels dans un espace et une temporalité ambiguë, le poème à la suite, introduit les éléments humains. La solitude représentée dans la deuxième strophe par le biais de l'âme, sera remplacée ici par une collectivité influente. « Des communs élans » éveillent un sentiment de vitalité et de vie sociale. Les choix humains apparaissent décisifs. Les termes concernant la libération : « te dégages » et « voles » sont présentés comme les effets des communications sociales. Le poète se sent libéré en négligeant les jugements des gens. « Le langage des hommes n'a plus de prises sur l'expérience du poète. Sa conquête dépasse tout jugement nécessairement mesquin que l'on pourrait porter sur sa vie. »[2] C'est pour la première fois que le poète-narrateur dans ce poème s'adresse à « toi », et qui tourne au « vous » dans la strophe suivante. Il appelle cette fois directement son âme à se dégager de cette vanité. « Là tu te dégages » est édité en « donc tu te dégages » et positionné en début de cette strophe. Il apparaît que « là » en tant qu'adverbe de lieu indique que l'âme s'envolera en

[1] Richard, Jean-Pierre.P, *Poésie et Profondeur,* Éditions du Seuil,1955, p. 217.
[2] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 177.

un lieu que le poète connaît ou bien il montera sans doute dans l'horizon de la mer fusionnée avec le soleil ; l'adverbe « donc » montre que la strophe trois semble être la corrélation logique de la deuxième strophe dans laquelle le poète seul apparaît excédé de la banalité du monde.

Jean-Pierre Richard cite la troisième strophe de ce poème pour exprimer son avis sur ce qu'il pense en même temps à propos de la nullité de la nuit dans ce poème et son efficacité ardente et l'universalité de son engagement. « Nulle, la nuit, puisque pleinement accomplie, vidée de sa promesse, accouchée de ses oiseaux, de sa vigueur. Devenue actuelle, celle-ci peut emplir de son feu la totalité du monde. Puis c'est la description du *dégagement* rêvé, de l'envol idéal. »[1]

« Braises de satin » symbolise le soleil mêlé à la mer. Cette composition à la fois chaude et satinée renvoie encore au thème de l'éternité qui occupe toujours le poète. « Des braises de satin, c'est en fin de compte un devoir qui s'exhale. La seule vraie morale de Rimbaud, c'est celle qui réconcilie le feu, la soie, l'instant, l'éternité. »[2] Le poète prend en charge le devoir aventurier d'un alchimiste qui compose et métamorphose les éléments contradictoires. C'est dans ce sens que Richard présente ce poème, quand il déclare :

> Si le court poème *L'éternité* constitue un sommet, poétique et vécu, de l'aventure rimbaldienne, c'est parce qu'il reprend et satisfait, dans la pureté d'une seule résolution harmonique, toutes les relations contradictoires dans lesquelles Rimbaud a jusque-là vécu.[3]

Le mot « Devoir » en majuscule, élargit davantage les thèmes abordés sur le choix décisif de l'homme, d'ailleurs, en dehors du mot « Éternité », c'est le seul mot en majuscule. Cela au milieu du poème entre les deux strophes citant ce mot « Éternité » suggère la vie humaine selon le monothéisme. Elle commence toujours et à jamais à l'éternité et se termine encore à elle. Entre les deux, l'homme n'a qu'à accomplir son devoir. Celui-ci en majuscule dans ce poème évoque le propre devoir que chaque être humain doit assumer pour son salut et pour acquérir la réalité. Cela diffère d'un homme à l'autre. Par ailleurs, dans un contexte intertextuel, ce devoir en majuscule rappelle le devoir rimbaldien expliqué par Rimbaud lui-même dans sa *Correspondance*. En ce sens, ce poème offre une connotation religieuse. Il semble que le poète s'inquiète de son éternité ou peut-être l'éternité universelle : « je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse ». Certes, il ne peut trouver son

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* p. 217.
[2] *Ibid.,* p. 218.
[3] *Ibid.,* p. 217.

devoir sans que le soleil soit présent. En réalité le soleil, en tant que source de la lumière et de la vie, éclaire le chemin du poète. Si l'âme est en quête de son salut dans la nature, le soleil apparaît comme la source existentielle pour toute la nature. L'homme n'a pas de capacité à vivre ailleurs sans lui. Bien que la présence clé du soleil invalide apparemment ici l'idée de l'éternité selon le christianisme, étant donné que la nature peut être considérée comme le reflet de la divinité, et que le poème ne précise pas son antithèse, cette idée se perpétue.

La strophe cinq dépeint une atmosphère noire où il n'y a « là pas d'espérance, / Nul *orietur*. » L'utilisation de ce dernier mot latin vise à universaliser le thème de désespoir. Il parle avec la sûreté de l'existence du « supplice ». L'avenir ne sera pas lumineux. Mais pour quelle raison, le monde ne sera-t-il pas dans la joie ? L'interprétation de cette strophe apparaît énigmatique. Même la science ne peut être porteuse de certitude. N'est-ce pas encore la monotonie de la vie quotidienne dans la source de ce désespoir ? Ou bien le poète est-il incapable de retrouver le devoir propre à lui ? Si par le biais de la science, la vérité est dévoilée, rien ne sert d'attendre le jour. Dans quelle mesure cette attente le rongera ? Dans les versions plus récentes, Rimbaud précisera qu'il n'y a « jamais l'espérance, / pas d'*orietur*. » Puisque la lumière n'existe pas, la vérité est en noir, il n'y aura donc jamais l'espérance. La thématique de la patience imprégnée de la peine se répète chez Rimbaud dans quelques poèmes dont « Bannières de mai », dans lequel le poète avoue que l'ennui et la peine accompagnent la patience « Qu'on patiente et qu'on s'ennuie / [...] Fi de mes peines ». (p. 131).

L'Éternité est imminente. Y. Kawanabe pensant davantage à un sens ambigu du mot l'Éternité chez Rimbaud, croit à l'imminence de cette Éternité qui s'écoule dans le présent comme le poète lui-même a choisi le temps *présent* affirmatif et positif pour L'Éternité. À cet égard, il déclare :

> Ce n'est pas dans le temps lointain de passé ou de futur qu'on doit chercher l'Éternité. Mais tout se passe comme si cette Éternité assaillait brusquement le présent, l'occupait, s'y installait et le métamorphosait. Brusquement, elle apparaît devant celui qui supporte la négativité présente [...] Entre le « supplice » supporté et « L'Éternité » retrouvée, aucun lien de causalité n'est indiqué. Le présent de la fausse éternité où on patiente « sans espérance », se convertit tout entier, tout gratuitement, en présent de l'Éternité. Cette conversion n'est ni préparée par la négation du présent, ni anticipée dans une recherche quelconque. Mais l'être reste toujours dans son présent. Il n'en sort pas pour chercher la « future vigueur » (« *Le Bateau ivre* »).[1]

Le refrain final nous ramène au paysage féerique où s'ancre le poème. Néanmoins, il apparaît que ce refrain élargit le cercle plus clos de la première strophe. En effet, le poète et le

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., p. 153.

lecteur ont parcouru une aventure tumultueuse, plus signifiante qu'au début de ce trajet ils découvriront de nouvelles perspectives de la vérité de l'éternité. Même si les mots sont ceux qu'on a lus la première fois, ils sont plus lourds ici du point de vue sémantique. Le poète a-t-il réussi cette fois à lutter contre la monotonie du temps ? Il semble que ce paysage symbolique figé dans un moment précis suggère le développement d'une photo dans laquelle le poète imprime un instantané de l'éternité imminente. « Dans le poème de 1872 *L'Éternité* la rencontre de la mer et du soleil se donnait comme équivalence immédiate de la révélation d'éternité [...] »[1]

Au début, le poète annonce avec surprise cette retrouvaille mais l'incertitude apparue aussitôt dans les vers suivants, dévalorise cette bonne nouvelle. À la fin quand il la répète, le silence final affirme que l'éternité est retrouvée. Elle reste toujours pourtant mystérieuse étant donné que le poète ne donne aucun renseignement sur ce sujet. De fait, lui n'est pas éclairé au même titre que le lecteur ou bien il préfère ne pas partager son plaisir. Le refrain continue dans le silence. Cette révélation apparaît tellement personnelle que le poète est le seul roi de son horizon (re)trouvé. « *L'Éternité* est la réponse qui parvient enfin au poète monté au sommet de la plus haute tour et scrutant l'horizon où rien ne semble devoir jamais apparaître. »[2]

En résumé, le mariage de l'eau, « la mer » et du feu, « le soleil » est l'œuvre finale, concrète, réelle et figée de cette révélation poétique soudaine et dynamique qu'il a visionnée. Rimbaud universalise enfin sa libération personnelle.

> « L'Éternité » est « retrouvée » : d'un coup l'autre monde, le vrai monde, se révèle au poète. Le voile tendu par la patience sur l'univers de l'énergie et de la force se déchire. Rimbaud célèbre des retrouvailles avec le Réel, senti confusément dans la nature et que l'homme a occulté. Le poète donne immédiatement une équivalence en image de cette révélation, elle est au centre de sa symbolique intérieure : « C'est la mer allée / Avec le soleil. » L'image qui signifie la libération personnelle du poète de l'angoisse est susceptible de rendre compte de l'autre monde, qui doit être proclamé dans sa vérité, dans sa présence, à l'humanité tout entière.[3]

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 264.
[2] *Ibid.,* p. 175.
[3] *Ibid.,* p. 176.

# CHAPITRE II : L'« Eau »

## 1. L'Eau dans la poésie rimbaldienne

L'eau tantôt violente tantôt apaisante, ne se sépare pas de la vie humaine. La pluie, les fleuves, les lacs, les océans, les mers peuvent être parfois les sources de vie, quelquefois les causes de destruction et de mort. Les deux aspects s'exposent dans la poésie rimbaldienne.

### 1.1. L'Eau de la vie et de la mort dans « Le Bateau ivre »

Au cœur de tous les poèmes qui manifestent peu ou prou un aspect de cet élément fondamental, « Le Bateau ivre » est exemplaire. Non seulement, grâce à sa longueur, mais aussi par le thème qui tourne autour d'une odyssée maritime et métaphorique. Un abondant vocabulaire maritime, apparaît dans ce long poème pareil à une encyclopédie : « Péninsules, la houle, nasses, nases, Maelstroms, ... ». Pour un adolescent n'ayant aucune expérience de la mer lors de la création de ce poème, cette imprégnation lexicale est surprenante. Cela vient sûrement de sa vocation imaginaire et de son talent expressif. Le critère de la lecture des œuvres fictives et poétiques comme celles de Jules Verne et d'Edgar Poe reste prégnant. À cette influence, s'ajoute comme toujours celles que Rimbaud a connues en plongeant dans les poèmes de Baudelaire et de Hugo.

> « Dans *Bateau ivre*, disait Verlaine, il y a toute la mer. » Et cependant l'on sait que Rimbaud n'avait jamais vu la mer lorsqu'il écrivait ce poème, à Charleville, en 1871, peu de temps avant qu'il ne parte pour Paris où il devait rencontrer Verlaine.[1]

« Le Bateau ivre » ne se résume pas néanmoins dans un voyage fictif et imaginaire, Rimbaud a bien réussi à représenter les moments de sa vie où ils aboutissent à un avenir encore plus douloureux.

« L'eau » comme une matière liquide, symbolise ici la vie propre du poète lui-même. Celui-ci prend en main son propre navire avec tous les risques. Son bateau étant comme ivre, l'amènera où il voudra. En effet, il n'est ni confiant ni commandant. Le poète n'est qu'un capitaine assujetti à son bateau. Cependant, le bateau symbolise à la fois, le poète lui-même, prisonnier de lui et de son ivresse.

[1] Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes, op. cit*., pp. 722-723.

La vie qui l'accompagne rarement avec de l'amitié et de la tendresse : « comme je descendais des Fleuves impassibles / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs » (p. 100). Si les Fleuves (toujours en majuscule) enfin « ont laissé descendre » le poète enfermé, la mer agitée restera toujours fâchée avec lui. Au début il court, mais il finit par « dans[er] sur les flots ». Cette danse avec le danger ne fait-elle pas allusion à un jeu enfantin ignorant le risque ? Ou bien est-ce que ce ne serait pas l'état d'un soldat volontaire qui se réfugie dans le danger pour défendre sa patrie, conscient de la mort qui l'attendra sans doute ? En effet, cette danse symbolise l'euphorie et la liberté que le poète retrouve malgré les « rouleurs éternels de victimes ». « La tempête a béni mes éveils maritimes. / Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots / Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes, / Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots ! » En citant ces vers, Kittang explique comment cette danse est libératrice :

> Le dynamisme de la danse contient les éléments libérateurs nécessaires pour échapper à la logique étouffante et autoritaire de la clôture et du discours idéologiques. C'est ainsi que la danse s'inscrit comme image centrale dans « Le bateau ivre » déjà, où la mise en liberté du Moi-bateau se dessine comme une véritable choréographie[1], jetant le Minuscule au gré de la mer dynamique, sans qu'il soit pour autant meurtri par les forces frénétiques des houles.[2]

Notre poète-narrateur voyage en nuit « mes éveils maritimes, Dix nuits », cependant il voit les couleurs grâce aux « falots » et aux éléments célestes. La Mer comme une mère, le lave, le purifie et le dégage des cordes embarrassantes. Dans le premier vers du quatrain, le poète donne une description douce de cette expérience enfantine : « Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres / l'eau verte pénétra ma coque de sapin / Et des taches de vins bleus et des vomissures / Me lava, dispersant gouvernail et grappin. » (p. 101). Les pommes font allusion au péché originel, mais cette fois elles sont sûres, cependant la Mer-mère surveille son enfant des dangers éventuels de « vomissures ». Les éléments célestes renforcent l'aspect divin. Mer et ciel se confondent : « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent » (Ibid). En effet, le poème étoilé constitue la route ascendante de voyage du poète. Ce dernier totalement plongé dans la mer, devient à l'instar d'un maître spirituel, ravi de cette médiation sous-marine. Ces instants fermentés par l'amour apparaissent plus forts que les paradis artificiels de « l'alcool » et plus vastes que la musique propagée des « lyres ». Dès que le poète commence à parler des éléments célestes, son voyage prend un autre aspect.

---

[1] Il s'agit bien ici de la figure de la danse, même si ce terme s'approche du mot « chorégraphie ». Kittang Atle voit dans le discours rimbaldien une représentation métaphorique et thématique sous le nom de « choréographie ».

[2] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 173.

Tous ces instants ouraniens ont donné une vision prophétique au poète-voyageur. Il a déjà « vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ». En fait, les allures diverses et bruyantes de « l'eau » chargée de divinité, suscite la voyance du poète. L'eau ici est à la fois savante et prophétique. Elle transmet le message des « cieux ». Le poète est conscient de ce qui se passe dans le processus d'Alchimie du savant au voyant. Il rappelle, répète et affirme plusieurs fois sa conscience en introduisant plusieurs vers : « Je sais...je sais...et j'ai vu...j'ai vu ». Le passé composé de « voir » fait allusion à l'expression « déjà vu » propre à l'intuition prédictive d'un voyant.

« Le soleil bas, taché d'horreurs mystiques / Illuminant de longs figements violets » (Ibid), l'image métaphorique et inouïe du soleil donne à l'ensemble du poème une dimension mystérieuse. Le soleil est-il descendu près du bateau ou a-t-il perdu sa valeur essentielle ? Cette valeur perdue ne peut être que la perte considérable de la lumière et de la chaleur. Le soleil ni chaud ni suffisamment éclairant n'est plus un soleil. S'il est dévalorisé : « tout soleil amer », la mer sera sombre et frissonnante. Tout est horrible et glacier : « Les flots roulant au loin leurs frissons de volets ! » (Ibid). Le soleil n'est plus celui qu'on connaissait naguère. Il est devenu terrifiant. Le poète ne se résigne pas dans sa quête, il garde l'espoir. Il rêve au « baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs » (Ibid). Il contemple les merveilles « La circulation des sèves inouïes », il ne cesse de trouver la moindre trace de lumière et de magie « Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs ! » (Ibid).

Ainsi, « horreur » venant de l'inconnu, et « violet » connu comme couleur de l'esprit et de la divinité, accentue l'idée de « voyant ». En effet, si on envisage le soleil comme un élément céleste, et si l'on croit à son mouvement descendant afin d'illuminer davantage le bas, c'est-à-dire le monde terrestre, on approche l'idée du « Voyant » éclairé par les nouvelles célestes. Ainsi, pour parvenir à ce niveau de voyance, le poète subit des étapes dures de métamorphose : le froid, la crainte, les frissons. C'est en traversant la nuit qu'il parvient au « baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs ».

La mer apparue comme « des acteurs » s'humanise encore une autre fois jouant un rôle important dans la nouvelle expérience de merveilles que le poète-voyant a vécue. Le poète-méditant plongé dans son rêve délirant devient extase par « la nuit verte » envahie de « circulation des sèves inouïes ». Les descriptions hyperboliques et le néologisme comme « dérades » traduisent la magie de la « voyance ». Tout est stupéfiant ! voire « surréaliste ». La mer est éclairée, phosphorescente et chantante. C'est le moment de l'éveil, de l'enchantement de la voyance, après avoir passé de « la houle » de la folie et des « vacheries hystériques ».

Les connotations religieuses et mythologiques accélèrent le processus prophétique de « voyance » : « sapin, vin, neiges éblouies, Maries, Léviathan ». Le poète précise le rôle salvateur des « pieds lumineux des Marie » qui jouent à chasser les malheurs. Les eaux sont dans la plupart des cas, actives, mouvementées et contradictoires : « Des écroulements d'eau au milieu des bonaces ! / Et les lointains vers les gouffres cataractant ! » (Ibid). D'une part, il y a une belle description de la mer : « flots nacreux, des écumes de fleurs », à cette splendeur, s'ajoute l'harmonie de « ces poissons d'or, ces poissons chantants » ; d'autre part, le poète n'oublie pas l'aspect monstrueux de l'eau où la mort remplace la vie, les couleurs vivantes par celle de la ruine : « Échouages hideux au fond des golfes bruns / où les serpents géants dévorés des punaises / choient, des arbres tordus, avec des noirs parfums ! » Le jeune Rimbaud exhibe ici son art, dans ce choix des verbes, des attributs et des noms pour mettre en évidence cette dichotomie de « la mer dont le sanglot faisait [son] roulis doux », dont la puissance à la fois vivifiante et suffocante le fait obéir comme « une femme à genoux ». Le poète, tantôt une « presqu'île, ballottant... » tantôt « un bateau perdu sous les cheveux des anses » s'enfonce dans la mer. Celle-ci apparaît si monstrueuse qu'aucun bras n'a pu repêcher cette « planche folle », ni « les Monitors » ni « les voiliers des Hanses ». La présence anaphorique de « moi » ainsi que l'utilisation répétitive du « je » et les adjectifs possessifs de la première personne singulière, accentuent le regret et la déception dramatique du poète-navire. Celui-ci perd désormais le plaisir de la promenade et de son corps physique. Il rompt avec le monde extérieur, et il fonce donc dans la vacuité, « l'éther », pour parvenir à l'univers intime de ses souvenirs. Le navire devient « frêle » et le promeneur pleurant et « accroupi ».

> C'est d'ailleurs pourquoi le « je » dans « *Le Bateau ivre* », en glissant petit à petit de l'aller euphorique à l'aller dysphorique, se trouve dépouillé des images concrètes qui l'entouraient : « Or moi, bateau perdu [...] / Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau » ; en un sens, il commence à être décharné, lui aussi. En fait, après cette remarque de « sans oiseau », il n'y aura plus de contact entre le « je » et les choses extérieures parmi lesquelles, il court, que dans le souvenir.[1]

Ce pauvre noyé, pleurant, gémissant et désespéré ne trouve aucun salut. Il lui reste à s'enfoncer davantage dans la mer elle-même : « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer » (P. 103). En effet, Rimbaud dans « Le Bateau ivre » se dilue dans la nature marine. L'attrait de la mer est tellement fort que le promeneur s'imagine agenouillé. À cet égard, Kawanabe, en citant ces vers, précise que le poète cède lui-même à la grandeur de la nature généralisant cette caractéristique de la poésie rimbaldienne :

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., p. 60.

> Dans l'espace infiniment ouvert et expansif (la nature, la plupart du temps), il se sent complètement absorbé. [...] il est ici lui-même absorbé dans l'estomac de la nature et s'y fond. C'est ainsi qu'à la fin du « *Bateau ivre* », le désir de mouvement et la recherche de l'aventure rejoignent l'idée de se fondre dans la mer.[1]

Cependant, le poète reste « **v**oyant » non seulement en ce qu'il « a[i] **v**u des archipels sidéraux ! Et des îles... », mais surtout pré**v**oyant un « million d'oiseaux d'or, [...] future **V**igueur ». Il s'agit de quoi cette prévoyance en majuscule ? Rimbaud ne prédit-il pas l'avenir de son temps dans lequel les millions de lumières éclairent la terre ? Ce voyant « martyr », abattu de son long voyage marin « en ces nuits sans fonds » s'abandonne au calme de la mort. En effet, il n'aime plus « ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes / ni nager sous les yeux horribles des pontons ». Par ailleurs, lorsqu'on est voyant, on ne peut plus dévoiler.

هرکه سر آموختند
مهر کرد و دنش دوختند

*Celui à qu'on a appris les secrets de la vérité*
*on lui a scellé et cousu la bouche*
(Molavi Rûmi)

N'oublions pas que ce voyage métaphorique, comme l'avoue Rimbaud dans ce poème même, n'est qu'une aventure poétique à travers des mots. Par cela, « Le Bateau ivre » manifeste un aspect de l'art du style de celui qui continue la voyance, quitte à être isolé par la société, étranglée par des traditions. Bien qu'il se sente perdu, noyé, déçu voire victime, Rimbaud pressent sa « future Vigueur » au travers d'une aventure laborieuse lexicale qui lui découvrira une nouvelle perspective du langage et de la nouvelle poésie. « Le Bateau ivre » symbolise de plus, la victoire d'une société éclairée et actrice qui traverse les aventures, contre une société immobile et spectatrice qui préfère ne pas se risquer. De ce fait, « Le Bateau ivre » illustre l'histoire du « dérèglement de tous les sens », autant dans la poésie que dans la vie sociale.

Quant à la place des éléments célestes dans ce poème, il semble que les étoiles jouent un rôle clé. La « future vigueur » est en association directe avec les étoiles « million d'oiseaux d'or ». Les étoiles ne sont plus fixes, telles qu'on les connaît, elles peuvent de cette manière

[1] *Ibid.*, p. 43.

s'envoler comme les oiseaux. Ainsi le poème est teinté encore plus de la magie et de la surréalité ou de la spiritualité voyante. Par la qualification « d'or », les étoiles s'associent au soleil. Elles sont des relais du soleil couchant. Elles rendent non seulement le ciel lumineux mais la mer lactescente. « J'ai vu des archipels sidéraux ! Et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur : / – Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles, / Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ? – » (P. 102). En effet, *Le Bateau ivre,* et cette strophe en particulier, associent l'étoile, le soleil, le ciel à la mer. Les éléments célestes sont intégrés profondément dans le voyage marin au point qu'on ne peut estimer lequel de ces éléments joue le rôle clé. Le ciel et la mer miroitent dans l'immensité, ainsi que dans la métamorphose qu'ils subissent par des étoiles. Ils agissent parallèlement, dans un contexte équivalent. Le bateau navigue entre la mer étoilée et lactescente et le ciel marin. C'est l'une des raisons pour lesquelles, le vogueur aperçoit « des arcs-en-ciel tendus comme des brides / Sous l'horizon des mers à de glauques troupeaux ! » (p. 101) :

> [...] le ciel simultanément présent[e] sa valeur solaire dans sa liaison avec l'étoile et sa valeur marine : le ciel est lié aux « nuits sans fonds », l'étoile le rend délirant et il s'ouvre alors au « vogueur », le ciel tout comme la mer est donc « infusé d'astres ». Le liquide connaît ici son assomption et simultanément il est gagné par l'éclat. La navigation dans *Le Bateau Ivre* a lieu aussi bien sur mer que dans le ciel, le ciel de façon constante se présente comme un équivalent de la mer lactescente : la mer elle-même tout d'abord est une sorte de ciel étoilé : il s'agit d'« un Poème... infusé d'astres » ; elle apparaît encore comme le troupeau du ciel sous la bride de l'arc-en-ciel. [...] *Le Bateau Ivre* établit ainsi avec netteté la valeur marine du ciel lié à l'étoile.[1]

Quant à l'eau dans « Le Bateau ivre », elle se présente quelquefois sombre et claire, comme l'état du bateau et l'état d'âme du vogueur lui-même. Selon Giusto, dans « Le Bateau ivre » l'eau est « [...] en mouvement, en association indirecte avec l'esquif et en association médiate avec la vigueur : elle s'oppose ici à l'eau sombre qui présente en association indirecte le canot immobile de Rimbaud. »[2] Ensuite pour confirmer sa déclaration, il donne comme exemple : « L'eau verte pénétra ma coque de sapin » (Ibid). Selon lui, même si l'eau n'est pas ici toujours claire, « *Le Bateau ivre* s'efforce de conjurer les maléfices de l'eau sombre. »[3] Dans ce sens, l'eau rappelle la lutte fameuse du noir et du blanc, du bien et du mal, du démon et de l'ange. Elle symbolise l'essence humaine et la nature de la vie de l'homme. L'eau ayant les vertus contradictoires comme claire-sombre, froide-chaude, mouvementée-immobile symbolise les antithèses. Ainsi, « Le Bateau ivre » représente l'eau dans ses contrastes. À cet égard, Giusto précise :

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 49.
[2] *Ibid*., p. 99.
[3] *Ibid*., p. 65.

> Il y a deux eaux dans *Le Bateau Ivre* : celle des « Fleuves impassibles », des « Échouages hideux au fond des golfes bruns », de la mer qui monte « ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes », et de la « flache noire et froide », et l'eau du « Poème de la Mer, infusé d'astres, et lactescent », eau verte, eau de la tempête et des « gouffres cataractant », eau qui se donne finalement comme une équivalence d'un ciel dévoré de lumière. Le premier liquide est celui de la mort, de la stagnation, et le second celui de la libération et de la vision.[1]

En effet, lorsque l'eau est céleste, elle devient divine et pure. Elle se retrouve à l'origine de la création poétique, de la libération et de la vivacité de la vie. Mais quand elle reste terrestre et frustrée de la bénédiction ouranienne, elle stagne et elle pourrit de telle sorte qu'elle meure et devienne meurtrière.

En résumé, dans « Le Bateau ivre », on voit l'essence de l'eau manifestée dans la mer, en tant qu'une essence qui renvoie à la nature humaine. Si l'on envisage « le discours » comme l'une des plus importantes des caractéristiques de l'homme qui le distingue des autres êtres vivants, Rimbaud incarne ce discours à travers la mer. Pour lui, la mer représente la poésie sous toutes ses formes. « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, ». (Ibid). « Le Bateau ivre » est aussi une allégorie du poète et de son activité poétique :

> Allégorie notoire de la figure du poète et de son travail créateur, « Le Bateau ivre » n'offre pas seulement l'image d'un navire fou délivré des haleurs, du gouvernail et des grappins. C'est aussi, au sens propre, celle d'un bateau qui boit, ou qui a trop bu, et qui va dans l'ivresse, par ivresse. Le poète ne navigue plus, ne fluctue plus sur la langue : pris de visions, il s'y immerge, il s'y enfonce.[2]

« Le Bateau ivre » constitue ainsi un voyage « dans le Poème », mais ici c'est « la Mer » guide qui a converti son voyage vers la poésie. La déesse de l'eau devient celle de la poésie. Néanmoins, la mer de la poésie comme une vraie mer ne reste pas toujours calme. « Les trombes, les ressacs, les courants, ... » menacent la quête du poète. À ce sujet, Kittang[3] explique comment il y a chez Rimbaud un « rapprochement de la poésie et d'un espace liquéfié ». Bien qu'il voie le dynamisme dans cet espace poétique, il croit davantage au voyage calme qui apparaît plus conciliable avec l'idée de Voyance.

> Lorsque le Moi-bateau peut enfin se baigner « *dans le Poème / De la Mer* », c'est en fait dans une quête poétique qu'il se trouve engagé, à travers un vaste espace parsemé de richesses ineffables et de choses inouïes : « J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants. ». Et bien que la métaphorique de la liquéfaction y soit remplacée par une imagerie plus vague de

[1] *Ibid.,* p. 164.

[2] Maulpoix Jean-Michel, « Le cœur volé d'Arthur Rimbaud » in *Le poète perplexe*, José corti, Paris, 2002, p. 137.

[3] Pour approfondir votre connaissance sur cette analyse, voir Kittang Atle : « Moi hyperbolique et figures métapoétiques » in *Discours et jeu*, *op. cit.*, pp.73-98.

> dynamisme et de mouvement, on ne doit pas oublier que la théorie du Voyant se présente aussi [...] comme une poétique réglée par l'image de l'exploration et de la quête.[1]

« Où, teignant tout à coup les bleuités, délires, / Et rhythmes lents sous les rutilements du jour, / Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres, / Fermentent les rousseurs amères de l'amour ! » (Ibid). Ces vers témoignent d'un autre aspect de ce lien homme-poète c'est-à-dire l'amour comme l'anneau qui enchaîne l'homme à la poésie. Ainsi, Kittang en s'appuyant sur ces vers comme exemple, explique sa croyance en l'amour et donne aussi une dimension spirituelle à cette notion qui poétise la mer.

> Parmi tous les traits qui se concentrent ainsi pour former l'armature thématique de la figure de l'Homme-Poète, il faut réserver une place à part à la notion de l'Amour. [Dans] le texte du « Bateau ivre » c'est la présence active de l'Éros qui vient caractériser l'interpénétration fondamentale du Moi-bateau et de son Poème-mer, et qui rend ainsi possible cette réciprocité du Moi et de son espace qui est la condition indispensable de toute exploration et de toute création poétiques [...] Les « *rousseurs amères de l'amour* » qui viennent ici colorer toute la substance multiple de la mer, y implantant en même temps leur dynamisme ivre (« *délires / Et rhythmes lents* ») [...] Elles déploient en plus, par une longue arabesque poétique, tout le réseau thématique de l'ouverture : ivresse, dynamisme, et la vastitude de la Poésie (« *plus vastes que nos lyres* »).[2]

En effet, Kittang pense davantage à un mouvement lent qui imprègne toute la poésie rimbaldienne. Si celle-ci est dynamique c'est l'éclair de l'amour, raison pour laquelle, la magie et l'ivresse de la poésie « dévorant les azurs verts » qui incite le poète « libre » à dépasser les limites et à « [...] trou[er] le ciel rougeoyant comme un mur ». Le poète monte vers l'infini du ciel.

> Par cette traversée vers un infini véritable, le ciel ne se métamorphose pas seulement en une mer fourmillante où les astres flottent comme des îles (« *J'ai vu des archipels sidéraux* »), il se multiplie même à son tour, épousant simultanément le dynamisme ivre du Moi (« *les cieux délirants sont ouverts au vogueur* »).[3]

## 1.2. L'Eau « sans bords » de « Mémoire »

Nous pouvons nous apercevoir de la présence de l'eau dans les derniers vers, surtout dans « Mémoire ». Au début le poète compare « l'eau claire » avec le sel des larmes d'enfances. Les larmes mêlent deux éléments « l'eau » et « le feu ». Les larmes d'un enfant résultent normalement plutôt de la privation d'un désir que de la joie d'acquisition connue chez les adultes. Si le poète se rappelle substantivement le goût de celles-là, c'est que le souvenir amer de ce manque est toujours vivant dans son esprit. Le titre lui-même indique l'immortalité de

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., pp. 84-5.
[2] *Ibid*., p. 85.
[3] *Ibid*., p. 110.

ce souvenir chez lui. L'eau prend différentes formes, courant, neige, nappe. Elle apparaît aussi « claire » que « morne ». Rimbaud dans un diorama riche, met en scène des éléments aquatiques : « Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides ! / L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes. / Les robes vertes et déteintes des fillettes / font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides. / Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière / le souci d'eau – ta foi conjugale, à l'Épouse ! – / au midi prompt, de son terne miroir, jalouse /au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère. » (p. 122). En effet, les diverses plantes aquatiques sont envisagées « le souci d'eau, les roses des roseaux ». À ces plantes, s'ajoutent des compositions comme : « L'eau meuble d'or, cet œil d'eau sans bords » et celle de « barque » et de « canot », « l'humide carreau » et « bouillons limpides ». « Mémoire » raconte encore une fois, les délires d'un noyé et la soif d'un poète ambitieux de découvrir le nouveau monde dans la poésie. L'eau dans « Mémoire » découle de la pureté « des larmes d'enfance », et en plus des désirs et de la féminité. Elle est ici de cette manière l'élément le plus essentiel. « L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance, / l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ; / la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes / sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ; / l'ébat des anges ; – Non... le courant d'or en marche[...] » (Ibid).

Si « l'eau claire » symbolise la femme amoureuse, son rapport avec l'homme s'établit dans une association « eau-feu ». « L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femme ». Dans les deux premières parties de « Mémoire », l'eau est représentée claire. Elle est en association directe et amoureuse avec le feu. Elle n'est pas noire, ni froide ni stagnante, elle est en mouvement et en rapport avec les éclairs du soleil. Elle est vivante dans toute sa force. L'eau est heureuse en s'offrant au soleil. C'est une image métaphorique que le poète représente de l'association conjugale entre l'homme et la femme. Cette association rappelle, d'emblée, celle qu'on a vue dans « l'Éternité » dans laquelle « c'est la mer allée / avec le soleil ». « Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides ! / L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes ; / Les robes vertes et déteintes des fillettes / font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides. » (Ibid). Dans la deuxième partie nous constatons une série d'associations incarnées d'idées qui évoquent encore l'eau claire du bonheur d'union. La femme dans son origine se présente attirée par l'homme, car elle aime être en mouvement dans une dynamique amoureuse. À cet égard Giusto exprime :

> Ainsi l'eau claire renvoie-t-elle à l'oriflamme éclatant de blancheur d'une pucelle, aux robes – arbre des fillettes d'où s'envolent les oiseaux, aux corps blancs des femmes attirés

> par le soleil, à l'ébat des anges : la femme et le mouvement sont ici constamment indiqués.[1]

Quand le soleil disparaît, l'eau devient sombre. « L'épouse-eau sombre de *Mémoire* qui conduit Rimbaud à s'identifier à un canot immobile dont la chaîne demeure prisonnière de la boue de la rivière. »[2] est claire si l'amour du soleil brille. La déclaration de cet amour se multiplie dans les mots qui le relient directement ou implicitement à la féminité « madame, pucelle, ange, soie, lys, pleure, larmes ». Ce canot las stagnera dans « l'eau morne », si l'amour part. Cela suggère évidemment l'image du foyer d'enfance du poète où l'absence de son père est perceptible. En effet, « Mémoire » représente la soif d'amour. C'est la raison pour laquelle le rôle de l'eau y paraît essentiel.

> Dans le poème *Mémoire* Rimbaud entreprend de descendre dans ses profondeurs. Il faut suivre dans sa genèse le monde d'images tantôt exaltantes et le plus souvent angoissantes que le poète découvre au fil de sa plume. Le texte est une méditation sur l'eau, il est constitué par une série d'images venues des souvenirs de l'enfance que retrouve le jeune homme après son premier séjour parisien. L'eau de la rivière apparaît selon deux registres antithétiques : claires, pour libérer une série d'associations dynamiques, sombre avec son cortège d'images dysphoriques.[...] Rimbaud dit la rivière de sa mémoire, la rivière telle qu'elle vit en lui.[3]

Selon Y. Kawanabe, la désunion de l'homme et de la femme s'opère dans un parallèle métaphorique du coucher de soleil et de l'écoulement de l'eau rivière. L'atmosphère de cette disjonction amoureuse est évidemment remplie de chagrin à l'instar de l'image du coucher de soleil ou bien d'une rivière courante qui donne un sentiment mélancolique. En outre, il semble que l'union de l'homme et de la femme est inévitable comme celle du soleil et de l'eau dans la nature. Cela donne une troisième dimension, c'est-à-dire celle de l'espace.

> Dans « *Mémoire* », par exemple, « le départ de l'homme » et celui d'« elle » qui court après lui [vv. 23-4] peuvent être considérés, d'après le contexte du poème, comme le départ du soleil et de l'eau courante. Alors, on peut lire dans ce mouvement le thème de l'expansion spatiale plus ou moins dysphorique. Dysphorique, parce que ce mouvement n'évoque que le sentiment d'éloignement et de séparation : « Hélas, lui, comme / mille anges blancs qui se séparent sur la route, / s'éloignent par delà la montagne ! »[vv. 21-3].[4]

Certes cette conception de la part des exégètes comme Kawanabe semble être un peu « machiste », car il donne une priorité temporaire au départ du soleil masculinisé en estimant que la disparition de l'eau féminisée dépend de ce départ solaire masculin qui le suit. Néanmoins, dans la vie privée de Rimbaud, c'est le père qui disparaît de son foyer. Cette fois-

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 99.
[2] *Ibid*., p. 278.
[3] *Ibid*., p. 187.
[4] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., pp. 103-104.

là la mère de Rimbaud ne part pas en suivant son mari. Au contraire elle résiste. Elle se tient debout. En citant la troisième strophe de « Mémoire » qui commence par « Madame se tient trop debout dans la prairie », Pierre Brunel exprime que cette partie est à la base du départ de l'homme. Il fait ensuite allusion à la famille Rimbaud, à l'absence du père au foyer, aux comportements envahissants de la mère envers ses enfants dociles et en même temps sa négligence à l'égard de la belle nature qui les entoure. Devant cette conception grossière, il y a un beau tableau impressionnant de la nature. P. Brunel considère de toute façon une dimension plus large à ce départ masculin qui ne laisse aucune occasion pour que l'homme et la femme se réunissent une autre fois. Son analyse pour ce faire se rapproche d'une dimension plus féministe. La femme comparée à la rivière est à l'origine de tout mouvement masculin.

> Si « le départ de l'homme » qui est ici évoqué constitue bien un modèle du départ rimbaldien, je n'irai pas le chercher dans le passé familial ni dans la blessure que l'absence paternelle a pu laisser dans l'inconscient de l'enfant. *Mémoire* suit le « courant d'or » de la rivière. C'est Elle dont les bras sont « frais » et « sombres ». C'est Elle « l'Épouse », et Lui, « la Sphère rose et chère », est le Soleil. Sa disparition au couchant la laisse désemparée, obscurcie, plus pressée que jamais de tenter de le rejoindre pour une impossible union. Le lecteur [...] est fasciné par la scintillation de variations subtiles comme le jeu du soleil à la surface de l'eau. La rivière éveille en lui la saveur des larmes d'enfance, la vision de blanches Naïades, de la marche libératrice de Jeanne d'Arc le long de la Loire, de l'ébat des anges : toutes ces réminiscences, venues du passé personnel, du passé mythologique, du passé historique, de l'imagerie religieuse passent et s'effacent, courant d'or de la mémoire, pour rendre à sa pureté, à sa poésie native, le mouvement de l'eau. La première de toutes les significations, c'est le sens même de la rivière, et c'est aussi celui du soleil allant vers son déclin et disparaissant soudain, – pour quel départ ?[1]

Il semble que P. Brunel préfère représenter les moments d'embrassements où l'homme et la femme s'aiment. Le jeu entre le soleil et la rivière suggère bien cette scène romantique.

En résumé, « Mémoire » peut être considéré comme un poème sur le rapport conjugal. L'eau et le feu symbolisant la femme et l'homme. « L'eau « claire ; comme le sel des larmes d'enfance » fait allusion à la pureté naturelle de l'être humain. Il semble que la femme est envisagée innocente comme les enfants. Cela s'oppose aux connotations religieuses dont le péché originel marque la femme de la faute. En fait, si le soleil de l'homme brille doucement sur la surface de la rivière de femme, elle devient chantante. Si la rivière s'offre au soleil, elle devient scintillante et dorée « courant d'or » mais s'il y a un obstacle pesant « l'ombre de la colline et de l'arche » ou que le soleil disparaît, l'eau devient « froide », « noire », « sombre » et « morne ». En réalité, « Mémoire » représente grâce à la rivière et la lumière solaire, métaphoriquement un foyer conjugal au sein duquel, il y a la femme. Le poète fait jouer le rôle de l'homme et de la femme au soleil et à la rivière. Il personnifie de cette manière les

[1] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Éditions du Champ Vallon, 1983, pp. 15-16.

deux éléments fondamentaux qui inter-réagissent dans la nature d'une façon directe. L'union et puis la séparation d'un couple se représentent par le lever et le coucher du soleil masculinisé et son influence sur la rivière féminisée. Celle-ci en toute transparence, fluidité, couleur et courant établit symboliquement son lien analogique avec la femme au foyer. Si tout est fini dans un foyer il ne reste que les « cendres » du souvenir dans la mémoire conjugale. La rivière sans l'éclair du soleil cache son bord « eau sans bord », mais elle regarde d'un « œil » « à quelle boue ? » le « canot » du foyer a stagné.

## 1.3. Complexe de l'eau dans « Comédie de la soif »

« Comédie de la soif » est un poème noyé dans un univers liquide. Nous affrontons tout au long de ce poème la question de la soif. Il n'y a aucune strophe qui ne représente un terme concernant le liquide. Le manque de boissons ou le besoin de les trouver se mélange avec celui du courage chez le poète. Il semble que le poème est liquéfié et se mêle aux vagues des boissons présentées. « Vins, l'eau, le cidre, le lait, le thé, le café,... » tous représentent allégoriquement la soif altérée du poète. Ils reflètent peu ou prou quelques aspects de cette soif infinie. En effet, la « Comédie de la soif » met en scène l'un des complexes ontologiques de la poésie rimbaldienne : « la soif ». Celle-ci manifeste à la fois un cogito de Rimbaud : « j'ai soif, donc je suis ». Le titre suggère que la soif constitue une comédie, alors que le corps du texte présente davantage une tragédie théâtralisée en cinq actes. Il semble que Rimbaud en jouant avec le mot, paraphrase et applique une antiphrase pour railler la situation pénible à laquelle il est confronté pour s'apaiser. En effet, l'exubérance de la soif prend une figure comique. En outre, Rimbaud ayant tendance à présenter au lecteur la forme plus théâtrale qu'il a choisie pour son poème, réalise comme une pièce de théâtre, des personnages, des mises en scènes, des dialogues et des monologues. Le poète en tant que narrateur omniprésent, raconte toute sa tragédie. De ce fait, le lecteur durant un long trajet de cinq étapes s'implique dans l'envie enflammée du poète et s'identifie avec lui. Ainsi, la soif intérieure du poète se généralise. Elle devient décentrée et couvre un univers plus large. Le poète lui, se trouve errant entre un monde extérieur qui lui offre à boire et celui de ses désirs intérieurs. C'est une des raisons pour laquelle, le poète établit son poème comme un dialogue entre les personnages qui échangent entre eux des rôles et à la suite comme celui entre lui et lui-même. Dès la première strophe dont le titre déjà remémore la racine « Les Parents », nous constatons l'ancienneté et l'envahissement de ce complexe qui s'exprime et se met en évidence, en redondance et en majuscules « Nous sommes tes Grands-Parents / Les Grands ! »

(127). Leur silhouette s'aperçoit surtout en première partie comme le prologue du poème. En d'autres termes, s'il fallait ajouter une introduction à ce poème ayant une conclusion en numéro cinq, ce serait en premier numéro, *Les Parents*. Ils apparaissent non seulement comme des *racines* mais surtout comme la *source* des désirs congénitaux. Ils parlent d'une fierté « Nos vins secs avaient du cœur ! » et réclament à l'instar d'une vérité cosmologique « boire » comme un devoir humain et une nécessité essentielle. « Que faut-il à l'homme ? Boire. » fait allusion à l'aspect symbolique de l'eau comme l'essence vitale qui s'engage à vivifier l'univers et les êtres. À ce symbolisme, s'ajoute le décor allégorique et spectaculaire grâce auquel, la soif devient mythique. « Couverts des froides sueurs / De la lune et des verdures », « L'eau [...] au fond des osiers / [...] le courant du fossé / Autour du château mouillé. / Descendons en nos celliers » (Ibid). Les adverbes de lieu et les prépositions « au fond de, autour de, en, après, dans, où, pour, près de » enrichissent la mise en scène théâtrale et les indications concernant la substance de l'eau et son lien avec le poète assoiffé et qui nous fait approcher de cette matière en formes disparates : claire, fade, morne. En d'autres termes, toutes les particules du poème crient la soif et essaient d'aboutir à l'eau. En effet, le poète à l'instar d'un dramaturge précise tous les éléments du décor. Ce dernier indique non seulement les endroits où se trouvent les boissons proposées par la famille, mais aussi celles vers lesquelles le poète pourrait se diriger en choisissant son chemin opposé. Il explique d'ailleurs, les caractéristiques naturelles ou acquises des liquides. Ceux-ci appliquent ou n'appliquent pas pour quoi faire ? : « Le thé, le Café, si rares / Frémissent dans les bouilloires », « Non, plus ces boissons pures / Ces fleurs d'eau pour verres ». De plus, la fréquence des *impératifs* en particulier *vois* ainsi que des *infinitifs* accentuent la conceptualisation du décor qui se tourne autour de la thématique de la soif. Il faut *voir* et *aller* chercher pour expérimenter et apercevoir la situation où on est et où il faut/veut aller. « Vois les images, les fleurs. », « Aller où boivent les vaches. ». Remarquons que les interlocuteurs dont le poète, sont tous en train d'indiquer un lieu. Ils donnent tous une destination qui se métamorphose en termes et lieux divers. « Comédie de la soif » en elle-même consiste en la thématique de l'espace. Même en conclusion, « Mais fondre **où** fond ce nuage […] », métaphore la source de la pluie et « [...] **en** ces violettes humides » (p. 130), indique le passage de l'eau stagnante. « Comédie de la Soif » apparaît être un poème riche en indices. Il veut indiquer une vérité cachée, une part, un besoin camouflé, un trésor à trouver. Un poème qui essaie de donner une adresse. Les interrogations semblent être les réflexions de Rimbaud pour mettre en question son objectif de l'existence. « Que faut-il à l'homme ? », où faut-il aller ? Où faut-il s'en aller ? De ce fait, « Comédie de la soif » est la poésie existentielle de Rimbaud.

La réponse concise du poète envers le discours farfelu de ses ancêtres ridiculisant l'ambiance de ce dialogue évoque l'invalidité des superstitions qui se prennent pour des traditions crédibles aussi bien que l'ardeur romantique d'un jeune homme *patient* contre la rigidité stupide et ancestrale. Si l'on considère « boire », le dernier mot énoncé par les parents, comme un des grands besoins de l'homme qui lui permet de continuer à vivre, la réponse expansive du poète manifeste son adversité en choisissant de « mourir aux fleuves barbares ». « L'eau », l'essence de vie peut devenir à la fois la cause et le contexte de la mort. Au fond, c'est le poète lui-même qui choisit non seulement des « fleuves barbares » au détriment des « vins secs » des Grands-Parents, mais préfère « aller où boivent les vaches » à la difficulté de boire « l'eau au fond des osiers ». En effet, le poème reste perplexe entre la crédibilité du désir de « boire » et la désobéissance du poète. Ce dernier préfère-t-il ne pas entendre les conseils de sa famille ? Comment choisit-il de mourir ? Et pourquoi au sein de l'eau ? Est-il las ou paresseux de vivre ou de chercher à répondre à son besoin vital ? N'est-ce pas en s'inondant d'« eau » que le poète se désaltère ? Peut-être que le désir infini de boire lui apparaît tellement ardent qu'il ne voit son salut que dans la mort ? Cette expression de la mort en eau, dramatise davantage le désir de « boire », étant donné que l'eau la source d'apaisement du poète le fait mourir violemment. La comédie se métamorphose ainsi en tragédie. Et la vie en mort. Dès le premier acte, le poète veut manifester sa colère débordée envers un désir intérieur. Dans ce sens, Plessen explique les deux termes « Désir de boire » en « désir d'être bu ». Le poète choisit d'exhiber son désir intérieur plus que d'exaucer son désir premier. Il veut faire entendre à tout le monde son désir et l'universalise. « Il faudra bien comprendre que « Désir de boire » représente le projet d'intérioriser le monde, et « Désir d'être bu » le projet de se jeter dans le monde, c'est-à-dire de faire exister l'extériorité par le mouvement aussi bien que de s'y perdre. »[1] Le poète en refusant de rassasier sa soif, refuse une quantité infime de boisson, préfère, a priori étant aventurier, « être bu » exigeant des « fleuves » de l'abondance. S'oppose-t-il de cette manière à ses liens familiaux ? Ou bien veut-il s'orienter vers un besoin naturel longtemps frustré ? Ensuite, les Grands-Parents lui prodiguent des indices sur ces breuvages étranges : « L'eau est au fond des osiers [...] après, le cidre et le lait. » La réplique « aller où boivent les vaches », remonte-t-elle à une vie primitive ? Veut-il mettre en relief la nature substantielle de l'eau ? Décomplexer la quête désaltérante ?

De nouveau, les Grands-Parents, en syncrétisant leur supériorité, gentillesse ou simplement devoir parental lui offrent des diverses boissons prêtes et parfois rares, en les

[1] Plessen Jacques, *Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de R*. Mouton & Cie, 1967., p. 78.

mettant rigoureusement et concrétisant en scène, à l'instar d'un dramaturge « Nous sommes tes Grands-Parents ; / Tiens, prends / Les liqueurs dans nos armoires ; / Le thé, le Café, si rares, / Frémissent dans les bouilloires. » (p.128). Les boissons chaudes frémissent s'offrent à boire évoquent la vivacité de la vie contre la mort évoquée à la suite « Nous rentrons du cimetière ». L'espace est antithétique. La vie s'approche de la mort en décor aussi bien qu'en conversation. À l'appel varié et appétissant de la famille, la réplique du poète est décourageante : « Ah ! Tarir toutes les urnes ! » (Ibid). D'après Plessen, le choix de se détruire chez Rimbaud est une sorte de fuite en liberté. En effet, il préfère la liberté contre se résigner aux normes préétablies, sauf que cette liberté est difficilement accessible.

> À cette intimité suspecte il peut échapper par une fuite au dehors : « mourir aux fleuves barbares » et « aller où boivent les vaches », fuite désespérée pourtant, car il sent que cette liberté se paye par la mort (on peut même souhaiter cette auto-destruction comme seule forme de protestation possible : « tarir toutes les urnes ! » est […] une forme de masochisme chez un être assoiffé d'un bonheur liquide).[1]

Par ailleurs, le poète prend le processus de suspension et réagit à l'improviste, comme dans la poésie même. Il crée un espace de suspension en mettant en doute ses interlocuteurs, ses Grands-Parents et ses lecteurs ainsi que la soif en elle-même. La communication entre lui et *Autrui* est différée. Dans la deuxième partie *L'Esprit*, la soif est mise en valeur en lui communiant les attributs mythologiques. Le poète crie « l'eau » et commande, en prenant le relais de ses ancêtres, « Eternelles Ondines / Divisez l'eau fine / Vénus, sœur de l'azur, / Emeus le flot pur. » (Ibid). Le désir de « l'eau » s'agrandit et le poète ne demande pas une petite quantité à boire. Il généralise et universalise son désir. « Dites-moi la neige », l'eau est demandée en forme et en quantité dite imprévue, raconte l'histoire d'une soif extraordinaire « c'est ma soif si folle ». Rien ne peut lui suffire à se désaltérer. Il recourt à des formules miraculeuses de sésames en nous suggérant la situation d'un assoiffé seul en sein du désert qui s'approche du mirage et demande à tout de devenir « l'eau ». « Dites-moi la mer ». La mer est aussi folle que sa soif. Il semble que c'est la soif poétique qui se métamorphose en neige et en mer. En réalité, la soif prend une profondeur mythique qui va au-delà du corps du poète. « Hydre intime sans gueules / Qui mine et désole » (Ibid). De fait, ne sont-ils pas les imaginaires assoiffés du poète qui se reflètent comme un mirage, en un cauchemar épuisant et infini ? *Les Amis* ensuite prennent le rôle de ces Grands-Parents en lui proposant une série de boissons peu ou prou alcoolisées « Vins, Bitter sauvage, l'Absinthe » qui lui fournissent le paradis artificiel. Cette fois aussi le poète opiniâtre refuse systématiquement l'invitation

[1] *Ibid*., p. 80.

désaltérante et « l'ivresse » qui la suit. « Le refus de l'ivresse dans *Les Amis* et de ses paysages est un refus de la fausse vision. L'ivresse donne une exaltation sans valeur [...] »[1] Il cherche pour ainsi dire une valeur. La mort devient précieuse. Et le poète énonce prophétiquement sa préférence : « J'aime autant, mieux, même, / Pourrir dans l'étang » (p. 129). Il fait encore une autre comédie en négligeant sa soif. Malgré « ces boissons pures », jusque-là personne ne lui propose de l'eau pure. N'est-elle pas accessible ? « l'eau est au fond des osiers ». Il prétend préférer *pourrir*. Encore pire que *mourir* ? Cette automutilation paraît être obsessionnelle. D'une part, Rimbaud veut se targuer d'être « voyant ». En effet, en réagissant comme un omniscient, il n'intervient pas dans la communication d'une manière convenable. D'autre part, il semble qu'il soit devenu totalement désespéré, soit de faire confiance en *Autrui* soit en *lui-même*, comme un malade n'ayant aucune croyance en sa guérison, il ne prend pas de médicament. Au contraire ce rebelle va se détruire. Ce poème rappelle le silence imprévu et définitif qu'il a gardé au sein de sa carrière poétique, d'autant plus que dans le quatrième acte est la scène monologue du poète sans *Autrui*. *Le Pauvre Songe* évoque le voyage solitaire de Rimbaud durant toute sa vie en gardant une lueur d'espoir, capital pour continuer péniblement une vie seule et dans la plupart du temps en dehors de sa patrie. L'avenir n'apparaît pas certain. « Peut-être, un, quelque » racontent l'incertitude qui attend le poète : « Peut-être un Soir m'attend / Où je boirai tranquille / En quelque vieille Ville, » Rimbaud montre une autre fois sa passion pour les villes. Même si l'hésitation entre ces résidences reste une interrogation permanente « Choisirai-je le Nord / Ou le Pays des Vignes ? » (p. 129). Son âme rebelle ne peut pas pour ainsi dire résider dans le calme car l'espoir (psychologiquement cristallisé en vert) ne paraît pas assez riche « Jamais l'auberge verte / Ne peut bien m'être ouverte. » (Ibid). Il se sent dans une impasse spirituelle. Même l'auberge symbolisant une résidence provisoire ne peut l'accueillir. Le poète qui prenait la fuite jusque-là, avoue une soif envahissante. « La *Conclusion* est le chant de son désir : il n'est pas le seul à avoir soif dans la création. »[2] « [tous les animaux] ont soif aussi / Mais fondre où fond ce nuage sans guide » ne porte pas bonheur ni à lui ni à *Autrui*. Il va « expirer en ces violettes humides ». La soif se généralise encore une fois et le poète sympathise avec les animaux. On peut penser que les animaux seuls accompagnent le poète comme l'affirme Giusto :

« Si l'homme semble bien n'être pas son frère dans le désir, les animaux, eux, vivent une passion semblable à celle du poète. La bête consent, elle, à la vie, la bête est en accord avec la

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 181.
[2] *Ibid*., p. 182.

nature sauvage, violente, enivrante. »[1] Cependant on peut prendre les animaux comme le spécimen du cosmos, car la famille et les *Amis* interviennent dans le poème et *Autrui* est en effet un élément indissociable de la philosophie rimbaldienne. En outre, la soif symbolise le désir délimité du poète. Ce symbole le lie avec les autres autant qu'il l'en sépare. « Le symbole de la soif a permis au poète d'interroger son désir dans la rupture qu'il introduit avec les autres, dans toute la force de son exigence, c'est-à-dire dans le souhait d'anéantissement de l'individu qu'il porte en lui. »[2]

La conclusion est bien mélancolique sans tenir compte de la sympathie du poète en envisageant la soif des autres. Il s'agit d'une expérience poétique soulageant pour l'angoisse et le pessimisme du poète. En effet, celui-ci ne pense plus qu'à lui mais sa réflexion privée couvre désormais une société. Le poème se termine en un point d'interrogation révélant l'errance et la perplexité du poète qui met en question même ses désirs fondamentaux. Il voyage sans jamais s'apaiser et ce voyage devient sa fatalité. À propos de cette conclusion qui peut être considérée comme une approche poétique de Rimbaud, J. Plessen déclare :

> La conclusion est amère : voyager, se promener n'est pas boire, comme le poète l'a cru un instant, pas plus que l'ivresse (ou la voyance) ne nous donne les paysages essentiels. La synthèse de l'intériorité et de l'extériorité (synthèse symbolisée par l'auberge) est impossible, et il ne reste au voyageur qu'à marcher indéfiniment dans le désert, miné et désolé par sa soif, hanté par le mirage d'un anéantissement dans la fraîcheur d'un sous-bois.[3]

« Comédie de la soif » est la poésie du mirage, bien que ce poème soit pavé de liquides disparates « chaudes, froides, alcoolisées, non alcoolisées, naturelles, artificielles » et que l'eau reste fade et le poète assoiffé. Certes, il n'est pas seul dans cette angoisse, mais il assume seul sa souffrance infinie. C'est la raison pour laquelle, les dialogues entre lui, les Grands-Parents, « les mythes » et les amis aboutissent à des monologues. En effet, il semble que les dialogues relèvent de son imaginaire poétique et que cette fois encore, il voit son apaisement dans la mort. Pour lui, ce n'est pas la question être « au soleil sans imposture » et que les « vins secs avaient du cœur », il ne parvient pas à trouver la source désaltérante. Il a beaucoup de choix, il y a des « verdures, osiers, fleurs, plages, monts, bois, vignes » mais le paysage ne lui donne pas satisfaction. « Comédie de la soif » pour ainsi dire est la poésie de la soif existentielle de Rimbaud, la poésie de « négation », « abstention », dire « non » aux racines parentales, aux amis, aux mythes, à la religion et à son propre soi. Une philosophie de

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 81.

bagne et d'austérité, une forme de rébellion telle que la vie privée et artistique de Rimbaud nous la présente, comme un désert qui ne répond plus à la pluie. Il reste éternellement assoiffé. « Comédie de la soif » est ainsi la poésie de *tarir* les voix et la vie sociale. *Tarir* le moindre espoir à la vie, car la soif longue et forte s'approche irréversiblement de la mort plus que de la vie. Dans le chapitre « La Communication lyrique » Cohen prend en exemple la « Comédie de la soif » pour expliquer la notion de *Tarir* et la chanson de boire :

> La volonté de fermer la bouche est aussi celle de ne plus entendre, de *tarir* les sons, la voix (« tarir toutes les urnes »). Le poème est fondé sur la réverbération au sens de l'engendrement des éléments, des causes et des effets qui se réfléchissent : l'évocation des différents personnages du poème (les instances auxquelles le moi se réfère), puis des sources et des formules qui sont rejetées, l'évocation de l'envie de chanter qui correspond à l'envie de boire (la soif, « filleule de chansonnier »)[1]

Quant au rôle de la nature. Elle n'apparaît pas un refuge certain. Certes, elle ne saurait pas éteindre la soif du poète, au contraire elle devient le lieu de sa mort solitaire « pourrir dans l'étang ». Cependant, la sensation tactile que le poète souhaite expérimenter en plongeant et en se décomposant dans la profondeur d'un étang pour les derniers moments de sa vie est considérable. Il ne trouve aucun moyen ni aucun lieu plus apte que la nature. En effet, si le poète trouve son salut ultime en la mort, c'est la nature qui lui offre ce don. La Nature l'envahit à un point tel qu'il se sent submergé par elle.

La soif est toujours une valeur symbolique chez Rimbaud, elle apparaît comme une souffrance fondamentale. Cette Soif est inextinguible, quête infinie sans objet. Cette conception est identique à celle d'une « promenade » ou une « marche » par certains exégètes dont Plessen. L'obsession d'atteindre est une hantise originelle. La soif pour Rimbaud apparaît tellement obsessionnelle qu'on peut l'interpréter comme un « Enfer de la soif »[2]. En effet, les boissons décevantes comme l'eau fade proposée par *l'Esprit* dans « Comédie de la soif » ne peuvent le calmer. P. Brunel explique la raison par laquelle, Rimbaud refuse les boissons proposées ne correspondant pas à la soif spirituelle qui le ronge :

> Le poète repoussait avec violence cette proposition de l'Esprit. Il reprochait à cette présentation fabuleuse de l'élément liquide d'être aseptisée à force de pureté (de l'« eau pour verres »), à ces images de n'être que des ornements à usage domestique [...]. Sa soif de poésie ne pouvait se satisfaire de semblables breuvages.[3]

---

[1] Études recueillies par Anne Tomiche, *Altérations, Créations dans la langue : Les langages dépravés*, presses universitaires Blaise Pascal, 2001, *La communication lyrique : Oralité et Écriture différée*, par Olivia-Jeanne Cohen, p. 202.

[2] Expression attribuée à la « Comédie de la soif », par certains exégètes dont Pierre Brunel.

[3] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 162.

La soif rimbaldienne est pour ainsi dire poétique. Il a soif de la poésie. Enfin, le silence du poète n'a-t-il pas une corrélation avec le sentiment de souci et de déception de Rimbaud. Celui, n'étant pas assez fier de sa poésie se réfugie dans le silence permanent. Ce silence n'équivaut-il pas à son refuge dans ses poèmes, à la mort par le biais de la nature ?

## Synthèse de l'eau rimbaldienne

Pour ce qui concerne l'élément de l'eau dans la poésie de Rimbaud, il est bien évident que la place fondamentale de l'« eau » dans la poésie rimbaldienne ne se limite pas à quelques poèmes que nous avons étudiés brièvement ici. En effet, l'« eau » constitue l'un des éléments de base dans la poésie de Rimbaud. L'eau de la mémoire, l'eau de l'enfance sont les eaux des origines, l'eau d'Autrefois. La « larme » de l'enfance évoque la vitalité, la frustration, l'innocence et la pureté. En fait l'association médiate de la mer d'une part avec la femme-nature et d'autre part avec l'eau claire, analyse développée par Giusto dont nous avons apporté quelques exemples, se manifeste à foison dans *Les Illuminations* : « Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. ». « Enfance II » (p. 177). En s'appuyant sur l'eau claire larme de l'enfance, cette association triangulaire nous conduit à cette idée que l'enfance pour Rimbaud est imprégnée de la féminité. Cependant cette notion ne peut être diabolique chez lui, car la mer est faite de « chaudes larmes ». En effet, les deux qualifications « éternité » et « chaudes » suggèrent une sorte de sacralisation chez le poète. La mer-mère est innocente comme un enfant, et chaude comme ses bras. Elle est, en plus, éternelle. Bien que cette déduction ne soit pas en accord avec l'image que nous avons de la mère de Rimbaud, Celui-ci ne cache pas sa passion féminine. « Je crois en toi, je crois en toi ! Divine mère, / Aphrodité marine [...] / Splendide, radieuse, au sein des grandes mers » « Soleil et chair » (p. 48) Sauf qu'on croit à une divergence entre la femme mythique ou imaginaire du poète et celle qui l'entoure dans sa vie de tous les jours (mère, sœur, amie). Cette suggestion du rapprochement des larmes et de la féminité agréable approche la clôture du poème « Barbare » :

« O Douceur, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs ! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques. » (p. 198).

Ici les larmes ne sont pas seulement blanches mais surtout chaudes, cette caractéristique le poète l'attribue à la mer dans « Enfance II » : « Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. » (p. 177). Cependant l'image de la femme est ici plus

divine. Elle est sacralisée de telle manière que le poète ne la dévoile pas au lecteur. La femme est incarnée dans une voix suggérant la divinité prophétique. Son « arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques » fortifie cette image prophétique comme celle de Moïse et de Mahomet au sommet et dans la grotte.

Si l'on revient sur notre approche bachelardienne, nous nous apercevons qu'il y a à peu près les différents types d'eau que Bachelard présente.[1] La féminité, la maternité, la douceur ainsi que la brutalité, la violence constituent l'eau rimbaldienne : l'eau claire, l'eau sombre, l'eau vive, l'eau stagnante. Toutes sortes d'eau dans la nature, dont le lac, la rivière, les fleuves, l'océan, l'étang se trouvent dans le corpus de Rimbaud. Cependant, il semble que la présence de la mer en particulier, grâce au long poème « Le Bateau ivre » est plus saillante. C'est la raison pour laquelle dans ses analyses concernant l'eau associative, Giusto attribue deux chapitres à la mer et à l'eau. Dans le chapitre consacré à la mer, il explique les associations de la mer avec la femme-nature[2], comme dans « Quatrain » : « la mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles » (p. 104), ou dans « Veillées III » : « La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie » (p. 193).

Ajoutons que le « Cygne » dans les poèmes de Rimbaud marque la féminité et l'érotisme. Il est en association avec l'eau, et symbolise le désir sexuel. L'image de deux cygnes symbolisant l'amour profond et pur en perfection et un seul cygne évoque la séparation douloureuse de son amour. La mort du cygne symbolise ainsi une mort amoureuse déchirante. Dans la poésie de Rimbaud « – Entre le laurier-rose et le lotus jaseur / Glisse amoureusement le grand Cygne rêveur / Embrassant la Léda des blancheurs de son aile » du « Soleil et chair IV » (p. 50) devient « les Cygnes par milliers » en « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs IV » (p. 98). Cette multiplication marque allégoriquement la prolifération féminine issue de l'acte sexuel. Certes, la fréquence de cet oiseau aquatique n'est pas considérable dans le corpus rimbaldien et la fascination érotique du Cygne se limite aux « Poésies » de Rimbaud. Néanmoins, cette présence évoque toutes les tournures de la sexualité chez le jeune Rimbaud.

Ensuite la mer associée avec l'eau claire. La mer qui lave. Elle est claire et purifiante. « Alchimie du verbe » « sur la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure » (pp. 237-238). La mer innocente et pure, assimilée à la clarté de la larme comme dans « Enfance II » : « Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. » (p. 177), évoque « l'eau claire, comme le sel des larmes d'enfance / l'assaut au soleil

[1] Cf : La première partie, chapitre « Les éléments fondamentaux ».
[2] Cf : Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., pp. 77-78.

des blancheurs des corps de femmes / La soie, en foule et de lys pur [...] » dans « Mémoire (p. 122) » que nous venons d'étudier. L'eau est ici en association avec la femme, le soleil et la soie, cette soie si fréquente chez Rimbaud est toujours connotée de douceur extrême rappelant le caractère soyeux du corps féminin. Le champ associatif de l'eau avec le soleil est repérable plusieurs fois dans le corpus rimbaldien dont l'« Éternité » : « C'est la mer allée / Avec le soleil ». Enfin la mer est en association médiate avec le ciel étoilé. En effet, cette fois la mer du poème « Le Bateau Ivre » avec « ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes » devient étoilée et lactescente. Pour apaiser sa soif profonde, Rimbaud plongé dans la mer de la poésie, avoue lui-même dans « Le Bateau ivre » qu'il s'est « baigné dans le Poème / de la Mer, infusé d'astres, et lactescent ». (p. 101).

Dans le chapitre consacré au champ associatif de l'eau, Giuto analyse la féminité associée dans certains poèmes de Rimbaud à l'eau sombre et noire dans « Ophélie » ou « l'eau nocturne » dans « Les Premières Communions VIII » « Parmi les Morts des eaux nocturnes abreuvés. » (p. 92). « Eau » est associée encore au soleil et à la femme dans « Mémoire ». Dans cette partie l'eau claire est mise évidemment en opposition avec l'eau sombre qui s'assoie indirectement avec le canot immobile « Le Bateau ivre » « l'eau verte pénétra ma coque de sapin ». L'eau claire de la larme s'associe à la douleur, la frustration comme « Après le Déluge » qui présente cette tristesse liquéfiée. « Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges. » (p. 176). L'abondance du chagrin dans ce poème se manifeste au *pluriel*. « L'eau et la tristesse doivent se conjuguer pour que jaillisse un déluge qui nettoie le monde et par là même arrache l'homme à l'ignorance. »[1] L'eau devient ainsi purifiante et libératrice. Dans la dernière partie concernant l'eau et son association médiate avec le cristal[2] qui ne se trouve que dans *Les Illuminations*, Giusto explique les associations plus minutieuses de l'eau comme celle avec les pierres précieuses, la glace, le vent. Dans son analyse il ne néglige pas l'aspect ouranien de l'eau. Dans « Larme » : « L'eau des bois se perdait sur des sables vierges, / Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares... » (p. 126).

L'eau au cœur du corps poétique de Rimbaud manifeste la soif d'un poète dont la vie privée et artistique reflète ce désir existentiel. Par cette soif, Rimbaud part à la découverte de son univers poétique. La soif d'éternité, la soif de liberté, la soif d'amour et de vie aboutissent à celle qui promet la mort. La notion de la soif chez Rimbaud est imprégnée de ses souffrances et de l'impatience. Elle ronge son esprit. Dans « Chanson de la plus haute tour »,

[1] *Ibid*., p. 100.

[2] Nous n'aborderons pas cette association « eau » et « cristal » puisqu'elle n'a pas assez de présence à notre poète Nîmâ. Consulter Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., pp. 101-103 sur la notion de cristal.

on rencontre cette soif malsaine : « J'ai tant fait patience / Qu'à jamais j'oublie ; / Craintes et souffrances / Aux cieux sont parties, / Et la soif malsaine / Obscurcit mes veines. » (p. 132). Le poète souffre de quelle sorte de soif ? Le manque d'amour ? Le manque de prière ? « Est-ce qu'on prie / La Vierge Marie ? » (p. 133). Ou le manque de vie ? En tout cas cette soif nuisible est incarnée, dans ce poème en tous les éléments que nous avons imaginés. Le poète commence son texte en regrettant, dans la première strophe, sa vie et le poème clôture, en le répétant, ce regret de la vie perdue : « Oisive jeunesse / A tout asservie / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie. / Ah ! Que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent » (Ibid).

> Rimbaud, à tous les âges, particulièrement dans sa jeunesse, a été dévoré par la soif : une soif âcre, avide, qui le dessèche, à laquelle il donne en vain l'eau, l'alcool, le feu. Et la soif malsaine / Obscurcit mes veines. « Dire que je n'ai pas eu souci de boire ! » « C'est une soif si folle... »[1]

Malgré tout, cette soif circonstancielle et aussi existentielle empêche que Rimbaud manifeste son désir d'eau. La soif de l'eau est d'abord chez lui une soif physique et corporelle. « Vous prenez des bains de mer, vous avez été en bateau [...] je vous jalouse, moi qui étouffe ici. » « Lettre à Georges Izambard, le 12 juillet 1871 » (p. 276).

Par les deux expressions « eau-de-vie » et « eau-de-mort » nous n'entendons pas seulement les boissons alcooliques, mais aussi toute « eau » peut être tantôt celle-ci tantôt celle-la. Comme la mer-mère qui berce le bateau au contraire de la mer furieuse qui le noie.

En prenant l'exemple du poème « Mémoire », Plessen explique comment dans la poésie rimbaldienne, l'eau apparaît double :

> L'œuvre de Rimbaud connaît deux espèces d'eau bien distinctes. À l'eau qui est sève, source, chaleur, bondissement vers de hautes clartés, « eau-de-vie », s'oppose une eau sourde, froide, entassée dans ses profondeurs, une vraie eau-de-mort, qui pourtant exerce une étrange fascination sur le poète.[2]

De même, il y a l'« eau » qui descend et l'« eau » qui plonge. L'eau montante et l'eau descendante. L'eau marque l'être vivant, elle circule dans les veines, « le sang » ou dans les plantes, « la sève », l'eau des humeurs comme « le lait » qui nourrit, ou la « larme » des émotions, de la déception, de la joie et du chagrin. Toutes font partie de la poésie rimbaldienne. En effet, l'eau en tant que matière liquide apparaît dans toutes ses formes simples, composées et complexes, cependant ce qui est remarquable est sa présence disparate,

[1] Blanchot Maurice, « Le sommeil de Rimbaud » in *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 158.
[2] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 122.

voire antagoniste chez Rimbaud. Pour conclure on profite des propos de Plessen qui a emprunté une partie de son avis aux analyses de J. P. Richard :

> Il y a, chez Rimbaud, deux espèces d'eau très différentes. Celle que décrit J-P Richard et qui participe du dynamisme humain, c'est-à-dire l'eau légère qui sourd, qui monte, qui bout et finalement s'allie à la lumière, et une autre eau, lourde celle-ci et qui a conclu un pacte avec les ténèbres.[1]

## 2. L'Eau dans la poésie nîmâienne

> من به رودخانه‌ای شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد بدون سر و صدا می‌توان آب برداشت. (نیما یوشیج)
>
> Je ressemble à une rivière où l'on peut prendra sereinement de l'eau, à différents endroits de sa course, s'il est nécessaire. (Nîmâ Youchîdj)

La place de l'eau dans la poésie de Nîmâ est aussi importante que celle de Rimbaud. D'autant plus que Nîmâ habitait dans les montagnes d'Alborz près de la mer Caspienne. Cette caractéristique géographique très particulière au nord de l'Iran fournit une nature merveilleuse. La verdure de Mazandaran riche en rochers, rivières, ruisseaux, puits, marais, étangs eut une grande influence sur ce poète passionné de son lieu natal. Cependant cette abondance d'eau n'apaisait pas la soif de ce poète idéaliste, de telle sorte qu'il ne pouvait pas supporter la peine d'être loin longtemps de cette source maritime.

### 2.1. L'Eau dans « Ghayegh » (« La Barque »)

Dans ce poème, Nîmâ réclame l'eau pour sauver sa barque échouée. L'eau est associée à la barque à l'instar du « Bateau ivre ». En effet, il ne mentionne pas « la mer » mais à l'instar de quelqu'un qui souffre de la soif, il dit simplement « l'eau ».

م چه م گرفته/م قایقم نشسته به ک /با قایقم نشسته به ک /ز د م: /«و م درعذ بم ته /در پرمخافت
ی حل خرب/وفاصله آب/ م دی ی فیق ب م »[2]

*Moi, mon visage embrumé*

*moi, ma barque échouée.*

---

[1] *Ibid.*, p. 117.
[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 189-190.

*Avec ma barque échouée sur la rive*

*je crie : « cette maudite m'a tourmenté*

*sur le chemin dangereux de cette plage dévastée*

*et l'eau est lointaine*

*aidez-moi mes amis. »*

Le poète en souffrance, veut retourner à la mer sans elle, il ne peut plus vivre. Ce poète submergé par les cris de chagrin et les appels de secours, alors qu'il ne reçoit aucune sympathie.

گل کرد پ ناشا ما ابرم ، ابر قایقم که نه م و ابر حرهایم درچه و سم ابر لتهابم حا بیرو

*Mais d'un rire narquois*

*ils se raillent de moi*

*de ma barque dissonante*

*de mes paroles étranges*

*de mon ardeur fulgurante.*

Le poète souffre tellement qu'il pense même à assécher l'eau. Par l'eau, même si l'on entend évidemment l'eau de la mer, on peut aussi déduire l'eau de son sang ou l'eau des larmes. En effet, la mer est entremêlée au tourment du poète. Il demande l'eau pour sauver sa barque, et en même temps c'est elle la cause de sa douleur.

م درد برم، اخ درو دردم سریز کن ا م آب چگ نه کنم ؟

*Je souffre*

*et le sang déborde de l'intérieur de ma souffrance !*

*Comment puis-je assécher l'eau ?*

Enfin, le poème avoue l'objectif de ses cris. Il ne veut que la solidarité des gens. Le poème se termine par les paroles franches de Nîmâ.

د ب صد ا م ، د م کمک د ش کن طل ا ف د م شکسته گر در گل ، وگر ا ف د م ا م
بری خلاص خ د و ش ا ف د م ا ف د م [1]

*Une main toute seule ne fait pas de bruit*[2]

*ma main demande l'aide de votre main*

*Si mon cri s'est brisé dans ma gorge, et s'il est clair*

*moi, pour mon salut et pour le vôtre*

*je crie, je crie !*

En réalité, « Ghayegh » (« La Barque ») est un poème qui raconte l'histoire de la solitude de Nîmâ. Chapour Jorkech[3] explique l'utilisation dramatique du monologue dans la poésie de Nîmâ. En effet, il décrit comment Nîmâ a réussi à utiliser des dialogues et des monologues dramatiques dans ses poèmes. À ce sujet, il cite de Simâ Dâd :

> C'est une technique de récit au cours de laquelle le narrateur parle en haute voix avec une autre personne pour transmettre un sujet particulier à un interlocuteur particulier. Toute histoire consiste à un monologue direct (indépendant) et sans réplique. [...] Quant à la poésie, *le monologue dramatique* est un poème exprimé par une personnalité unique. Les paroles et les propos de cette personne reflètent son caractère, ses morales et sa situation. Cette poésie est perfectionnée dans la littérature anglaise par Robert Browning.[4]

Ensuite, il s'exprime : « la technique du *monologue dramatique* est appliquée dans « Ghayegh » (« La Barque »). Le poème est adressé à des allocutaires silencieux, narquois et désinvoltes à l'égard des cris du poète, luttant entre la vie et la mort, implorant leur secours. »[5]. La solitude du poète-narrateur évoque l'image du narrateur dans « Le Bateau ivre ».

---

[1] *Ibid*.

[2] Nîmâ a fait allusion à un proverbe persan que Parviz Khazraï a traduit : « Une main ne fait pas la force », Nima Yushidj, *Une Voix dans la nuit*, Paris, Lettres Persanes, 2006, p. 74.

[3] On peut trouver aussi sous une autre orthographe Shapour Jowrkesh, né en 1950, écrivain critique iranien, écrit un ouvrage orignal sur la poésie de Nîmâ.

[4] La citation apportée de Sima Dâd par Jorkech Chapour, *Boutigha-ye cher-e no* (*Poéticité de la poésie nouvelle)*, Téhéran, Ghoghnouss, 1385 (2006), p. 172.

[5] *Ibid*., 174.

En effet le poème de Nîmâ met en opposition la solitude, la souffrance et la situation grave du poète contre la négligence, l'indifférence et l'inhumanité des gens sans souci qui se sentent heureux sur les plages. La mer, compagne du poète-narrateur, lui manque pour qu'il se retrouve à vivre, à être libre, à pêcher et enfin à partir ailleurs. Cependant le poète essaie de les avertir que ce n'est pas seulement pour lui-même qu'ils doivent l'aider c'est davantage pour eux-mêmes. Veut-il éveiller leur sympathie ? Veut-il éviter la situation pareille à celle où il est coincé, c'est-à-dire une personne seule en danger et sans aide ? Veut-il leur faire remarquer que le salut d'une seule personne est aussi important que celui de plusieurs personnes ? Cependant le poète demeure toujours triste. Le lecteur n'entend aucune réponse de la part des gens assis sur la plage, ni aucun cri de joie, ni de l'espoir de la bouche du poète. Il s'identifie avec le poète solitaire et souffre comme lui sans trouver un chemin de salut. À l'instar de Rimbaud, Nîmâ devient tantôt le navigateur tantôt le navire même. En effet, ce ne serait pas une barque échouée qui a évoqué tant de cris, de souffrances, de plaintes et de pleurs. Des cris libérés dans l'atmosphère et des voix brisées dans la gorge manifeste un chagrin plus profond et plus intériorisé.

> Dans ce poème, par l'allégorie, on aperçoit une sorte de « retour à l'intériorité ». Le poète se considère comme un bateau éloigné de sa patrie originelle et échoué sur la terre. C'est dans cette atmosphère que la souffrance du poète est exprimée : un bateau échoué... la sécheresse... la soif... l'indifférence et la moquerie des gens...[1]

## 2.2. L'Eau de la mort dans « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes »)

La mer dans le poème « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») est représentée destructrice. Elle va noyer un homme coincé dans les vagues et frappé par la tempête. Dans ce poème, Nîmâ accomplit sa mission prophétique en appelant les gens assis tranquillement sur les plages à se lever aider un homme entre la vie et la mort. Il trouble leur joie en rudoyant avec ses hauts cris sans fin. La technique de *monologue dramatique* est appliquée dans ce poème. Il pousse des cris mais les gens semblent être sourds et aveugles. Ils plongent indifféremment dans leur joie. Ils ne réagissent jamais. Il paraît que le poète parle avec lui-même. Ce n'est pas seulement la misère et la situation alarmante de la personne noyée mais surtout l'inattention et la négligence des gens qui font souffrir davantage le poète. La mer est représentée furieuse et dangereuse « agitée et sombre et houleuse ».

[1] Dastgheyb Abdolali, *Sayeh Rowchan Cher-e no-ye parsi* (*Obscurité et Lumière de la poésie nouvelle persane)*, Farhang, 1348 (1969), pp. 78-79.

آی آدمها که در حل نشسته شاد و ن نید / غرد در آب د پ دج / غرد دکه د وپای دائم / وی ی
دری تند و تیره و نگین که دنید [1]

*Ô les humains assis sur la plage, heureux et souriants !*
*quelqu'un est en train de se noyer.*
*Quelqu'un agite sans cesse ses bras et ses pieds*
*dans cette mer agitée et sombre et houleuse que vous connaissez.*

L'homme vit les derniers moments de sa vie et c'est l'eau qui est à la base de cette mort. Le poète définit le contact corporel de l'homme avec l'eau effrayante. « mains, bouche, yeux, gorge, tête, pieds » sont impliqués directement dans la mer et ainsi dans la mort :

آی آدمها که بر حل بسط دلگا د / انا به سفر، جامه تا برتن، / غرد در آب خ ش / امج نگین به د سته
کب / با د دد بچم وحش در / یه تا دو د / آب بلعید در گود کبود هر ه با تابش فزو /
کنی آب بیرو / اگا سر، گا پا [2]

*Ô les hommes, vous qui avez un festin sur la plage !*
*Des mets sur votre nappe et des habits*
*quelqu'un vous appelle*
*il se bat contre les vagues lourdes par ses mains épuisées*
*ses yeux exorbités de terreur, il force sa bouche à être ouverte*
*il a vu vos ombres de loin*
*il a avalé de l'eau dans le creux ardoisé de la mer et de plus en plus, il s'agite*
*il fait émerger de la mer*
*parfois sa tête, parfois ses pieds.*

La misère de l'homme inconnu, mourant qui demande l'aide, s'oppose poétiquement à la tranquillité des gens insoucieux qui n'ont ni faim, ni froid, ni mal, ni malheur. Les hommes

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 92.
[2] *Ibid.*

assis sur la plage regardent la mer alors que l'homme en pleine mer s'agitant impatiemment et regardant difficilement de loin la plage, implore leur aide. Dans ce poème autant la plage est présentée comme le lieu de la joie, de la festivité, de la vie et du sourire, autant la mer n'est que le lieu de la détresse, des paniques, des pleurs, du chagrin et de la mort. Le contraste entre la mer et la plage nous rappelle celui de la vie et de la mort. La personne seule en danger, opposée à un groupe accentue le caractère macabre de la situation. La mer côtoie la mort. Le poème finit sans donner des renseignements sur le destin de l'homme. La dernière strophe fait entendre le vent intervenant afin de diffuser plus loin les cris de l'homme. « Ô les hommes » répété plusieurs fois par le poète devient l'invocation principale de l'homme en mer. C'est-à-dire que l'appel du poète et celui de l'homme marin s'entremêlent. Cette voix de secours se multiplie et s'étend sur la mer et la plage. Le vent s'allie à l'homme pour faire entendre la voix humaine dans l'immensité de la mer et de la plage. Ici la symphonie du vent s'accorde avec la voix humaine pour imprégner l'atmosphère d'une humanité solidaire. De fait, le poème ne montre pas si cette corrélation de la nature avec l'homme est bonne. Le poème se termine cependant sur cette voix volée dans l'univers. L'homme reste-t-il toujours seul et sans compagnons ?

وصای باد هردم دلگزتر، / در صای باد بانگ و تر / میا آبهای دو و نزد / با در گوش یـ ، : / «آی آدمها» [1]

*Et la voix du vent est à chaque instant, plus navrante,*

*dans la voix du vent, sa voix plus libérée*

*parmi les eaux lointaines et proches*

*encore à l'oreille ces appels :*

*« ô les hommes »*

*« ô les hommes »...*

## 2.3. Le Dilemme de l'eau « Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau »)

[1] *Ibid*., p. 93.

La solitude humaine incarnée dans « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes »), est également repérable dans un autre poème de Nîmâ mais cette fois l'homme est dans le bateau. L'homme et le bateau s'unifient étroitement « Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau ») où cette fois le poète raconte l'histoire d'un marin seul abandonné à la houle. Il crie dans la mer et s'adresse à elle. A contrario du poème précédant, la mer n'est plus un endroit d'où le marin veut s'échapper, en réalité l'homme souffre d'un conflit intérieur : lorsqu'il est en pleine mer, il souhaite la plage, mais dès qu'il descend du bateau, le souhait de retourner à la mer prend forme à nouveau. Non seulement le marin est coincé dans la dichotomie d'un choix mais surtout la mer est présentée comme source de joie et de douleur. En réalité, le poète représente son errance purgatoire permanente. Il échappe à la mer furieuse mais cette obsession ne le quitte pas sur terre et le pousse à nouveau vers la mer. Cette errance traduit l'état d'âme du poète lui-même qui subit une vie difficile à l'instar de Rimbaud, aussi bien sur le plan privé que social. Quand il s'agit de sa situation solitaire dans la mer, celle-ci symbolise la poésie. Il avance dans sa carrière poétique malgré des difficultés de vie. Certes, la difficulté de ce choix lui fait regretter quelquefois une vie tranquille. Cependant son âme curieuse et impatiente l'incite à découvrir une nouvelle aventure dans le cheminement de la poésie nouvelle. N'est-ce pas l'aventure de la poésie nouvelle qu'il choisit finalement au détriment de la poésie vieille ? Ou bien la mer de la poésie contre le rivage de la vie ordinaire ? De fait, il préfère la poésie. Cela veut dire que « la mer » pour Nîmâ est la poésie surtout lorsqu'il entre en symbiose avec elle :

بر سرقایقش یشه‌کنا قای ب /دئً نج سفر بر سرد ف د: /«گرم گشک مج ر ی حل ہ دد » / خ
ط فا د وی در /ناسکیب به‌دل قای ب /شر پر حادثه، دہشت فز /بر سر حل هم لیا یشه‌کنا
قای ب /ناشکیب‌تر بر شد وف د: /«کاش ب م برخطه‌ی در ی گر فقد »[1]

*Pensif dans son bateau, le marin*

*pousse régulièrement des cris à la mer :*

*« Si les battements des vagues me laissaient retrouver le rivage. »*

*Frappé gravement par la tempête*

*le marin est impatient*

[1] *Ibid.*, pp., 199-200.

*la nuit effroyable est remplie de mésaventures.*
*Sur le rivage, mais aussi, le marin est pensif*
*plus impatient, ses cris remontent encore plus :*
*« Si je retrouvais le territoire de la mer grave ! »*

## 2.4. Le Rêve de l'eau dans « Ghou » (« Le Cygne »)

La présence du cygne dans la poésie de Nîmâ, à l'instar de la poésie rimbaldienne, n'est pas considérable, néanmoins il y a un poème intitulé « Ghou » (« Le Cygne ») dans lequel, Nîmâ montre son attention à cet oiseau marin. Si l'on prétend que c'est la première fois dans la poésie persane qu'un poète utilise significativement cet oiseau dans un poème, ce n'est pas faux. Pour cette revendication on apporte la déclaration de Mir Jalil Akrami à cet égard :

> Dans la littérature traditionnelle persane, le cygne n'a pas de place, voire dans les dictionnaires classiques depuis Fors jusqu'à Borhan-e Ghate' l'on ne rencontre pas le nom de cet oiseau. [...] Cela montre que le cygne n'est pas appliqué dans la littérature persane. C'est par le biais de l'initiation à la littérature occidentale que des nouveaux thèmes de cet oiseau s'introduisent dans la littérature persane. Nîmâ Youchîdj dans une atmosphère tout à fait romantique compose (le 10 avril 1926) le poème « Ghou » (« Le Cygne ») et Hamidi Chirazi (16 avril 1954) « Marg-e Ghou » (« La Mort du Cygne »).[1]

Si l'on considère le poème de Nîmâ comme le commencement de la nouvelle présence poétique à l'occidentale du cygne dans la poésie persane, il faudra nommer sûrement l'influence éventuellement forte de quelques poèmes sur ce cygne. « Le Cygne » de Sully Prudhomme[2] et « The wild swans at Coole » de William Butler Yeats[3] sont les deux poèmes cités par M.J. Akrami. À tous les deux s'ajoute « Le Cygne » de Baudelaire. Malgré les caractéristiques communes de tous ces cygnes, celui de Nîmâ ressemble davantage au « grand cygne rêveur » de Rimbaud. Ils sont tous les deux au sein de la nature. Si le cygne de Rimbaud se trouve « entre le laurier-rose et le lotus jaseur », celui de Nîmâ est près de la tubéreuse et de la rosée matinale. En effet, dans une association merveilleuse de la mer et du soleil, le cygne de Nîmâ manifeste sa coquetterie. Après une longue et minutieuse description de la situation de la nature le poète introduit son personnage animal sur la scène marine. Le jeu du soleil et de la mer est représenté dès la première strophe par « une cuirasse d'or. » Cela

[1] Akrami Mir Jalil, Dehghani Massoud, *Naghd-o barrasi-ye tasir-e cher-e gharbi dar cher-e marg-e ghou-ye Hamidi Chirazi (Analyse de l'influence de la poésie occidentale sur (« La Mort du Cygne ») de Hamidi Chirazi)*, in *Zaban va Adab-e Farsi (Magasine La langue et la littérature persane)*, 1393(2014), p. 27. Ou consulter → http://www.ensani.ir/storage/Files/20150628143256-9534-36.pdf

[2] René Armand François Prudhomme, poète-écrivain français (1839-1907), premier lauréat du prix Nobel de littérature en 1901.

[3] Poète- dramaturge irlandais (1865-1939), lauréat du prix Nobel de littérature en 1923.

rappelle « L'eau meuble d'or » dans « Mémoire » de Rimbaud qu'on vient d'expliquer ou ses autres poèmes dans lesquels l'or liquéfié fait allusion à l'eau mêlée de l'éclair du soleil.

صبح م چ وی گ مه ا وی در ی سرکش و خا م ش ا گ م جهای نیلا چه ا جبه ی طلای ناب به دوش ا صبح گه، سرد
و تر، در آ دمها ا که در نسیم گذ ، ا گل مریم به یر شبنمها، شستشو ده برو پیکر ا صبحگه، کانزوی وقت و مکا ا دلربا نه
و شق فز ، ا بر کنا جزیر ی نها ا قامه بوقا قو پی. ا آنچنا که گا د ته ا پیش نج ی آبها تنها، ا وسط
سبزی خز بسته ا تش سبز بیشتر ب ا ده پای خ د تکا ، ش ا که کنا ستگ ت بیرو ا بال ی سفید بگ ا بپرد در بر بر
م ا بپرد تا ب. ی در ا در نشیا ی مثل ا برود جه خیری، ا بر در میا ظلم پر ا برود در تشیه تا ا ب
یا ا که آ مصح و ا درخط وشنه چ م ب ا یینه آ چیز که در خ قه ا ل بری که دو ه ا مج ا که
کنا ص. ا و آ جا م د ا که چه شکال ش ج. ا لیا مرغ جزیر ی کبه د ا در میا دم که و به تنها ا سینه خا ا فکر
بدو نبه د ا کنا فکر ی در ا [1]

*Au matin lorsque le soleil se dévoile*

*sur la mer rebelle et silencieuse*

*des vagues indigo portent*

*une cuirasse d'or pur*[2]

*Au matin froid et humide, lorsque*

*la bise traverse la mer,*

*La tubéreuse s'inonde*

*de rosée, le visage et le corps.*

*Au matin lorsque la solitude apparaît*

*fascinante et féerique*

*au bord des îles secrètes,*

*la magnificence du cygne se profile*

---

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.,* pp. 111-112.

[2] Parviz Khazraï dans la traduction de ces deux vers, préfère considérer le soleil restant comme le sujet, « *Lorsque le soleil dévoile au matin / sur une mer rebelle mais muette, / il recouvre les vagues obscures / d'une tunique d'or.* » in *op. cit*., p. 47. Pour ce vers on peut faire une autre lecture, celle notre préférée consiste à considérer les vagues comme le sujet du deuxième verbe.

*Comme un bouquet de fleurs,*
*seul, près des hymnes de l'eau,*
*au sein des mousses*
*il est plus beau que des herbes.*
*Il secoue ses pattes*
*peut-être pour chasser la fatigue.*
*Il déploie ses ailes blanches*
*pour s'envoler vers la plaine.*

*Pour s'envoler vers l'autre côté de la mer*
*dans l'atmosphère assimilée à l'aurore*
*pour quitter notre monde impudent*
*pour franchir les ténèbres d'un survol*
*pour se loger dans un nid sombre*
*il n'aurait que son imaginaire comme compagnie*
*sur l'horizon, une ligne lumineuse et mince pareille à un cheveu*
*pour voir l'univers qui mérite un cygne :*

*Une tache de nuage qui reste en lointain*
*des vagues qui rugissent*
*personne ne sait quelles figures*
*en surgissent.*

*Cependant l'oiseau des îles violettes*
*insouciant et solitaire*
*son cœur est libéré de toute inquiétude*
*il rêve de la mer.*

Le cygne de Nîmâ est rêveur. Il pense à s'envoler. Les pensées de la mer le hantent. La découverte de l'outre-mer l'obsède. Il est idéaliste. « Il veut voir des choses qui méritent les cygnes ». Il jette un coup d'œil vers le soleil et les couleurs créées par le jeu du soleil et de la mer. Mais enfin, son choix est la mer. Celle-ci est le seul élément permanent qui lui prodigue la paix. Il est vrai que le cygne ici garde son symbolisme érotique, il manifeste la coquetterie et la beauté féminine, cependant Nîmâ a donné un aspect allégorique plus large à cet oiseau. À la fin du poème, le cygne hésite entre s'en aller vers l'horizon et se plonger dans la mer. Cet oiseau retrouve ses idéaux dans l'eau. Il rêve d'une histoire amoureuse avec elle. Le cygne amoureux de l'eau suggère que Nîmâ est passionné de poésie. Malgré les dangers et les difficultés, il reste fidèle à la poésie.

ظر ، ته ری خ شیا ا ظری ری نگهای قی ، با تکا ف به بالهای سفیا ا به جهیا وی آب می ا بر خلا تص مه ،
و ا شاد و خرم به د آب ا گر ک هر نه ، ناظر قا ق در آغ ش مرج خ ب [1]

*Il jette un coup d'œil vers le soleil*
*un autre vers les douces couleurs*
*en secouant ses ailes blanches*
*il bondit sur la mer profonde.*

*malgré les avis de tout le monde*
*il reste enjoué et épanoui de rencontrer l'eau*[2]
*si quelqu'un le regarde ou non*
*le cygne dort dans les bras des vagues.*[3]

## 2.5. « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »)

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 112-113.

[2] Dans certaines versions le vers est différent, cependant nous avons regardé la version plus ancienne et valable existant de ce vers in Nîmâ Youchîdj, *Ghalamandaz (Écriture négligente*), Donnyâ, 1349 (1970), p. 28. je vous cite néanmoins la traduction de l'autre version de ce vers : « مانده دیوانه‌ی حکایت آب » « *il reste fou de l'histoire de l'eau.* »

[3] Janatî Ataî Abolghassem, *Nîmâ : Zendegi va Asaâr-e Ou (Nîmâ : sa vie et ses œuvres)*, Safialishah, 1346 (1967), p. 295.

L’association de la mer et du soleil est reconnaissable dans plusieurs poèmes de Nîmâ. « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») représente une association du vent avec des nuages contre celle de la mer et du soleil. Ces divergences symbolisent la situation pénible du poète contre l’espoir qu’il garde en lui.

خانه م بریس / اکسر وی ی بریس با آ / ز گردنه خردو خرب و مس / باد پیچد / سر دنیا خرب

و / او س م / آای ز که تر آوی ز برد دو کجا ؟ / خانه م بریس ما / بر با نش گرفته / در

یال و ی و شم کرد فتندم / م به وی آفتابم / برم در ح در ظ / و مه دنیا خرب و خرد باد / او به

ز که دیم ز دز ، در ی دنیای بر ود / خ دد د پیش[1]

*Ma maison est nuageuse.*

*Tout est nuageux sur la terre avec elle*

*du haut du col de montagne, brisé et abattu et ivre*

*le vent tourbillonne*

*par ce vent le monde est tout à fait détruit*

*et mon esprit aussi !*

*Ô le joueur de flûte*

*épaté au lointain par ton hymne*

*où es-tu ?*

*Ma maison est nuageuse mais*

*les nuages sont sur le point de s’éclater en pluie.*

*Rêvant à mes jours lumineux qui sont perdus*

*en face, j’étends mon regard jusqu’au soleil*

*sur la mer.*

*le monde est détruit et brisé par le vent*

*le joueur de flûte continue de jouer, dans ce monde nuageux*

*il avance sur son chemin.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op.cit*., pp. 191-192.

La symbiose du vent et des nuages ici crée un univers obscur et embrumé qui symbolise la détresse et le trouble. Tandis que le soleil en éclairant la mer propage de l'espoir. La mer ensoleillée va envahir l'atmosphère inquiétante que le vent et les nuages ont élargie. Le joueur de flûte peut à la fois être une allégorie de l'indifférence sociale ou culturelle dans une société figée. Le peuple est-il devenu indifférent à l'égard de l'obscurité ? N'est-ce pas le malheur paradoxal de ce joueur de flûte qui se contente de s'amuser avec son instrument dans sa propre trajectoire ? N'est-ce pas l'atmosphère sombre qui aveugle et éloigne les poètes de leur patrie ? Son absence pèse et le poète le réclame à haute voix. Quoi qu'il en soit, la présence musicale et l'absence poétique de ce passage mélodique peuvent symboliser l'alternance de la lumière et de l'obscurité. Dans ce sens, il suggère la vie du poète-narrateur qui prend son propre chemin en traversant une société pleine de malheur. Le passage du flûtiste est le point d'orgue de ce poème. Désormais la pluie crève les nuages denses et promet la lumière du bonheur. De fait, l'atmosphère sombre et ambiguë du poème est adoucie par cette présence magique. En outre, ce passage champêtre évoque l'atmosphère plutôt nuageuse du village de Nîmâ : la mer, les montagnes et le berger qui joue de la musique dont la mélodie perce le brouillard de l'atmosphère lourde. Ce passage prophétique résonne en une mélodie de bonheur dans ce poème ainsi que dans quelques autres de Nîmâ. Néanmoins nous n'apercevons pas combien cette mélodie résonne. La question reste à poser : « où es-tu ? »

## 2.6. L'Eau nocturne dans « Mâkh-Oulâ »

La poésie de Nîmâ est plus ou moins « nocturne », car l'« eau » occupe une place considérable dans ses poèmes et par ailleurs Nîmâ a une grande tendance à utiliser naturellement ou symboliquement les deux éléments de « nuit » et « matin ». Nous consacrerons un chapitre à développer ces éléments. Dans « Mâkh-Oulâ »[1], ainsi la nuit et la rivière sont envisagées comme des amies folles.

«مخ ولا» پیکر ی ودبلن / ودنامعلم / خروش هردم / جه ت ، نگ به نگ، / چ ف ی‌شی ی / (که م ج
) / تن ری نشید / شت به ف / ود م / ابشر تیر، چ دی نه که به دی نه [2]

[1] Nom d'une rivière près de Yoush, village de naissance de Nîmâ Youchîdj.
[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 181.

*Mâkh-Oulâ, longue rivière*
*va sans visée*
*rougit à tout instant*
*bondit de pierre en pierre*
*comme un évadé*
*(qui ne cherche pas un chemin plat)*
*dévale la pente*
*grimpe en amont*
*accompagne en désordre la nuit sombre*
*telle une folle comme une autre folle.*

En effet, le désarroi de la rivière qui coule secrètement, sans objectif, errante et s'accentue par la domination de la nuit. La rivière et la nuit comme deux folles se croisent, alors que la divergence folle de chacune alourdit l'atmosphère dissonante. Dans ce poème par la description de la rivière locale de sa patrie natale, Nîmâ dépeint sa propre situation. « Je ressemble à une rivière ». La vie du poète est métamorphosée dans une rivière égarée. Les tumultes de sa longue vie ressemblent aux agitations de cette rivière qui n'a aucun compagnon que la nuit sombre et folle. L'histoire est une allégorie de la vie de Nîmâ qui se trouvait seul et isolé dans sa vie poétique. Son destin est d'« aller » sur le chemin de la poésie, malgré le but flou et lointain qui l'attend. Comme un évadé de la prison, il n'est pas à la recherche des chemins simples, au contraire, il n'hésite pas à les parcourir pour trouver sa route. Le poète découvre partout, n'ayant pas de peur ni de honte pour explorer les obstacles qui ralentissent son parcours. La nuit symbolise les souffrances accrochées à sa vie poétique.

## 2.7. Les Pleurs dans la poésie nîmâienne

Les pleurs accompagnent toujours la poésie nîmâienne. « Ke Mikhandad ? Ke Geryân Ast ? » (« Qui Rit ? Qui pleure ? »), « Jouy Migeryad » (« Le Ruisseau pleure ») sont quelques titres des poèmes de Nîmâ qui montrent l'intérêt de ce poète pour ce thème. Non seulement le poète pleure pour libérer son chagrin enfermé mais la nature, elle aussi devient larmoyante soit pour manifester le chagrin de l'atmosphère soit pour entrer en sympathie avec le poète. Ce dernier aussi incarne parfois ses larmes en nature pleurante. « Jouy Migeryad » (« Le

Ruisseau pleure ») présente la confession du poète romantique qui ne voit aucun intérêt dans les larmes futiles. Il s'adresse au ruisseau :

باوفای م غمناک مباش / فته گریه م آ ب [1]

*Mon fidèle ! Ne sois pas triste !*

*Celui qui est parti ne reviendra pas grâce aux pleurs.*

Dans « Hengâm Ke Geryeh Midahad Saz » (« À l'heure où s'accordent des pleurs »)[2] pleurer prend un aspect plus large :

نگام که گریه ده / ی دود سرش بربرپش / نگام که نیل چ م در / م به وی مش / دیر سفر که
فت م / غز و عش دد / د م به بهانه ی ناز س / تصویری و به برگ د / لیا چه گریه، چه طوفا ؟ / خام ش
شب هر چه تنه / مردی در ز / و آوش فسرد بر / تنهای دگر منم که چشمم / فا سرشک گ /
نگام که گریه ده / ی دود سرش بربرپش / نگام که نیل چ م در / م به وی مش [3]

*À l'heure où s'accordent des pleurs*

*de cette fumée portant des nuages*

*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*

*par la fureur se frappe le visage...*

*de celle éloignée il y a longtemps*

*coquette qui cherche à fasciner*

*je garde une image devant moi*

*grâce à de douces excuses.*

*Mais, à quoi sert de pleurer, de tempêter ?*

---

[1] *Ibid.*, p. 125.

[2] Pour ce titre la traduction plus fidèle serait : (« Lorsque des pleurs se préparent »), cependant pour faire allusion au mot « instrument » existant calembouresque dans le verbe, nous avons préféré finalement traduire « s'accorder » qui n'est pas non plus loin du verbe envisagé par le poète.

[3] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 180.

*Cette nuit est éteinte où tout est solitude*
*un homme joue de la flûte sur le chemin*
*et sa mélodie est morne*
*je suis l'autre solitaire*
*dont les yeux éclatent en tempête de larmes.*

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage.*

En réutilisant les mêmes éléments fréquents dans plusieurs poèmes comme « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »), Nîmâ de nouveau traite la domination de la détresse par la nuit. Celle-ci envahissant la mer et la tempête troublante, symbolise la misère qui tourmente la société. Cette fois, le flûtiste aussi, subissant cette obscurité, ne joue pas de la joie avec sa flûte. Le chagrin est tellement exubérant que même la mer se bat avec elle-même. En effet, « se battre » en ce qui concerne la mer, symbolise l'apogée du malheur. La mer, malgré sa puissance et sa splendeur ne trouve pas de solution. Elle ne peut que se frapper à cause du ravage du temps. L'obscurité est multipliée par une nuit sombre et nuageuse qui a séquestré la mer et la terre. Par « cette fumée » Nîmâ pourrait dire que la nuit est sombre comme la fumée est dominante sur tout, comme les nuages. La nuit ressemble ainsi à cette masse enfumée :

> La situation s'est aggravée tellement que la mer se frappe au visage. Pourquoi ? Car d'abord elle ne peut pas voir malgré ses beaux yeux indigo, à cause de l'obscurité. Ensuite, personne ne peut voir ses yeux tels qu'ils sont, c'est-à-dire en leur vraie couleur indigo. Enfin, ses mains impeccables ne peuvent faire que frapper son visage. L'obscurité et la nuit lui sont imposées par le ciel alors qu'elle a la puissance d'étendre ses mains et d'allonger ses pas jusqu'à la plage. Le narrateur aperçoit la même incapacité de la mer chez lui-même.[1]

Cette mer humanisée et furieuse possède des caractéristiques originales dans la poésie persane. À ce sujet, A. Dastgheyb explique :

[1] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), http://rezanooshmand.blogfa.com/post-823.aspx, 1394 (2015).

> Nîmâ représente ici la mer orageuse et effrayante. Celle qui se frappe au visage par le chagrin de l'époque. C'est la même mer de l'esprit orageux du poète qui vit dans une société effroyable qui ne connaît pas l'art. […] La mer que Nîmâ décrit est évidemment sans précédent dans la littérature classique persane et nos poètes du passé ne rencontrèrent pas comme Nîmâ la mer dans un contexte si émotionnel.[1]

Dans sa solitude, le poète garde une image forte de la femme qui l'a quitté. Mais il avoue que « pleurer » n'est bon à rien, car c'est une nuit muette et tout y est seul. Il n'y a personne qui puisse soulager le narrateur et lui parler. Le joueur de flûte joue une mélodie triste. Au contraire de « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »), le narrateur ne l'appelle pas dans ce poème. N'étant plus prometteur, avec sa musique mélancolique, il ne peut donner sûrement du bonheur à notre poète. Le narrateur se présente comme un homme seul et pleurant. En reprenant l'idée des yeux qui « éclatent en tempête de larmes » le poète ressemble à l'atmosphère nocturne pleurante dans la première strophe et à la mer en tempête. En effet, le mot « les yeux » produit comme une analogie entre le poète et la mer. Ainsi Nîmâ essaie de se présenter encore comme la mer. Le poème s'achève sur la reprise de la strophe initiale pour persister sans doute sur cette analogie. De fait, il y a une tempête maritime et une qui se manifeste dans les larmes du poète.

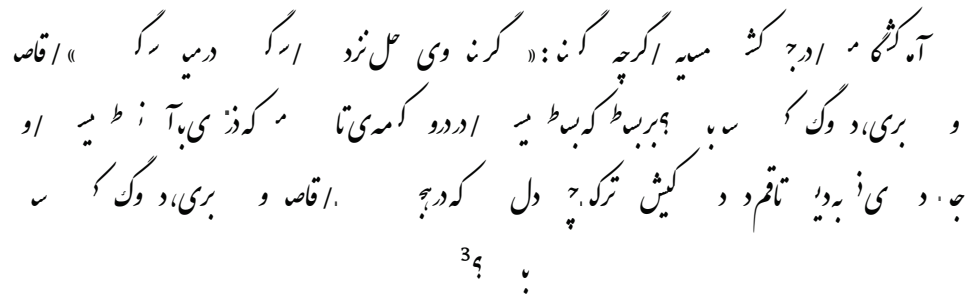
Nîmâ ne développe pas l'histoire passagère du flûtiste. Il cherche plutôt à contempler ses alentours, cependant au fond, il suit son propre chemin et s'éloigne de la situation dominante. Il y a ce dilemme douloureux qui ronge le poète. « La tempête intérieure et extérieure relève de ce contraste. Nîmâ malgré sa passion humaniste s'éloigne du peuple pour composer sa propre voix dans la poésie. Cela l'a plongé dans une immense tristesse, quoique cette nouvelle voix s'ouvre pour libérer le peuple même. »[2]

## 2.8. La Sécheresse : soif nîmâienne

Quant à la soif chez Nîmâ, le bon exemple qui manifeste une soif circonstancielle à l'instar de Rimbaud, et en même temps, universelle c'est la sécheresse. Malgré l'ambiance très pluvieuse de sa patrie natale, il réclame la pluie. La soif de Nîmâ s'incarne dans la sécheresse. Il critique les jours sans pluie et demande au ciel de pleuvoir. Dans une nature humide, la terre du poète ainsi que celle de ses voisins subissent le manque d'eau. Cela veut dramatiser davantage sa situation. Si dans « Ghayegh » (« La Barque »), le poète réclame l'« eau » de la mer pour se sauver, dans « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »), il

[1] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.,* pp. 110-111.
[2] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), *op. cit*.

attend impatiemment la pluie dans une nuit sombre. Cette attente prend un aspect vital dans le poème symbolique « Dârvague »[1] que nous allons analyser dans les parties suivantes[2] :



*Ma terre s'est asséchée à côté de celle de mon voisin.*

*Quoiqu'on dise :*

*« sur la plage voisine, pleurent*

*les endeuillés parmi les endeuillés »*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

*Dans un champ[4] qui n'est pas champ[5]*

*à l'intérieur de ma cabane obscure dans laquelle il n'y a point de joie*

*et les côtes de paille sur le mur de ma chambre ont failli éclater tant elles sont sèches.*

*– comme le cœur des amoureux éloignés –*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

Le rôle de la nuit est ici aussi remarquable. Elle détériore la soif du poète. « Le manque de pluie qui rend ténébreuse sa cabane, mais l'obscurité a la capacité de suggérer qu'il va se priver de l'eau, c'est-à-dire de la vie. »[6]

[1] La grenouille arboricole qui selon un mythe, promet la pluie.

[2] Cf : La troisième partie, chapitre : les Poèmes, les tableaux de la société.

[3] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 191.

[4] Ce mot appliqué par le poète signifie la terre vaste et plate et à la fois la terre sur laquelle les marchands ambulants étalent leurs objets à vendre.

[5] Ce vers est fort interprétable, c'est pour cette raison, qu'on peut le traduire de plusieurs manières, par exemple : dans l'entreprise qui marche mal / dans le stand où il n'y pas de marchandises à présenter / le bazar qui n'est pas un vrai bazar / il peut faire allusion à la vie misérable ou au pays malheureux.

[6] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), *op. cit*.

En réalité cette quête aquatique se manifeste chez Nîmâ tantôt sous la forme de la mer, tantôt sous la forme de la pluie. En effet, pour un homme qui vit au sein de la nature pluviale et près de la mer Caspienne, cette notion de soif est incroyable sauf que cette quête aqueuse est issue de son âme assoiffée et rebelle, d'un idéalisme profond qui cause son pessimisme. Il est tentant de remarquer que Nîmâ est devenu notre poète novateur malgré ou sans doute grâce à son pessimisme !

## Synthèse de l'« Eau »

L'eau apparaît comme un des éléments cruciaux dans la poésie de Nîmâ et de Rimbaud. Elle prend des aspects différents. Le poète manifeste sa soif par la fréquence des éléments fluides qui apparaissent dans les poèmes. Il subit une soif profonde et ancienne. La solitude, l'isolement déduit de l'incompréhension entre lui et les autres, la frustration amoureuse, la détresse de la situation sociale ont causé en lui une soif circonstancielle. Notre poète est submergé par un pessimisme cosmique qui nourrit sa soif existentielle. Si la soif rimbaldienne est incarnée par le mot même de « soif », chez Nîmâ, la sécheresse peut porter cette valeur symbolique. En réalité, l'eau manifestant la frustration et la douleur est visible dans la poésie de nos deux poètes. L'obsession pour Rimbaud du poète assoiffé, se retrouve chez Nîmâ, lorsqu'il hésite obsessionnellement à choisir entre la mer et la plage. L'eau sombre associée à la nuit est repérable dans le corpus de Rimbaud et de Nîmâ. De même, l'eau sombre associée aux éléments d'espace comme le vent est commune à ces deux poètes. Chez Nîmâ il s'agit de la rivière ou du ruisseau, alors que pour Rimbaud il s'agit plutôt de la mer. Si la mer chez Nimâ est ensoleillée, elle peut être aussi nocturne à l'instar de Rimbaud. Certes, la mer-mère n'est pas repérable chez Nîmâ, mais l'association de la mer avec la femme est visible. L'eau humanisée aussi constitue un élément de base aussi bien pour lui que pour Rimbaud. De même, le cygne penseur de Nîmâ, à l'instar du Cygne rêveur de Rimbaud est associé à l'eau, à la nature et la féminité. L'association de la mer et du navire est très fréquente chez l'un comme chez l'autre. Le voyage marin du poète au cœur de la mer houleuse peut faire allusion à sa carrière poétique. La mer symbolise ici la poésie même. Le poète voit sa création poétique comme une rivière généreuse. Son âme est passionnée et poétique comme la mer. En effet, son esprit imprégné de poésie, bleu comme la mer devient tumultueux comme celle-ci lorsque le poète ne trouve pas de libération. Cette situation manifeste une mer houleuse qui transcende toute la vie du poète. Cette image de la mer ne l'abandonne pas, y compris dans

ses rêves nocturnes. En réalité, comme nous avons vu, dans la poésie de Rimbaud et de Nîmâ, il y a des aspects plus convergents de l'élément de l'eau. Les nuances apparaissent négligeables. L'eau se manifeste sous toutes ses formes : sombre, claire, dynamique, courante, destructrice, purificatrice, grandiose, humanisée, symbole de la vie aussi bien que de la mort, associée à la nature, à la femme et au poète, chez l'un comme chez l'autre. La mer est un motif indissociable de la rêverie du poète. À titre d'exemple, « Rîrâ » est un poème de Nîmâ dans lequel nous voyons que la splendeur, la grandeur, la gloire de la mer envahissent complètement le poète et ceci de manière obsessionnelle :

کشتی درو قایه دلتنگ / خوانچنان / که مه هیبت در / در خواب / بینم [1]

*Une nuit dans une barque*
*ils ont chanté plein de mélancolie de telle manière que*
*je vois encore dans mes rêves*
*la splendeur de la mer.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 193.

# CHAPITRE III : La Terre

## 1. La Terre dans la poésie rimbaldienne

Pour un poète « rendu au sol avec un devoir à chercher » la terre occupe une place importante dans sa vie. Il est évident que pour lui, le devoir ne se trouve pas près de chez lui, sa quête va au-delà de sa maison, voire son pays natal. Il possède ainsi une bonne connaissance géographique, culturelle et sociale de la Terre. Cela influence évidemment son propre regard poétique. La poésie rimbaldienne est imprégnée de rêverie et d'imagination. Comme l'eau claire s'associant à la soif, la terre rimbaldienne se marie à la « faim ». La faim est liée étroitement aux éléments terrestres.

### 1.1. La Terre dans « Fêtes de la Faim »

Dans « Fêtes de la Faim », le poète exhorte sa faim dans la strophe initiale et finale. Il avoue que son désir va seulement vers les éléments terrestres. « Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres. Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air, / Le roc, les charbons, le fer. » (p. 138). Le poète s'adresse à ses faims. Celles-ci sont personnifiées et animalisées. En effet, la faim (au pluriel) est tellement vivante que le poète l'aborde en la multipliant comme des êtres vivants en lui. Il leur propose de fouiller partout et de ne pas hésiter à manger : « Mes faims, tournez. Paissez, faims, / le pré des sons ! / Attirez le gai venin / Des liserons ; » (Ibid). La répétition du mot « faim », six fois, y compris dans le titre, dans un court poème, ne laisse aucune hésitation à la préoccupation obsessionnelle de cet élément chez Rimbaud. La faim incarnée d'abord en Anne, (le prénom féminin) et ensuite en animal ne relève pas du désir éphémère. Il s'agit d'une hantise fondamentale du moins un besoin vital oublié qui a rendu le poète malheureux : « C'est l'estomac qui me tire. / C'est le malheur. » (Ibid). Les verbes *impératifs* sont en premier lieu à la première personne plurielle « Mangeons » et en second lieu à la deuxième personne plurielle, et s'adressent anaphoriquement à ses faims : « Mes faims, tournez. Paissez, faims, [...] / Attirez [...] / Mangez » (Ibid). L'utilisation du point après « tournez » fournit une pause de réflexion et met en œuvre un lien plus direct entre le poète et ses faims. En effet, le poète, à la manière d'un maître qui se prend comme supérieur, commande à ses faims et finalise son ordre en mettant un point à la fin. Il suscite l'attention et la réflexion du lecteur. L'irrégularité de la mise en

forme des vers participe de ce festin de « l'ogre-poète ». Il semble qu'il soit si conscient de ses faims qu'il n'a plus besoin d'organiser ses paroles et que ses faims n'ont qu'à obéir. De ce fait, le poète les considérant comme une partie de soi, utilise la première personne, tandis qu'à la suite, le souhait de se débarrasser de cette hantise, le conduit à se séparer d'elles. Il les convoque comme si elles étaient hors de lui, ce qui justifie l'utilisation de la deuxième personne plurielle. En effet, prendre distance de ses faims et les commander, instaure une étrange « Alchimie du verbe » donnant un ton ironique à ce poème. « Attirez le gai venin / Des liserons ; / Mangez / Les cailloux [...] » (Ibid). Cependant, cet oxymore « gai venin » manifeste la gravité de la souffrance du poète insatisfait ainsi que le mysticisme archaïque de ce désir voilé. Ainsi le poète ose dénoncer son besoin et le répéter plusieurs fois dans son poème. Certes, cette moquerie exprime sans doute, métaphoriquement, sa frustration et sa rancœur. Néanmoins, ces sentiments s'adoucissent vers la fin du poème, en laissant de côté davantage ses impératifs, le narrateur dévoile au lecteur son histoire : « Mes faims, c'est les bouts d'air noir ; / L'azur sonneur ; / – C'est l'estomac qui me tire. / C'est le malheur. / Sur terre ont parus les feuilles ! » (p. Ibid). Le ton plus logique et narratif de ces vers éveille chez le lecteur, plus un sentiment de sympathie que de moquerie. L'utilisation répétitive et surtout anaphorique de la structure « c'est » met en valeur la dimension narrative du poète, il se confie désormais au lecteur en présentant sa souffrance. Calmé par des courtes phrases rythmées, il exulte sa colère. Le poète plus patient à la fin, utilise des phrases complètes avec les verbes *attributifs* comme « être et paraître ». Ces changements de ton asociés à une syntaxe expressive (de courtes phrases) contribuent à donner aux vers une valeur émotive. Ainsi l'émotion passée, la syntaxe des vers reprend un équilibre plus harmonieux. En effet, le poète assimilé à un témoin ou un blessé prend conscience de la situation, il extériorise sa souffrance et raconte l'origine de son malheur et apaisé, peut envisager l'avenir. Rimbaud de cette manière revient sur « je » et exprime ce qu'il fera bientôt. Les impératifs sont remplacés par le temps indicatif du *présen*t, du *passé composé* et du *futur proche* : « Je vais aux chairs de fruit blette. » Le poète soulagé adoucit ses vers en admettant les descriptions plus poétiques. La terre remplie des « roc, charbons, fer, cailloux, galets » promet désormais « les feuilles » et « blettes ». Même « Des liserons » associés au « venin » présentés dans la première moitié du poème, ne sont pas prometteurs tandis que le poète à la fin se retrouve au sein de « la doucette et la violette ». Le choix de la plante « doucette » adoucit encore plus le poème. Cette ambiance créée par les plantes apparues s'oppose à la gravité et l'aridité de la terre autant qu'aux éléments terrestres « roc, charbons, fer, cailloux, pierres ». À ce choix botanique s'ajoute celui de la rime intérieure de [ɛt] accentuant la mélodie douce et réveillant la musique

festive du poème. « Fêtes de la Faim » fait partie de *Fêtes de la Patience.* Il évoque ainsi à la fin de « Bannière de mai » lorsque Rimbaud, après avoir subi la patience, la faim et la soif de la nature, lui demande de satisfaire ses désirs. « À toi, Nature, je me rends ; / Et ma faim et toute ma soif. / Et, s'il te plaît, nourris, abreuve. ». (p.132) Dans « Fêtes de la Faim », les feuilles parues sur la terre rappellent la saison du printemps à l'instar de « Bannière de mai ». La présence du poète au sein de la nature montre son attrait vital pour le poète. Cette fois, moins romantique, le nom de la nature n'est ni mentionné, ni adressé. Toutefois, le poète-narrateur raconte son voyage exotique et surréel « aux chairs de fruit blettes. ». Le contact tactile avec la nature reste toujours établi : « Au sein du sillon je cueille / La doucette et la violette. » (Ibid). En réalité, la Nature en majuscule et envahissante dans « Bannière de mai » est ici détaillée et focalisée. Il semble que le romantisme fort du premier devient pâle dans le second. Le poème s'oriente vers un réalisme abrupt et même surréel. Les éléments célestes, « le ciel, le soleil », dans « Bannière de mai » sont remplacés par les éléments terrestres « la terre, le roc », car le poème est focalisé sur la faim. Si « le ciel est joli comme un ange » (p. 131) dans le premier et dépeint le romantisme, dans le second, en revanche, le prénom « Anne », répété quatre fois, concrétise davantage la faim incarnée et féminisée du poète. En effet, dans celui-ci, au contraire de « Bannière de mai » dans lequel le ciel est angélisé dans une nature féminine, la terre féminisée symbolise la faim du poète.

Remarquons que la présence de la nature féminine est évidente dans « Fêtes de la Faim ». En effet la nature-mère est féconde. Même si dans le texte, on ne voit pas précisément, au contraire de « Soleil et chair », le terme « la Mère-Nature », la nature est toujours maternelle. Elle est maternelle non seulement pour l'abri qu'elle fournit au poète malheureux et affamé, mais elle l'est aussi grâce aux feuilles, aux fleurs et aux fruits qu'elle donne à la terre asséchée : « Sur terre ont paru les feuilles ! / Je vais aux chairs de fruit blettes. / Au sein du sillon je cueille / La doucette et la violette. » « Fêtes de la Faim », (Ibid).

Quant au lien entre la faim et la soif, l'avis de Jean-Pierre Richard est remarquable. En effet, il ne sépare pas la faim rimbaldienne de sa soif. Certes nous sommes convaincue que la place de la faim est remarquable dans ce poème, mais on ne pourrait nier le couple faim / soif. Sur *la fécondité liquide* présente, ce disciple de Bachelard en s'appuyant sur ces vers, exprime et marque les termes qui justifient l'eau pénétrée dans la terre :

> Ce que Rimbaud poursuit à travers « le roc, le charbon, le fer », et tous les cailloux qu'il brise, c'est l'humidité première dont ils sont évidemment issus. « Fils des déluges », « pains couchés aux vallées grises », les galets tirent leur succulence de la fécondité liquide qui les a portés jusqu'à la terre. Et cela est si vrai qu'il suffit de voir cette

> fécondité se manifester à nouveau pour que Rimbaud abandonne aussitôt le monde sec des pierres : dans la dernière strophe des *Fêtes de la Faim* la terre se couvre soudain de feuilles, et l'affamé se jette, pour s'y assouvir, dans la fraîcheur d'un sillon entrouvert.[1]

À tout cela s'ajoute le choix volontaire de la *violette,* comme le remarque Jean-Pierre Richard en citant quelques vers de « Le loup criait » dans lequel « l'araignée de la haie / Ne mange que des violettes ». « Directe émanation de la terre, tendre produit d'une ombre matérielle, il est normal de voir la *violette* constituée pour la soif de Rimbaud le seul véritable breuvage. »[2]

La *violette* dans « Fêtes de la Faim » rappelle les violettes sacralisées à la fin de la « Comédie de la soif ». Les violettes « Expirer en ces violettes humides / Dont les aurores chargent ces forêts ? » (p. 130). De toute façon, non seulement cette fleur apparaît considérable chez Rimbaud, mais portant en elle des valeurs symboliques du secret, de la discrétion et de la magie, elle devient problématique et d'ailleurs en « Fêtes de la Faim » contradictoire avec les autres végétaux entourés de Rimbaud :

> Si les « chairs de fruit blettes » échappent, comme le « venin des liserons », à l'alimentation de l'humanité ordinaire, représentent son négatif, en revanche la mention de la violette indique bien qu'il s'agit de la végétation du monde de la vigueur : la violette est liée chez Rimbaud au printemps, à l'aurore, à la force de la nature.[3]

Cette fleur sacrée et magique a balisé le lieu de trésor que Rimbaud cherchait partout. Avant de clôturer son poème en déclarant encore une fois ses faims, la violette met un point à l'histoire poétique de Rimbaud. Elle est l'incarnation du désir en attente. Le souhait du poète se manifeste poétiquement par la violette. C'est le réveil, après un long sommeil, c'est le printemps, après une longue période de froid. Ainsi l'utilisation double de cette fleur pour la faim et la soif comme on le constate dans les poèmes de Rimbaud, confirme cette association.

> Sous les pierres, sous l'herbe, au fond du sillon, dans la sous-jacence invisible de la terre, dans cette obscurité où dorment les oiseaux futurs, il y a donc toujours une humidité qui veille, une fraîcheur, une eau latente. Latente qui tend d'ailleurs à devenir présence : car l'instinct de cette liquidité profonde est de s'élever, de traverser les surfaces du sol, de submerger le monde.[4]

Quant à la gourmandise chez Rimbaud, on peut dire que ce désir n'a aucune frontière. Rimbaud ne se borne pas à contempler la nature, il se glisse au fond des particules « **aux chairs** de fruits blettes. / **Au sein du** sillon » « Fêtes de la Faim » (Ibid). L'utilisation de ces

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* p. 208.
[2] *Ibid.,* p. 209.
[3] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 184.
[4] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* p. 209.

locutions dites humaines évoque la gourmandise d'un affamé qui mord un fruit en l'avalant, sans attendre de l'éplucher. En un seul geste, il pénètre la chair du fruit. Ainsi, la gourmandise rimbaldienne devient une avarice obsessionnelle, elle est visible largement dans « Fêtes de la patience » aussi bien que dans « Alchimie du Verbe ». En outre l'utilisation de ces notions rappelle aussi la présence de la femme-terre. La terre à l'instar d'une femme possède une fécondité grâce à laquelle les feuilles et les végétaux apparaissent. Si on considère le choix sans doute prémédité du prénom féminin d'Anne, cette présomption sera renforcée. Rimbaud met en association directe la chair utilisée dans « Soleil et chair » avec la femme. « Et, quand on est couchée sur la vallée, on sent / Que la terre est nubile et déborde de sang ; / Que son immense sein, soulevé par une âme, / Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme » (pp. 46-47). À cet égard Giusto précise : « Le mot « terre » est ici associé directement au mot « femme » : le sein de la terre est de chair comme la femme- la comparaison établit cette association. La femme-terre de *Soleil et Chair* est à placer dans le même groupe que « la femme-nature » de *Sensation*. »[1] Ainsi la terre est représentée dans « Soleil et Chair » d'abord féminine et en plus maternelle. Elle prend en charge la surveillance de l'homme : « La terre berçant l'homme [...] ». Dans « Fêtes de la Faim » non seulement la « blette » est féminisée, mais aussi la notion de « chair » ainsi qu'« Anne » à qui le poète s'adresse plusieurs fois, suggérant que la terre est représentée féminine et maternelle comme on est témoin de cette revendication dans d'autres poèmes de Rimbaud dont « Les Premières Communions » : « La pierre sent toujours la terre maternelle. » (p. 88).

Du reste, le contact avec l'univers pour Rimbaud va au-delà de cinq sensations humaines. Il prend une frénésie gourmande, animale et à la fois circulaire autour de laquelle le poème tourne. Le poète non seulement touche l'univers avec tous ses organes, mais aussi, il le boit et il le mange. Ainsi, il pénètre dans les profondeurs des particules et dans l'essence des matières :

> Quoi qu'il en soit, voulant « posséder un paysage », le poète ne se contente donc pas de regarder, il « mange des yeux » formes et couleurs (« Mes faims, c'est les bouts d'air noir ; / L'azur sonneur »), comme il veut se repaître des sons (« Paissez, faims, le pré des sons ») pour s'attaquer finalement aux substances mêmes, dont couleurs et sons ne sont que des signes : « si j'ai du goût, ce n'est guère / Que pour la terre et les pierres. »[2]

Certains exégètes découvrent dans cette avarice rimbaldienne, une sorte d'ascétisme. Peut-on retrouver un complexe psychanalytique dans l'inconscient d'un homme rebelle et déréglé des normes de la société ? La faim rimbaldienne de cette manière ne manifeste-t-elle pas la

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 20.
[2] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 72.

*nausée* existentielle de Rimbaud envers l'atmosphère malveillante ? À ce sujet l'avis de Giusto est remarquable : « Les *Fêtes de la Faim* illustrent le refus que le poète oppose à ce monde et derrière son menu court l'image de l'anachorète (mais il s'agit de l'ascétisme très particulier que représente le raisonné dérèglement de tous les sens) »[1]

Pour ce qui concerne la présence des autres éléments fondamentaux, il est vrai que la *Terre* dans ce poème est représentée comme un élément envahissant qui ne tend pas à laisser aux autres éléments une place. Les couleurs foncées ont fait leur ombre. Au fond, à part l'eau « des déluges », l'« air noir » peut percer furtivement l'écorce de la matière solide et résistante de la terre. Par ailleurs, l'apparition des fleurs et des fruits ne marquent que l'éclairage du soleil enchantant sous « l'azur sonneur ». Même si dans « Fêtes de la Faim » l'association des éléments a priori semble être faible, elle reste toujours remarquable. En effet, les plantes apparues sur la terre portent une valeur métaphorique de la solidarité plus naturelle et existentielle, entre le soleil, la terre, l'eau et l'air. Giusto ayant expliqué le champ associant des pierres et des fleurs dans ce poème et leur rapport avec l'eau claire et la lumière, déduit cette association équivoque : « Le minéral dans *Fêtes de la Faim* est pénétré de la lumière, fait partie du monde céleste, aérien : il renvoie au bohémien qui assiste aux noces de la terre et du soleil, il est lié à l'eau claire de la vigueur. »[2]

En résumé, « Fêtes de la Faim » à l'instar de la « Comédie de la soif » raconte le désir sans réponse de Rimbaud. Le refrain final de ce poème fait allégorie du tourbillon sans fin dans lequel Rimbaud est enfermé. Il tourne en boucle en criant sa faim aussi bien que sa soif. En effet, ce sont deux désirs phares qui symbolisent les besoins vitaux et fondamentaux de Rimbaud, constituant ainsi une véritable quête, essence même de la poésie rimbaldienne. Ces hantises rongent l'âme du poète mais en revanche raniment sa poésie. Ce sont des matières poétiques et contradictoires de Rimbaud. Si la faim n'était pas obsessionnelle, le poète attirerait-il « le gai venin des liserons » ? La nourriture rimbaldienne brise ainsi les normes quotidiennes, non seulement du végétal mais aussi du minéral. Elle métamorphose l'imaginaire rimbaldien curieusement unifié aux aliments : « Je suis le Brie !... Je suis le Roquefort !... Je suis le gruère ». « Lettre à Ernest Delahaye, le 14 octobre 1875 » ( p. 309).

Le destin de la faim de Rimbaud n'est pas plus satisfaisant que celui de sa soif. Elle aussi s'achève par le malheur :

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 274.
[2] *Ibid*., p. 183.

> La faim qui ne trouve pas à se satisfaire, et qui n'a pas de sens, conduit le poète – et c'est là le seul résultat qu'il puisse constater – à vivre dans le malheur. Les nourritures qu'appelle le voyant sont à mettre en parallèle avec les boissons qu'il souhaite, par opposition à celles qu'on lui propose, dans *Comédie de la Soif*. Seuls la « terre », les « pierres », « l'air », le « roc », le « fer »... peuvent lui convenir ou encore « le pré des sons », « l'aimable et vibrant venin / Des liserons ». Nous sommes dans le registre des « fleuves barbares » ou « Aller où boivent les vaches ».[1]

Or, le malheur entoure Rimbaud insatisfait toujours dans son combat long et pénible. Il n'a qu'à répéter son désir toujours assoiffé et affamé. L'effort audacieux du poète qui se confronte à ses besoins, ne cesse pas d'interroger son *moi* ainsi qu'*Autrui.* Ce processus met en lumière toujours une lueur de l'espoir. Celui-ci conduit notre poète solitaire, isolé et malade, à continuer ses voyages dans des conditions défavorables tout en maintenant son silence poétique, tout en regrettant dans les derniers jours de sa vie de ne pas fonder un foyer familial.

Giusto aussi ne croit pas que le malheur pour Rimbaud mette le point final à tous les moments de sa carrière. En effet, lorsque le poète déploie son talent de voyant, « l'espoir luit » :

> Ainsi, sous les symboles de la soif et de la faim, le poète interroge le désir auquel il ne peut pas ne pas répondre. Il lui arrive de l'insulter, il tente de lui opposer la patience, mais le plus souvent, et dans un cri désespéré, il s'y livre : la seule issue semble être celle de l'anéantissement – à moins qu'une grâce soudaine arrache le poète vers la vision et lui rende, provisoirement, confiance dans sa mission prophétique.[2]

Le désir imprégné des éléments terrestres ne se borne pas à ce poème, cette tendance s'aperçoit également dans « Faim » dont le titre suggère le thème développé au cours des vers.

## 1.2. La Terre à travers « Aube »

Pour éclairer les autres aspects des éléments terrestres, Rimbaud nous offre « Aube » comme un exemple remarquable de la nature personnifiée dans *Les Illuminations*. « J'ai embrassé l'aube d'été » (p. 194). Le poème commence par l'étreinte du poète et « l'aube d'été ». C'est un moment amoureux que le poète vit avec la nature. Il embrasse l'aube, c'est-à-dire le réveil cosmique, le moment transitoire entre l'obscurité et la lumière. La vie et l'existence sont entrelacées au corps du poète. En outre, le moment de réveil de la nature s'accorde avec celui du rêve du poète-narrateur. Le merveilleux de son voyage féerique est représenté sous la forme d'un paysage calme, silencieux et magique. Ce moment d'étreinte rompu par l'utilisation du *passé composé* se poursuit par l'utilisation de l'*imparfait* « Rien ne

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p. 185.

bougeait encore au front des palais / L'eau était morte. / Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois » (Ibid). Le contraste entre le paysage inactif et le promeneur tend à exhiber la puissance magique d'un enfant motivé qui réagit en bouleversant la situation. Dans une atmosphère immobile et endormie en marchant sur « la route du bois », il se réveille en symphonie avec l'aube. Il trouble le sommeil du paysage. « J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, » (Ibid). Il semble qu'il agit comme un prophète et bénéficie d'une magie miraculeuse. Donne-t-il une puissance visuelle aux pierres ? Une force de parole à la fleur ? N'est-ce pas grâce à son sourire « au wasserfall » qu'il reconnut la déesse ? « Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins » (Ibid). L'acte métaphorique du wasserfall qui propage ses chevelures à l'image d'une femme élargit encore le cercle d'humanisation des éléments naturels dans ce poème. La belle rencontre « à la cime argentée » suggère la rencontre divine du Moïse à la cime de Sinaï[1]. En effet, la reconnaissance de la déesse au sommet des arbres prend une forme de révélation fabuleuse. À cette scène magique, s'ajoute la lumière qui propage des reflets argentés. Le poète s'est-il envolé lui-même au sommet des arbres ? Le poète fait œuvre de prophétie puisqu'il lève « un à un les voiles ». En effet, il semble qu'il prend en charge la mission de l'aube en levant les voiles de l'obscurité nocturne. Lors de sa nouvelle communication avec ses alentours, cette fois le poète échange avec le coq et dénonce l'aube. Une dénonciation contradictoire avec un oiseau connu pour sa mission messagère de l'aube. Encore une fois le poète exhibe sa voyance, en envahissant les normes cosmiques. Le voyage poétique dépasse la nature pure et prend le chemin de « la grand'ville » où « les clochers et les dômes » surgissent. La révélation que le poète a vécue par la rencontre divine se multiplie et s'incarne dans les clochers et les dômes. En réalité, ceux-ci en tant que deux endroits différents d'appel, pourront symboliser le message poétique, source spirituelle. De ce fait, « des palais, les clochers, les dômes, les quais de marbre » mettent en décor un univers de conte féerique et à la fois fantastique au cœur duquel la déesse à la cime argentée émerge. L'image comparative et l'oxymore « un mendiant sur les quais de marbre » évoque le thème connu des contes : les relations entre un mendiant et un roi ou bien entre un garçon pauvre amoureux et une princesse. Les « voiles amassés » désignent les obstacles qui existent entre le poète voyageur et la déesse. Malgré les efforts du poète il reste encore des empêchements sur son chemin. La frustration du poète est traduite par cette image : « je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. ». L'adverbe « un peu » en contraste avec l'adjectif « immense » montre que le poète n'a pu parvenir à une satisfaction complète. Le verbe « pouvoir » porte une connotation

[1] Il s'intitule aussi Djebel Moussa.

métaphorique sur le mode d'un rêve érotique achevé dans la frustration. S'agirait-il de la puissance de l'enfant-narrateur ou de l'excès de son désir ? Quoiqu'il soit, le poète subit encore une fois un malheur. Il se réveille alors qu'il prend conscience de sa frustration et de son illusion. L'enfant, ayant une influence indicible sur la nature, est confronté à sa faiblesse enfantine. « Au réveil il était midi. ». Cet enfant n'est-il pas le même « enfant accroupi plein de tristesses » à la fin du « Bateau ivre » ? Le voyage onirique à la recherche de la femme-nature et la déesse-aube n'a pas d'issu. L'enfant se présente impuissant et surtout petit vis-à-vis de l'immensité et la mystique de la femme-nature. En réalité, le voyage mythique et onirique du poète s'arrête à un moment du réveil. Or les interprétations proposées par les exégètes sur ce poème sont tellement nombreuses et contradictoires que « Aube » reste même aujourd'hui un poème moderne et ouvert à l'herméneutique. Ainsi la lecture mythique n'empêche pas celle d'un fantasme érotique arrêté et interrompu en réel qui plonge le rêveur dans une déception issue de l'impuissance de la chasse amoureuse. Cependant la lecture de première vue du poème manifeste indiscrètement la priorité de l'aspect spirituel. « Le récit, ostensiblement souligné, est alors porteur d'une signification morale ou philosophique qui lui donne une tournure allégorique. »[1]. Le parcours vertical du promeneur fortifie cette hypothèse que l'objectif cherché par le narrateur n'est pas facilement accessible ni matériel. À titre d'exemple la déesse poursuivie par le promeneur n'est pas seulement envisagée en tant que femme. Alors « ce n'est pas seulement l'aspect érotique de la Femme qui est souligné ici (« *J'ai embrassé l'aube d'été* »), mais aussi son caractère noble, princier, et en fin de compte *immense* : – tous ces traits qui font de la figure une manifestation exemplaire du thème de la verticalité. »[2]

En ce qui concerne le rôle du narrateur, remarquons que lui se présente à la fois locuteur et interlocuteur de la nature. Il se met en communication avec le minéral (pierreries), le végétal (fleur), et l'animal « faune » (coq). Il rit à l'eau (wasserfall). Il embrasse l'aube et touche les voiles restés de la veille. Ce contact communicatif avec la nature avance parallèlement avec l'union progressive de la lumière et du paysage. Vers la fin du poème brusquement le narrateur « je » est remplacé par « l'enfant ». Le narrateur prend de la distance. Désormais il dévoile son identité. Comme l'étreinte initiale, il se retrouve près de l'aube recherchée : « l'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois » (Ibid). N'est-ce pas sous l'effet du choc de cette chute que le narrateur se réveille ? La fin déconcertante au contraire du vers initial est décevante. Elle éveille un sentiment de sympathie chez le lecteur. Ce dénouement ne

[1] Combe Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Gallimard, 2004, p. 132.
[2] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 91.

ressemble pas de ce fait à celui des contes de fée remplis de bonheur et la victoire contre les malheurs sauf que le soleil est à son Zénith. « Il était midi » convertit le conte vers le réalisme, le rêve vers la réalité. Néanmoins la chute du poème de la même manière que la chute du dormeur reste herméneutique. Le désir du narrateur resterait altéré. Comment peut-on interpréter l'écart entre l'aube et le midi ? De même l'ellipse existant avant le rêve et après le réveil du narrateur renforce la perturbation sémantique. La clôture pourrait être aussi la suite du rêve, voire inclue dedans, c'est-à-dire comme un réveil dans un rêve. Ainsi « Aube » peut être une séquence qui se déroule et se clôt dans un rêve. Du reste le désir d'atteindre la nature matinale peut-il faire allusion allégoriquement à la quête d'un « Idéal » d'une réalité sacrée, ou même d'une Muse de la poésie ? Cela peut rappeler également la recherche du « devoir » invoqué par Rimbaud. L'enfant, n'ayant pas naturellement d'assez de connaissance cosmique ne se manifeste pas dans son innocence mais dans une puissance mythique et fabuleuse. Il est capable non seulement de contacter la nature, mais aussi de communiquer avec elle et de la comprendre. De toute façon « Aube » brise les frontières de la réalité et la fantaisie, celles d'un conte de fée et d'un récit de rêve. De cette manière, il est le poème des contrastes : l'enfance qui sait communiquer avec ses alentours de façon incroyable, le fantasme d'un adolescent contre l'innocence de l'enfant, l'horizontalité du dormeur à la fin du poème contre la verticalité du promeneur, son ascension symbolique contre sa chute, la magnificence, la dureté et la constance des quais de marbre devant l'austérité, la pénurie et l'instabilité du mendiant, l'immobilité et le dynamisme, la course du promeneur et son repos, la victoire et l'échec, l'aube et les voiles de la nuit précédente. Ces contrastes ne se limitent pas ici, ils mettent en défi les éléments sémantiques concernant le rapport réciproque du narrateur avec lui-même et avec la déesse. En effet, l'enfant promeneur, bénéficiant d'une puissance magique au début du poème, tombe dans un sommeil décevant. En outre, en embrassant l'aube, il ne pourrait la chasser d'une manière satisfaisante. À ces contrastes, ajoutons la situation du narrateur et de l'aube. Le premier, parvenu à embrasser l'aube, naturellement en haut, se retrouve sur la terre, de même l'aube, se déplaçant sur la hauteur, « parmi les clochers et les dômes », tombe enfin en bas à côté de l'enfant. De toute façon ces intégrations des éléments contradictoires contribuent à élargir l'imaginaire poétique de ce poème et ainsi enrichissent, son interprétation sémantique. L'incipit, lieu du départ du narrateur situé en hauteur, se clôt dans la clausule « en bas du bois ».

Quant à la présence des autres éléments fondamentaux, le soleil « aube », l'eau « wasserfall » et « les quais » qui annoncent sûrement l'existence imminente de la mer, l'air

« les ailes se levèrent », sont associés étroitement aux éléments terrestres : le bois, les sapins, la plaine, les pierreries, la fleur ainsi que le coq.

Remarquons que « Aube » malgré son aspect féerique, reste un poème concret. Il représente pour ce faire les désirs, les bonheurs palpables et les malaises de Rimbaud. Dans ce poème il invente un univers imaginaire au milieu des éléments concrets et quotidiens. En réalité le jeu entre les articles définis et indéfinis participe à créer un univers réel imprégné de l'imaginaire ou un rêve révélant la réalité.

> Le monde féerique dont parle le poète est tout simplement là dans l'évidence de sa réalité concrète : les palais, le bois, les ailes, la route, la déesse, la grand'ville, les clochers, etc. sont des présences tangibles, indiscutables. Une fois qu'on a vu la fonction stylistique de cet emploi de l'article défini, on comprend mieux la valeur de l'expression « près d'un bois de lauriers » : dans le passage en question la « vision » du poète se trouble, le poète « invente » en quelque sorte cet exotique bois de lauriers pour camoufler son malaise ; ce bois n'a pas la « présence » apodictique des autres éléments du paysage, il n'est qu'un vague bois littéraire parmi tous les bois de lauriers imaginables.[1]

Ainsi les substantifs servent à créer alternativement deux univers antagonistes pour le lecteur, comme on l'a vu la réalité et le rêve sont entrelacés. Le lecteur, à l'image du narrateur, s'interroge, pourquoi **les** pierreries et pour quelle raison **une** fleur ? Le rôle de la fleur semble être en effet plus remarquable chez Rimbaud. Comme l'indique le narrateur : « La première entreprise fut [...] une fleur qui me dit son nom » (Ibid). Remarquons qu'on peut trouver la justification de l'existence de cette fleur unique grâce à l'étude faite par Giusto[2]. De ce fait « Aube » représente l'association de la fleur à l'eau claire au moment de la coquetterie du « wasserfal » quand la fleur a lancé sa parole :

> Ici encore la chute d'eau claire voisine avec la fleur qui parle. Que la fleur soit associée à l'eau claire dans cette acquisition de la parole n'est pas fortuit : la femme-eau claire a justement la parole en association directe, ce que nous lisons dans le second rêve rapporté dans *Les Déserts de l'Amour* : Cette fois, c'est la Femme que j'ai vue dans la ville, et, à qui j'ai parlé et qui me parle.[3]

Or, la Fleur occupe une place importante dans la poésie rimbaldienne. Elle est personnifiée et même humanisée. Elle est en liaison directe avec l'eau, la nature et la pierre. La plupart du temps elle ne reste pas muette. « Après le Déluge » : « les fleurs qui regardaient déjà » (p. 175), « Enfance I » : « les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent » (p. 176), « Enfance II » : « Des fleurs magiques bourdonnaient » (p. 177), « Villes » (Ce sont des villes) : « des

[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 324.

[2] Cf : Le mot « Fleur » et son champ associatif dans l'œuvre de Rimbaud in *Rimbaud Créateur*, *op. cit*. pp. 69-76.

[3] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 74.

moissons de fleurs grandes comme nos armes et nos coupes, mugissent » (p. 189). En effet, la fleur est un élément actif, étrange, magique, prophétique et influant dans la poésie de Rimbaud. Son regard aussi n'est pas incontournable au regard du poète. De même, les pierres existent dans la poésie de Rimbaud d'une manière signifiante. Leur regard aussi fait partie du regard imaginaire de notre poète. Il semble qu'elles prennent en charge sa mission de « voyant ». Tantôt elles contemplent, tantôt elles se cachent. De toute façon elles créent une image magnifique d'un phénomène silencieux mais en même temps bien présent. « L'image est toujours là, même quand elle se nie, même lorsqu'elle retient son élan- privilège de l'imagination qui est aussi clair en cachant qu'en se montrant »[1] En réalité, les fleurs et les pierres font partie des réactions de l'univers aux marches ou démarches de Rimbaud. Elles comprennent le rôle du poète et apprécient ses efforts. Elles se côtoient dans « Après le Déluge » « Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, - les fleurs qui regardaient déjà. » (p. 175). Ces éléments terrestres participent ainsi au caractère démiurgique du poète. Elles pourraient compléter la poésie.

> Si le poète est celui qui réveille « les haleines vives et tièdes », les pierreries regardent et les ailes se lèvent comme pour saluer son passage, sans que Rimbaud insiste sur l'action du marcheur : « J'ai marché... *et* les pierreries regardèrent, *et* les ailes se levèrent sans bruit. » Ces pierres précieuses [...] paraissent sourdre des profondeurs et s'animer pour saluer le prince de la nature, venu réveiller la Belle au Bois dormant. Ces regards des pierreries marquent une étape importante dans la métamorphose de la nature en seule lumière. Immédiatement se lèvent d'ailleurs les ailes de la nuit. Peu à peu les éclats frais de l'aube viennent emplir le sentier. Le premier effet de magie est dans la fleur qui parle, fleur qui trouve ainsi son animation dans un étroit rapport avec la renaissance des pierres précieuses.[2]

## Synthèse de la terre rimbaldienne

Or, les éléments terrestres chez Rimbaud sont d'une omniprésence remarquable. Il quitte son village natal, mais les routes, les vallées, les montagnes, les bois, les fleurs et les pierres l'accompagnent partout. En effet, comme on l'a vu dans quelques poèmes premiers de Rimbaud comme « Sensation » et « Le Dormeur du val », la nature appartient à la poésie rimbaldienne. En réalité cette présence de la nature terrestre fait partie de sa marche poétique. Le poète la pressent au sein de tout son corps. Ses sensations interviennent et il plonge dans la nature avec ses mains, ses pieds, sa tête ainsi qu'avec sa peau et sa chair. Le poète sur son chemin dévoile la nature spectatrice c'est la raison pour laquelle, « les sentiers » et « les routes » apparaissent avec une fréquence considérable chez lui.

[1] *La terre et les rêveries de la volonté*, *op.cit*., p. 319.
[2] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., pp. 261-262.

La fleur et la pierre témoignent de la marche rimbaldienne et reconnaissent que le bohémien, l'enfant, le mendiant sont tous réunis en Rimbaud. Du reste, les réactions des pierres et des fleurs dans la poésie rimbaldienne sont considérables. Elles agissent non seulement dans la nature et la poésie, mais elles réagissent entre elles réciproquement. C'est la raison pour laquelle ce lien est métamorphosé en une sorte d'alchimie minéralisée qui dénature la fleur. Ces métamorphoses transparaissent dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » quand on entend par le verbe *impératif* les fleurs qui prennent une mission autre qu'on connaît naturellement chez elles. Ces fleurs présentées en majuscule ne sont plus celles avec la douceur et la fraîcheur : « Trouve des Fleurs qui soient des chaises ! / Oui trouve au cœur des noirs filons / Des fleurs presque pierres, - fameuses ! - / Qui vers leurs durs ovaires blonds / Aient des amygdales gemmeuses ! » (p. 99). En prenant ces vers comme exemple Jean-Pierre Richard exprime la métamorphose réciproque qui existe entre les pierres et les fleurs chez Rimbaud. La vraie fleur rimbaldienne conquiert les caractéristiques minérales.

> La fleur parfaite est donc jaillissement et réserve, fraîcheur et impénétrabilité : c'est une fleur qui ressemblerait à une pierre. Car la pierre a pour attribut premier la pudeur ; elle est toujours prête à se clore sur soi, ou à s'enfouir dans un sol ; ainsi ces pierres précieuses qui se cachent dès le lendemain du Déluge, au moment où le quotidien se réinstalle, alors qu'au contraire « les fleurs regardaient déjà ». Pierre, fleur farouche. Il existe en tout cas chez Rimbaud, une étroite parenté du floral et du minéral, qui s'affirme en deux séries de rêveries parallèles : tantôt ce sont les fleurs qu se pétrifient [...] Tantôt ce sont au contraire les pierres qui se floralisent [...][1]

En effet, par les changements des substances et des rôles, Rimbaud élargit son regard poétique ainsi que l'horizon herméneutique de sa poésie. Il semble que ces rêveries poétiques relèvent de la conscience cosmologique du poète. Ce n'est plus la fleur ou la pierre qui s'intéressent au poète, mais au contraire leurs substances intégrées et leurs interactions qui attirent l'imaginaire du poète, d'où la création de la poésie. De fait, la genèse de la poésie s'avance à l'intérieur des phénomènes, dedans les tiges des fleurs, sous le sol, sur les tournures des vallées, au sommet des montagnes, et en perçant les molécules d'une pierre. La rêverie rimbaldienne est un exemple de vitalité et de puissance.

> Quand [Rimbaud] imagine la matière, il la pénètre toujours de rêveries puissamment animistes ; le minéral lui est un végétal gelé, la fleur une pierre fondue. L'étude du lapidaire rimbaldien montre bien que sa géologie recouvre en fait une botanique, que la pierre représente pour lui un *fruit*, un vivant produit de la terre : comme dans la fleur il choisissait surtout de voir la floraison, il imagine dans la pierre les obscures opérations d'une genèse.[2]

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* p. 204.
[2] *Ibid.,* p. 207.

Ainsi, les éléments de la terre-mère à laquelle le cycle de vie universelle se doit, participeraient à la création poétique de Rimbaud. Le poète qui fait glisser son imagination vers les mystères de l'existence, recrée un univers nouveau à l'intérieur du cycle cosmique par la magie de ses mots.

## 2. La Terre dans la poésie nîmâienne

Concernant la gourmandise minérale chez Rimbaud, il serait tentant de remarquer que cet aspect n'est pas perceptible d'une manière signifiante chez Nîmâ. En revanche, les flores, les arbres, la pierre occupent une place importante dans sa poésie. De fait, la fleur dans la poésie nîmâienne est associée à la femme aimée.

### 2.1. L'Image de la fleur féminine

L'image de la fleur associée à la femme s'aperçoit dans plusieurs poèmes de Nîmâ. Surtout dans ces deux poèmes classiques : « Gol-e Nâzdâr » (« La Fleur coquette »), « Mafsade-ye Gol » (« Piège de la femme »), Nîmâ représente une image allégorique de la fleur lors d'un récit poétique. Dans le premier, la fleur coquette, orgueilleuse et ingrate qui ne reconnaît pas les efforts que la nature lui consacre, regrettera enfin perdre tous ses amoureux. Elle restera toute seule à cause de son arrogance et son ignorance. En effet, par ce poème, Nîmâ reproche l'orgueil indicible qui aboutirait à rester celui qui n'est pas parvenu à trouver un compagnon. La fleur symbolisant la femme se généralise à un être humain et la leçon peut concerner autant l'homme que la femme. Dans le second poème classique, encore au cours d'un récit poétique, les reproches de Nîmâ renvoient à la femme en tant qu'objet de l'amour qui provoque des corruptions et des dégâts par sa coquetterie. En effet, elle attire des amoureux divers vers elle : papillon, abeille, rossignol sont les rivaux pour gagner la fleur. Ils luttent, ils se battent en vain car aucun ne réussit à la capter. Nîmâ en déduit que la beauté de la fleur est la cause de tous les malheurs. La méfiance du poète envers la femme est évidente dans ce poème :

گر به جهان صورت بانبرد / تلخ نام مهیا نبرد [1]

*Si dans le monde il n'y avait pas de beau visage*

*il n'y aurait pas d'amertume dans la vie.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 509.

Dans un autre poème intitulé « Gol-e Zoudras » (« La Fleur Précoce »), Nîmâ adoucit l'image pessimiste qu'il donne de la fleur dans les poèmes précédents. Elle est considérée au contraire comme une « beauté » à voir et à l'approcher.

آ گل ودرس چ چم گشد ابر ودخنه تنهابد ا دهق نخ د که: حیف اکه چنید بر شگفته ود ا گ دی که
بی نگام اکه خطری نیب د اگل بی م وا اک تشس سفیک د انش دکم م بوگل انه با مرقع آم م
ج د اکم شد گ که وبه ادیر جنبی وخ به م ن د آ که تشخ ق وقت در ا یر ی طاس لاج دچه
جبر ؟[1]

*Lorsque la fleur précoce a ouvert son œil*

*elle était seule au bord de la rivière.*

*Un vieux fermier lui dit : « hélas ! Tu t'épanouis très tôt malgré ta singularité*

*tu parles maintenant que*

*personne n'en profitera*

*Mais ma belle fleur ! ne te brise pas*

*un aveugle ne reconnaît le blanc du noir*

*- Rien ne me dévalorise, lui dit la fleur,*

*pas même ma venue prématurée de mon âme généreuse.*

*Quelqu'un qui s'endort et s'apprête tard*

*sera peiné de ne pas m'avoir approché.*

*Celui qui ne reconnaît pas la valeur du temps*

*ne gagne-t-il rien sous l'azur du ciel ?*

Certes, la fleur reste toujours personnifiée et féminisée tel qu'on la connaît chez Nîmâ, cependant elle est associée à la valeur du temps. Celui qui ne se précipite pas vers la « fleur » subira des dégâts incommensurables.

Depuis ce regard très classique à l'égard de la fleur qui aboutit à une leçon morale, Nîmâ découvre d'autres horizons plus modernes. La fleur désormais féminisée fait partie d'un

[1] *Ibid.,* pp. 509-510.

ensemble poétique. En effet, la fleur se manifeste comme un des éléments de la poésie en association aux autres éléments. L'objectif n'est plus d'aboutir à une leçon de morale. Cette nouvelle identité de la « fleur » on peut la constater dans « Ghou » (« Le Cygne »).

صبح م چ وی گ مه / وی دری سرکش وخام ش / ک م جهای نیلا چه / اجبه ی طلای ناب به دوش / صبحگه، سرد
وتر، در آ دمه / که در نسیم گذ ، / گل مریم به یر شبنمها، شستشو ده بروپیکر / صبحگه، کانزوی وقت ومکا / دلربا ن
وشرق فز ، / برکنا جزیره ی نهـ / قامـ بوقا قـ پیـ. / آنچنا که گا دسته / پیش نجـ ی آبها تنها، / وسط
سبزی خز بسته / تش سبز بیشتر بـ [1]

*Au matin lorsque le soleil se dévoile*

*sur la mer rebelle et silencieuse*

*des vagues indigo portent*

*une cuirasse d'or pur*[2]

*Au matin froid et humide, lorsque*

*la bise traverse la mer,*

*La tubéreuse s'inonde*

*de rosée, le visage et le corps.*

*Au matin lorsque la solitude apparaît*

*fascinante et féerique*

*au bord des îles secrètes,*

*la magnificence du cygne se profile*

*Comme un bouquet de fleurs,*

*seul, près des hymnes de l'eau,*

*au sein des mousses*

*il est plus beau que des herbes.*

---

[1] *Ibid.,* p. 111.

[2] Parviz Khazraï dans la traduction de ces deux vers, préfère considérer le soleil restant comme le sujet, « *Lorsque le soleil dévoile au matin / sur une mer rebelle mais muette, / il recouvre les vagues obscures / d'une tunique d'or.* » in *op. cit*., p. 47. Pour ce vers on peut faire une autre lecture, celle notre préférée consiste à considérer les vagues comme le sujet du deuxième verbe.

Ici, à l'association du « soleil » matinal et la brise marine, s'ajoute celle de la présence maniérée et féminine de la fleur : « la tubéreuse s'inonde de rosée le visage et le corps ». La fleur de Nîmâ apparaît féminisée et associée à la nature, telle qu'on la connaît chez Rimbaud. Ensuite le cygne « plus beau que des herbes » au centre de l'eau, ressemble à un bouquet de fleurs qui veut se révéler. La tubéreuse appartient au décor qui enrichit la scène de sa venue. En effet, sa magnificence contribue à une scène esthétisante. La fleur se prépare coquettement à l'image d'une femme. Elle symbolise la pureté, la beauté, la féminité et la finesse. En effet, son caractère précieux exige de la rosée pour sa toilette.

## 2.2. L'Allégorie du nénuphar et les motifs terrestres dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »)

Nîmâ s'éloigne de ce rôle romantique de la fleur dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »)[1], un poème remarquable et particulièrement controversé. Certes, le poème représente une attente mystique, amoureuse ou politique, mais laquelle ?

ترا من چشم در راهم شباهنگام که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم ترا من چشم در
راهم شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام گرم یاد
آوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم ترا من چشم در راهم [2]

*La nuit je t'attends*

*lorsque sur les branches de Talâdjenne[3] les ombres prennent une couleur noire*

*tes amoureux souffrent de cette attente*

*je t'attends.*

*La nuit, lorsque les vallées s'endorment comme les serpents morts ;*

*le moment où la main du nénuphar[4] tend un piège au pied du cyprès de montagne*

[1] Le titre persan signifie « je t'attends » par une expression qu l'on peut traduire également par : « je suis sur ton chemin ».

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 200-201.

[3] Un arbrisseau montagnard qui pousse au nord d'Iran dont les fleurs sont jaunes et mangeables. Talâdjenne signifie le coq de combat car ses fleurs ressemblent à la couronne du coq de combat.

[4] Ici on croit à un choix volontaire et poétique du poète, car le nénuphar est une plante aquatique dont la présence est surprenante. On pourrait aussi traduire ce terme en faisant référence à des fleurs plus adaptées à l'environnement comme l'ipomée ou le liseron.

*si tu te souviens de moi ou pas, moi je préserve intimement ton souvenir,*

*je t'attends.*[1]

Le poète manifeste par une phrase affirmative son attente douloureuse. La nuit symbolise soit la manifestation d'une absence, soit une situation pénible de la société de cette époque. En tous les cas, la nuit alourdit cette attente, celle-ci est une bonne raison pour que le poète soit persévérant dans son espoir. Le premier indice du lieu Talâdjenne montre que c'est dans « la montagne » qu'attend le poète. Les vallées et le cyprès de montagne qui viennent dans la seconde strophe confirment cette théorie. Cependant il y a des exégètes qui croient que la narration du poème se passe dans la forêt. En fait, c'est l'image des ombrages des arbres au début du poème qui suggère davantage cette idée et que le nord d'Iran est une région à la fois montagnarde et forestière. Il s'avère que le poète insiste sur ce moment où les ombrages deviennent noirs. Même si cette image est pléonastique, car les ombres sont déjà noires et la nuit de la forêt est ténébreuse, le poète décrit l'obscurité vaste et envahissante. Tout est en noir. Il fait nuit. Comment le poète réussit-il à contempler les ombres ? Y a-t-il la lune qui éclaire la scène ou le poète perçoit-il l'invisible ? Le poète attend seul, cependant il évoque les autres soupirants qui attendent comme lui. Sont-ils toujours présents ? On n'y croit pas. Le poète seul insiste plusieurs fois sur cette vérité. « Je t'attends » répété quatre fois y compris le titre, précise que le poète est envahi par le poids de la solitude. Néanmoins, comme le poète évoque les autres qui partagent cette attente, cela nous fait penser à un amour universel renvoyant à l'idée mythique d'une attente salvatrice. En effet, la nuit ténébreuse peut symboliser la tyrannie qui a envahi le monde. Tout le monde accablé par cette pénible situation espère que le sauveur parviendra et transformera le malheur en bonheur comme un démiurge. Il se peut que Nîmâ croyant veuille partager cette attente. Par ailleurs, la situation politique de l'Iran à cette époque, renforce la théorie d'une solution sociale et politique. De plus, on peut penser à une attente fraternelle de son frère Ladbon[2] dont le souvenir était pour

[1] Dans cette traduction, nous préférions la fidélité au texte, car nous pensons que pour un poème polyvoque cette fidélité gardera la polyvalence de l'interprétation ainsi que la beauté naturelle du poème même. Néanmoins pour donner une autre vision de ce poème important de Nîmâ, nous apportons ici la traduction assez libre de Khazraï, *op.cit*., p. 96. « Je t'attendrai dans la nuit, / lorsque les branches d'amandiers s'alourdissent de l'ombre / et déversent du chagrin dans l'âme de tes soupirants, / je t'attendrai. / La nuit, lorsque les vallées s'assoupissent en serpents engourdis, / lorsque les liserons ligotent les cyprès, / que tu penses ou non à moi, moi je penserai à toi, / je t'attendrai toujours, moi ! »

[2] Reza Esfandiyari dit Ladbon : (1280-?) (1901-?): le frère cadet de Nîmâ connu par ses courriers, membre de *Jangal*, opposant de Reza Khan et suivi par ses agents, s'échappa en URSS. Avant de franchir la frontière, il se déguisa en paysan à Astârâ où Nîmâ habitait. Il se réfugia quelques jours chez Nîmâ et celui-ci l'accompagna en pleine nuit jusqu'à la frontière où ils se séparèrent tragiquement. Ensuite, Ladbon traversa la rivière et disparut dans la forêt. Depuis ce jour personne ne connaît son destin. Nîmâ souffrit toujours de l'absence de son frère. Selon le fils de Nîmâ, Sheragîm ce poème est sûrement l'histoire de son oncle.

Nîmâ une souffrance, en outre, rien ne prouve qu'il s'agit d'un amour féminin. Les autres qui attendent ne sont-ils pas les membres de la famille et les amis de Ladbon ? Malgré toutes ces présomptions, ce poème resterait un exemple réussi du poème d'amour. Il s'ouvre à plusieurs interprétations dont l'une qui est l'interprétation amoureuse d'ailleurs retenue par la jeunesse iranienne. Dans la seconde strophe, le poète précise à nouveau que le moment ou plutôt l'atmosphère de cette attente est nocturne. Les vallées endormies comparées à des serpents morts, représentent une scène terrifiante plongée dans l'obscurité et le silence. Le danger de marcher et de bouger apparaît au poète. Le péril, la chute et les routes tumultueuses en constituent une menace. Ces risques obligent le poète attendu, à rester immobile, ce qui lui donnerait plus de souffrance. Il ne peut pas aller chercher aux alentours pour trouver un indice. Il n'a qu'à attendre en pleine nuit. Il semble que cette limite de lieu ne permettant pas d'élargir le cercle d'attente du poète, concerne le temps aussi. De cette manière le poète est resté figé dans une longue nuit d'attente. Il ne voit aucune lumière matinale, ni une promesse annonciatrice de l'aube de joie. On ne voit pas une personne qui l'accompagne, ni un guide qui puisse l'orienter parmi ses routes dangereuses. En réalité on n'aperçoit pas un autre public dans l'attente. Un amoureux, seul et accablé du manque d'amour, dans un endroit effrayant et isolé, garde quand même son espoir. Il semble qu'il croit à un miracle ou à sa croyance prophétique. N'est-il pas un voyant qui prévoit la fin de cette longue souffrance ? En effet, la présence solitaire du poète dans la nature et de ses éléments actifs est comparable à la même thématique chez Rimbaud. De fait, la dernière image du poème, manifeste une lueur d'espoir. L'image de la main d'une fleur qui fait un piège au pied d'un arbre est le point problématique de ce poème. Il y a plusieurs interprétations : certains pensent à une fleur qui essaie d'immobiliser vainement le poète à l'image du cyprès car une fleur fragile ne peut évidemment pas vaincre un arbre robuste comme le cyprès. Le poète malgré les difficultés et les souffrances, continue à patienter. Cette fleur tordue autour de l'arbre peut être une métaphore d'un souvenir amoureux qui perturbe le poète. Son esprit est hanté par cet amour éloigné, comme un cyprès emprisonné de fleurs. M.R. Nooshmand croit ici à un rôle plutôt positif de la fleur qui voulait se réfugier auprès du cyprès pour s'élever, en fait elle grimpe autour de l'arbre par nécessité :

> La fleur symbolise la vie courte, alors que le cyprès restant toujours vert semble loin de la mort. Le nénuphar est obligé de passer sa vie courte dans l'étang, mais il y a une sorte de fleur ayant la forme d'une trompette, qui s'attache et grimpe au tronc des arbres. Se joindre au cyprès qui est un arbre robuste, résistant et haut, surtout quand il est dans la montagne, garantit la noblesse de la fleur, échappant ainsi à la médiocrité, la bassesse de

> l'eau stagnante de l'étang. Par le biais de cette image, Nîmâ veut suggérer que lui pareillement au nénuphar a besoin de son amour salvateur « le cyprès ».[1]

Cette hypothèse évoque en même temps la passion dévorante que le poète garde envers son amour, d'autant plus que son amour ne se souvient peut-être plus de lui. Le poète est prêt à rencontrer son amour dans tous les cas. Il exprime sincèrement ses sentiments en le tutoyant, ce qui traduit l'intimité qu'il partage avec cet amour. Le poème reste cependant énigmatique dans la mesure où les informations sur cet amour sont laconiques. Pourquoi malgré le temps, cet amour est-il si important pour Nîmâ ? Il a le talent de créer une atmosphère mystérieuse, par un rythme à la fois mélancolique et mélodique, à la fois apaisant et poétique dans une forme exemplaire.

La fleur, ici comme d'ailleurs chez Nîmâ, est d'une personnalité active, à l'image de la fleur rimbaldienne, et ce qui se dévoile ici à travers le nénuphar est tout à fait remarquable. Malgré son hermétisme sémantique, l'image du nénuphar constitue une étape essentielle dans ce poème. Il veut que ce qui perceptible dans la lecture persane apparaisse impalpable dans le poème traduit. Dans ce poème deux images apparaissent avant celle de la fleur : « sur les branches de Talâdjenne les ombres prennent une couleur noire » et « les vallées s'endorment comme les serpents morts », ces deux images contribuent à introduire le motif de la fleur. En effet, l'image subtile et poétique de la main du nénuphar au pied du cyprès, est la mise en scène finale de ce poème. Le nénuphar ne fait pas seulement partie de l'atmosphère de l'attente du poète, mais il transmet aussi cette attente au public. Il dévoile la subtilité et la finesse du regard d'un poète qui malgré sa souffrance ne néglige pas un instant poétique dans la nature. Il surveille ses alentours et continue à découvrir l'univers. En fait, cette image de la fleur peut symboliser l'esprit du poète même, qui est imprégné de son amour, même s'il est parti. Peut-être le poète est-il le cyprès résistant impliqué dans son amour ou le nénuphar même ?

## 2.3. Le Nénuphar endeuillé et les motifs terrestres dans « Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette »)

L'image du nénuphar grimpant autour de l'arbre, comme on a vu dansNîmâ s'éloigne de ce rôle romantique de la fleur dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »), se

[1] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), http://rezanooshmand.blogfa.com/post-609.Aspx 1389 (2010).

retrouve également dans « Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette »), le poème symbolique de « la mort ».

درنج جای جنگل، منند و پیش، اهرگشه ی آو د صبح م خبر او ن ی تلخ دلش نگ برد انیلو فر دکه پیچید ب
«مج» امنند و پیش، هیستد سرد ا ک نسیم گر ود، و دو ، ابر وی نگ خا مرد کاکل ، اچ قشه ی که
شبنم، وکشی ابیهد ه وچم نیم ب ، ابیهد تا ته در وز چ به نگ، ابهرزی خش چ درنگ به
کا د شر ا ن پس زش تا آو د ودرنگ ادرمو زیش هش فته ، ابعد ب ه که مه بد گش هش ا
دزی صبحش برجای باه ، گیرد آ ز خم شه ی بگش انگرفته آ آ تکا ولیا ا«ه و» ی پیرگرد سر
نه ی بدر، امنند و پیش، آ م «میم» ابر برگ شاخه یش به نگ نهد سر[1]

*Dans le calme coin de la forêt, comme le jour dernier*

*Chaque recoin annonce la montée du matin.*

*Et des sourires amers, son cœur a pâli*

*le nénuphar indigo, tordu à Madjar*[2]

*Comme le jour dernier, l'air reste froid*

*Que l'infime brise court ou non,*

*sur une pierre de granit, l'alouette est morte,*

*comme si la rosée l'avait dessinée.*

*En vain ses yeux restèrent entrouverts*

*En vain la lumière l'attaqua pareil à une pierre*

*À chacun de ses airs doux, il avait quelque patience*

*maintenant, plus de chant, son corps se fige*

*Il s'évanouit dans la tombe de son chant*

*si longtemps vigile*

---

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 129-130.

[2] Le nom d'un arbre forestier au nord de l'Iran.

*C'est éternel dans l'air, le souvenir persistant de son chant matinal*
*Mais sois prudent ! Il sera bientôt éteint.*

*Rien en fait ne s'est passé*
*mais le vieux Mazou*[1] *se dressa d'une crevasse*
*Comme le jour dernier, une branche feuillue d'un Mim-Raz*[2] *calme*
*s'inclina sur une pierre.*

En fait, par la strophe initiale, le poème donne une image inerte et figée d'une atmosphère pesante et muette qui attend une mauvaise nouvelle. L'oiseau est mort dans un endroit solitaire au sein de la forêt. Il semble que le poète est le seul être humain témoin de cet événement, seul tenu au courant. Ces éléments naturels participent au deuil de l'oiseau. Le nénuphar en forme tordue est une image métaphorique de l'intensité du chagrin. Il évoque l'image d'un homme triste qui a mis sa tête sur ses genoux pliés. Ici l'image de la fleur indigo tordue autour d'un arbre local, symbolise l'impuissance et la fragilité vis-à-vis de la mort. La fleur réveille aussi l'image d'une femme accroupie au pied d'une force envahie et supérieure. Elle ne veut pas entendre la mauvaise nouvelle ou elle veut se réfugier contre un arbre. Le nénuphar en indigo donne l'image d'une personne endeuillée qui prie en levant ses bras. Il fait partie de la scène noire de la mort. Si dans le poème précédent, le nénuphar marque un moment doré de l'attente du poète, ici l'attente remplacée par la mort a donné un rôle plus sombre à cette fleur. À part la fleur, la pierre apparaît comme la tombe de l'oiseau. De plus, les caractéristiques symboliques de la pierre peuvent être envisagées comme l'atrocité et la froideur du destin tragique de l'oiseau. Ainsi dans la deuxième strophe, le poète représente l'image de l'alouette morte sur une pierre. La dureté du granite symbolise la brutalité de la mort d'un petit oiseau d'autant plus qu'il s'agit d'une alouette prometteuse du printemps. Sa silhouette sur la terre est tellement invisible comme si la rosée l'avait dessinée. L'alouette est à peine visible. Soit son corps est déformé, soit sa mort tragique n'a aucun intérêt. L'association des éléments contradictoires dans cette strophe, surtout la contradiction de la finesse de la fleur et de la dureté de la pierre fait remarquer la fragilité d'un oiseau devant la réalité violente de la mort. Il semble que la pierre a enfermé la force du vol de l'oiseau. Le vol est arrêté par l'inertie du rocher. Celle-ci en couleur noire graniteuse joue aussi le rôle

[1] Le nom d'un arbre robuste au nord de l'Iran.
[2] Le nom d'un arbre au nord de l'Iran.

messager de l'obscurité de la mort. Dans les strophes trois et quatre, le poète définit encore l'état de l'oiseau mort à des yeux entrouverts. En effet, les yeux entrouverts peuvent faire allusion à l'attente ou le dernier espoir en lui, qui est éteint par la mort. L'oiseau, chanteur et prometteur du matin, est mort tandis que la lumière matinale frappe ses yeux, mais ceux-ci impénétrables sont pareils à la pierre. Par cette comparaison on constate les attributs sombres de la pierre. Les vers suivants évoquent la compétence de l'oiseau musicien qui respectait le silence musical et les « notes blanches » au cours de son chant. Il fait maintenant son dernier silence tragique, celui de sa mort. « À chacun de ses airs doux, il avait quelque patience / maintenant, plus de chant, son corps se désagrège ». Or, il est mort dans un tombeau de ses chansons. Même si le poète ne mentionne pas directement si la tombe des chansons de l'oiseau est la pierre, on peut lier « la tombe de son chant » à celle de « pierre de granit ». De fait, la pierre qui était le lieu privilégié de l'alouette chanteuse, est devenue sa tombe. Elle joue un rôle double et paradoxal. Si l'oiseau ne peut plus chanter, la vie n'aura pas d'intérêt pour lui. Le poète s'inquiète que le souvenir de son chant matinal sera oublié. Dans la dernière strophe, le poète regrette que cette mort tragique n'ait pas d'influence dans le monde. On dirait que rien ne change. La forêt garde toujours son calme. Néanmoins le vieil arbre poursuit son ascension, et une branche feuillue d'un autre arbre « calme s'inclina sur une pierre ». Ici pour la dernière fois on perçoit l'image de la pierre comme un appui sur lequel, un arbre s'incline. Elle participe de cette manière à la verdure et au calme de la forêt. « Or la mort d'un oiseau ne change pas sûrement l'ancienne loi de la forêt, mais elle fait une crevasse sur le mur d'acier de la vérité pour que le vieux Mazou puisse se dresser. »[1]

## 2.4. Les Motifs sombres de la terre dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette »)

L'image de l'oiseau ensanglanté sur la pierre est visible dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette »). Celui-ci, les ailes ensanglantées, est assis sur une pierre, alors que la chouette se pose normalement sur une branche ou dans un nid. Cette fois aussi, le récit se déroule dans une forêt.

[1] Kasraï Siavash, Marg-e Châer, (La Mort du poète), in *Dar hava-ye Morgh-e Amîn*, Nader, 1382 (2003), p. 136.

هیس مبد خن، جوی آ م ا بر در بغلتید و برفت / آفتاب نگهش سرد به خاک ایرش کرد و برنجید و برفت / اندر همه جنگل م م
دگر از بیشه با صن خبری از دلربا تیز از نا ی کرد و پس آنگه گذ ی ا ی ه بالش در خ نش و ا جغ بر نگ
نشسته خ ش / هیس مبد خن، جغ ی پیر اپ در قیر به د دگ ش [2]

*Chut ! Ne dites rien, le ruisseau*

*s'est glissé doucement au-delà de la vallée et s'en est allé.*

*Le soleil blessé de son regard froid*

*sur la terre a bondi et s'en est allé.*

*Dans toute la forêt affligée*

*on ne voit plus de belles idoles*

*Une coquette a lancé un sourire moqueur*

*Et s'en est allé.*

*Au même moment, les ailes inondées de sang*

*la chouette silencieuse s'est assise sur la pierre*

*Chut ! Ne dites rien, une vieille chouette*

*aux pattes collées au goudron, guette le chemin.*

Dans ce poème, tous les éléments quittent « la forêt affligée » : le ruisseau, le soleil ensuite on ne voit plus de belles idoles apparaître. Une seule coquette la traverse rapidement, tandis qu'elle se joue de cette forêt triste et isolée. Les première et deuxième strophes mettent à la fois en décor et en scène les éléments dans ce poème. Le ruisseau qui passe, le soleil qui bondit de mécontentement. Ensuite, viendra la scène de la forêt solitaire dans laquelle on n'aura plus de belles idoles. Ces deux strophes distillent une atmosphère mélancolique au sein de cette forêt que seul vient briser le sourire moqueur de cette coquette. À ce silence mystérieux et froid et en même temps pesant, s'ajoutent les phrases impératives du poète qui avertit le lecteur de ne rien dire : « Chut ! Ne dites rien ». Dans la troisième ou bien la dernière strophe, on est confronté à une scène sombre voire tragique. Une chouette postée sur une

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 116.

pierre aux ailes ensanglantées. Elle ne dit rien. Le poète interdit de nouveau au locuteur de parler. A-t-il peur lui-même ou veut-il sensibiliser le public à la gravité de la menace ? Nîmâ choisit cet oiseau local qui se trouve autour de lui dans les forêts au nord de l'Iran. On ne peut pas nier l'aspect naturel de ce choix. En effet, ce poème tout d'abord, peut représenter pour le poète sans doute une scène familière ou bien relever de son imaginaire poétique. Cependant la situation pénible politique de l'époque du poète nous fait réfléchir à d'autres hypothèses. Remarquons que dans les croyances sociales chez les Iraniens, la chouette est un symbole néfaste. En effet sa présence peut apporter le malheur. Cet oiseau aux ailes ensanglantées, en silence, guette le chemin. Il peut symboliser le régime autoritaire iranien. L'image de l'ennemi ensanglanté dans notre culture manifeste l'apogée de l'hostilité et l'exubérance de la haine envers les opposants, d'autant plus qu'ici la chouette est blessée. L'oiseau posté sur une pierre, pensif et vigilant, ne restera pas longtemps ainsi, car il finira par s'envoler malgré sa grave et sanglante blessure et ses pattes collées dans le goudron. Par cette image métaphorique, le poète prédit-il la faillite incontestable des régimes autoritaires ? Quoi qu'il en soit, « la pierre » joue ici un rôle déterminant. Va-t-elle être sa tombe ou son poste d'envol ?

## Synthèse de la « Terre »

Les éléments terrestres surtout la fleur, l'arbre et la pierre font partie d'une scénographie poétique. Plus Nîmâ avance vers « la poésie objective », plus ces éléments deviennent objectifs. Si la fleur dans « Ghou » (« Le Cygne ») qui se lave coquettement, représente une scène douce, féminine et élargit la pureté et la poéticité du poème, la fleur dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends ») ou « Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette ») constitue un champ polysémique : l'amour, le souvenir, l'attente, le chagrin. Cette conception est aussi valable pour l'arbre, la pierre, le rocher et les autres éléments de la terre. En effet, ils sont positionnés à des moments clés. En d'autres termes, le choix du poète est objectif et médité. L'attente, la mort, la menace, l'amour se traduisent par ces éléments. Le contact du poète dans la nature dynamique rappelle celui de Rimbaud. Rappelons que dans la poésie de Nîmâ, il y a parfois d'autres personnages qui symbolisent le poète et imitent son rôle. Même le cygne peut symboliser le poète.

Les éléments humanisés de la nature appartiennent à la marche voyante chez Nîmâ comme chez Rimbaud. La fleur féminine occupe une place importante autant dans la poésie rimbaldienne que nîmâienne. La symbiose de la fleur et de la pierre dans la poésie de Nîmâ

évoque également celle « des fleurs presque pierres » chez Rimbaud ou en particulier leur présence humanisée dans « Aube ».

Les éléments terrestres, associés aux éléments de l'eau comme dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette ») ou « Ghou » (« Le Cygne »), suggèrent cette symbiose dans le poème rimbaldien comme « Aube » où le wasserfall traverse les sapins et occupe une place importante à côté des motifs de la terre.

Il semble que le rêve ascensionnel du narrateur dans ce poème où le poète se retrouve à la fin comme au début, apparaît aussi pour Nîmâ dans « Ghou » (« Le Cygne »), le cygne rêveur, symbole du poète imagine un envol alors qu'à la fin du poème, il se retrouve à son point de départ. Cette rêverie constitue un véritable cycle.

De même, « Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette »), « Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette ») de Nîmâ, représentent l'association des éléments terrestres et des motifs aériens comme l'oiseau, alors que le poème exprime la douleur par la mort de l'oiseau. Ces images imprégnées de frustration évoquent toujours le poème « Aube » dans lequel « les ailes se levèrent sans bruits » (p. 194) et le narrateur se réveille en frustration. Cependant chez Nîmâ, la frustration érotique n'a aucune place.

Il semble que le poète-voyant choisit ses motifs terrestres et les dispose avec soin. En réalité, c'est dans le sens de son objectif, c'est-à-dire « la poésie objective » que le poète veille à ce que chaque élément trouve une place adéquate. À cet égard, on rappelle la strophe initiale du poème « Mâkh-Oulâ » dans lequel Nîmâ joue avec la douceur et la fluidité de l'eau de la rivière opposées à la dureté des pierres. Les vagues de la rivière bondissent « de pierre en pierre ». Nîmâ met en œuvre grâce à son talent poétique, les éléments dans ses poèmes de telle manière qu'ils prennent en charge une mission poétique. Ils sont messagers comme le poète leur demande, engagés et voyants comme le poète même. L'association de l'eau courante et les pierres est toujours remarquable et signifiante :

«ماخ ولا» پیکر ی ودبلن / ودنامعلم / خروش هردم / جه ت ، نگ به نگ، / چ ف ی ش ی / (که م ج
) / تن ی نشی / شتابه ف / ود ا ما / با ش تیر، چ دی نه که با دی نه [1]

*Mâkh-Oulâ, longue rivière*

*va sans visée*

[1] *Ibid.*, p. 181.

*rougit à tout instant*

*bondit de pierre en pierre*

*comme un évadé*

*(qui ne cherche pas un chemin plat)*

*dévale la pente*

*grimpe en amont*

*accompagne en désordre la nuit sombre*

*telle une folle comme une autre folle.*

# CHAPITRE IV : Le Feu et le Soleil

## 1. Le Feu et le Soleil dans la poésie rimbaldienne

Il semble que dans la poésie de Rimbaud, le champ sémantique du feu soit particulièrement riche sous des formes positives et négatives. En d'autres termes, quand il s'agit de la chaleur agréable, la cheminée, la braise, la lumière, la cuisine, le feu sera agréable, au contraire, quand il y a des brûlures, la fièvre, l'incendie, le feu est connoté négativement. Cette double caractéristique se perçoit aisément dans les *Poèmes*. Si dans *Les Illuminations*, la lumière et le feu doux se manifestent au détriment du feu destructeur, dans la *Saison* celui-ci se révèle encore plus infernal.

### 1.1. Le Chant du feu dans « Les Étrennes des Orphelins »

Le feu agréable et vivifiant, rappelant le confort dans le paradis, est représenté dans le poème souvent liminaire des recueils rimbaldiens « Les Étrennes Des Orphelins » quand le poète fait état de l'enfance dans la strophe IV : « Un grand feu pétillait, clair, dans la cheminée, / Toute la vieille chambre était illuminée ; / Et les reflets vermeils, sortis du grand foyer, / Sur les meubles vernis aimaient à tournoyer... » (pp. 38-39). Le feu ici ayant la capacité magique de rendre la vie chatoyante et d'inonder l'obscurité de la chambre par ses vives couleurs rouges. La première mission du feu, celle de rendre la chambre chaleureuse, apporte indéniablement la lumière à « la vieille chambre » où « l'âpre bise d'hiver se lamente au seuil ». Ici l'image que Rimbaud évoque par cette chambre, quelles que soient la source thématique de ce poème et la valse qu'il fait entre le présent et le passé, renvoie sans doute à l'onirisme de la maison natale. Le souvenir doux de la maison suscite la rêverie chez le poète. En réalité le manque de bonheur familial transparaît dans ces vers qui dépeignent ce bonheur perdu. À l'image de la vieille chambre, l'armoire joue ici le rôle de porteur des souvenirs, elle déclenche son univers onirique. Comme le déclare Steve Murphy « l'armoire est l'une des métaphores les plus traditionnelles de la mémoire, utilisée souvent par Baudelaire [...] »[1]

La cheminée est considérée comme la source essentielle de ce feu et pour ce faire celle de la rêverie. Cela peut avoir des connotations sexuelles. En effet, les flammes sont les enfants

[1] Murphy Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion, op. cit.*, p. 40.

nés de l'acte sexuel entre des bûches de bois et le vagin de la cheminée. Alors la cheminée joue de ce fait un rôle maternel. Elle soigne ses enfants, elle les surveille c'est la raison pour laquelle, le feu de la cheminée est plus agréable dans le foyer. Il rappelle celui qui s'élève des bûches au sein de l'hiver à l'extérieur. En effet, il ressemble plus que d'autre feu au feu naturel que l'homme primitif faisait pour la cuisson, la chaleur et la lumière. L'être humain même aujourd'hui cherche près de la cheminée, une de ces belles et essentielles rêveries. Bachelard explique parfaitement la nature du feu de la cheminée :

> Il s'agit alors du feu calme, régulier, maîtrisé, où la grosse bûche brûle à petites flammes. C'est un phénomène monotone et brillant, vraiment total : il parle et vole, il chante. Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère une philosophie du repos sans une rêverie devant les bûches qui flambent. Aussi, d'après nous, manquer à la rêverie devant le feu, c'est perdre l'usage vraiment humain et premier du feu.[1]

Les reflets du feu jouent dans la maison à l'image d'un enfant gai qui s'amuse bien avec ses jouets. Il est gai et « chante gaîment ». Au sein de cette espace le poète décrit aussi une armoire « sans clés ». Elle n'est pas une petite mais au contraire une grande armoire. Clé**s** au pluriel accentue l'importance et la grandeur de « la grande armoire ». Si l'armoire est la réserve des objets importants, si « l'espace intérieur est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant »[2], une armoire sans clefs déclare la disponibilité de son trésor caché. Elle s'apprête à confier son secret et se dévoiler :

« – L'armoire était sans clefs !... Sans clefs la grande armoire / On regardait souvent sa porte brune et noire... / Sans clefs !... C'était étrange !... – On rêvait bien des fois / Aux mystères dormant entre ses flancs de bois, / Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure / Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure... » (p. 39).

En outre comme l'affirme encore Bachelard : « Rimbaud désigne ainsi un axe de l'espérance : quel bienfait est en réserve dans le meuble fermé. L'armoire a des promesses, elle est, cette fois, plus qu'une histoire. »[3]. Ainsi l'armoire participe de cette joie et du partage dans le processus de lumière, de chaleur et de joyeuse rêverie du poète. Cette dernière est incarnée dans la strophe V : « Ils se croient endormis dans un paradis rose... / Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu... » (Ibid). En effet, dans le rêve des orphelins qui sont endormis tranquillement dans leur paradis, ce bonheur onirique aussi ne se réalise que grâce au feu et au soleil. Le feu diffuse ce bonheur. La chambre est remplie de lumière. Le ciel est

[1] Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu*, *op. cit*., p. 36.
[2] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit*., p. 83.
[3] *Ibid*., p. 84.

bleu. Le soleil brille. La nature se réveille grâce à cette joie festive. Il semble que la fin de cette strophe coïncidant à celle du poème représente la prolifération de multiples formes lumineuses. « La nature s'éveille et de rayon s'enivre... / La terre, demi-nue, heureuse de revivre, / A des frissons de joie aux baisers du soleil... » (Ibid). La nature humanisée accentue ce bonheur et y participe :

« *Les Etrennes des Orphelins* précise l'image de la nature dans sa relation avec la mère absente. À la fin du texte les enfants protégés par « l'Ange des berceaux » font un rêve joyeux, leur mère apparaîtra de nouveau, aussitôt le décor change. »[1] : « Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu ; / La nature s'éveille et de rayons s'enivre... » (Ibid). La nature n'est pas considérée seulement comme la source de la lumière mais elle est partie intégrante du foyer dont la lumière est son récepteur. Elle est devenue comme un miroir qui reçoit et envoie les reflets. Le soleil personnifié est aussi à la fois source et objet de cette joie : « La terre, demi-nue, heureuse de revivre, / A des frissons de joie aux baisers du soleil... » (Ibid). Ainsi grâce aux caresses du soleil, la terre aussi bénéfice désormais du plaisir et de la joie. Ce bonheur est tellement profond qu'on ne pourrait y croire : « On dirait qu'une fée a passé dans cela ! » (Ibid). Cependant cette joie est humaine. Elle est consacrée avant tout aux enfants. Ces derniers symbolisant l'innocence, la pureté et le dynamisme appellent la mère. En effet, c'est l'amour maternel qui est présenté à la fin comme la source du bonheur. La mère à l'instar du soleil donne de la chaleur et de la lumière à la vie du foyer. Ici le confort luxueux enrichit le bonheur véritable. « – Les enfants, tout joyeux, ont jeté deux cris... Là, / Près du lit maternel, sous un beau rayon rose, / Là, sur le grand tapis, resplendit quelque chose... / Ce sont des médaillons argentés, noirs et blancs, / De la nacre et du jais aux reflets scintillants ; / Des petits cadres noirs, des couronnes de verre, / Ayant trois mots gravés en or : « A NOTRE MÈRE ! » » (pp. 39-40). De fait, en compagnie des flammes, le bonheur pénètre dans l'infime objet du foyer. Le bonheur est coloré du luxe. Les champs lexicaux se côtoient habilement : c'est au « lux » que Rimbaud fait d'abord référence : « éclairs, rayons, resplendit, reflets scintillants » ce qui résonne aussi avec « luxe » : « grand tapis, médaillons argentés, nacre, jais, couronnes de verre, en or » relevant ici d'une exubérance de la lumière et du confort. Des objets lisses « nacre, jais, verres, or » qui reflètent la lumière rappellent que celle-ci est omniprésente. Cependant elle est précieuse et valorisée car le soleil, le feu, ainsi que des objets précieux ont participé au processus de sa production et de sa prolifération. En réalité, la lumière apporte et propage ce bonheur dans ce paradis. Le dernier vers s'achève par un

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 114.

silence éloquent. De fait, l'occurrence des points suspensions tout au long du poème est mise en évidence par les points finaux. En d'autres termes, la lumière diffusant partout le bonheur et l'amour maternel est éclairée sans fin comme ce poème qui ne se termine pas vraiment par des mots mais par une rêverie douce, profonde et infinie.

Cette image du soleil vivifiant et amoureux qui dynamise la terre se trouve à l'orée de « Soleil et chair ». En effet, le « soleil » est ici en association avec la « terre » par l'intermédiaire de l'amour qu'il lui transmet : « Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie, / verse l'amour brûlant à la terre ravie » (p. 46). D'autant plus que cette fois l'amour est brûlant.

> La rencontre du soleil et de la terre, dont les champs associatifs ont montré toute la force créatrice d'êtres de rêverie et que chantera *Soleil et Chair*, est liée à l'évocation de la mère rêvée : celle qu'un rayon de soleil vient arracher au cadre noir de la photographie tombale.[1]

De même comme on a déjà vu l'association du « soleil » et de l'« eau » se trouve dans plusieurs poèmes de Rimbaud dont « Mémoire » : « L'Eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance, / L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femme ; » (p. 122). Dans « L'Éternité » aussi le « soleil » est en association à la mer dans la strophe initiale et finale du poème, met en valeur l'éternité, constituant le titre et la thématique du poème. « Elle est retrouvée, / Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. » (p. 133).

Dans l'incipit du poème « Le dormeur du val », le soleil brille au petit val accueillant une rivière. Le « soleil » ici est en association directe avec « l'eau » claire : « C'est un trou de verdure où chante une rivière / Accrochant follement aux herbes des haillons / D'argent ; le soleil, de la montagne fière, / Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons. » (p. 66).

Dans « Les Effarés », de même, la lumière et la chaleur agréable sont créées grâce à « un trou clair », d'une boulangerie pour les enfants. Le poème met en valeur cette douceur du feu opposant le froid et la neige de la rue. C'est par le soupirail d'une boulangerie d'où ressort un peu de chaleur et de vie. Cela suffit à regrouper les enfants fugueurs dans la rue « au grillage, chantant des choses entre les trous, ». Ils sont « Noirs dans la neige et dans la brume, / Au grand soupirail qui s'allume, / Leurs culs en rond / A genoux, cinq petits – misère ! – / Regardent le boulanger faire / Le lourd pain blond... » (p. 60). En effet, « noirs » des enfants en « misère » adoucis par la lourdeur du pain « blond ». La chaleur et la clarté fournissent aux enfants un demi-spectacle concernant la cuisson du pain par un boulanger souriant et chantant. « Ils voient le fort bras blanc qui tourne / La pâte grise et qui l'enfourne /

[1] *Ibid*.

Dans un trou clair. / Ils écoutent le bon pain cuire. / Le boulanger au gras sourire. / Chante un vieil air. / Ils sont blottis, pas un ne bouge, / Au souffle du soupirail rouge, / Chaud comme un sein. » (p. 61). La chaleur dans ce dernier vers renvoyant à l'allaitement maternel ou le sein de leur mère, rapproche la chaleur du four de celle de la cheminée dans « Les Étrennes des Orphelins ». Tout au long du poème, le poète met en opposition la détresse des enfants et le bonheur du pain et de la chaleur vivifiante. « Quand sous les poutres enfumées, / Chantent les croûtes parfumées, / Et les grillons, / Quand ce trou chaud souffle la vie / Ils ont leur âme si ravie / Sous leurs haillons » (Ibid). En effet, la bénédiction du pain est contagieuse et rend les enfants ravis. « Ils se ressentent si bien vivre, / Les pauvres petits pleins de givre ! / – Qu'ils sont là, tous, / Collant leurs petits museaux roses / Au grillage, chantant des choses, / [...] comme une prière... / Repliés vers cette lumière » (Ibid). Il semble que sans eux, la joie du boulanger n'a pas de valeur. Ils sont tous présents, et chantant comme le poète explique. Enfin le poète incarne une scène de prière par les enfants à genoux. Cette fois la lumière est en bas et il faut y accéder en s'y repliant. Les enfants affamés et effarés, positionnés en haut, dirigés vers la source de lumière qui leur donnera du pain et de la vie, sont valorisés par leur position surélevée symbolisant le pouvoir de l'enfance. Ils se contentent de regarder un pain sans le manger. Cette frustration fait allusion toujours comme dans « Les Étrennes des Orphelins » à la souffrance de Rimbaud due au manque d'affection maternelle ainsi qu'ici à l'absence du père. En effet, le pain aperçu de loin qui réveille malgré tout un espoir chez les enfants évoque l'image qu'ils ont gardée dans leur esprit d'un père absent. Les enfants parviendront-ils à prendre un morceau de pain ? Eux seront-ils bénéficiaires enfin de l'affection paternelle ?

Certes « Les Effarés » constitue un monde de contrastes : entre « noirs » et « blanc », le froid hivernal de l'extérieur et la chaleur de la boulangerie, le seul boulanger « au gras sourire » et « les pauvres petits pleins de givre » (Ibid). Néanmoins, il semble que la chaleur heureuse de ce petit paradis qui est la boulangerie éclairée par le four, est contagieuse. Le poids de la joie et de la vie grâce au pain chaud comme un symbole vital envahit la pauvreté des enfants affamés et transis de froid. Le pain doré du feu ayant la magie d'effacer le blanc de la neige, « souffle la vie ».

> Le noir et blanc (les enfants noirs dans leur lange blanc) est aussi un clair-obscur, ou plutôt un obscur progressivement attiré par la clarté et près d'être dévoré par elle. Cette lumière est celle du four, mais aussi celle de la bonté, de l'espérance, de la joie de vivre qui est là à deux pas et qu'il faut pourtant aller chercher en franchissant les barrières.[1]

[1] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 26.

En effet, grâce à sa nature essentielle, le feu apparaît actif comme une énergie fluide. Il ne stagne pas dans un objet « le pain » mais, il se propage d'un objet à l'autre. Cette vertu se retrouve dans la clarté. Comme ici le trou autour duquel les enfants se regroupent est éclairé grâce à la lumière du four. Ainsi la chaleur et la lumière remontent de l'intérieur de la boulangerie vers l'extérieur où les enfants les reçoivent. Cette transmission peut se faire soit concrètement soit d'une manière imaginaire. À proprement parler, les enfants voient la lumière et ressentent une petite chaleur remontée du four, ils peuvent sans doute ressentir de manière envoûtante la bonne odeur appétissante du pain chaud. Yasuaki Kawanabe décrit ce processus de transmission de l'énergie par l'ouverture :

> Tandis qu'au dehors la neige [v. 1] et les enfants blottis [v. 36] montrent un énergétique très bas, au dedans la chaleur [v. 15], le boulanger actif et la fabrication de pain témoignent d'une énergie créatrice. Et le moment de l'achèvement de la création (du pain) est marqué par l'intrusion, dans cet espace intime, d'un élément hyperbolique : ouverture. C'est en effet en ouvrant le four que se termine cette fabrication. Mais cette ouverture annonce encore autre chose : l'identification du four au ciel : « ces lumières du ciel rouvert » [v. 33]. Non seulement donc l'ouverture agrémente le paysage, mais elle aussi elle agrandit l'espace en identifiant l'encadré le plus petit à l'ouvert le plus grand. On croit assister ainsi à la cosmisation du four, de son énergie et de sa fonction créatrice.[1]

Dans « Age d'Or », le feu purifiant et sauveteur est mythique. Le poète ne cesse de s'interroger : « Ces mille questions / Qui se ramifient / N'amènent, au fond, / Qu'ivresse et folie ; / Reconnais ce tour / Si gai, si facile : / Ce n'est qu'onde, flore, / Et c'est ta famille ! » (p. 134). La voix de la famille est rassurante et le poète veut la rejoindre.

« La « famille » n'est plus celle de Charleville, mais l'onde, la flore, l'air, le feu. Il faut rompre avec le monde (au sens péjoratif du terme, comme dans *Bannières de mai*) pour se perdre – ou se retrouver – dans la pureté de l'élémentaire. »[2]

Cette fois aussi on entend le chant de l'amour. Mais il s'agit de l'amour maternel. Rimbaud reconnaît avec une logique prophétique cette voix relevée de cette affection féminine. Il chante avec elle :

« Puis elle chante. O / Si gai, si facile, / Et visible à l'œil nu... / – Je chante avec elle, – ». Cette voix fluide sans reproche est nette, aérée et joyeuse. « Et puis une voix / – Est-elle angélique ! – » (pp. 134-135).

Le poète est voyant de telle sorte qu'il comprenne la nature douce et affectueuse de sa mère. En pleine conscience, il compatit avec elle. À cet égard, Giusto précise :

---

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., pp. 73-74.

[2] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 120.

> La voix de sa mère peut être toujours angélique, même dans ses plus terribles algarades, car Madame Rimbaud, sans le savoir, sans le vouloir, dans l'épaisse nuit de son erreur, va elle aussi à la métamorphose lumineuse. Et cette voix qui parle toujours de l'âpre devoir est par là même plus angélique qu'aucune autre.[1]

Cependant la voix du poète en rejoignant celle de sa famille, veut la dissoudre. En fait, le poète grâce à sa puissante voyance, parviendra à une source cosmique et prendra une forme universelle. Si la famille est consciente en apparence, le poète le sera grâce à la lumière qui éclaire son chemin. « La famille vit la simplicité et l'immédiateté sur un fond de ténèbres. Le poète peut les rejoindre sur un fond de lumière qu'il finira bien par faire partager aux autres. »[2] En effet, c'est la voix mythique du poète qui porte un message universel : « Le monde est vicieux ; / Si cela t'étonne ! / Vis et laisse au feu / L'obscure infortune. » (p. 135). Or le poète permet au feu d'accomplir sa mission de purification de l'univers. De fait, le retour sur soi, sur ses origines est présenté comme le seul moyen salutaire du poète. Celui-ci conscient de ses origines et du monde obscur qui l'entoure, essaie de retrouver la lumière perdue en se donnant à la source de vie. Pierre Brunel explique ce processus de purification chez le poète en envisageant une origine mythique :

> Cette purification est présentée comme une purification par le feu, une *ekpyrosis* à la manière stoïcienne […] le don de soi au soleil, trouve sa justification dans un embrasement final qui permet un recommencement, un renouveau de l'être dans un nouvel Age d'or. Le Fils du Soleil a conscience d'appartenir essentiellement à ce temps heureux du règne de Saturne, à cette enfance du monde.[3]

En réalité, retour sur soi, sur ses origines, signifie sortir de cette obscurité et retrouver la lumière originelle de l'« Age d'or ». Si le feu procède de la création de cet univers, il devra purifier le monde ancien et recréer un nouveau monde. Le poète s'apprête à se retrouver dans cet univers purifié, naturel et clair : « O ! Joli château ! / Que ta vie est claire ! / De quel Age es-tu, / Nature princière / De notre grand frère ? etc...» (p. 135).

## 1.2. Le Dilemme du feu furieux dans *Une Saison en enfer*

Le feu dans *Une Saison En Enfer* est problématique. Élément de purification et d'expiation, il apporte en soi la douleur et la destruction. Nous entendons les cris de Rimbaud dans ce recueil à travers des flammes de l'enfer. Dans « Mauvais Sang » poème qui traite de « l'ascendance » du poète et de la question de la race, Rimbaud aborde en même temps

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 179.
[2] *Ibid*.
[3] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 120.

l'ancienneté du feu comme un élément primitif et quotidien de la vie des ancêtres vulgaires du poète : « Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps » (p. 220). Il regroupait les gens faisant partie de leur vie : « Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. » (pp. 221-222). Fumer, cuisiner, réchauffer et brûler sont les vertus présentées du feu par le poète. Celui-ci tourmenté par une question d'identité, se trouve entre le passé et l'avenir. Dans les premières sections de ce poème, il confie comme dans un journal intime, le portrait de ses ascendants. Dans ce poème apparenté à une confession, Rimbaud ose reprocher voire mépriser ses racines ancestrales : « J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure. » (p. 220). Par ce ton moqueur, le poète ne cesse de se railler de lui-même autant que de ses ancêtres. En effet, par la conjonction de coordination « mais » le lecteur s'attend une qualification importante, alors que malgré lui, la priorité caractéristique ou l'avantage qui pourrait distinguer le poète de sa race, se limite curieusement à un geste simple de toilette. D'autant plus que dans la deuxième section, une confession devient davantage franche et brutale : « Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée. » (p. 220).

Certes, cette confession traverse le poème sous des termes différents, même si elle est imprégnée d'hypothèses sacrilèges : « Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ ; ni dans les conseils des Seigneurs, – représentants du Christ. » / « Le sang païen revient ! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas ! l'Évangile a passé ! l'Évangile ! L'Évangile. J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité. » (p. 221).

Cependant le poète rebelle ne se contente pas de cette situation où il fut et où il est, il tente de se révolter contre elle. Il raconte sa vie marine, le récit de voyages qu'il fera et l'avenir de sa vie : « Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. » (pp. 221-222).

Le poète prévoit ou plutôt fait son destin. Il quittera la lumière artificielle des villes d'Europe et s'enfoncera vers d'autres pays. « En réalité, il est question ici d'un mouvement

pendulaire, allant de la figure du Seigneur franc replacée dans un passé héroïque à celle du Surhomme païen replacée dans un futur glorieux et agressif. »[1]

En outre, le seul point commun qu'il aura avec ses ancêtres sera des pratiques quotidiennes et parfois frénétiques comme nager, chasser et boire du métal bouillant autour des feux. Il accueillera la vraie chaleur du soleil qui pénétrera l'intimité de son corps. Les poumons brûlés comme l'organe de respiration, marque à quel point il désire s'évader de cette chaleur étouffante. Brûlé par le feu, il est ainsi prêt à boire ce métal chaud. Devenu surhumain, il possède cette force de plomb. Les feux au pluriel faisant allusion à la vie primitive des hommes, l'aspect vif et agréable de cet élément fondamental, amplifiera la force surnaturelle du poète. En d'autres termes, le poète revenant à ses origines, puisera une autre force consacrée aux premiers hommes plus harmonieux au contact de la nature et de la vie sauvage. L'image que le poème nous donne de « ces chers ancêtres autour des feux » appartient à l'aspect mythique de la vie humaine et son rapport à la nature et aux éléments, en particulier au « feu ». Le poète s'évade vers de nouveaux horizons comme des flammes qui s'envolent vers le ciel. Il prédit son avenir revenant des pays du soleil : « Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé. » (p. 222). Rien ne peut satisfaire le poète. Ni la politique, ni l'amour de la patrie ne lui enlèvent sa race maudite.

> Le héros de la lumière ne peut se satisfaire d'une telle vie où courrait une fausse vigueur. [...] Le héros est au sol, son épuisement est total : il va célébrer le rite de sa race maudite, boire pour mieux sombrer dans les ténèbres.[2]

« Maintenant, je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève. » (p. 222). Ici, le poète revenu des pays chauds, se sent « sauvé ». Il pense que les autres le jugeront « d'une race forte ». Dans la quatrième section, le poème prend un aspect plus concret. Il semble que le poète devienne plus réaliste. « On ne part pas. » (p. 222) est une phrase affirmative qui démontre la détermination du poète aventurier à rester et à se confronter à ses réflexions expiatoires. « Allons ! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère. A qui me louer ? Quelle bête faut-il adorer ? Quelle sainte image attaque-t-on ? Quels cœurs briserai-je ? Quel mensonge dois-je tenir ? – Dans quel sang marcher ? » (p. 222).

Dans la cinquième section, le poète revient à l'innocence d'enfance, « encore tout enfant », il refuse la lumière des villes quoiqu'il contemple ce panorama surprenant : « je voyais une

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 147.
[2] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 349.

mer de flammes et de fumée au ciel ; et, à gauche, à droite, toutes les richesses flambant comme un milliard de tonnerres. [...] Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. [...] Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ! » (pp. 223-224). En réalité, Rimbaud se réfugie dans l'altérité, celle de la bête et du nègre. Ce dernier cependant apparaît problématiquement obsessionnel chez lui. Une seule notion ayant la possibilité d'être thématiquement équivoque. Il y a un vrai nègre digne. Celui que le poète prétend et un autre faux et ignoble attribué à une hiérarchie aisée : « Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. » (p. 223). Il semble que la position prise de la part du poète apparaît paradoxale par rapport à la présentation qu'il donne de son caractère : « je n'ai jamais été chrétien ; [...] je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute » (p. 223). Rimbaud quoiqu'il se croie sans engagement moral, en se donnant une supériorité morale et sociale, se sépare littéralement de la hiérarchie civique. Rebelle envers la loi, tel qu'il prétendait, le poète se donne ironiquement le droit d'évaluer l'empereur ayant « bu d'une liqueur non taxée, fabrique de Satan. ». En effet, il devient un juge qui tranche le bien et le mal !

La section suivante, représente le retour du poète vers l'amour divin. Même si le poète affirme des vérités, on ne peut pas être certain de la véracité de son rêve ou d'une illusion poétique. N'est-ce pas ce retour à une vie première qui a réveillé cet amour chez le poète ? Le poète se retrouve-t-il sur une terre agréable ou un paradis passionnant ? Il réfléchit ainsi à un au-delà. La nature de plus, lui paraît pleine de bonté : « Vais–je être enlevé comme un enfant, pour jouer au paradis dans l'oubli de tout le malheur ! Vite ! Est-il d'autres vies ? [...] L'amour divin seul octroie les clefs de la science. Je vois que la nature n'est qu'un spectacle de bonté. Adieu chimères, idéals, erreurs. » (p. 224). Devenu plus sage ou plus purifié, il ne pense qu'à l'amour et qu'à l'amitié : « La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance. Ni l'espoir d'échapper à la vieillesse et à la mort. Dieu fait ma force, et je loue Dieu. » (p. 224).

Cependant cette soumission totale ne demeure pas dans la section suivante. Il semble que le poète soit coincé dans un enfer de suspicion et un dilemme de dénégation philosophique et cosmique. Le poète ne cesse de s'interroger : « Je ne suis pas prisonnier de ma raison. J'ai dit : Dieu. Je veux la liberté dans le salut : comment la poursuivre ? Les goûts frivoles m'ont quitté. Plus besoin de dévouement ni d'amour divin. » (p. 225). La dernière strophe est de

retour vers le discours réaliste. Le poète fait sa dernière confession où il paraît plus proche de la vérité. Il avoue sa faiblesse. Il parcourt la marche d'expiation « Assez ! Voici la punition. – En *marche* ! Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres...Où va-t-on ? au combat ? » (p. 225). Certes, il ne supporte pas le feu qui brûle son intérieur, néanmoins il recourt au feu pour s'immoler. En réalité, le feu devient sa purification et sa pénitence ultime dans la mort. Évadé par la chaleur, il se retourne vers la même chaleur étouffante qui brûle son intérieur :

> Le texte expose encore une fois la nullité essentielle du Moi (« Je suis faible ! »), son appel à l'auto-destruction (« Feu ! feu sur moi ! »), sa soumission volontaire et, enfin, sa mort (« – Je me tue ! Je me jette aux pieds des chevaux ! »). Toutefois, la voix confessionnelle ne se tait pas encore. Comme un dernier geste affirmatif s'esquisse, en effet, la volonté du Moi anonyme de rentrer sous le pli, de s'intégrer et de s'ajuster, au besoin, à l'enfer de la clôture (« – Je m'y habituerai »).[1]

En réalité, le poète fait un choix déterminant. Il retourne dans ce jeu ironiquement circulaire et contestataire qu'il avait commencé. C'est toujours la vie française qui le rattrape : « Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur ! » (p. 225).

Cette confession thématique et le recours au feu se poursuivront par le poète surhomme qui croit à sa faiblesse dans « Nuit de l'enfer ». D'autant plus que dans ce poème, les cris du poète sont davantage déchirants, quoiqu'il croie ne pouvoir crier : « Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. ». (p. 226). Le poète confessionnel se déguise tout au long du poème en changeant son masque. Il est entré dans un jeu triangulaire entre le bien et le mal, Dieu et Satan. Erré dans un dilemme religieux entre le christianisme et le paganisme, le poète vit une folie hallucinante ou un cauchemar attractif. Il entend Satan parler, il s'adresse à Marie : « Satan dit que le feu est ignoble [...] J'avais entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. » / « le diable est au clocher, à cette heure. Marie ! Sainte-Vierge !... » (p. 226). Lassé de cette tension idéologique qui ronge son âme, le poète retourne vers ses souvenirs. Il regrette son enfance et la nature paisible et l'âge des *Illuminations* où il vivait loin d'une religieuse binarité au sein d'une nature liquide et fraîche : « Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, *le clair de lune quand le clocher sonnait douze*... le diable est au clocher, à cette heure. » (p. 226).

« Nuit de l'enfer » se rapproche ainsi d'un vertige sans fin. D'une part, il y a un spectacle de miracle, un rêve infernal et un cauchemar poétique et lumineux qui ont lieu au sein des

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 153.

flammes et dénoncé par une lanterne : « Extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes. […] Satan, Ferdinand, court avec les graines sauvages... Jésus marche sur les ronces purpurines, sans les courber... Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude... » (p. 227). D'autre part, le poète plus qu'un magicien exhibe son magique bâton. Nous sommes invités à son spectacle fantastique : « Je vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories. Écoutez !... J'ai tous les talents ! [...] – Veut-on des chants nègres, des danses de houris ? » (p. 227). En réalité, ce n'est pas seulement à un spectacle que le poète nous invite mais à un ensemble de merveilles des mystères dévoilés. Comme un maître spirituel, il répondra à toutes les questions existentielles sur la vie et la mort. Il ne demande aucune récompense, aucun remerciement, aucune prière en dehors de la confiance, de l'acceptation et de l'accompagnement. C'est cela qui le rendra heureux. Le poète s'identifie à un prophète omnipotent, mais enfermé dans un complexe infernal. Son bonheur dépendra des gens, en particulier des pauvres. Rimbaud veut faire apparaître la voyance du poète et son savoir cosmique. Ici, le poète reprend l'idée de la négritude. Celle-ci comme un mode de vie inférieure, voire sauvage peut être équivalent à la vie paradisiaque. Les chants des nègres ainsi que la danse des houris signifient les deux, une vie perpétuellement heureuse. Toutefois le poète reconnaît le feu purifiant pour ses vices : « Je devrais avoir mon enfer pour la colère, mon enfer pour l'orgueil, – et l'enfer de la caresse ; un concert d'enfers. » (p. 227). Enfermé dans un complexe des enfers hétéroclites, le poète comme un héros ou un surhomme ne fuit pas le feu, au contraire, il en réclame davantage alors qu'il avoue sa faiblesse fatale. Le poète d'une ironie amère, ne conçoit sa liberté que dans son tombeau, il n'oublie pas cependant de disparaître comme il le mérite :

> Je meurs de lassitude. C'est le tombeau, je m'en vais aux vers, horreur de l'horreur ! Satan, farceur, tu veux me dissoudre, avec tes charmes. Je réclame. Je réclame ! un coup de fourche, une goutte de feu.
>
> Ah ! remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit ! Ma faiblesse, la cruauté du monde ! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal ! – Je suis caché et je ne le suis pas.
>
> C'est le feu qui se relève avec son damné. (p. 228).

« Encore une fois, on est donc ramené à ce degré zéro de la thématique rimbaldienne qui nous montre le Moi assujetti, anonyme et damné, s'offrant à son Dieu de feu. »[1] Or, le poète rebelle s'abandonne à la combustion furieuse du feu.

[1] *Ibid*., p. 155.

En résumé, le poète-Prométhée dans *Une saison en enfer*, perdant sa clairvoyance se sent égaré et las : « Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu [...] Suis-je las ! » (p. 227). Ainsi « le feu étend sur la *Saison* un désert d'aridité et de souffrance. Feu négatif, destructeur, [...] pouvoir véritablement infernal qui finit par épuiser toute matière, et par provoquer parallèlement dans l'esprit un vide, une absence. »[1]

L'enfer rimbaldien est en fait le lieu d'essai d'une distanciation pour le poète. Il se sépare à tout moment de cette peine infernale de son identité, de sa race, de la société, des gens qu'il connaît, des villes et du monde qui l'entourent afin de découvrir son « moi » profond et sa place cosmogonique. Le poète met en cause Dieu, Satan, l'univers ainsi que son « moi » et ses origines. Il refuse toute limite non seulement à travers son imaginaire mais aussi par ses expressions. En effet, *Une saison en enfer* manifeste la frénésie de Rimbaud se méfiant de tout, audacieux par l'idée de se plonger dans les flammes. Cependant il n'a pas honte d'emmener et de détruire tout ce qui est sacré, à travers les « puits de feu ». De ce fait, une *saison* s'avère être la jonction du *moi* du poète avec *Autrui*. Certes, le poète convoque Dieu, Satan, Marie ainsi que tout souvenir de son enfance, mais déçu, il ne fait lien qu'avec lui-même. Tout cela appartient à la rêverie du poète, son imaginaire « délirant ». *Une Saison en enfer* devient un véritable champ de bataille pour Rimbaud.

> Il s'y livre sans défense à l'histoire, à la morale ou à la théologie, à ces pâles fantômes de lui-même que sont Jésus, Dieu ou Satan, les ancêtres gaulois ou bien la Vierge Folle, représentants de ce monde lointain des hommes et des dieux qu'il n'a jamais vraiment connu que par ouï-dire ou que par nostalgie. À défaut de pouvoir être le poème de la relation, *Une saison en Enfer* réussit alors à être le tragique poème de l'absence : absence des autres, absence des choses, absence de soi.[2]

Cette distanciation et cette mise en cause des autres coïncident chez Rimbaud avec une sorte de jeu de rôle. En réalité, à chaque fois qu'il s'adresse à *Autrui* ou qu'il s'interroge sur l'identité ou l'efficacité d'un élément ou d'un objet ou du sacré, il essaie de regarder le monde d'un autre regard et d'envisager l'univers d'une autre manière. En d'autres termes, *Une saison en enfer* est un récit fictif de Rimbaud furieux, passionné endossant une pluralité de masques : « Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. » (p. 222). De même, le processus de cette altérité permanente exige de porter un autre regard auquel le poète n'est pas habitué. Ainsi, il emprunte le regard des autres : « je voyais *avec son idée* le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne » « Mauvais Sang » (pp. 222-223). De même, le poète veut perdre son regard ou il

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* p. 210.
[2] *Ibid.,* pp. 211-212.

le perdra naturellement, de même, le regard des autres lui apparaît très problématique. Dans *Une saison en enfer*, en effet ce regard et celui d'autrui prennent une dimension obsessionnelle : « Ainsi, mon chagrin se renouvelant sans cesse, et me trouvant plus égarée à ses yeux, – comme à tous les yeux qui auraient voulu me fixer [...] » « Délires I » (p. 230) / « Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu. » (p. 223). Il ferme aussi ses yeux à ce qu'il voyait quotidiennement afin de trouver un nouveau paysage : « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. » (p. 223). Fatigué et affaibli par le soleil quand il prend le masque de la vie française : « Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres...Où va-t-on ? au combat ? Je suis faible ! » (p. 225), ce passionné du feu, ce « fils de soleil » s'offre enfin aux yeux fermés au « dieu de feu » : « J'aimai le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu. » « Alchimie du verbe » (p. 235). De fait, ce changement des idées dépend de la métamorphose que le poète subit dans sa vie infernale. Cependant ces changements semblent être nécessaires pour l'aventurier rebelle qu'il est. « Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine » « Adieu » (p. 242). Enfin dans « Adieu », le poète met en question le devoir de chercher le soleil et généralise un engagement de retourner vers la divinité. « Adieu » achève le cycle des antithèses philosophiques et métaphoriques de Rimbaud autant révolté que soumis, autant maître qu'esclave, autant chrétien que païen, autant « mage » que « ange » autant « moi » qu'« Autrui ». « Adieu » met un point final à la nostalgie, aux hallucinations, à la mystification et enfin à la poésie. Le « moi » confessionnel du poète extériorise toutes ses pensées et ses sentiments. C'est la fête de la vérité, le moment de la confession, le dénouement des masques, la confrontation avec le Moi, et les funérailles du mensonge :

> J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée !
>
> Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !
>
> Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort, pour moi ?
>
> Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. « Adieu » (p. 243).

Notre lecture d'*Une Saison en Enfer* nous conduit ainsi à repérer un triple adieu du poète : adieu à Verlaine, « Vierge Folle », compagnon d'enfer, Satan qui entraîne Rimbaud à la damnation, adieu aux poèmes composés sous l'influence de celui-ci, adieu enfin, à la voyance, à la ferveur qui brûle dans l'instant, à l'image de prophète que le poète pouvait

avoir de lui-môme. Adieu au monde de la révélation dans ses figures, dans sa présence immédiate et sensible. Adieu au mensonge qui permettait de croire échapper au temps.[1]

## Synthèse du feu rimbaldien

Le feu, révélant la rêverie poétique, comme nous avons constaté, prend plusieurs dimensions dans la poésie rimbaldienne. Il fait partie de la rêverie, de la nostalgie de l'enfance, des souvenirs du foyer qui souffrait à la fois de l'éducation autoritaire maternelle et celle de l'absence paternelle. Le bonheur chez Rimbaud est imprégné de la lumière et de la chaleur agréable quoiqu'elles relèvent d'une cheminée ou d'un four. Peu importe la source ! Le soleil comme on a étudié précédemment est en association avec la femme, la terre et l'eau. Parmi ces associations celle de l'eau et du feu est plus remarquable en particulier dans « L'Éternité » : « c'est la mer allée / avec le soleil » (p. 133), ainsi que dans « Bannières de mai » : « Je sors, si un rayon me blesse / Je succomberai sur la mousse. » (p. 131) que nous venons d'expliquer largement. Il semble que l'imagerie de la liquéfaction est bien étendue chez Rimbaud. Dans *Une saison en enfer* également, le poète associe des éléments antagoniques eau /feu et adoucit de la même manière la chaleur par l'eau. Cela s'esquisse dans la structure des expressions utilisées : « une goutte de feu » « Nuit de l'enfer » (p. 228) « une mer de flammes » « Mauvais Sang » (p. 223) ainsi que dans la nostalgie du passé chez le rêveur des *Illuminations* quand il réclame de l'eau : « J'ai soif, si soif ! Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, » « Nuit de l'enfer » (p. 226). Cette « eau » problématique transparaît largement dans « Alchimie du verbe » sous plusieurs formes : l'eau à boire, celle que cherche le poète et l'eau des bois qui se perd :

« Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère / Entourée de tendres bois de noisetiers, / Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert ? / Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise, / – Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert ! – / Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case [...] L'eau des bois se perdait sur les sables vierges, / Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ; / Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire. » (p. 233).

En outre, le feu garde chez Rimbaud son originalité mythique. Cet aspect mythique du feu est accentué durant *Une saison en enfer*. L'imagerie du feu est un procédé de négation du poète rebelle et « délaissé » qui met en question tous les sacrés sociaux. Ce refus aborde non seulement l'autorité familiale, religieuse, mais aussi le moindre détail concernant la vie sociale comme le métier et la hiérarchie sociale. En effet, cette négation stricte chez Rimbaud

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 367.

prend tous les aspects de sa vie privée et sociale. Le poète-Prométhée n'hésite pas à inviter les flammes et établit une tentative d'autodestruction. De ce fait, l'imagerie du feu est le combat intellectuel de Rimbaud en tant que poète envers le cosmos :

> Car si le drame d'*Une saison* est la lutte permanente contre l'obligation à la coïncidence, implicite dans toute société (il faut se fixer, s'établir, se plier à un masque et à une série de normes définies à l'avance), l'imagerie de la combustion forme la réplique exacte à ce drame. En effet on sait que la psychanalyse et les sciences mythologiques diverses s'accordent pour voir dans cette métaphorique (du feu, du soleil), des représentations imaginaires de l'instance d'autorité en général (Père, superego, etc.). Gaston Bachelard a également montré, dans La Psychanalyse du feu, comment s'organise un « complexe de Prométhée » autour du caractère social et autoritaire de certaines rêveries du feu.[1]

Remarquons que dans le corpus rimbaldien, le feu possède deux faces du bien et du mal comme il l'est dans sa substance ignée : Il est autant destructeur que créateur, vivifiant autant que mortel, brillant autant que brûlant, infernal autant que paradisiaque.

## 2. Le Feu et le Soleil dans la poésie nîmâienne

Dans ce chapitre, nous aborderons la place du feu chez Nîmâ, bien que nous ayons déjà étudié le soleil en relation avec l'eau. Le soleil est omniprésent dans la poésie de Nîmâ et il peut être associé à la mer, à l'instar de la poésie rimbaldienne. Reprenons l'exemple de « Ghou » (« Le Cygne ») dans lequel, cette présence est remarquable. L'eau est colorée d'or par les éclairs matinaux :

صبحم چو وی گ مه / وی دری سرکش وخامش / گ مجهای نیلا چه / جبه ی طلای ناب به دوش [2]

*Au matin lorsque le soleil se dévoile*
*sur la mer rebelle et silencieuse*
*des vagues indigo portent*
*une cuirasse d'or pur*[3]

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 156.

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 111.

[3] Parviz Khazraï dans la traduction de ces deux vers, préfère considérer le soleil restant comme le sujet, « *Lorsque le soleil dévoile au matin / sur une mer rebelle mais muette, / il recouvre les vagues obscures / d'une tunique d'or.* » in *op. cit*., p. 47. Pour ce vers on peut faire une autre lecture, la nôtre consiste à considérer les vagues comme le sujet du deuxième verbe.

À la fin, le cygne idéaliste de Nîmâ jette un coup d'œil vers le soleil et les couleurs créées grâce au jeu du soleil et de la mer. Le soleil apparaît comme un motif porteur de l'espérance qui réveille la vigueur et de la liberté dans l'eau chez le cygne :

ظر ، ته ری خ شیا / ظری ری نگهای قی ، با تکا ن به بالهای سفیا / به جهیا وی آب می [1]

*Il jette un coup d'œil vers le soleil*
*un autre vers les douces couleurs*
*en secouant ses ailes blanches*
*il bondit sur la mer profonde.*

Ce jeu du soleil et de la mer est visible dans plusieurs poèmes de Nîmâ dont « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »). Ici le soleil apparaît comme le point d'espoir pour ce poète désespéré. Celui-ci se trouve d'une part en face du soleil et d'autre part en face d'un univers détruit. Il semble que le soleil partage le chagrin du poète et contemple ce panorama affligeant :

م به وی آفتابم / برم در ح در ظ / او مه دنیا خرب و خرد باد / او به ، ن که دیم ن د ن ، در ی
دنیای بر ود / خ دد د پیش [2]

*Rêvant à mes jours lumineux qui sont perdus*
*en face, j'étends mon regard jusqu'au soleil*
*sur la mer.*
*le monde est détruit et brisé par le vent*
*le joueur de flûte continue de jouer, dans ce monde nuageux*
*il avance sur son chemin.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 112.
[2] *Ibid.*, p. 192.

L'image du soleil personnifié s'aperçoit dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille chouette »). Il est semblable à celui que l'on connaît dans la poésie rimbaldienne. Dans le poème de Nîmâ le récit commence par la symbiose du ruisseau de la terre et du soleil. Ce dernier disparaît alors qu'il s'ennuie du regard froid du ruisseau :

هیس مباد خنجری آم / بر در بغلتید و برفت / آفتاب نگهش سرد به خاک / پرشکر کرد و برنجید و برفت [1]

*Chut ! ne dites rien, le ruisseau*
*s'est glissé doucement au-delà de la vallée et s'en est allé.*
*Le soleil blessé de son regard froid*
*sur la terre a bondi et s'en est allé.*

En ce qui concerne le feu chez Nîmâ, il faut signaler qu'il possède des conceptions métamorphiques différentes. Le « feu » occupe une place importante chez lui. Élevé dans une région montagnarde, à côté des bergers qui allumaient le feu, Nîmâ est passionné de sa contemplation. Il admire le feu dans « Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit du teint pâle, le sang froid ») :

به به آ آتش شبهای تا / در کنار گوسفند و کوهسا [2]

*Oh ! Oh ! Le feu des nuits sombres*
*À côté des moutons et des montagnes !*

## 2.1. Le Feu dans « Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid »)

Dans « Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid »), l'un des poèmes remarquables de Nîmâ, le feu refroidi d'un foyer raconte le récit des soirées du poète au bord d'une forêt. Quelques pierres empilées du foyer qui n'est plus chaud, constituent un tableau à la fois réaliste et métaphorique. Dans la première strophe, Nîmâ passionnée par la nature, associe son sentiment

[1] *Ibid.*, p. 116.
[2] *Ibid.*, p. 31.

de nostalgie envers la vie passée et le souvenir lointain, à celui qui relève de la contemplation de quelques pierres qui évoquent un foyer chaud. Maintenant refroidi, celui-ci apporte avec lui la nostalgie :

ما شـ ی دو دو / بر مسیر خامش جنگل / بیگچینـ جاقـ خرد، / و خاکستر سردی / چنـ کا غبـ ودی یشه ی
مـ ملال نگیز / طرح تصـ یری، در آ هر چیز / د تا ز حاصلش دردی / و شیرینم که با مـ آتشـ د شـ / نقش نا نگ گرد /
سرد گشته، نگ گرد / با دم پائیز مـ ، کنات بهـ وی دی / چنـ که ما شـ ی دو دو / بر مسیر خامش جنگل، /
بیگچینـ جاقـ خرد / و خاکستر سردی [1]

*Il reste des nuits lointaines*
*sur le chemin éteint d'une forêt*
*un cairn de pierre d'un petit foyer*
*dans son intérieur de cendres froides*

*Comme dans mes pensées poussiéreuses et assommantes*
*s'esquisse une image pleine*
*d'une histoire douloureuse.*

*Mon doux jour qui portait le feu en moi*
*est devenu discordant, refroidi, pétrifié*
*sous le souffle de l'automne de ma vie*
*une métaphore du printemps au visage jauni,*

*Comme il reste des nuits lointaines*
*sur le chemin éteint d'une forêt*
*un cairn de pierre d'un petit foyer*
*dans son intérieur de cendres froides.*

[1] *Ibid.*, p. 179.

Dans la deuxième strophe Nîmâ ressemble les éléments de la strophe première à celle de ses pensées imprégnées des histoires tristes. Elles ne créent que des cendres froides à l'image du cairn de pierres. En effet, le poète met en parallèle son intérieur et le petit foyer par rapport à l'image triste que les deux peuvent créer. Le foyer cendré semble réunir les pensées poussiéreuses du poète. De ce fait, le feu reste bien au cœur du poète comme le feu est au cœur du foyer. Dans la troisième strophe, Nîmâ ravive son passé pour raconter l'origine de son souvenir et donner une crédibilité à l'analogie entre les éléments de la première et ceux de la deuxième strophe. Il cherche dans sa mémoire la source de sa nostalgie en contemplant ce petit foyer refroidi, égaré dans la nature, celui qui a réveillé tant d'émotion et de regret. La troisième strophe consiste ainsi à une révision des souvenirs du passé. Dans la dernière strophe de ce court poème, le poète revient à la strophe initiale et clôt le poème en reprenant l'incipit sauf qu'il ajoute le mot comparatif « comme ». En effet, Nîmâ est novateur dans ce poème qui représente autant une structure nouvelle que des strophes irrégulières. De plus, il n'hésite pas à transformer la reprise de l'incipit dans la strophe finale. Ainsi, Nîmâ prend ses distances à l'égard de la poésie classique dans laquelle il y a la reprise du premier vers ou de la strophe initiale, c'est ici que la première comparaison prend sa source. Cette petite modification entraîne un véritable cycle de comparaisons. Dans la deuxième strophe le poète opère une analogie entre le foyer plein de cendres et ses pensées poussiéreuses tandis qu'au cours de la dernière strophe, il compare sa vie froide et sans âme racontée au cours de la troisième strophe, au même foyer et à ses cendres citées au début du poème. Aussi le poète voyage d'un petit foyer duquel nous attendons chaleur et vie, à un foyer éteint et froid. Nîmâ réutilise le signifié comme le signifiant de la deuxième comparaison. En outre, si l'on considère la troisième strophe comme le complément de la deuxième strophe, on pourra déduire que la quatrième strophe établit une comparaison entre les pensées du poète et le foyer froid. Abolfazl Pacha poète et critique iranien à ce sujet explique : « dans la quatrième strophe, Nîmâ compare ses pensées au foyer existant dans la première strophe, c'est-à-dire qu'il a remplacé le signifiant par le signifié et le signifié par le signifiant. On peut dire que cela est sans précédent dans la poésie iranienne. »[1]

En résumé, « Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid ») établit une analogie entre les éléments humains et les motifs naturels d'un foyer. Ce qui fait ressembler les pensées du poète à un cairn et l'intérieur de ses pensées à un foyer. De fait, le feu apparaît être le point de convergence entre les pensées tristes du poète, le foyer et les pensées du foyer. Alors que la

[1] Pacha Abolfazl, *Khanech-e cher-e Ojagh-e Sard in Be Bagh-e Hamsafarân*, http://www.iranseda.ir/FullItem/?g=1108933.

combustion est terminée et qu'il n'y a plus de feu, il n'y aura que des cendres froides et des histoires navrantes. Le poète retourne à la fin du poème, vers l'analogie entre le foyer et les pensées en inversant le signifié et le signifiant pour mettre en évidence ce point commun. Les pensées refroidies ne donnent que du chagrin à l'image d'un foyer sans feu qui suggère la nostalgie. En réalité, dans la troisième strophe, le poète explique que les jours plaisants qui étaient porteurs de feu sont devenus désormais refroidis, pâles comme les pierres. Il évoque de ce fait, l'analogie entre la vie froide et pétrifiée et le cairn de pierres empilées. Le printemps de la vie, c'est-à-dire la jeunesse, devenu jaune comme l'automne rappelle le feu rouge et vif du foyer devenu pâle et sans âme. Ainsi pour le poète, le feu est la ferveur essentielle de la vie, sans lui, la vie n'a pas de sens et elle sera morte. C'est pour cette raison que réviser longtemps les souvenirs de la vie passée, ou se rappeler que le feu de la jeunesse est terminé, plongera l'homme dans un sentiment douloureux voire décevant. Du reste, le petit foyer oublié par les gens qui avaient allumé le feu, donne une image allégorique d'un homme seul oublié par ses amis. Il est intéressant que les deux restent silencieux, le feu éteint ne fait pas plus de bruit qu'un homme sans audience.

## 2.2. Le Feu dans « Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la Nuit »)

L'image de la solitude de l'homme se retrouve dans « Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la Nuit ») dans lequel le poète raconte l'histoire de d'un homme seul et fatigué à côté du feu après le départ des convives. Ici la nuit, la solitude et la fatigue rendent l'homme silencieux et triste :

پس شر گذشته امیر نا جای کرد خا، دیرگاه امیزب درخانه ش تنها نشسته، ادرذ آجیر جای خود، بر
حل متروک ر د جاق و، او ه ، و سته اه ذ به ا یش ابس فو و حر ، ه ابذ ی نای خود،
در ی شر تا پیوسته، اچ سرغ ذ ه گیر، امیزب درخانه ش تنها نشسته [1]

*Il est tard dans la nuit*

*Les convives ont quitté leurs places, depuis longtemps.*

*l'hôte reste assis seul chez lui.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 200.

*Dans sa hutte, sur une plage déserte, son foyer brûle*

*lui est resté, lui est fatigué.*

*Derrière ses lèvres*

*prison de mots*

*encouragé par la mélodie de sa flûte, il rejoint cette nuit obscure et sans fin*

*car personne ne le questionne sur son état d'âme, pareil à un prisonnier*

*l'hôte reste assis seul chez lui.*

Le silence de l'homme paraît comme une vraie souffrance. Les mots sont enfermés dans la bouche du poète abandonné à une totale déréliction, « car personne ne le questionne sur son état d'âme pareil à un prisonnier ». En réalité, par ce vers, le poète fait allusion à la fois à l'hôte abandonné à sa solitude et aux paroles emprisonnées dans sa bouche. Comment n'a-t-il pas parlé avec ses convives ? Ne furent-ils pas confiants ? S'agit-il d'un secret ? L'hôte comme le foyer qui ne dévoile pas son mystère, reste silencieux, cependant, il se sent seul et accablé de porter sa solitude et son secret. L'image du foyer brûlant dans une hutte sur une plage isolée, suggère d'une manière métaphorique, l'homme seul qui « brûle » de solitude. C'est pour cette raison, que le dernier vers dans la première strophe peut renvoyer aussi au foyer du vers précédant. Les mots prisonniers dans la bouche de l'homme rappellent les bûches qui ne peuvent pas sortir du foyer. Les paroles qui brûlent ne peuvent pas émerger comme les bûches qui brûlent dans leur foyer suggèrent l'homme qui se sent prisonnier dans sa petite cabane. Du reste, l'homme seul dans sa hutte, n'a comme compagne que le foyer seul.

## 2.3. Le Feu dans « Oûd » (« Encens »)

La compagnie du feu est illustrée dans « Oûd » (« Encens ») dans lequel, la maison est encore vide. Cette fois le poète est le narrateur de l'histoire nocturne. Il n'y a que lui et un encens qui brûle :

خانه خا ، نگهب سرمسر ابادل شر نه غم بدونبد الیا د م درمج م ادیگاه که س دعد[1]

[1] *Ibid.*, p. 124.

*La maison est vide, le veilleur ivre*

*Cette nuit, la vie est tranquille*

*mais je sais que dans ma cassolette,*

*depuis longtemps l'encens brûle.*

Au fil du poème l'encens s'anime et prend la forme d'un fantôme éphémère d'une fille attirante. Le poète vagabonde dans ses pensées, pareil au fantôme qui surgit. Dans la cinquième strophe, le poète plonge davantage dans sa rêverie, de telle sorte que son regard voyage à l'infini et est noyé dans le corps de sa bien-aimée :

ماه که ا دود برا ق فنگر و ابا نگاهم که به م ناه با اغرق آیم در پیکر و [1]

*Comme une lune qui brûle dans les nuages*

*elle se manifeste fascinante,*

*Par mon regard absorbé et retenu*

*je me noie dans son corps.*

Dans la dernière strophe, le poète nous confie que l'encens est sa compagne et qu'il est la source de sa rêverie amoureuse :

دیرگاه که بام منس اعد س دود مجم م اودرو شبح ودگذ ا بام دلبرم [2]

*Depuis longtemps, ma campagne*

*l'encens brûle dans ma cassolette*

*et sous la forme d'un fantôme éphémère*

*se manifeste ma bien-aimée.*

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p. 125.

## 2.4. La Mission du feu dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »)

Dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »), Nîmâ raconte l'histoire de la priorité du feu sur le marais et le vent. Le feu est représenté par le poète, comme un élément purificateur et éclairant contre deux forces destructrices : le marais et le vent. Le marais est le symbole d'une société arriérée et noyée dans la détresse et la superstition, souffrant de dynamisme et de progrès. Le vent symbolise la tyrannie du pouvoir despotique qui ne tolère pas la liberté d'expression ni la modernité sociale. Le feu, en revanche, est une métaphore de la puissance de la raison et de la volonté au sein de la classe intellectuelle et du peuple révolté. Ceux-ci tentent de changer le destin du pays et de tourner la page actuelle au profit de la liberté et du progrès. L'affrontement de ces forces est incarné dans les propos du vent et du marais dans la première strophe, alors que le poète évoquera le feu et le décrira dans les strophes suivantes. Dans la première strophe le vent et le marais revendiquent la lutte contre le feu, l'assèchement de la terre et la destruction de la vie. Le vent veut éteindre le feu et le marais veut empêcher l'avancement du feu :

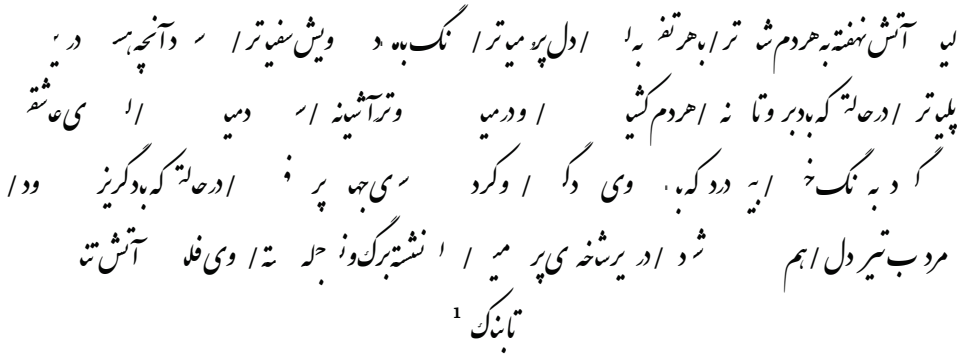
مساگا ِآتش، مرد ب و باد تنا / بر آتش شکفته ءث دو نا / باد: م دمم که کسر مرد ب / با شعله ی گرم / د م چ
ود / مرد ب: م در درو ِ وش ِگرم آب جا ی م کنم / دهم که برش ی ی آتش / و ن فزی دلکش /
ر تر ک و ب باک تر در آی / ما به میل باد نتا به وی م / ک نه بیا هرگز به ر ی م / تا آنا ِغرقه ما ی ل
گ ژ پش / در گنا ی آب د م / می ی در به شاخ / شیر ی و خش ن م [1]

*Les voisins du feu, le marais et le vent vif*
*rôdent en vain autour du feu épanoui*
*Le vent : je soufflerai afin d'assécher le marais*
*par tes flammes chaudes.*
*Le marais : je ne laisserai pas l'eau couler*
*dans ton corps chaud et clair.*
*Ô feu ! Attrayant et vivifiant !*
*je te laisse te redresser.*

[1] *Ibid.*, pp. 84-85.

*Abîme-toi avec ardeur !*
*Agît avec audace !*
*Mais sous le souffle du vent*
*Tu ne parviens pas à me brûler*
*la sécheresse ne parvient jamais à me trouver.*
*Pour que ce vieillard bossu se noie*
*dans les boues puantes de ma bouche,*
*je ne laisserai pousser sur aucun arbre*
*nul fruit doux et parfumé.*

Dans la deuxième strophe qui commence par la conjonction de coordination « mais », le poète met en relief la force du feu contre les deux éléments cités dans la première strophe. Le feu remporte la lutte. Il est vainqueur. Dans la deuxième strophe, gardant son espoir et sa force brutale, le feu brûle les maux de la société. Le poète raconte cette lutte successive. Dans la troisième strophe, alors que le vent souffle brutalement afin d'éteindre le feu, celui-ci grossit davantage :



*Mais à chaque souffle, le feu embusqué, accentue fortement sa flamme*
*à chaque flamme sur ses lèvres, encore plus d'espoir*
*pur comme l'aube et son visage plus clair*
*il brûle tout ce qui est impur sur le chemin.*

[1] *Ibid.*, pp. 85-86.

*Bien que le vent le fouette de toute sa force*
*le feu dresse ses souffles avec ardeur*
*et enflamme tous les nids autant le sec que l'humide.*
*Ce sont des lèvres d'un amoureux,*
*elles sont fleuries en rouge de sang,*
*C'est un patient dont le visage a jauni sous les douleurs*
*en regardant le monde de ruses.*
*Tandis que le vent fuyard s'éloigne,*
*le marais au cœur obscur s'assèche.*
*Sous les branches en fruits,*
*un vieillard est assis en pleine abondance de vie*
*la face du ciel brille d'un feu ardent !*

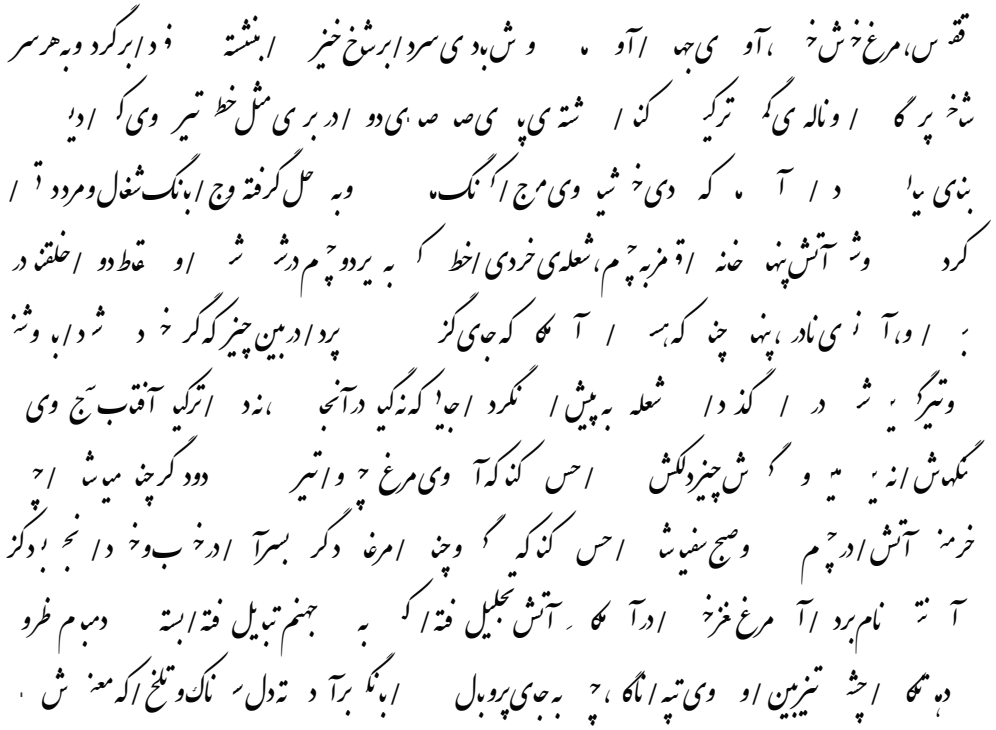
Ainsi, le feu amoureux avance en ravageant tous les obstacles dont le vent et le marais. Le vent s'enfuit et le marais s'assèche. La vie se rétablit en paix dans une atmosphère paradisiaque où même les vieillards vivent au sein de ce bonheur. Le feu éclaire le ciel. En fait Nîmâ présente le feu comme un élément persévérant qui ne cesse de combattre les maux et avance malgré les ennemis pour sauver le monde. Nîmâ narrateur, pareil à Prométhée privilégie le feu. En réalité, « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu ») est le récit de la victoire des forces du bien contre les maux, la conquête de la lumière et la chaleur contre l'obscurité, la raison contre l'ignorance, et la vie contre la mort. Le feu purifie en même temps qu'il détruit, donne de la vie alors qu'il anéantit les maux et fait reculer la mort. C'est un élément dynamique, audacieux, puissant et purifiant qui apporte des bienfaits paradisiaques, alors qu'il est, en substance, lié aux enfers.

## 2.5. La Mission du feu dans « Ghoghnouss » (« Phénix »)

L'aspect mythique du feu occupe une place importante chez Nîmâ, en particulier, dans un de ses poèmes considérables intitulé « Ghoghnouss » (« Phénix ») dont le titre est révélateur. Le phénix est un bel oiseau légendaire avec une belle voix. Il vit mille ans. Au bout de mille ans, en s'approchant de la mort, l'oiseau accumule des bûches de bois au-dessus desquels il s'assoit et se met à chanter. Il secoue ses ailes de telle sorte qu'une flamme ressorte et qu'il

prenne feu. Se renversant enfin au sein des bûches qu'il a accumulées, l'oiseau brûle. Il ne restera de son corps que des cendres. Ce qui constitue la création d'un nouvel oiseau. Cet oiseau fabuleux est en réalité, caractérisé par sa capacité surnaturelle à renaître après s'être consumé sous l'effet de sa propre flamme. Dans ce sens, il symbolisera le cycle de la mort et de la résurrection. En plus, cette mort qui aboutira à la nouvelle naissance est une métaphore thématique de l'éternité. Par ailleurs le phénix fait allusion à l'exubérance de l'amour humain envers les autres. L'homme qui se sacrifie pour le salut des autres incarne l'image d'un prophète qui ne pense qu'à sauver les gens et à lutter avec audace contre les ennemis afin de donner naissance à la lumière et la liberté.

« Ghoghnous (« Phénix ») de Nîmâ est considéré comme une pierre angulaire dans le corpus de Nîmâ. À partir de ce poème, le récit dans la poésie nouvelle persane prendra une forme plus riche et plus mature. D'après Shafiee Kadkani, poète et critique iranien, « Ghoghnous (« Phénix ») est un des poèmes les plus connus de Nîmâ qu'on peut considérer comme le premier poème libre de Nîmâ. »[1] Pour cette raison et pour l'importance du récit dans ce poème fictif qui représente d'une manière la lutte de Nîmâ, nous préférons citer d'abord l'ensemble du poème et ensuite constituer son analyse :



[1] Shafiee Kadkani Mohammad Reza, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane), op. cit.*, p. 109.

هر مرغ هگذ / آنگه نج ی درویش مس / خد به وی ییت آتش فکن / باد، ش ده و س ته مرغ / خاکستر تش
و ته مرغ / پس ج جه ش دل خاکسترش به در [1]

*Phénix, oiseau légendaire au chant céleste*
*égaré par les vents froids*
*est perché seul,*
*sur la branche d'un bambou.*
*Entouré par des oiseaux sur d'autres branches.*

*Il compose des gémissements perdus*
*par des bribes de centaines de voix lointaines et affligées*
*dans les nuages ressemblant aux lignes noires, ombrageant la montagne*
*il bâtit le mur d'un palais imaginaire.*

*Depuis que le soleil a laissé ses rayons palissant sur des vagues*
*et que le hurlement du chacal a monté vers la plage*
*le paysan allume le foyer secret.*
*Une petite flamme aux yeux rougis*
*souligne les deux grands yeux de la nuit*
*et les hommes traversent les pays lointains.*

*Lui, le phénix au chant rare*
*quitte soudainement son emplacement*
*et survole les ombres conjuguées aux lumières de cette longue nuit.*
*Il ne regarde qu'une flamme devant lui.*

*Dans ce pays où il n'y a ni plante ni vie*
*le soleil obstiné est exposé sur les pierres.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 61-63.

*Il n'a rien de fascinant ici.*
*Il sent que comme la fumée, le rêve des oiseaux s'est assombri*
*pareil à lui.*
*Il voit pourtant dans leurs yeux*
*l'éclair de leur espoir et leur matin blanc*
*comme un tas de feu.*
*Il se demande si sa vie*
*se réduit à la nourriture et au sommeil*
*sinon sa souffrance sera infinie.*

*Cet oiseau au chant charmant,*
*dans ce lieu glorifié du feu à présent,*
*s'est métamorphosé en un enfer,*
*il tourne ses yeux perçants*
*et soudain, sur place sur cette colline*
*se met à battre des ailes*
*du fond de son cœur,*
*il lance un cri amer et brûlant de douleur*
*dont nul oiseau passager ne comprend le sens,*
*Alors, ivre de ses douleurs intérieures*
*il se jette dans l'immensité du feu.*

*Le vent souffle brutalement et l'oiseau est brûlé*
*l'oiseau n'a laissé que ses cendres*
*alors que ses poussins en ressortent.*

Dans la première strophe de ce poème, la position du phénix assis seul sur une branche du bambou est décrite. Il est égaré à cause des vents froids alors que sur d'autres branches, il y a un groupe d'oiseaux assis. Il semble que tous les oiseaux sont à l'écoute de cet oiseau maître des cieux.

> « Des vents froids » synonymes des « souffles froids », font allusion aux contestations et aux critiques âpres et partiales des gens qui ne comprennent pas ses chants, et qui le harcèlent par leurs souffles froids (leurs reproches) de telle sorte que le phénix (Nîmâ) prend la distance et l'isolement. Ses airs pour ceux qui sont habitués aux airs anciens, apparaissent étrangers, inconnus et lointains. Cependant, le phénix compose par « bribes des voix affligées », des chants nouveaux qu'ils n'ont pas encore entendus. Il bâtit donc par ces chants, dans les nuages noirs, des palais imaginaires. [1]

En effet, cet oiseau seul, égaré par le vent froid et entouré des autres oiseaux décrit la situation de Nîmâ devant les mouvements opposés et les poètes adverses qui l'empêchent d'avancer. Dans la deuxième strophe, le poème raconte le métier du phénix, ce qu'il fait avec la souffrance. Il compose des gémissements et il construit un palais imaginaire. Ainsi, la composition de centaine de voix lointaines peut faire allusion aux efforts incomplets des camarades de Nîmâ pour faire évoluer la poésie persane alors que Nîmâ seul, réussit à accomplir leur travail imparfait et à monter le mur de la poésie nouvelle. Dans la troisième strophe, bien qu'il s'agisse de l'atmosphère du poème, le paysan peut être une métaphore du poète lui-même qui trouve le feu caché et allume le foyer obscur alors que les hommes ignorants passent et que la seule voix s'élève du chacal : il fait nuit, et le soleil perd sa couleur dorée, le chacal hurle. Nîmâ représente une scène romantique et impressionnante dans laquelle, le paysan (avec l'article défini) allume le foyer. « La petite flamme » est le seul guide du poète qui n'a rien dans cette obscurité que ce petit feu. Lui comme un Prométhée parvient donc à trouver le feu caché, alors que les gens circulent sans qu'ils soient conscients aux alentours. Ensuite, le phénix qui ne peut plus supporter ce silence mortel « dans ce pays où il n'y a ni plante ni vie » et où « Il n'a rien de fascinant. » quitte son lieu et se met à survoler l'horizon. Il devient plus motivé à entreprendre de réaliser ses rêves quand il sent une sympathie envers ses compatriotes qui eux ont perdu leurs rêves comme lui. Le phénix, plus sage et plus audacieux qu'eux, veut mettre fin à une vie banale résumée à des besoins primaires où toute forme de salut est réduite au néant. À la recherche de la lumière et de la vie, il se jette dans le feu afin de faire son destin ainsi que celui des autres. Il meurt alors qu'il donne la vie à son pays plongé dans l'obscurité de l'ignorance. Par ailleurs, le fait que le feu est contradictoire : brûlant, mortel et fécondant, le phénix peut représenter le complexe de Prométhée. Le feu brûle l'oiseau et lui rend ses cendres. Remarquons que dans la culture des Zoroastriens1 le feu est un élément sacré, c'est pour cette raison que dans ce poème, l'oiseau est glorifié par le feu.

[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, Téhéran, Morvarid, 1389 (2010), p. 132.

Ce poème raconte d'une façon symbolique et allégorique, le récit de la situation sociale et politique de l'époque de Nîmâ. Le phénix, oiseau mythique qui s'enfuit de l'obscurité, peut présenter symboliquement Nîmâ qui voulait trouver une lumière dans le chemin ténébreux de la poésie de son époque. L'oiseau cherche du petit bois pour allumer le feu. Cette tentative lui coûtera la vie, ayant confiance en son destin mortel et étant conscient de celui-ci, il continue à allumer un feu qui l'avalera enfin. Car il sait que grâce à ses cendres, restant de son corps, des oiseaux naîtront. Ces nouveaux oiseaux sont les adeptes de Nîmâ qui continuent son chemin en enrichissant la poésie nouvelle. En réalité, le phénix voit grâce à sa raison et ses yeux perçants, ce que les autres ne peuvent voir. Lui aussi est voyant comme Rimbaud. Ces caractéristiques se retrouvent chez le poète lui-même. Nîmâ seul parvient à un ensemble des procédés langagiers et poétiques pour avancer la poésie nouvelle. Le phénix accepte de mourir pour les autres bien qu'il subisse les douleurs de la brûlure. Ils deviennent tous deux les martyres voués à la poésie. C'est pour cette raison que le lieu est représenté « glorifié par le feu », car le processus de la mort valorisera non seulement le martyre, mais aussi le lieu symbolique. La raison, la conscience sont les facteurs qui justifient cette tentative douloureuse. Elles ont incité le phénix à se jeter dans le feu. Si le cycle de la vie habituelle se perpétue, ni lui ni l'autre ne seront sauvés.

Ce poème peut représenter d'ailleurs, le complexe de Novalis, dans le sens qu'il traite la renaissance à la manière de la naissance première. Les cendres de feu d'amour qui fécondent et donnent naissance aux nouveaux êtres. Le phénix brûle en donnant naissance. N'est-ce pas le cas de Nîmâ qui souffre des insultes, des obstacles de ses opposants ? Il a donné cependant une nouvelle âme à la poésie persane :

> Le poème de « Ghoghnouss » (« Phénix ») est un récit symbolique de Nîmâ même, sa situation et sa place en tant que poète novateur et anti-traditionaliste, ainsi que son rapport aux autres poètes. Il prévoit le destin qui l'attend. Le récit du phénix d'Attar dans *Mantiq at-Tayr, (Le Langage des oiseaux)* a inspiré Nîmâ. Cependant Nîmâ décrit le phénix dans lequel il peut se voir, pas un phénix étranger à lui qui existe dans la légende de l'univers mythique.[1]

En résumé, le phénix est un oiseau rattaché au feu. Le feu qui est à la fois destructeur et créateur, mortel et proliférant. D'une part, il détruit les superstitions et les embarras de la « vieillerie », d'autre part, il donne naissance à des nouveaux horizons. Certes, le poète comme un phénix se sacrifie par l'amour aux hommes, pour épanouir la poésie, néanmoins, ces derniers portent en eux, une partie de sa substance qui a subsisté dans ces cendres. Ainsi, l'essence du poète se transmet d'une génération à l'autre ou d'un poète à l'autre. La naissance

[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, *op. cit*., p. 131.

de la poésie nouvelle ressemble aux souffrances que Nîmâ a subies, rappelle celle des petits phénix qui doivent leur vie à la douleur du phénix qui brûle parmi les flammes ardentes du feu. Remarquons que le point commun entre Nîmâ et le phénix est l'amour. S'il n'y a pas d'amour, il n'y a pas de sacrifice ni de fécondation. Ce qui incitait Nîmâ dans son entreprise difficile de faire une révolution dans la poésie, provenait de sa passion envers la poésie ainsi qu'envers le peuple. Gaston Bachelard dans un chapitre consacré à la poésie de Novalis, après avoir expliqué une scène d'un conte de ce poète, quand il arrive au phénix précise que l'amour et le feu sont inséparables :

> Si l'on ajoute que cet oiseau, c'est le « Phénix », le Phénix qui renaît de ses cendres, comme un désir un instant apaisé, on voit de reste que cette scène est marquée de la double primitivité du feu et de l'amour. Si l'on enflamme quand on aime, c'est la preuve qu'on a aimé quand on enflammait.[1]

## Synthèse du « Feu »

Le soleil et le feu occupent une place importante aussi bien chez Rimbaud que chez Nîmâ. En réalité, le soleil en association redondante avec l'eau est omniprésent dans la poésie de l'un comme de l'autre. Dans « Mémoire », cette association apparaît ternaire avec les corps de femme. Dans « L'Éternité » cette symbiose semble mystérieuse, car elle est indissociable du thème principal. Pour Nîmâ, elle incarne la vie, l'espoir et le mystère du vol vers l'inconnu comme dans « Ghou » (« Le Cygne »). De même, « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») représente le soleil comme l'appui d'espoir pour le poète désespéré. En outre, à l'instar du soleil chez Rimbaud, le soleil pour Nîmâ est aussi personnifié voire humanisé. Le soleil associé à la terre dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille chouette ») évoque celui associé « à la terre ravie » dans « Soleil et Chair ». Cependant cette symbiose dans le premier témoigne d'une atmosphère mélancolique.

Par ailleurs, le feu comme un élément fréquent dans la vie montagnarde de la région où Nîmâ vivait, apparaît abondamment dans sa poésie. Le feu du foyer à l'intérieur de la maison aussi bien qu'à l'extérieur fait partie d'un élément révélateur dans la rêverie nîmâienne. L'homme partage sa solitude avec un foyer solitaire. Le feu peut incarner comme celui de Rimbaud, la nostalgie, le souvenir d'un amour fini. Il peut aussi rappeler une enfance joyeuse dans « Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit du teint pâle, le sang froid ») à l'image du feu du foyer maternel dans « Les Étrennes des Orphelins ». Ainsi les cendres peuvent évoquer la fin d'un souvenir doux pour l'un comme pour l'autre. Du reste, le feu est

[1] Bachelard Gaston, *La Psychanalyse du feu*, *op.cit*., p. 74.

représenté comme un élément destructeur mais purificateur, ce qui se trouve chez Rimbaud aussi bien que chez notre poète persan. Ce dernier s'intéresse à la priorité du feu contre le vent et le marais dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »). Dans ce poème, le feu positif remporte la lutte contre le vent et le marais qui agissent de toute leur force pour empêcher le feu d'accomplir sa mission. Il veut éclairer le monde, donner de la chaleur et du bonheur à la vie des hommes qui souffrent. Le feu Prométhéen ne cède pas le combat et ravage tous les éléments mauvais et tous les obstacles. Cette mission du feu est incarnée plus précisément dans le premier poème libre de Nîmâ « Ghoghnouss » (« Phénix ») dans lequel le phénix, oiseau fabuleux, symbole du bien et de l'éternité, de l'ascendance, du sacré devient une métaphore du poète lui-même. Il se sacrifie en se mettant dans le feu pour donner la vie aux nouveaux oiseaux. En effet, le phénix est un oiseau particulier et salvateur et le feu représente le moyen par lequel il parvient à accomplir sa mission, ce n'est que par l'amour qu'il se suicide. En ce sens, le feu représente le complexe de Novalis. L'oiseau légendaire met en scène une mort grandiose. Si par la mort du phénix légendaire naît un autre phénix, celui de Nîmâ donne naissance à plusieurs oiseaux. Ainsi, le feu symbolise, le salut, la liberté, l'éternité et la renaissance chez notre poète persan. Le feu purifiant, sauveur dans sa poésie rappelle « Age d'Or » et « Nuit de l'enfer ». Ainsi, l'incarnation du feu dans ses aspects mythiques et surhumains apparaît remarquable aussi bien chez Nîmâ que chez Rimbaud.

De ce fait, le soleil et le feu présentent, dans la poésie de nos deux poètes, des ressemblances et jouent bizarrement des rôles identiques dans la poésie de Nîmâ comme celle de Rimbaud. Sur ce sujet, la seule divergence remarquable renvoie à la vie infernale et la distanciation du poète dans l'enfer, une caractéristique de toute évidence, typiquement rimbaldienne.

# CHAPITRE V : L'Espace

## 1. Les Songes aériens de Rimbaud

Chez un poète aventurier comme Rimbaud, attaché à dépasser les frontières de la poésie traditionnelle, les éléments célestes, le ciel, les nuages, les astres et le vent possèdent une importance particulière. Dans certains poèmes, ils sont prometteurs et participent à la rêverie joyeuse du poète alors qu'ils apparaissent visiblement destructeurs dans certains autres.

En étudiant le corpus rimbaldien, nous constatons le rôle important du « ciel ». D'ailleurs, il apparaît plus souvent que les autres éléments spatiaux. Pour cette raison, nous étudions a priori le rôle du ciel dans la poésie de Rimbaud. Cela nous donnera l'occasion de vérifier d'autres éléments qui lui sont associés.

### 1.1. « Ma Bohème », poésie de l'espace

L'image du ciel, comme motif représentant du soleil et en association à l'homme est représentée dans « Ma Bohème », l'un des plus importants poèmes qui représentent la rêverie rimbaldienne de l'espace. Il y a encore de la rêverie du poète imprégnée de l'amour. D'autant plus qu'ici, il y a plus qu'un amour et que ces amour**s** sont qualifiés par le poète-narrateur comme « splendides » : « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ; / Mon paletot aussi devenait idéal ; / J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ; / Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées ! » (p. 69). Ce poème qui a pour sous-titre le mot entre parenthèses (Fantaisie), raconte un voyage poétique au cours duquel, le poète-narrateur comme un vagabond libre et insouciant, contacte directement la nature. Il s'agit de fait d'un voyage féerique, fantaisiste, et sans itinéraire ni but précis et prémédités. Le temps au *passé* évoque que le voyage est terminé et que le voyageur raconte le récit de ce voyage comme un beau souvenir mémorable. Cependant, le temps de la strophe clausule toujours en *imparfait*, met en suspens, le destin de ce voyage. Le poète demeure-t-il encore dans son auberge astrale ? En effet, il semble que ce poème n'est qu'une coupure d'un long voyage sans fin, ou du moins sans retour. Le champ lexical de la poésie, d'ailleurs, accentuant l'aspect poétique de ce voyage met en parallèle la rêverie et la poésie : « Bohème (concernant les milieux littéraires), Petit Poucet (Rappelant le conte de Charles Perrault), Muse, rimes, rimant ».

« Mon unique culotte avait un large trou. / – Petit Poucet rêveur j'égrenais dans ma course / Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse. / Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou » (p. 69). À ces motifs s'ajoute ce terme « lyres » dans la dernière strophe, comme un instrument de musique symbolisant l'inspiration poétique. « Où, rimant au milieu des ombres fantastiques, / Comme des lyres, je tirais les élastiques / De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! » (p. 69). La lyre évoque d'ailleurs, par sa forme et ses cordes, l'harmonie cosmique et nous rappelle ses références mythologiques liées au mystère et au pouvoir magique de cet instrument. En outre, elle peut nous faire penser davantage aux femmes qui en jouent. En effet, elle renforce l'aspect féminin au voyage dans la nature. L'on reconnaît cette féminité chez Rimbaud dans « Sensation » « comme un bohémien, / Par la Nature, - heureux comme avec une femme. » (p. 41). « Muse » et « frou-frou » des étoiles de leur part constituent la féminité dans « Ma Bohème » : « Mon auberge était à la Grande-Ourse. / Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou. / Et je les écoutais, assis au bord des routes, / Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes / De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ; » (p. 69). En effet, il y a une ressemblance entre le bohémien de « Sensation » qui découvre la nature-femme et celui de « Ma bohème » qui demeure dans « la Grande-Ourse » et écoute la mélodie féminine, « un doux frou-frou » des étoiles. À ce sujet et sur la substance féminine et solaire des étoiles dans ce poème Giusto explique :

> L'étoile de *Ma Bohème* joue simultanément son rôle solaire - elle illumine le soir de septembre – , et féminin, nous retrouverons, en effet, ici, l'association médiate de l'étoile avec la femme-nature : lorsque le bohémien écoute les étoiles il sent à son front la rosée comparée à la vigueur, qui l'assimile au bohémien en rapport avec la femme-nature ; l'étoile en cette circonstance, bruit, messagère d'inconnu, comme le fait la fleur dans *Illuminations*, fleur associée alors à la femme-nature ; Enfin la Grande-Ourse est l'auberge de Rimbaud – Grand Ourse à rapprocher de Cybèle dans *Soleil et Chair* (« L'Homme suçait heureux, sa mamelle bénie, / Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux »).[1]

Il semble que « Ma bohème » est construit sur trois champs thématiques : la poésie, le voyage et la féminité. En réalité, ils sont tous féconds et vivifiants. Le poète-bohémien est à la fois à la recherche de la poésie, de l'amour et d'un refuge dans la nature. En fait, par les deux verbes *aller* et *s'en aller*, nous sommes à la rencontre d'un vagabond qui veut partir même avec un vêtement usé et troué sans avoir de bons moyens : « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées » / « Mon unique culotte avait un large trou. » (p. 69). Le mot « poings » montre que le « petit homme » est décidé à partir. Rien ne peut lui faire abandonner son départ. Il n'écoute que la mélodie « frou-frou » de ses étoiles. Pour lui, « aller » semble être

[1] *Ibid*., p. 62.

plus important que « comment » aller. La pauvreté, l'errance et la solitude sont présentes dans les vers. Elles sont toutes sous un ciel statique, riche et généreux qui lui offre non seulement une belle contemplation, mais un beau rêve d'amour, une très grande constellation comme l'auberge : « J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ; / Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées ! » (p. 69). À l'instar d'un Petit Poucet, il peut se perdre, sauf qu'il ne repère pas son chemin par des cailloux blancs, mais par des rimes mises en valeur par l'enjambement. Ce sont des étoiles chantant qui éclairent sa galaxie lactescente. « – Petit Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse. / Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou ». Le ciel bienveillant et protecteur le soigne comme une mère. À propos de la vertu de cette auberge céleste, l'avis de Gaston Bachelard est remarquable. Fondée sur une critique phénoménologique, son analyse insiste davantage sur la rêverie poétique de ces vers que la causalité psychanalytique :

> Alors, dans son aspect de *rêverie directe*, « l'Auberge de la Grande Ourse » n'est pas une prison maternelle non plus qu'une enseigne de village. Elle est une « maison du ciel « Dès qu'on rêve intensément en voyant un carré on en éprouve la solidité, on sait que c'est un refuge de grande sécurité. Entre les quatre étoiles de l'Ourse, un grand rêveur peut s'en aller habiter. Il fuit peut-être la terre, et le psychanalyste énumère les raisons de sa fuite, mais le rêveur est d'abord sûr de trouver un gîte, un gîte à la mesure de ses rêves. […] Le poète ne redit pas des contes de grand-mère. Il n'a pas de passé. Il est dans un monde nouveau. À l'égard du passé et des choses de ce monde, il a réalisé la sublimation absolue.[1]

Le poète dans sa marche est en rapport direct avec la nature. En fait, le poète y est présent avec tout son corps. Il exhibe de cette manière sa présence physique. Dans ce poème, les noms des membres sont considérables : « poings, front, pied, cœur », à ces noms s'ajoutent, ceux de vêtements qui renvoient également au corps humain : « poches, paletot, culotte, souliers ». Tous ces termes démontrent l'omniprésence humaine dans la nature ainsi que dans la poésie. Autrement dit, dans ce lien triangulaire entre l'homme, la nature et la poésie, l'homme joue le rôle important. C'est lui qui découvre la nature, c'est lui qui crée la poésie. Le rimeur c'est lui. Le poète est celui qui fait la marche spirituelle. « Ma Bohème » attache profondément la révolte d'un adolescent rebelle contre l'ambiance étouffante de son foyer à celle du poète « aux semelles du vent » qui brisera des frontières contraignantes de la poésie traditionnelle. L'hypallage finale « De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! » (p. 69), montre combien le poète a marché, a couru et a fait des efforts pour échapper à la situation dans laquelle il vivait.

[1] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit*. pp., 156-157.

> Par l'hypallage terminale du poème, « mes *souliers* **blessés**, un *pied* près de mon **cœur** », Rimbaud métonymise humoristiquement le dispositif (prototypiquement métaphorique) des identifications sentimentales et égocentriques liées au sacre du poète romantique. L'association matérielle nous ramène vers le bas (corporel) pour insinuer cette distance critique dont Rimbaud ne se départ jamais.[1]

Ainsi « un pied près de mon cœur » dévoile des souffrances qu'il a subies pendant sa fugue de la maison natale, de même que lors de sa carrière poétique. Ces allusions à la marche évoquent « Sensation » dans lequel, le poète est « picoté par les blés », mentionne précisément ici ses pieds : « J'en sentirai la fraîcheur à mes pieds » (p. 41).

J.M. Maulpoix, dans l'attention amoureuse que Rimbaud porte à ses pieds dans « Ma bohème » trouve une similarité avec « Sensation » :

> Au propre et au figuré, Rimbaud, dans ce poème « prend son pied ». De même, dans « Sensation », il paraît faire l'amour avec les pieds : « picoté par les blés », foulant « l'herbe menue », il sent l'amour qui lui montre jusque dans l'âme. Cet amour fait en quelque sorte l'économie du cœur : court-circuitant le sentiment, il passe directement des pieds à l'âme.[2]

En réalité, quoique la marche lui impose la souffrance et la blessure, il sent la fraîcheur de telle entreprise, ce qui lui évitera la stagnation et l'inertie. L'image liquéfiée de rosée sur le front rappelle celle d'un travailleur ou d'un sportif qui transpire après avoir fait une activité longue et difficile : « je sentais des gouttes / De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ; » (Ibid). Cependant le mot « vin » suggère le plaisir et la joie après avoir achevé une activité de bagne.

En résumé, « Ma bohème » est le récit d'une promenade poétique et d'une rêverie fantaisiste libre et avant-gardiste. Cette fois le voyage de Rimbaud, prend un aspect plus céleste et il choisit comme sa destination « la Grande-Ourse ». Certes, a priori, le poème pourrait mettre en opposition le « moi » poétique qualifié « Petit Poucet rêveur » aux vêtements crevés à l'espace hyperbolique du ciel. Un petit devant une étoile d'une immensité protectrice et maternelle. Néanmoins, le poète ne veut-il pas unifier les deux éléments opposants ? N'est-ce pas le poète qui peut découvrir les espaces cosmiques grâce à ses rimes orientalistes ? En réalité, « Ma Bohème » peut être considéré comme la suite de « Sensation » voire une sorte de réponse à toute hésitation existentielle. Une réponse pour approcher l'univers du poète à l'univers cosmique, l'univers humain à celui de la nature, le micro au macro :

---

[1] Murphy Steve, « L'Amant des étoiles : Ma Bohème » in *Stratégie de Rimbaud*, Paris, Champion Classiques, 2009, p.131.

[2] Maulpoix Jean-Michel, « Le cœur volé d'Arthur Rimbaud » in *Le poète perplexe*, Paris, José corti, 2002, p. 133.

« Ainsi on peut dire que « Ma Bohème » constitue une sorte de réponse au désir esquissée dans « Sensation ». Mais il s'agit tout de même d'une réponse qui tend à annuler la dichotomie téléologique de l'Ici et de l'Ailleurs, sur laquelle « Sensation » se fonde. »[3]

En réalité, le poète par sa création poétique s'unit au ciel nourricier. Si ce dernier possède des chemins étoilés, le poète grâce à ses mots, comme des germes brillants, peut éclairer l'obscurité de l'ignorance sur la terre. Comme ce que fait « Petit Poucet rêveur » pour trouver son chemin céleste. Rimbaud dévoile donc l'image prophétique du poète dans « Ma Bohème ». Enfin, ce poème, au-delà d'une promenade dans la nature, retourne vers la thématique de la poésie comme une question philosophique essentielle de l'homme de même qu'elle est une pratique intellectuelle et éclairante. Remarquons que le ciel est ici en association ternaire avec les éléments célestes comme des étoiles, l'être humain « bohémien » et enfin l'élément mythique « Muse ».

## 1.2. Le Ciel rimbaldien

Dans « Les Étrennes des Orphelins », lorsque les enfants lors d'un rêve joyeux voient leur mère apparaître, ce bonheur onirique est illustré avant tout par « un beau ciel bleu » : « Ils se croient endormis dans un paradis rose... / Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu... / Par la fenêtre on voit là-bas un beau ciel bleu ; / La nature s'éveille et de rayons s'enivre... ». (p. 39). En effet, le ciel est représenté comme un élément positif et festif. Il participe pour ainsi dire au rêve heureux des enfants frustrés de l'affection maternelle. D'une part, il est associé au feu du foyer, et d'autre part, aux rayons du soleil. Dans ces cas, c'est la fenêtre qui établit ces liens. À force de son intégration avec le soleil qui lui a donné la couleur bleue, on pourrait le considérer comme un équivalent du soleil. Le bleu du ciel transfère un calme aérien aux enfants. En réalité, le ciel devient le premier motif qui reflète le bonheur chez les enfants. L'image de ce ciel festif rappelle le ciel angélique et associé à la mer dans « Bannières de Mai » : « Le ciel est joli comme un ange. L'azur et l'onde communient. » (p. 131). Il participe ainsi au voyage joyeux du poète dans la nature.

Dans « Soleil et chair », « le ciel » est présent d'abord comme une plate-forme sous laquelle le chant d'amour des jours passés s'entend. Il réveille ainsi le souvenir des jours du bonheur, de l'amour. Les jours « Où le sol palpitait, vert, sous ses pieds de chèvre ; / Où, baisant mollement le clair syrinx, sa lèvre / Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ; / Où, debout sur la plaine, il entendait autour / Répondre à son appel la Nature vivante ; / Où les

[3] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 169.

arbres muets, berçant l'oiseau qui chante, / La terre berçant l'homme [...] » (p. 47). Le ciel est aussi en une alliance triangulaire avec la terre, et l'homme. Ensuite, le poète illustre le chagrin de l'homme dans un rapport qui semble être mis en opposition avec la grandeur du ciel vaste. « – Oui, l'Homme est triste et laid, triste sous le ciel vaste, » (p. 48). Le ciel quoiqu'il soit vaste reste un endroit calme et confiant pour l'homme. Car celui-ci vient du ciel. « Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux, / Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux ! » (p. 48). En effet, la nature humaine est présentée d'une substance céleste. C'est encore sous le ciel généreux que l'homme chante l'amour. Le ciel n'est-il pas une source d'inspiration ? Où n'est-ce pas une salle de spectacle grandiose et prête à un concert céleste ? De toute façon, sans lui, il semble que la mélodie de l'amour ne sera pas entendue. Au sujet du rapport de l'homme et le ciel Giusto croit à une association médiate entre le ciel et le soleil :

« C'est le même homme qui, un peu plus bas dans le poème, debout, chante, et fait chanter la nature en réponse à son amour [...]. L'« Homme » solaire de *Soleil et Chair* est simultanément « du ciel » : « ciel » et « soleil » sont en équivalence. »[1]. « Le grand ciel est ouvert ! les mystères sont morts / Devant l'Homme, debout, qui croise ses bras forts / Dans l'immense splendeur de la riche nature ! / Il chante... et le bois chante, et le fleuve murmure / Un chant plein de bonheur qui monte vers le jour ! » (p. 50). De même, dans « Le Bateau ivre » l'association du ciel « répété 4 fois au *pluriel* » et du soleil s'aperçoit : « Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises ! » (p. 102). Les cieux sont « délirants, « crevant en éclairs » et « ultramarins aux ardents entonnoirs ; », ce dernier désignant les gouffres d'océans définit le ciel associé à la mer. Le poète-marin est confronté au ciel quand il veut découvrir les nouveaux paysages, il remarque d'une ironie la poésie romantique relevée du crépuscule : « Libre, fumant, monté de brumes violettes, / Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur / Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, / Des lichens de soleil et des morves d'azur ; » (p. 102). En effet, le poète se retrouve libéré des règles de la poésie romantique et de la dépendance de ces camarades rivés aux clichés d'inspiration comme « le crépuscule ». Ces clichés constituent un mur devant l'horizon plus vaste qui pourrait accueillir les poètes. Le poète doit s'en aller et percer les stéréotypes.

Le lien du ciel dans « Ophélie » prend un aspect bipolaire, d'une part avec l'eau sombre et la neige et d'autre part avec « amour » et « liberté ». « Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! / Tu te fondais à lui comme une neige au feu ; » (p. 52). Cependant il garde son lien avec l'être humain par intermédiaire des étoiles : « Sur l'onde calme et noire où dorment

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 43.

les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys, » (p. 51) et du vent : « Le vent baise ses seins et déploie en corolle / Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ; » (Ibid). Le ciel associé à « l'étoile » apparaît dans plusieurs poèmes de Rimbaud. Dans « Le Bateau ivre », des îles sont célestes : « J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur : » (p. 102), de la même façon, le poète-marin est plongé dans le poème de la mer liée au ciel et étoilée : « je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême » (p. 101). En effet, le ciel se côtoie ici avec l'étoile, la nuit, la mer étoilée, la poésie et la vigueur. Cette dernière que nous avons étudiée dans le chapitre consacré à ce poème, pourrait évoquer la poésie. Ainsi le ciel dans « Le Bateau ivre » à l'instar de « Ma Bohème », est imprégné de la poésie et de la vigueur. L'univers marin du ciel apparaît également dans « Les Premières Communions » : « La Nuit vient, noir pirate aux cieux d'or débarquant. » (p. 89). « Le ciel noir est l'équivalent de l'eau sombre, l'étoile métamorphose cette nuit, l'image de l'eau claire se dessine alors et le ciel retrouve sa valeur solaire. »[1]

## 1.3. Spectacle des Étoiles, de la Lampe et des Nuages rimbaldiens

Il y a chez Rimbaud toutes sortes d'étoiles : piquantes dans « Roman » : « Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon / D'azur sombre, encadré d'une petite branche, / Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond / Avec de doux frissons, petite et toute blanche. » (p. 62) et éblouissantes dans « Parade » : « Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; » (p. 179), méchantes dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » : « Et qu'allaitèrent de couleurs / De méchants astres à visières ! » (p. 96), ratées comme dans « Mes petites Amoureuses » : « Fade amas d'étoiles ratées, / Comblez les coins ! » (p. 75). Dans « Les Premières Communions » : « Et faisant la victime et la petite épouse, / **Son** étoile la vit, une chandelle aux doigts, » (p. 91), ainsi que dans « Ma Bohème » : « **Mes** étoiles au ciel avaient un doux frou-frou » (p. 69), le poète, soit valorise, soit, s'approprie le monde stellaire.

Elles représentent en effet plusieurs associations. Dans « Ophélie », les étoiles endormies sur l'eau noire éclairent Ophélie ainsi que la mer : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélia flotte comme un grand lys, » (p. 51). Elles sont personnifiées et chanteuses : « Un chant mystérieux tombe des astres d'or. » (p. 52). L'étoile est associée à la femme et aux fleurs : « Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles / Tu viens chercher la nuit, les

[1] *Ibid*., p. 49.

fleurs que tu cueillis, » (Ibid), cela évoque « l'étoile » féminisée et chanteuse de « Ma Bohème » dans lequel le poète-bohémien écoute la mélodie intime des étoiles. Vu que dans ce dernier, la Muse inspire le poète-bohémien et que dans « Ophélie », le poète-omniscient prévient l'arrivée d'Ophélie afin de chercher les fleurs, on pourrait constater dans les deux poèmes, une association au poète. De plus, l'étoile est qualifiée comme une fleur dans le ciel de « Mystique » : « La douceur fleurie des étoiles et du ciel [...] (p. 193) représente son lien à la femme-terre dans l'ensemble thématique du poème : « Sur la pente du talus, les anges tournent leurs robes » (Ibid), elles sont donc non seulement célestes mais aussi angéliques. Par ailleurs, la symbiose des étoiles et des fleurs dans « Adieu » concernant la création de la poésie chez Rimbaud, valorise la triade des « étoiles-fleurs-poésie » : « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. » (p. 243).

Dans le court poème de Rimbaud qui commence par le mot « l'étoile », ce motif s'associe aux pleurs, ainsi qu'à la femme. Elle est en association indirecte avec la mer perlée : « L'Étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles, / L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins / La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles » (p. 104). Cette référence aux pleurs apparaît également dans « L'orgie Parisienne ou Paris se repeuple » : « Que les Stryx n'éteignaient l'œil des Cariatides / Où des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés. » (p. 83).

Dans « Phrases V », l'étoile fait partie d'une fête mystique célébrée par la danse du poète-narrateur : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. » (p. 186). Il semble que les étoiles en papier réveillant la rêverie chez le poète, agissent comme un espace cosmique. Les unités à la fois sémantiques et figuratives « clocher à clocher », « fenêtre à fenêtre » et « étoile à étoile » évoquent la valse du poète. En effet, le poète célèbre une fête et danse librement lui-même par un geste dynamique pour attacher des cordes, des guirlandes et des chaînes d'or. Ces objets participent eux-mêmes à la danse. On peut donc imaginer à la fois le poète-danseur en virevoltant de clocher à clocher, de fenêtre à fenêtre et d'étoile à étoile. Ces éléments jouent à la fois le rôle d'appui par lequel le poète opère son ascension, et prend un aspect esthétique d'une scène de spectacle. Par l'énumération de ces éléments qui sont mis en parallèle, le poète suggère leur donner une valeur sémantique équivalente. En plus, « clocher » comme un moyen d'appel joue le rôle de l'instrument de musique au sein de cette fête. On peut alors constater que comme dans « Ma Bohème », l'étoile et la musique sont ici entrelacées. Étant donné qu'il y a une connotation religieuse au travers de ces vers quand le clocher est l'espace d'appel à la prière et au salut, la fenêtre facilitera l'ouverture spirituelle et l'étoile offrira enfin

l'espace de l'ascension poétique. Ainsi, l'étoile est représentée comme un espace sacré. Remarquons que dans la première partie, le poète représente allégoriquement cet espace musical : « Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, – en une plage pour deux enfants fidèles, – en une maison musicale pour notre claire sympathie, – je vous trouverai. » (p. 185). Cependant, ici l'idée de trouver « l'amour » dépend d'une métamorphose fondamentale. En réalité, le poète, au cours de sa danse mystique et voyante communique le monde terrestre et les éléments célestes. Il ne sent pas libre et heureux au début de ce poème. En fait, il subit une période de supplice « je suis à vos genoux », d'obsession et de la folie : « je vous étoufferai » (p. 185), il vit également une vie pleine d'hésitations et d'interrogations : « Quand nous sommes très forts, – qui recule ? très gais, qui tombe de ridicule ? Quand nous sommes très méchants, que ferait-on de nous ? » (Ibid). Il invite ensuite à la vie : « Parez-vous, dansez, riez. » alors que le monde est désespéré et que l'amour et la voix sont impossibles : « je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre. / Ma camarade, mendiante, enfant monstre ! comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir. » (Ibid). « Phrases IV » introduit les éléments d'un temps d'hiver et de la fête de Noël alors que « nous sommes en « juillet », mais le poète note une série d'impressions, de sensations qui évoquent l'hiver. [...] La nature en juillet s'habille d'hiver, elle conduit ainsi Rimbaud à noter Noël comme une possibilité inscrite dans le paysage : »[1]

« Une matinée couverte, en juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies, – le saccage des promenades, – la bruine des canaux par les champs – pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? » (pp. 185-186).

L'atmosphère remplie des sensations en particulier olfactives, représente une association des éléments disparates. Le feu et les objets brûlés sont plongés dans l'air « cendres, âtre, l'encens » et les fleurs dans l'eau. En effet, l'air, le feu et l'eau sont accompagnés des fleurs et des champs. Cet ensemble constitue une fête originelle autant religieuse et mystique que féerique et fantastique. Dans « Phrases VI » et « Phrases VII », la fumée et le feu sont présents, ils rappellent néanmoins avec la sorcière un spectacle de bal masqué : « Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaisons vont descendre ! / Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages. » (p. 186).

[1] *Ibid*., p. 238.

Or le spectacle magique du feu et des nuages se complétera avec la participation des « violettes » et la mélodie de la cloche. En réalité, le feu élevé dans les nuages fait partie de la rêverie féerique du poète. La dernière partie du poème est la fin de cette rêverie : « Avivant un agréable goût d'encre de Chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. – Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mes filles ! mes reines ! » (Ibid). Le poète baisse le feu du lustre qui lui était la source de la rêverie. Il retourne vers la vérité après avoir fêté son émancipation de l'amour impossible. Les filles ne sont-elles pas celles qu'il voit défiler dans le spectacle de la vie de tous les jours ? Le poète vivra de nouveau « un agréable goût d'encre de Chine ». Sa « veillée » ainsi sera sous la pluie douce d'« une poudre noire » alors qu'il fête son activité de tous les jours celle de la poésie. Rimbaud fête-t-il ainsi la fin d'un poème qui finira pour commencer par un autre. Il tend ainsi des mots « de poème à poème » à l'image de ce qu'il faisait dans « Phrases V » avec des cordes, des guirlandes et des chaînes d'or « de clocher à clocher », « de fenêtre à fenêtre » et d'étoile à étoile.

Cette vision de la rêverie autour du lustre rappelle « Enfance V » dans lequel le poète illustre le refus de l'activité intellectuelle pour plonger dans sa propre rêverie : « Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt » (p. 178). Rimbaud en effet, refuse de communiquer la vérité du monde et celle du petit monde de la table. À l'égard du monde que la lampe crée sur la table, Bachelard explique : « La lampe du soir, sur la table familiale, est aussi le centre d'un monde. La table éclairée par la lampe est, à elle seule, un petit monde. »[1]. Cependant Rimbaud en refusant de se connecter davantage à la vérité amère qui l'entoure, diminue son activité intellectuelle pour devenir indifférent à la société. Ce vers prédit ainsi son silence intellectuel précoce. Le poète devient « saint » et « savant » dans « Enfance IV », à travers lequel il prévoirait de devenir « l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel » (Ibid). Il se trouve dans un lieu exotique : « Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. » (Ibid). Parcouru par ce chemin marin-céleste, il poursuit alors sa rêverie éclairée de lumière comme un « maître du silence », au sein d'une « nuit sans fin » : « À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin ! Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du

[1] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace, op., cit*, p. 158.

globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables. » (Ibid).

Cette partie terminale représente également l'association de nombreux éléments comme le ciel et le feu : « des gouffres d'azur et des puits de feu » « lunes et comètes », « mers et fables ». Cependant il semble que par la lumière de la lampe, la partie est divisée en deux : l'une qui commence par le tombeau du poète : « Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre. », manifeste une sorte d'échec chez le poète avancé dans la fin du monde et l'autre plus aéré de l'imagination poétique et son silence humble en face des phénomènes de ce monde ultime : « Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte ? » (Ibid). Le poème enfin se termine malgré toute amertume « au coin de la voûte », de telle sorte que le mouvement du poète se définit comme une ascension. Il préfère le lieu de rencontre « des lunes et comètes » à son tombeau lointain. Jacques Plessen explique comment cerner l'intimité du poète pour aboutir à un tel mouvement : « Dans ce texte, où le plaisir de l'intimité profonde est évoqué, nous voyons cependant le poète céder à cette autre aspiration essentielle : le mouvement ascensionnel qui fait que les maisons s'implantent à une distance énorme au-dessus de son salon souterrain. »[1]

Remarquons que dans « Veillées III » le poète fait également son voyage dans la nuit vers l'aurore. Ici comme dans « Enfance V » la lampe joue un rôle important. Les lampe**s** au pluriel font partie non seulement du décor et ici de luxe de la maison, mais de la voyance du poète : « Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage. La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie. Les tapisseries, jusqu'à mi-hauteur, des taillis de dentelle, teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée. » (p. 193). Les lampes durant la nuit associée à la mer-femme, donnent le relais aux soleils, plus « réels » et plus originels. En effet, la source de la vision à la fin du voyage devient plus vaste et se multipliera magiquement au niveau universel. Si la lampe est éteinte, les soleils résonnent à l'heure matinale : « La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! Puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois. » (Ibid). L'espace limité d'un foyer sombre s'ouvre à celle d'un univers plein de lumières solaires. En fait, un vers constitué de « points de suspension » fournit une pause pour cette entreprise alchimique avant que le foyer ne devienne noir. Du reste, on aperçoit une alchimie cosmique de la veillée vers l'aurore ainsi qu'un mouvement ascendant depuis des lampes associées aux tapis vers des éléments

[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 245.

célestes : « de réels soleils ». « Les tourterelles » font sans doute une allégorie de cette ascension réelle et aérienne. Cependant n'oublions pas le déclenchement de la rêverie par « les lampes », comme les étoiles du foyer. En effet, la lampe agit comme si elle veille à la rêverie, elle promet ainsi une métamorphose : « La lampe veille, donc elle surveille.[...] La lampe est le signe d'une grande attente. »[1]

## 1.4. L'Air et le Vent rimbaldiens.

Ces motifs spatiaux occupent une place particulière dans la poésie rimbaldienne. Dans « Fêtes de la faim », « l'air » fait partie de la gourmandise exotique de Rimbaud. Si j'ai du *goût*, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres. / Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air / Le roc, les Terres, le fer. » (p. 138). Cependant, l'air est en haut du menu de son pâturage animal, comme on voit dans la version 1872 : « Je pais l'air ». Il est associé ainsi aux éléments terrestres comme le roc et le fer. Le poète présente ensuite ses faims comme les bouts d'air noir. « Mes faims, c'est les bouts d'air noir ; / L'azur sonneur ; / – C'est l'estomac qui me tire. / C'est le malheur. » (Ibid). Dans une série d'énumérations, il est mis en équivalence de manière positive aux faims, à l'azur sonneur, à l'estomac et enfin au malheur du poète. Il semble qu'il n'a pas pu satisfaire le désir chez lui, car le poète enfin trouve « la doucette et la violette » sur la terre. Si dans « Le Forgeron », l'air marque une atmosphère de guerre : « Oh ! mais l'air est tout plein d'une odeur de bataille ! / Que te disais-je donc ? Je suis de la canaille ! / Il reste des mouchards et des accapareurs. » (p. 46), dans « Les Réparties de Nina », l'air imprégné de la lumière fraîche relève du plaisir charnel de l'amour « LUI. – Ta poitrine sur ma poitrine, / Hein ? nous irions, / Ayant de l'air plein la narine, / Aux frais rayons » (p. 55). Associé à la femme, il est lié également à l'amour, à la liberté et à la nature : « Tu plongerais dans la luzerne / Ton blanc peignoir, / Rosant à l'air ce bleu qui cerne / Ton grand œil noir, / Amoureuse de la campagne, / Semant partout, / Comme une mousse de champagne, / Ton rire fou » (p. 56). L'air de la campagne est plein de vitalité et de bonheur. Même sous un ciel qui a perdu sa lumière solaire, l'air nocturne du village est unifié avec la nature et la vie. Il promet la nourriture pour les hommes : « Nous regagnerons le village / Au ciel mi-noir ; / Et ça sentira le laitage / Dans l'air du soir ; » (p. 57). Cet air agréable et festif associé à la nature s'aperçoit dans « Roman » de telle sorte qu'il réveille la rêverie : « Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin ! / L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière ; / Le vent chargé de bruits, – la ville n'est pas loin, – / A des parfums de vigne et des

[1] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace, op. cit*, p. 48.

parfums de bière... » (p. 62). Dans « Les Premières Communions VI », l'air est devenu blanc par la lumière pénétrante du toit, il est associé encore au monde végétal et au vin : « Vers la chandelle, aux trous du toit coulait l'air blanc, / Et quelque vigne folle aux noirceurs purpurines, / En deçà d'une cour voisine s'écroulant. » (p. 91). Dans « Les Chercheuses de poux », entre les deux grandes sœurs charmantes et l'enfant, un air bleu souffle parmi des fleurs. Il est associé ainsi à l'enfance, à la féminité et à la nature : « Elles assoient l'enfant devant une croisée / Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs, / Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée / Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs. » (p. 87). L'air, caressant les fleurs, est mis en parallèle des doigts fins des sœurs qui se promènent doucement dans les cheveux de l'enfant. Cependant, la qualification de l'air bleu, celle de l'eau, suppose qu'il est devenu bleu par l'eau. Cette conjonction de l'air liquéfié et des fleurs se complètent dans les vers suivants par les « lourds cheveux » arrosés et les doigts féminins. En effet, il y a un rapport allégorique entre les fleurs baignées par l'air et les cheveux arrosés et promenés par les doigts féminins.

Dans « Mauvais Sang » en revanche, l'air relevant l'eau sombre de la mer n'est pas doux et caressant, il est brûlant de telle sorte que le poète est décidé à quitter ce climat : « je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. » (p. 221).

« Enfance IV » représente un air figé, comme le marquent la fin du monde et celle de l'errance de l'enfant abandonné et solitaire au contraire de celui dans « Les Chercheuses de poux » bénéficiant de la caresse et de l'affection féminine : « Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel. Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. » (p. 178). Quoiqu'il y ait une variété d'éléments comme la mer, le val, le ciel et les genêts, l'air reste immobile. En effet, il n'y a pas une collaboration dynamique entre l'air et les autres éléments, d'autant plus que les oiseaux et les sources sont éloignés. En effet, cette inertie pourrait-elle renvoyer à cette vérité que les sources d'eau ne sont pas proches ? et que les oiseaux également, symboles de liberté et de dynamisme sont ainsi absents ?

Comme on l'a vu, dans « Phrases IV », l'air associé au feu apparaît festif et rempli des odeurs boisées et florales : « Un goût de cendres vole dans l'air ; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies, – le saccage des promenades, – la bruine des canaux par les champs – pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? » (pp. 185-6). Cependant, signalons que cette fête est comme le prologue de la fin de la rêverie du poète et son silence.

À la fin du poème « Angoisse », l'air associé à l'eau, raconte la rupture du poète avec ce monde vampirique et frénétique de son retour vers la mer. L'air meurtrier met un point final à la traversée poétique de Rimbaud. Il semble que le silence emblématique du poète soit imprégné de ceux de l'air et de la mer, symbolisant une destination houleuse mais aussi heureuse. Elle est débarrassée de l'angoisse et plongée dans un air de silence étant donné que l'air et le silence sont deux fois répétés : « Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer ; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers ; aux tortures qui rient, dans leur silence atrocement houleux. » (p. 197). Alte Kittang décrit l'espace étouffante dans « Angoisse » :

> Espace désert et muet qui, par son dynamisme frénétique, son « air lassant », étouffe le voyageur autrefois si agile, si noble et si souverain : texte éclaté et vide qui étrangle son Poète, qui lui coupe la parole, qui lui présente le mur impénétrable de l'ultime clôture - le silence.[1]

Le vent aussi comme l'air porte des caractéristiques différentes et parfois contradictoires. Comme on l'a vu, dans « Sensation », il devient la source de la caresse et prometteur de l'amour et du plaisir charnel : « Je laisserai le vent baigner ma tête nue » (p. 41), il rappelle, de cette manière « l'air bleu [qui] baigne un fouillis de fleurs » dans « Les Chercheuses de Poux » ainsi que les doigts caresseurs des sœurs dans la chevelure de l'enfant. (p.87). Il évoque également le vent vif et frais dans « Les Réparties de Nina » : « Ton goût de framboise et de fraise, / Ô chair de fleur ! / Riant au vent vif qui te baise / Comme un voleur » (p. 56). Ici le vent est associé à la femme, réveille en l'embrassant, son goût fruité et fleuri. Cette association du vent et de la femme fleurie, rappelle l'embrassement du vent dans « Ophélie » : « Le vent baise ses seins et déploie en corolle / Ses grands voiles bercés mollement par les eaux » (p. 51).

Les vers finaux dans « Les Effarés » décrivant la position des enfants affamés et frappés par le vent hivernal : « Repliés vers cette lumière / Du ciel rouvert, / Si fort, qu'ils crèvent leur culotte, leur lange blanc tremblote / Au vent d'hiver... » (p. 61). Il s'agit d'une scène poignante où le vent d'hiver agresse cinq petits enfants pauvres, affamés et grelottants. Ils regardent en bas avec avidité, le boulanger confectionnant un pain tout chaud. Certes, le vent appartient à l'ensemble des éléments naturels, associés à la faim, mais ici impitoyables : « la neige, la brume, le givre », cependant « le vent d'hiver », apparaissant à la fin du poème, amplifie la cruauté de ce tableau. Les points de suspension à la fin du poème suggèrent la pérennité de ce vent froid qui ne cesse de souffler, aggravant ainsi la situation des enfants.

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 320.

> Dans « Les Effarés » le vent est encore une force détruisant un rêve de calme bonheur (à la fin du poème nous voyons les chemises des pauvres petits trembloter au vent d'hiver) ; mais dans *Bal des Pendus* le vent a déjà quelque chose de macabrement joyeux : « Hurrah ! La bise siffle au grand bal des squelettes ! »[1]

Dans « Ouvriers » le vent apparaît également négatif, il disperse les mauvaises odeurs : « Le temps était couvert, et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés. » (pp. 186-187). Le poète explique au cours de quelques vers la substance du Sud : « Ô cette chaude matinée de février. Le Sud inopportun vint relever nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère. » (p. 186) / « Le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi. » (p. 187). Le vent du sud évoque tout le passé maudit. Rimbaud le fuit, échappe ainsi à la menace maternelle du retour au foyer. Ce vent symbolise sans doute un retour involontaire au passé ou au pays natal :

> Tout ce qui vient du Sud constitue une menace de reprise, - au sens où Mme Rimbaud a pu reprendre son fils à Izambard et aux demoiselles Gindre en novembre 1870. Le (vent du) Sud inopportun vient rappeler le souvenir d'un passé de pauvreté, il réveille des odeurs de désastre, il ressuscite un sentiment d'humiliation, d'infériorité et d'impuissance. De même que le Sud ranime les désespoirs d'été, cette matinée de février est chaude, comme indiscrètement visitée par des souffles trop doux. Loin de ramener le couple à son point d'origine, ils renforcent la décision de fuir ce pays et l'été.[2]

En effet, le vent inopportun du sud pourrait symboliser non seulement l'arrivée de la mère de Rimbaud pour le ramener à sa maison mais aussi l'émergence de tous les souvenirs contrariants.

## Synthèse de l'espace rimbaldien

Les éléments spatiaux occupent d'une façon marquante, le corpus rimbaldien. Nous avons vu parmi eux, le ciel dont la fréquence nous interpelle. De plus, il devient l'équivalent du soleil. Le ciel, associé aux autres éléments comme la mer, la terre, l'étoile, participe à la rêverie joyeuse du poète. Il est de cette manière en relation avec l'homme et l'amour. Le poète cherche dans sa rêverie, une auberge dans le ciel, sur une planète ou une étoile. Cette image fantaisiste et fabuleuse, est visible dans « Ma bohème » l'un des poèmes où l'espace joue un rôle primordial. Pour arriver à cette auberge astrale, la poésie accompagne le poète-bohémien. La musique aussi l'amusera sur son étoile. En effet, le poète éclaire son chemin céleste par les grains de mots et il n'écoute que la mélodie féminine des étoiles. Ce voyage fantastique exige

[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 124.
[2] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., pp. 36-37.

la participation du poète avec tout son corps, son cœur, ses poings, son front. De plus, on peut dire que ce voyage astral amplifie son parcours dans la nature, c'est la raison pour laquelle les souliers du poète, comme ses pieds « picotés », deviennent blessés. Par cette hypallage hyperbolique, on perçoit que le poète désire toujours aller plus loin ! Il ne se contente pas de rester à un endroit, cela justifie l'utilisation du mot auberge même pour sa Grande-Ourse qui ne désigne pas la certitude d'un foyer. Chez Rimbaud, les étoiles ne sont pas toujours accueillantes et nourricières, elles peuvent être aussi piquantes, voire méchantes, personnifiées voire humanisées. Elles chantent, elles pleurent. Elles sont aussi festives et ornent la fête mystique du poète. Par ailleurs celle-ci sera riche, quand le poète partage sa rêverie avec les éléments cosmiques du feu, de l'air, des nuages. Le jeu de ces éléments est alors au rendez-vous du poète solitaire et danseur. La rencontre des éléments cosmiques chez Rimbaud, crée un monde de merveille, par une qualification précise ou une personnification : « des lunes et comètes », « des gouffres d'azur et des puits de feu », « J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles », « L'Étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles / L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins / La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles », « des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés. », « Un goût de cendres vole dans l'air ; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies », « les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé », « Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres. »

La lampe et le lustre participent aussi à la voyance du poète. Ils déclenchent une rêverie chez lui, alors qu'il baisse la lumière quand il veut plonger dans la vérité amère de sa vie ou de la société qui lui refuse l'épanouissement de son imaginaire. D'une part, ils font partie du décor de la maison et d'autre part, de sa carrière intellectuelle. Leur fusion avec la table, l'encre, les journaux et le livre, est indéniablement révélateur.

Enfin, l'air et le vent appartiennent d'une manière remarquable à la rêverie rimbaldienne. Ils sont aussi en association avec les autres éléments comme la terre, le feu, l'eau, le soleil et « l'azur sonneur », en symbiose avec la féminité et le plaisir charnel, l'amour, le vin, l'enfance et la liberté. Si l'air de la campagne promet le bonheur, la nourriture et la vigueur, il renvoie aussi à la faim et à la guerre, étant « lassant » voire meurtrier. L'air « immobile » symbolise également la fin du monde. Le vent se joue d'une double face : tantôt doux et nourricier, il berce, caresse ; tantôt, négatif, il est cruel, violent et destructeur. De même, il suscite les mauvais souvenirs chez le poète.

## 2. L'Espace dans la poésie de Nîmâ

Le ciel, le soleil, les nuages, le vent occupent une place importante dans la poésie de Nîmâ. Ils incarnent des aspects de la vie privée et sociale du poète et jouent aussi des rôles positifs et négatifs.

### 2.1. Le Ciel nîmâien

Dans « Gol-e Zoudras » (« La Fleur Précoce »), le ciel est présent comme l'équivalent du monde et de la vie. L'homme qui ne reconnaît pas la valeur du temps, perdra sa vie :

آ که نشنا خ ق وقت در / ا یر ی طاس لاج دچه جس ؟[1]

*Celui qui ne reconnaît pas la valeur du temps*

*ne gagne-t-il rien sous l'azur du ciel ?*

Dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »), à l'issue d'un long combat le feu gagne sur le vent et le marais, les arbres donnent des fruits et le ciel s'illumine par ce feu. En effet, le ciel fusionné au feu symbolise le monde ou la société libérée de l'ignorance et de la tyrannie :

د یرشاخه ی پر میـ / ا نشسته برگ ونـ جله ته / وی فلـ آتش تنـ تابناک[2]

*Sous les branches en fruits,*

*un vieillard est assis en pleine abondance de vie*

*la face du ciel brille d'un feu ardent !*

Dans « Bar Farâz-e Doud-haî » (« Au-dessus des Fumées »), le ciel nuageux est présenté comme un symbole négatif. C'est une menace qui veut détruire le monde par un orage violent. Il apparaît ainsi comme un obstacle contre la douceur et le don de la pluie, alors qu'il devait la promettre :

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 510.
[2] *Ibid.*, p. 86.

برف دود یکه کش سته برپ / و خلال کی شر / مژدگی و ب ب خ نا / وآسه بر ود / آسه
بر ود / (هم چند بالاگرفته) / برد، آو د،د . هرلبخند ش ف / وف دآ ف دخ هرگز . دسد / آسه
بر ود / ت ، دو ، تپ و به دل تصویر ؤ ی ط فا چه وقتش / ش لحظه ی خ د م کاه / برش لحظه ی خ د نخ ه
لحظه ی فزود / عتنا یسه مژدگی و ب / برف دود یکه کش سته برپ / مژدگی و ب ب
خ نا [1]

*Au-dessus des fumées surgissant du champ brûlé*
*et à travers le four de la nuit*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*
*Et le ciel nuageux.*

*Le ciel nuageux*
*(encore plus haut)*
*il emporte, rapporte*
*des rires charmants dévoilant les dents*
*les cris suppliants de ce prometteur*
*restent impassibles.*

*Le ciel nuageux*
*capture, fait courir le monde ; dans son cœur bat le rêve d'un ouragan*
*il n'enlève pas au temps prévu un instant*
*il n'y rajoutera rien non plus.*

*Mais le prometteur du jour de pluie continue ses chants.*
*Au-dessus des fumées relevées du champ brûlis*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*

[1] *Ibid.*, p. 184.

Le poète met en scène dans la première strophe les éléments principaux. Il fait nuit. Il y a un champ brûlé au-dessus duquel on aperçoit des fumées, et aussi un four. Il s'agit de deux caractères antagonistes, le ciel nuageux et le prometteur de pluie. Dans la deuxième strophe, nous avons le détail de la description du ciel nuageux, personnifié, dynamique, décidé qui rit alors que ses dents apparaissent. Veut-il tromper par ses sourires charmants le prometteur ? Veut-il se montrer le porteur de la pluie douce ? Il n'entend pas de toute façon les cris du prometteur de pluie. En effet, le ciel est ici présenté comme le personnage principal de ce poème fictif, celui qui avance, décidé de remporter la victoire contre la pluie, élément longtemps attendu du poète.

La troisième strophe est la scène de défi du ciel qui veut réaliser son projet néfaste. Celui d'un ouragan destructeur. Est-ce qu'il a décidé d'enflammer le feu du champ ? Plus décidé qu'autrefois, il pense à un moment précis, afin de tout détruire. Il ne veut pas renoncer un seul instant à son rêve sinistre. On est témoin des entreprises du ciel, de leurs actions dynamiques. En effet, le ciel, associé aux nuages, tente de toutes ses forces la victoire contre l'arrivée de la pluie. Il possède un caractère fort, il ne cesse de lutter un instant. Ici le poème ne traite pas le prometteur de pluie. Contre le ciel, son caractère est calme et rassurant. La quatrième ou la dernière strophe dévoile son franc caractère, ici, on ne voit plus le ciel entreprendre, mais c'est le prometteur qui poursuit son chant. Il ne craint les menaces du ciel. En réalité, le poème s'achève dans l'espoir alors qu'il a vécu des moments difficiles et menaçants, le poème se clôt alors qu'il reprend les éléments de la première strophe. D'après Abolfaz Pacha il y a une grande différence entre le prometteur du jour de pluie dans la première et la dernière strophe :

> Le prometteur du jour de pluie la première fois qu'il apparaît, ne semble pas être très actif. Au cours du poème, Nîmâ lui attribue cette vertu. Pour cette raison, le poème s'achève en espoir. Certes, au début du poème, le prometteur du jour de pluie rêve de la pluie ou il la désire comme un idéal, mais à la fin du poème, nous approcherons de son rêve ou de l'espoir de sa réalisation.[1]

En résumé, le poème bénéficie des valeurs symboliques très marquantes. La nuit symbolise le malheur de l'époque de Nîmâ. Le champ brûlé incarne la situation pénible des gens qui n'ont plus d'espoir dans leur vie sociale et politique. Le prometteur du jour de pluie chante pour leur rendre l'espoir perdu. Pour l'encourager contre les entreprises du ciel nuageux destructeur qui veut démolir le reste du champ c'est-à-dire le moindre espoir chez le peuple. Le caractère nuageux accentue la force du ciel. Celui-ci combat pour que la pluie

[1] Pacha Abolfazl, *Khanech-e cher-e Bar Farâz-e Doud-haî in Be Bagh-e Hamsafarân*, http://www.iranseda.ir/FullItem/?g=1110002&s=.

n’éteigne pas le feu du champ brûlé et du four de la nuit. Cependant le prometteur de la pluie conserve l’espoir et agit pour qu’il pleuve afin d’éteindre le feu et donner la vie au champ au milieu de cette nuit obscure. Ce poème fait allusion à la victoire des valeurs humaines, l’espoir, la raison et le savoir contre la tyrannie et la tromperie. En effet, les chants du prometteur éclairent les gens, raniment l’espoir éteint chez eux et permettent à la vie de se retrouver calme et belle sur la terre. Le prometteur du jour de pluie remporte le ciel nuageux qui annonce l’ouragan. La pluie gagne finalement sur lui !

## 2.2. L’Étoile et la Lampe nîmâiennes

Chez Nîmâ, l’élément de l’« étoile » n’est pas du tout fréquent, cependant il apparaît au moins une fois très important. Dans « Vây Bar man » (« Malheur à moi »), le poète qui souffre de la détresse de la société, due au système dictatorial et tyrannique, espère l’émergence d’une étoile salvatrice. Cependant il n’en est pas certain, car il s’interroge ou il interroge son peuple, si telle étoile peut rester intacte par la corruption vaste de son pays. C’est pour cette raison que le poète prévient l’arrivée de l’ennemi dans les vers suivants, ce qui ne pourra néanmoins contredire la présence de l’étoile :

تا فسادخاک و ته/ وشنیدا که ده آ / ی ش تا دل ؟/عابری یعابری /ابگذ م ا گ نه

فکر /دشه م س، ک بم بردر/خ ه م پر ی نام وهرن دگر [1]

*Quand donc une étoile,*

*libérée de la corruption de la terre,*

*jettera sur cette nuit obscure sa lumière ?*

*Passants ! ô passants !*

*Prenez mon chemin sans crainte !*

*C’est moi la cible de l’ennemi, il arrivera,*

*il frappera à ma porte, il m’interrogera,*[2]

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 67.

[2] KhazraïParviz, Nima Youchîdj, *Une Voix dans la nuit, op. cit.*, p. 89.

En réalité, l'étoile présentée n'est pas seulement une amie, mais surtout un guide qui sauvera dans une longue nuit ténébreuse, le poète et son peuple. Dans un sens symbolique, elle indique le chemin des gens perdus, ou bien des voyageurs voulant trouver une direction, habitude fréquente chez les Orientaux qui menaient des caravanes. En effet, les voyageurs surtout dans le désert s'orientaient à travers les étoiles pour trouver le bon chemin. L'étoile était la lanterne du désert. Nîmâ, ici, bénéficiant de cette connaissance traditionnelle, utilise ce symbole célèbre chez le peuple perse. Il espère qu'une seule étoile-guide pourra enfin éclairer le chemin afin de sauver le peuple perdu. Cependant la corruption est si vaste à tel point que le souhait de la détruire apparaît sous une forme interrogative. Est-ce qu'enfin la corruption atteindra même l'étoile ? Étant donné qu'elle était longtemps le seul espoir des voyageurs perdus du Sahara, le sera-t-elle encore présentement pour le peuple désespéré ?

Quant à **la lampe** chez Nîmâ, elle joue le rôle double, d'élément de feu et de lumière. Mais c'est aussi l'espace que nous interrogerons. Il semble que le meilleur exemple de cet objet dans le foyer du poète est le court poème de « Hanouz Az Chab... » (« Encore de la nuit... ») dans lequel la nuit est mourante, et nous offre ses derniers soupirs :

هـ ش د باق ، خ در و شبگیر او ش تاب، نهانجایش، به حل میز سـ سـ ابه مانند چراغ مـ که سـ سـ در
پنجـ ی مـ ابه مانند دل مـ که هـ صله و صبر مـ باق در و ابه مانند یال عشـ تلخ مـ که خ او مانند چراغ مـ که
سـ سـ در پنجـ انگا چشم سـ نش، میا نگیز، با مـ ادر یـ تا منزل سـ سـ [1]

*Il reste encore un souffle de la nuit, l'aube [2] chante*
*et la luciole, de sa cachette, scintille vers la plage*

*Pareil à ma lampe qui brasille sur le bord de ma fenêtre*
*comme mon cœur, domine encore la patience*
*comme le rêve de mon amour amer qui chante*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 187.

[2] Le mot persan composé de « nuit+pris » peut se signifier à la fois l'aube de bonne heure ou juste avant l'aube. Il peut faire allusion à l'oiseau qui chante l'aube, ou à tout animal qui chante pendant la nuit. Comme le poète a déclaré qu'il reste encore un souffle de la nuit et que le deuxième élément est celui qui chante, le mot désignera sans doute un être chantant, c'est-à-dire qu'il a personnifié « l'aube », par ailleurs on croit à des conflits entre la nuit qui reste encore et l'aube chantant. Remarquons que Parviz Khazraï a choisi « la chouette » pour traduire ce mot, nous préférons cependant traduire l'aube, le terme plus neutre.

*et comme ma lampe qui brasille sur le bord de ma fenêtre*
*le regard de ses yeux brûlants me donne de l'espoir*
*et scintille dans cette maison obscure.*

Dans la première strophe, le poète met en scène les éléments de ce poème. Il y a la nuit, l'aube qui chante, et la luciole, comme un symbole de la nuit, luisant vers la plage. Il y a sans doute un conflit entre la nuit qui s'éteindra bientôt et l'aube chanteuse qui promet la fin de l'obscurité. Dans la deuxième strophe, le poète établit une série de comparaisons entre la première strophe et les éléments concernant le poète. Signalons qu'en réalité, si l'on considère que le premier vers de la deuxième strophe est comparé à la luciole, pour les vers suivants, la comparaison ne semble pas logique, c'est pour cette raison qu'on peut croire à une comparaison générale entre les deux premières strophes. En effet, la luciole est pareille à la lampe qui brille au bord de la fenêtre, le cœur du poète est encore patient comme la nuit qui respire et le rêve de son amour amer comme l'aube chante. Cependant, l'hypothèse d'une comparaison entre la deuxième strophe et la luciole peut être valable, vu que le premier vers de la deuxième strophe continue à décrire la luciole. Dans ce cas, tous les vers de la deuxième strophe peuvent aussi renvoyer à la luciole. En réalité, le poète met en relief la luciole en tant qu'élément omniprésent, non seulement dans son foyer, mais aussi dans son cœur et son esprit. Par cette comparaison, Nîmâ se rapproche intimement de ce petit être anodin, de telle sorte qu'il le considère en premier lieu, comme un objet de son foyer, voire une partie de son corps. Elle brille comme la lampe chez le poète et elle est patiente comme le cœur du poète et elle chante comme son amour. La lampe joue le rôle de la lumière intérieure, alors que la luciole allume le dehors. Par cet objet posé sur la fenêtre, Nîmâ partage son intimité avec son lecteur. La fenêtre allumée est la frontière entre le foyer et son dehors, entre l'intérieur et l'extérieur. Elle apparaît d'ailleurs comme le signe de l'attente du poète et le moment d'une évolution : « La lampe à la fenêtre est l'œil de la maison. La lampe dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors [...] La lampe est le signe d'une grande attente. »[1]

La troisième ou bien la dernière strophe poursuit cette comparaison, le poète répète la comparaison entre la luciole et sa lampe, ensuite la luciole personnifiée, éclaire la maison obscure du poète par ses yeux brillants. Il semble que la lampe dans la maison ne suffit pas à éclairer toute la maison du poète, car elle a été décrite obscure. Vu que la luciole, petit animal ne peut pas briller naturellement d'une telle manière pour illuminer une maison, elle devient,

[1] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace, op. cit*, p. 48.

ici, une allégorie d'une lueur d'espoir survivant dans le cœur du poète. La luciole, sortie de sa cachette vers la plage au début du poème, est maintenant présente chez le poète. Il semble que les comparaisons établies à partir de la deuxième strophe ont abouti à une vérité, la luciole comparée à la lampe du foyer est devenue comme elle, l'objet du foyer.

> Nîmâ illustre la luciole humanisée avec des yeux brûlants. La luciole illumine grâce à la flamme de ses yeux, la maison ténébreuse de Nîmâ. Elle donne aussi de l'espoir au poète même. Nîmâ pense sans doute que comme certains animaux, « la lampe de la luciole » est posée face à ses yeux. Nîmâ établit de toute façon une relation amicale entre lui et la luciole. Il prend ainsi espoir et optimise cet animal.[1]

Remarquons que ce poème est considéré comme un poème herméneutique, quoique au premier regard, il apparaisse facile. En effet, le mot de comparaison au début de quatre vers lui donne un caractère hermétique. On ne sait pas vraiment surtout dans la dernière strophe, si le poète parle des yeux de sa lampe ou bien des yeux de la luciole. Nous pensons à la deuxième version, mais il y a des écrivains qui croient à la première. Cette interprétation peut aussi être accueillie favorablement, étant donné que Nîmâ est naturellement un poète compliqué. Parmi ces écrivains, Abolfazl Pacha pense que dans la dernière strophe « ses yeux brûlants » renvoient à la lampe pas à la luciole.

> Nîmâ donne enfin la supériorité à l'espoir concernant la lampe de son foyer contre l'opiniâtreté de la nuit mourante qui persiste à vivre. En effet, la lampe allumée regarde Nîmâ en lui donnant de l'espoir. Car nous arrivons par un processus d'amélioration de l'étincellement de la luciole au début du poème à celle de la lampe à la fin. Le premier marquait l'obstination de la nuit, alors que le deuxième marque l'arrivée du matin.[2]

En résumé, selon cette analyse on peut déduire que la luciole reste toujours sur la plage et que c'est la lampe qui continue à allumer la maison obscure. Cela apparaît plus logique sémantiquement mais rien ne le prouve. La lampe, à la fin du poème, est représentée non seulement humanisée, mais consciente, car elle regarde avec promesse le poète. Si d'après Bachelard, la lampe à la fenêtre marque l'attente, elle devient ici à la fin de ce poème, encourageante. Elle promet de cette manière l'aube et la lumière du soleil. Elle finira sa mission nocturne pour donner le relais à la lumière naturelle du jour.

Nîmâ a plusieurs fois traité du motif de la lampe dans ses poèmes. Il lui donne toujours une supériorité sacrée. Par la répétition de cet élément et avec l'adjectif possessif « ma » la lampe possède un caractère particulier chez notre auteur. Dans « Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la Nuit froide d'hiver »), la lampe du poète est témoin d'un moment

[1] Kasraï Siavash, *Dar hava-ye Morgh-e Amîn*, *op. cit*.

[2] Pacha Abolfazl, *Khanech-e cher-e Hanouz az chab in Be Bagh-e Hamsafarân*, http://www.iranseda.ir/player/?g=1116089.

important. Le poète prétend hyperboliquement que sa lampe est plus chaude et plus lumineuse que le soleil. La lune dans le ciل est glacée et ce n'est que sa lampe qui est allumée. Pourquoi est-elle si brillante et si chaude ? Ou bien pourquoi le poète la considère-t-il tellement supérieure ? Il explique lui-même dans la deuxième strophe un événement important. Son ami voisin est sur le point de départ et le poète allume la lampe :

درشـ سرد مستانـ اکـ یخـ شیـ هم، چـ کـ یگرم چرغـ مـ ـ د اوبه‌مانند چرغـ انه ذو دچرغـ ، انه
ذوبسته‌به‌یخ‌ماه که بالا ذو د امـ چرغم درآمـ ذ مسایه م ذو تم در شـ تا اوشـ سرد مستـ بـ د، ا
بد پیچید با کاج، ادرمیـ کـ مه خامـ ش اگم شـ و مـ جـ یـ جادی با اوهـ م قصه بر د اویـ آویزی
ا : ا «کـ ذو د؟کـ ـ د؟ اچه‌کـ یـ قصه دردل و د؟» ادرشـ سرد مستانـ ، اکـ یخـ شیـ هم، چـ
کـ یگرم چرغـ مـ ـ د [1]

*Dans la nuit froide d'hiver*

*le four du soleil ne brûle pas comme le four chaud de ma lampe.*

*Aucune autre lampe ne brille*

*comme la mienne,*

*pas même la lune glacée scintillante.*

*J'allumai ma lampe*

*dans une nuit obscure*

*au moment où mon voisin s'apprêtait à partir.*

*Et c'était une nuit froide d'hiver,*

*le vent tourbillonnait autour du sapin,*

*près des cabanes obscures*

*il se sépara de moi*

*par ce chemin étroit.*

*Je me souviens toujours de cette histoire.*

*Je répète toujours ces questions sur mes lèvres :*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 186-187.

*« Qui allume le feu ? Qui brûle ?*
*Qui garde au cœur cette histoire ? »*
*Dans la nuit froide d'hiver*
*le four du soleil ne brûle pas comme le four chaud de ma lampe.*

Le poète raconte par des phrases courtes et affirmatives, la nuit du départ de son ami où le vent tourbillonnait autour du sapin près des cabanes. Dans la littérature persane, le sapin est le symbole de la résistance et de la vigueur. Il subit très bien le froid et reste toujours vert. Le vent souffle parmi les cabanes obscures. Est-ce lui la cause de cette obscurité ? A-t-il éteint la lampe dans les cabanes ? Les habitants ont quitté leurs cabanes ? Sont-ils endormis ? Le poème n'exprime pas une raison pour cette obscurité, cependant la symbiose du vent, du sapin et des cabanes pourrait expliquer que le sapin symbolise la lampe allumée chez le poète qui reste toujours en vie malgré le vent nocturne, alors que les autres lampes sont éteintes chez d'autres gens. Le vent paraît symboliser la raison, séparant l'ami intime du poète et le livrant à la nostalgie de ce départ. On ne sait pas pourquoi il est venu et pourquoi il est reparti. Certes, son ami est parti et le souvenir de cette nuit est toujours vivant, le poète s'interroge cependant toujours sur cette histoire mélancolique. Il semble que son ami ne reviendra jamais.[1] Nîmâ a allumé la lampe mais il rumine encore ce sujet : « Qui allume le feu ? Qui brûle ? Qui garde au cœur cette histoire ? ». Que signifie cette interrogation ? Il craint peut-être l'avenir ? Est-il soucieux pour l'arrivée éventuelle de son ami s'il n'est pas là ? De toute façon, il désire que cette histoire reste toujours vivante au cœur des gens. Qui allumera une lampe dans les nuits froides pour accueillir un voyageur ? En réalité, Nîmâ veut généraliser cette histoire personnelle et lui donner un aspect public. Cependant il pense aussi à d'autres histoires identiques. Y a-t-il toujours des amis qui viendront et qui partiront dans les nuits froides ? La réponse sera certainement oui. On a toujours besoin des lampes bien chaudes et allumées qui éclairent tout. La solidarité et l'humanité du poète engagé se manifestent au sein de ces vers. Les derniers vers sont les reprises des premiers. La lampe valorisée du poète peut être une allégorie de toutes les lampes qui sont gardées allumées, pour recevoir un ami malgré les vents froids qui les menacent. La lampe apparaît comme une métaphore évidente des hommes qui se sacrifient pour éclairer le peuple :

[1] Cette nuit évoque de nouveau l'histoire du départ de son frère Ladbon en URSS. Chaque histoire de séparation semble renvoyer à la dernière rencontre de Nîmâ et de son frère qui n'est jamais revenu.

« L’interrogation de « qui brûle ? » montre qu’il ne s’agit pas d’un objet comme la lampe, il s’agit d’un homme qui brûle afin de donner la lumière et la chaleur aux autres, dans les nuits froides et obscures. D’autant plus que le soleil est lointain et la lune est glacée. »[1]

## 2.3. Les Nuages nîmâiens

Quant aux nuages, ils sont visiblement présents dans la poésie de Nîmâ. Dans « Oûd » (« Encens »), le poète en regardant l’encens, rêve de sa bien-aimée. Celle-ci est ranimée par l’encens dans la rêverie de Nîmâ, elle prend la forme d’une lune qui brûle dans les nuages. Cette image hallucinante évoque celle qu’on a vue dans « Phrases VII » de Rimbaud : « il sonne une cloche de feu rose dans les nuages. » (p. 186).

ماه که با دود در ابر ا ق فنگر و ا با نگاهم که به م ناه ب ا غرق آیم در پیکر و [2]

*Comme une lune qui brûle dans les nuages*

*elle se manifeste fascinante*

*Par mon regard qui ne m’est pas revenu*

*je me noie dans son corps.*

Dans « Hengâm Ke Geryeh Midahad Saz » (« À l’heure où s’accordent des pleurs »), le poète utilise dans les strophes premières et finales, la composition « de cette fumée portant des nuages ». Il veut ainsi faire allusion à la complexité et à la situation sociale de son époque, c’est cette nuit sombre et nuageuse qui enferme la mer et la terre. En réalité, la nuit n’est pas seulement nuageuse, mais aussi, porteuse de nuages. Il semble, par ailleurs, qu’il y ait des couches épaisses de nuages, ce qui montre la gravité de la détresse du pays. Par « cette fumée » Nîmâ exprime ainsi la nuit envahissante et dominante à l’image de la fumée et des nuages. La nuit ressemble alors à cette masse enfumée porteuse de nuages :

[1] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), http://rezanooshmand.blogfa.com/post-607.aspx 1389 (2011).

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 124.

نگام که گریه دهد این دود سرشک بر بر پشت / نگام که نیل چشم در آب به وی مشت / دیر سفر که
رفت مرا غمز و عشوه داد / آدم به بهانه‌ی مانوس / تصویری و به برگرد / لیک چه گریست، چه طوفان؟ / خاموش
شب هر چه تنها / مردی در نی / او آوش فسرد بر / تنهای دگر منم که چشمم / فا سرشک گرا /
نگام که گریه دهد این دود سرشک بر بر پشت / نگام که نیل چشم در آب به وی مشت [1]

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage...*
*de celle éloignée il y a longtemps*
*coquette qui cherche à fasciner*
*je garde une image devant moi*
*grâce à de douces excuses.*

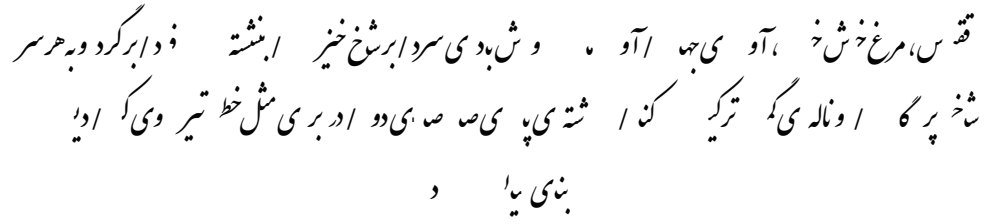
*Mais, à quoi sert de pleurer, de tempêter ?*
*Cette nuit est éteinte où tout est solitude*
*un homme joue de la flûte sur le chemin*
*et sa mélodie est morne*
*je suis l'autre solitaire*
*dont les yeux éclatent en tempête de larmes.*

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage.*

« Ghoghnous (« Phénix »), l'oiseau solitaire égaré à cause des vents froids compose des chants perdus. Il construit ensuite, dans les nuages noirs, un édifice chimérique. Ici le phénix

[1] *Ibid.*, p. 180.

peut symboliser Nîmâ seul et isolé, car sa révolte ne plaisait pas à ses camarades traditionalistes. Il crée des poèmes inspirant poètes et écrivains, auteurs de réformes en vue de moderniser la poésie persane. Leurs efforts ne furent pas suffisants. Les nuages noirs peuvent être des allégories de la détresse socio-politique du pays qui a fourni la source de l'inspiration poétique de Nîmâ. Par ailleurs, des « Nuages noirs » présentent métaphoriquement, des lignes du cahier sur lesquels Nîmâ compose un poème comme un mur. Ils pourraient être une métaphore de l'imaginaire morne et pessimiste du poète dans ce parcours révolutionnaire.



*Phénix, oiseau légendaire au chant céleste*
*égaré par les vents froids*
*est perché seul,*
*sur la branche d'un bambou.*
*Entouré par des oiseaux sur d'autres branches.*

*Il compose des gémissements perdus*
*par des bribes de centaines de voix lointaines et affligées*
*dans les nuages ressemblant aux lignes noires, ombrageant la montagne*
*il bâtit le mur d'un palais imaginaire.*

À part l'élément du nuage, Nîmâ utilise l'adjectif de nuageux plusieurs fois dans sa poésie. Nous apportons comme exemple trois poèmes de Nîmâ que nous venons d'analyser[1]. Dans « Bar Farâz-e Doud-haî » (« Au-dessus des Fumées »), le ciel nuageux est considéré comme un symbole négatif. Il combat pour que la pluie n'apaise pas le champ brûlé, au contraire, il réalise un projet sinistre pour détruire tout, par un ouragan destructeur. Enfin le poète reste optimiste car le prometteur du jour de pluie chante toujours à la fin du poème :

[1] Pour éviter la répétition, consulter à l'analyse de ces poèmes dans les pages précédentes.

برف دود یا که کشت سته برپا / و خلال کری شر / مژدگری و با با خنا / و آسه بر ود / آسه
بر ود / (هم چنا بالا گرفته) / برد، آو د، د، هر لبخنش ف / وف د آ ف د خ هرگز، د سر د / آسه
بر ود / تا، دو، تپا و به دل تصیر ؤی طفا چه وقتش / شه لحظه ی خد مکاها / برشه لحظه ی خد نخ ها
لحظه ی فزود / عتنا یسه مامژدگری و با / برف دود یا که کشت سته برپا / مژدگری و با با
خنا [1]

*Au-dessus des fumées surgissant du champ brûlé*
*et à travers le four de la nuit*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*
*Et le ciel nuageux.*

*Le ciel nuageux*
*(encore plus haut)*
*il emporte, rapporte*
*des rires charmants dévoilant les dents*
*les cris suppliants de ce prometteur*
*restent impassibles.*

*Le ciel nuageux*
*capture, fait courir le monde ; dans son cœur bat le rêve d'un ouragan*
*il n'enlève pas au temps prévu un instant*
*il n'y rajoutera rien non plus.*

*Mais le prometteur du jour de pluie continue ses chants.*
*Au-dessus des fumées relevées du champ brûlis*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 184.

En revanche, le prometteur des jours nuageux dans « Dârvague » n'est pas seulement le messager de la pluie, mais de la vie et du bonheur. Il peut soulager le cœur déchiré du poète et rapporter de la joie dans sa cabane obscure et affligée. Le poète interroge ce messager, le moment où la pluie arrive et change cette situation pénible :

آه کشگ م ادرج کش مسایه اگرچه گ ن :« گر ن وی حل نزد اسگ درمی سگ » / قاصد
و بری، د وک ک س ب ؟بربسط که بسط یسه / اددو کمه ی تا م کدز ی با آ ن ط یسه / او
ج د ی ذ به دیا تاقم د د کیش ترک چ دل که درهج ./ قاصد و بری، د وک ک س
ب ؟[1]

*Ma terre s'est asséchée à côté de celle de mon voisin.*

*Quoiqu'on dise :*

*« sur la plage voisine, pleurent*

*les endeuillés parmi les endeuillés »*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

*Dans un champ[2] qui n'est pas champ[3]*

*à l'intérieur de ma cabane obscure dans laquelle il n'y a point de joie*

*et les côtes de paille sur le mur de ma chambre ont failli éclater tant elles sont sèches*

*– comme le cœur des amoureux éloignés –*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

Dans « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »), il y a deux associations antagonistes : celle du vent et des nuages contre celle de la mer et du soleil. Elles semblent

[1] *Ibid.*, p. 191.

[2] Ce mot appliqué par le poète signifie la terre vaste et plate et à la fois la terre sur laquelle les marchands ambulants étalent leurs objets à vendre.

[3] Ce vers est fort interprétable, c'est pour cette raison, qu'on peut le traduire de plusieurs manières, par exemple : dans l'entreprise qui marche mal / dans le stand où il n'y pas de marchandises à présenter / le bazar qui n'est pas un vrai bazar / il peut faire allusion à la vie misérable ou au pays malheureux.

représenter les conflits de la société qui subit la détresse et la tyrannie du régime. La maison du poète est nuageuse. Le poète est triste. Il cherche du soleil. Ce terme « nuageuse » marque le chagrin et le malheur du poète. Cependant, le poète généralise son chagrin, car tout ce qui est sur la terre est nuageux comme sa maison :

خنه م بریس /اکسر وی میه بریس با آ / ف گردنه خردو خرب و مس /باد پیچد / سر دنیا خرب
و /او س م /آمی ف که تر آوی ف برد دو کجا ؟/خنه م بریس م/ بربه نش گرفته /در
یال و ی وشنم کزد فتندم /م به وی آفتبم/ برم در ح در ظ /و مه دنیا خرب و خرد باد /و به
ف، که دیم ز دف، در ی دنیای بر ود/ خدد دپیش [1]

*Ma maison est nuageuse.*

*Tout est nuageux sur la terre avec elle*

*du haut du col de montagne, brisé et abattu et ivre*

*le vent tourbillonne*

*par ce vent le monde est tout à fait détruit*

*et mon esprit aussi !*

*Ô le joueur de flûte*

*épaté au lointain par ton hymne*

*où es-tu ?*

*Ma maison est nuageuse mais*

*les nuages sont sur le point de s'éclater en pluie.*

*Rêvant à mes jours lumineux qui sont perdus*

*en face, j'étends mon regard jusqu'au soleil*

*sur la mer.*

*le monde est détruit et brisé par le vent*

*le joueur de flûte continue de jouer, dans ce monde nuageux*

*il avance sur son chemin.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op.cit.*, pp. 191-192.

## 2.4. Le Vent dans la littérature persane et dans la poésie nîmâienne

On ne peut pas ici traiter la place particulière du vent dans l'histoire de la littérature persane, car cela demande une recherche de grande envergure. Cependant, afin de distinguer le vent dans la poésie de Nîmâ et celui que nous connaissons dans la poésie classique, nous jetterons un regard bref sur ce sujet. Dans la littérature persane, en général, le vent, la brise, la bise, *badé Sabâ* (le zéphyr) sont davantage prometteurs. Le vent de *Sabâ* promet de bonnes nouvelles, il transmet le message d'amour entre des amoureux comme leur confident. Aller et venir entre des amoureux, le rendre aussi malade d'amour, c'est pour cette raison que la maladie du vent est connue dans la poésie persane. En effet, il est si imprégné de l'amour des autres qu'il devient amoureux, car la maladie de l'amour est contagieuse. Il est parfumé car il est en symbiose avec la fleur et la chevelure de la bien-aimée. Comme la mission, il doit caresser la chevelure de la bien-aimée pour la « dénouer » en expression persane c'est-à-dire détacher les boucles ou les nœuds de ses cheveux et diffuser le parfum vers son amoureux. Si le vent secoue les cyprès, il suggère le souvenir de la bien-aimée chez l'amoureux. *Sabâ* joue aussi le rôle de l'interlocuteur du poète. Ci-dessous, il y a quelques vers qui démontrent ces caractéristiques de *Sabâ* dans la poésie persane :

م وبادصبا مسکین دوسرگرد ب ا حاصل
م ف چشم م وو ب ی ی ت

*Moi et Sabâ, nous sommes pauvres, deux égarés et infertiles*

*Moi, ivre du charme de tes yeux, lui, de la bonne odeur de ta chevelure*

(Hâfez)

عهای تا م ش م ب ت صب
سته عها صب ی

*Il y a longtemps que je ne sens pas ton odeur par Sabâ*

*Est-ce de toi ou bien Sabâ qui n'a-t-il pas accompli correctement sa mission*

(Salman Savodji)

ی صبا چه گفتندکه خام ش شی
چه شرا به دد که ه ش شی

*O Sabâ, que t'a-t-on dit, es-tu devenu muet ?*

*Quel vin t'a-t-on donné pour que tu sois évanoui ?*

(Shahriyâr)

با صبا در لاله سحر گفتم اکه شهیدان که ین همه خونین کفنان / حافظ و محرم ین نه ایم / ل حکایت کن و شیرین دهنان

*Au matin, je m'adressais à Sabâ dans le tulipier*

*pourquoi furent-ils tués*

*Ces martyres couverts de linceuls ensanglantés*

*Dit-il Hâfez ! toi et moi, nous ne sommes pas confidents de ce secret*

*Parle du vin à la couleur de rubis et des belles idoles aux lèvres douces !*

(Hâfez)

Quant au vent chez Nîmâ, s'il ne fait pas partie de la description d'un paysage naturel, il joue souvent des rôles différents. En réalité, Nîmâ a donné les nouvelles caractéristiques de cet élément naturel. « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») raconte l'histoire d'un homme sur le point de se noyer dans la mer agitée. Le poète crie tout au long du poème afin d'appeler les gens assis tranquillement sur les plages à se lever, aider cet homme entre la vie et la mort, alors qu'ils ne réagissent pas du tout. Dans la dernière strophe, le vent intervient et s'entrelace à la voix humaine pour propager encore plus loin cet appel au secours. Le vent aussi est messager comme le poète même :

وصدای باد هردم دلگزاتر، / در صدای باد بانگ او رهاتر / از میان آبهای دور و نزدیک / باز در گوش این نداها: / «آی آدمها»[1]

[1] *Ibid.*, p. 93.

*Et la voix du vent est à chaque instant, plus navrante,*

*dans la voix du vent, sa voix est plus libérée*

*parmi les eaux lointaines et proches*

*encore à l'oreille ces appels :*

*« ô les hommes »*

*« ô les hommes »...*

Étant donné que jusqu'ici personne ne veut entendre la voix de l'homme, on peut déduire toutefois que le vent pourrait symboliser la vanité et l'absurdité de ces cris. M.R Nooshmand précise cet aspect du vent :

> Le vent porte les rires des gens parmi lesquels, le cri de l'homme en danger est perdu. Le vent est le symbole de l'inutilité du cri que personne n'entend. Cependant ce cri quoi qu'il en soit, loin ou proche transmettra le message de l'homme noyé au poète. Ce dernier s'efforce aussi de le transmettre aux hommes « ô les hommes ! »[1]

Dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »), le feu apparaît comme un symbole salvateur du peuple pauvre et arriéré. Le vent est représenté ainsi comme une force destructrice et négative. Il symbolise la tyrannie du régime despotique. Dans la première strophe, le vent revendique la lutte contre le feu, l'assèchement de la terre et la destruction de la vie :

مسا گا ِآتش، مرد ب و باد تنا ا بر آتش شکفته ٔ ث دو  تنا ا باد: م  دمم که کسر مرد ب ا با شعله ی گرم ا د م چ
ود [2]

*Les voisins du feu, le marais et le vent vif*

*rôdent en vain autour du feu épanoui*

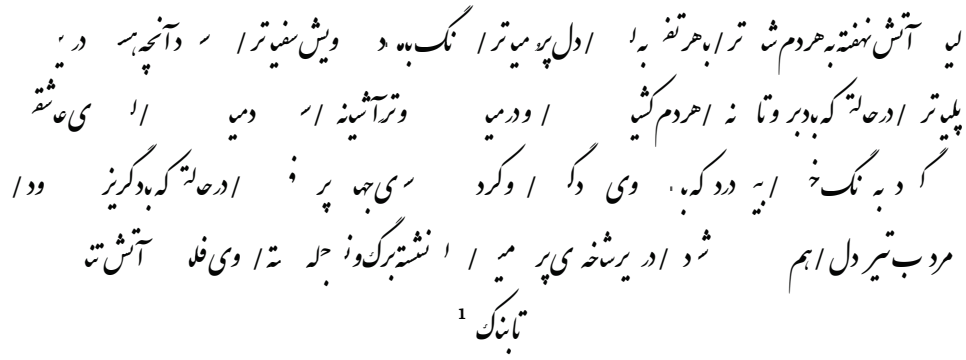
*Le vent : je soufflerai afin d'assécher le marais*

*par tes flammes chaudes.*

[1] Nooshmand Mohammad Reza, *Zabanadabi* (*Langue littéraire*), http://rezanooshmand.blogfa.com/post 327.aspx, 1388 (2010).

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 84-85.

Au cours de combat, le vent souffle brutalement afin d'éteindre le feu, mais celui-ci s'enflamme davantage. Enfin c'est le feu, vainqueur du combat contre le vent qui s'enfuit avec le marais. En réalité, les forces négatives sont battues et le feu est victorieux :



*Mais à chaque souffle, le feu embusqué, accentue fortement sa flamme*
*à chaque flamme sur ses lèvres, encore plus d'espoir*
*pur comme l'aube et son visage plus clair*
*il brûle tout ce qui est impur sur le chemin.*

*Bien que le vent le fouette de toute sa force*
*le feu dresse ses souffles avec ardeur*
*et enflamme tous les nids autant le sec que l'humide.*
*Ce sont des lèvres d'un amoureux,*
*elles sont fleuries en rouge de sang,*
*C'est un patient dont le visage a jauni sous les douleurs*
*en regardant le monde de ruses.*
*Tandis que le vent fuyard s'éloigne,*
*le marais au cœur obscur s'assèche.*
*Sous les branches en fruits,*
*un vieillard est assis en pleine abondance de vie*
*la face du ciel brille d'un feu ardent !*

[1] *Ibid.*, pp. 85-86.

Dans « Ghoghnouss » (« Phénix »), le vent froid est furieux, il devient la cause de l'errance et de l'isolement pour cet oiseau fabuleux. Comme on l'a vu, les vents froids font allusion aux adversaires de Nîmâ qui combattent contre lui. Le poète déçu de ces comportements, se sent isolé :

ققس، مرغ خوش خو، آوی جهان آوا ما وش بادی سرد ابر شاخ خیز ابنشسته فرد ابر گرد و به هر سر
شاخ پر گا [1]

*Phénix, oiseau légendaire au chant céleste*
*égaré par les vents froids*
*perché seul,*
*sur la branche d'un bambou.*
*Entouré par des oiseaux aux autres branches.*

Ce motif apparaît aussi dans la strophe finale où l'oiseau brûle en se jetant dans le feu alors que ses enfants naîtront de ses cendres. Le poète utilise le vent pour montrer le tournant de la mort du phénix et de la naissance de ses poussins. On a l'impression que le vent fait partie de cette scène magique et extraordinaire qui évoque le « sésame » ou bien les effets spéciaux au cinéma. La métamorphose dans cette scène finale est accompagnée par le souffle du vent furieux :

بادشا دماوسته مرغ اخاکسترتنش وسته مرغ اپس جه جه ش دل خاکسترش به در [2]

*Le vent souffle brutalement et l'oiseau est brûlé*
*l'oiseau n'a laissé que ses cendres*
*alors que ses poussins en ressortent.*

Le vent dans « Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la Nuit froide d'hiver ») est donc hostile, il rend l'atmosphère de la nuit hivernale, plus terrifiante. Il tourbillonne alors que les

[1] *Ibid.*, p. 61.
[2] *Ibid.,* p. 63.

cabanes sont dans l'obscurité et que l'ami du poète veut prendre le chemin. Le vent paraît symboliser ici le pouvoir dictatorial à la recherche de l'ami du poète. Il est néfaste et se trouve à l'origine de la fuite de celui dont le souvenir reste toujours triste :

وشـ سرد مستا بـ د، ا باد پیچید با کاج، ا در میا کـ مه خامـ ش ا گم شا و مـ جا ی جادی با ا و هـ م قصه بر د
[1]

*Et c'était une nuit froide d'hiver,*

*le vent tourbillonnait autour du sapin,*

*près des cabanes obscures*

*il se sépara de moi*

*par ce chemin étroit.*

*Je me souviens toujours de cette histoire.*

Dans « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») le vent est hostile, il agit comme un complice avec les nuages qui éclateront bientôt en pluie, alors que la maison du poète est déjà nuageuse. Le poète souhaite le soleil, mais le vent apparaît destructeur et ivre :

خانه م بریـ ا کسر وی میـ بریـ با آ ا فـ گردنه خرد و خرب و مـ ا باد پیچد ا سر دنیا خرب
و ا و س مـ ا آی نـ که تر آوی نـ برد دو کجا ؟ ا خانه م بریـ ما ا بر با نش گرفته ا در
یال و ی وشنم کزد فتندم ا مـ به وی آفتابم ا برم در حـ در ظـ ا و مه دنیا خرب و خرد باد ا و به
نـ که دیم نـ دنـ ، در یـ دنیای بر ود ا خـ دد د پیش [2]

*Ma maison est nuageuse.*

*Tout est nuageux sur la terre avec elle*

*du haut du col de montagne, brisé et abattu et ivre*

*le vent tourbillonne*

*par ce vent le monde est tout à fait détruit*

[1] *Ibid.*, pp. 186-187.
[2] *Ibid.*, pp. 191-192.

*et mon esprit aussi !*
*Ô le joueur de flûte*
*épaté au lointain par ton hymne*
*où es-tu ?*

*Ma maison est nuageuse mais*
*les nuages sont sur le point de s'éclater en pluie.*
*Rêvant à mes jours lumineux qui sont perdus*
*en face, j'étends mon regard jusqu'au soleil*
*sur la mer.*
*le monde est détruit et brisé par le vent*
*le joueur de flûte continue de jouer, dans ce monde nuageux*
*il avance sur son chemin.*

En résumé, le vent symbolise dans la poésie de Nîmâ le malheur et il s'oppose ici à la mer éclairée et lumineuse du soleil qui promet le salut et le bonheur. À ce sujet, Pournâmdâriân précise : « Nîmâ a utilisé dans plusieurs poèmes, l'association du nuage et du vent. D'après lui, le vent est créé par le nuage. S'il y a des nuages et de l'obscurité, le vent viendra évidemment. »[1]

## Synthèse de l'Espace

Les éléments spatiaux occupent une place importante dans la poésie de Nîmâ Youchîdj. Ils sont variés et jouent des rôles différents. Le ciel peut être l'équivalent du cosmos et de la vie. Alors que le ciel enflammé symbolise une société libérée de la détresse, comme chez Rimbaud où le ciel est associé au soleil et donc connoté positivement. Alors que le ciel nuageux chez Nîmâ, est plutôt un symbole négatif et menaçant pour le monde. Il ne promet pas la pluie douce et vivifiante, mais des orages destructeurs. L'étoile n'est pas occurrente chez Nîmâ, elle peut être toutefois, l'amie ou la salvatrice de l'homme comme dans « Vây Bar man » (« Malheur à moi »). La lampe dans le foyer, ou à la fenêtre du poète, est visiblement fréquente dans la poésie nîmâienne à l'instar de Rimbaud où la lampe est aussi un symbole de

[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse), op. cit*., p. 397.

son intellectualité. Chez Nîmâ, ce symbole est aussi positif, il allume alors la lampe pour éclairer son foyer, rencontrer un ami qu'il accueille, un ami qui prend le chemin. Elle témoigne des événements importants. De toute façon elle est aussi le signe de l'attente. Nîmâ sacralise de la même façon la lampe. Il parle toujours de la supériorité de sa lampe au regard du soleil. La lampe de Nîmâ est sacrée, plus chaude et plus lumineuse que le soleil et la lune. Elle peut faire face au vent impétueux et maintenir sa flamme. Chez Rimbaud, la lampe marque un moment décisif de sa rêverie poétique, baisser la lampe c'est aussi cesser toute activité imaginaire et intellectuelle. Par ailleurs, la rencontre, est un élément fédérateur pour nos deux poètes, pour l'un – Rimbaud – cette rencontre est d'ordre intellectuelle et poétique, pour l'autre – Nîmâ – c'est une rencontre plus objective, celle de l'humain que l'on côtoie. Quant à l'étoile, considérée comme espace plutôt sacré chez Rimbaud, présente chez Nîmâ un caractère salvateur et éminemment positif. L'étoile est un motif incontournable de la rêverie poétique pour ces deux poètes.

Quant aux nuages, à l'instar de Rimbaud, ils font partie de la rêverie poétique de notre poète. Les nuages associés au feu sont communs à ces deux poètes. Chez Nîmâ, ils sont en plus, considérés comme des symboles négatifs. Les adjectifs des nuages (nuageux-euse) incarnent également une atmosphère triste, pénible à laquelle échappe le poète. De plus, la fusion des nuages au vent, aggrave la situation de détresse. Le vent froid, furieux symbolise le pouvoir despotique. Chez Rimbaud, le vent présente deux tendances opposées, un vent généreux ou agressif. Alors que chez Nîmâ, le vent est beaucoup plus violent et hostile. En outre, les éléments spatiaux, associés à la musique, imprègnent communément les deux poètes. Ils appartiennent bien à leur rêverie poétique.

# PARTIE III : La Poésie Objective

# CHAPITRE I : La Nature dans la poésie rimbaldienne et nîmâienne

Comme on a lu dans la partie précédente, les éléments fondamentaux et les motifs de la nature jouent des rôles importants dans la poésie de Nîmâ et de Rimbaud. Les motifs comme le soleil, l'étoile, le ciel, le vent, la vallée, le roc, la pierre, la fleur, l'arbre, la fumée, les cendres, les nuages et beaucoup d'autres motifs cosmiques portent des valeurs symboliques et allégoriques chez nos deux poètes. Nous aborderons ici en premier lieu, la nature de la poésie de Rimbaud à travers ses quelques poèmes et ensuite, nous expliquerons l'aspect à la fois naturaliste et folklorique de la poésie de Nîmâ. En deuxième lieu, nous traiterons quelques motifs de la nature dans la poésie de nos deux poètes. Nous avons choisi ainsi, « nuit » « matin » et « coq » portant des valeurs symboliques. En troisième lieu, nous consacrerons un chapitre aux symboles politiques de la poésie de Nîmâ. Nous terminerons cette partie, en étudiant la notion de la poésie objective dans les écrits de Rimbaud et ceux de Nîmâ. À ce sujet, quelques exemples de leur poésie nourriront notre explication théorique.

## 1. La Nature et les éléments naturels dans la poésie de Rimbaud.

La place de la nature est essentielle dans la poésie rimbaldienne. Cette nature, pilier de la poésie romantique, paraît fondamentale. L'influence de la vie villageoise accentue cette forte présence. Les fleurs, les animaux, les montagnes, les vallées jouent un grand rôle dans les délires de ce poète qui sentait avec sa chair, la nature, aussi bien dans son village natal que sur sa route de vagabond. De ce fait, les éléments fondamentaux[1] envahissent les poèmes de Rimbaud. Matin ou soir, été ou hiver, la pluie, la mer, le soleil et les étoiles s'y présentent. Au sein de ce travail, nous traiterons de ces éléments dans ce contexte associant la nature et le paysage rimbaldien.

[1] Pour la place des éléments fondamentaux dans la poésie de Rimbaud voir la deuxième partie.

## 1.1. Nature critique de Prose de collège

Les premières tentatives de Rimbaud en écriture comme ses poèmes postérieurs, présentent le scepticisme de ce poète envers l'existence. L'importance de ces premiers écrits renvoie au fait que le poète débute son chemin et qu'il extériorise ses réactions envers le monde. Ses vers remplis des arbres, des fleurs, des couleurs et surtout des éléments naturels sont comme un tableau fabuleux de la nature, quoiqu'ils dévoilent peu la philosophie sceptique du poète. « Le soleil était encore chaud » en est la toute première prose conservée de Rimbaud. C'est un « rêve de l'enfant » à peine dix ans dont le prologue commence par « le soleil » et finit par « l'eau du ruisseau ». Cette première prose manifeste deux aspects différents en deux parties de cet écrit inachevé : « Prologue »[1] est un passage pastoral au travers de la fluidité des sensations du narrateur qui ne néglige aucun détail de son vu. La deuxième partie de cette prose contient cependant un récit fictif de la vie du poète dans l'atmosphère du foyer familial et scolaire. Elle précise pourtant ses pensées critiques et ses souhaits. Comme le dit le poète lui-même, c'est un rêve : « je rêvai que j'étais né à Reims l'an 1503. ». (p. 3) Mais un rêve, pas très loin de la vérité. Un rêve conjugué au *passé*. Le poète le raconte comme un souvenir. En effet, à part les derniers paragraphes, le récit se déroule dans le passé et en particulier *imparfait*. Or, c'est un rêve passé mais il reste toujours vivant. Un rêve qui relève de l'interrogation et de l'hésitation devant les contraintes scolaires. Ici la fréquence des points d'interrogations et d'exclamations renforce la persévérance du poète. Il pose neuf questions autour de ce sujet. Il s'interroge et au fond demandera ainsi à son lecteur. Ce jeune garçon veut nous faire réfléchir en abordant les questions « tabous » à l'époque : « Pourquoi, me disais-je, apprendre du grec, du latin ? Je ne le sais. Enfin, on n'a pas besoin de cela ! Que m'importe à moi que je sois reçu ? À quoi cela sert-il d'être reçu ? » (p. 4) Il cherche une affirmation en répondant lui-même à cette dernière question « A rien, n'est-ce pas ? ». Ainsi, il dévalorise même le système de compétences scolaires sur lequel il ne voit pas de bénéfice. Il met en question l'ascension sociale dans une société ayant un tel système, ces valeurs, ces règles et ces rites, il se voit en conflit. « Si pourtant ; on dit qu'on n'a une place que lorsqu'on est reçu. Moi, je ne veux pas de place ; je serai rentier. ». (p. 3). Il n'accepte pas de s'inscrire dans un système bourgeois abominable. Ensuite, il repose encore une question d'une autre façon en donnant son avis personnel sur ce sujet. « …pourquoi apprendre le latin ? Personne ne parle cette langue. Quelquefois j'en vois sur les journaux ;

[1] Cf : La deuxième partie, le chapitre « Fusion des éléments fondamentaux dans « Prologue I » : « Le soleil était encore chaud... ».

mais, Dieu merci, je ne serai pas journaliste. » (p. 4). Il met en question l'éducation archaïque. Il n'aime pas apprendre les langues dites mortes qui apparaissent parfois dans les journaux. « Autrefois » n'a pas de sens, de la même façon, mémoriser le nom des personnes mortes même s'ils étaient des rois glorieux ne présente aucun intérêt à ses yeux. Il n'aime pas non plus apprendre les détails historiographiques qui n'ont guère d'intérêt dans la vie. Il cherche des connaissances pour tous les jours. Il continue alors à questionner : « pourquoi apprendre de l'histoire et de la géographie ? » (Ibid). À la suite il essaie d'argumenter que l'essentiel est à apprendre mais non pas les détails vains dont l'effort de mémorisation est une véritable torture.

> On a, il est vrai, besoin de savoir que Paris est en France, mais on ne demande pas à quel degré de latitude. De l'histoire : apprendre la vie de Chinaldon, de Nabopolassar, de Darius, de Cyrus, et d'Alexandre, et de leurs autres compères remarquables par leurs noms diaboliques, est un supplice. Que m'importe, moi, qu'Alexandre ait été célèbre ! Que m'importe ?...Que sait-on si les Latins ont existé ?

Le personnage se moque du grec en jouant avec des termes répétés de juron et d'interjections familiers. Ce ton ironique mordant est renforcé par les points d'exclamation. « Passons au grec. Cette sale langue n'est parlée par personne, personne au monde !...Ah ! Saperlipotte de saperlipopette ! Sapristi ! Moi, je serai rentier ; il ne fait pas si bon de s'user les culottes sur les bancs, saperlipopettouille ! » Et cette histoire continue jusqu'à la fin de la prose où il se plaint encore une fois « Ah ! Saperpouillotte ! ». Ces questions d'un Arthur de dix ans, mettant en cause les matières scolaires montrent les caractéristiques particulières de Rimbaud, le révolté. Ses critiques ici vont au-delà des valeurs chrétiennes et bourgeoises, et touchent au système de la méritocratie académique et du journalisme. Rimbaud s'insurge contre tout ce qui est archaïque, antique et filial. Ces oppositions aux anciens éclairent le talent moderniste de ce narrateur-auteur aventurier aussi bien dans sa vie privée et sociale que dans son art.

Ce jeune poète n'accepte aucun supplice même dans l'apprentissage, il recherche en revanche la raison des événements. Il veut savoir les *pourquoi* des choses, des devoirs. Il est à la recherche de ses droits, de l'essentiel. Il a seulement « un devoir à chercher ». Ce monologue intéressant qui effleure à la fois la pensée et le sentiment, marque l'originalité du regard d'un enfant qui ne peut être trompé par les adultes, sous prétexte de l'apparence justifiée de l'école. Convaincu, abandonné ou encore mécontent, cette lutte contre les matières enseignées, révèle cependant en Rimbaud, au collège de Charleville, un très brillant élève, loti de plusieurs prix dont celui des Vers Latins en troisième, seconde, en classe de rhétorique. En

réalité, un rêve déjà commencé et continué, au début de la prose au *passé*, passe au *présent*, à la moitié du récit alors que le poète énonce une série de questions. Le choix du *présent* comme temps de la vérité absolue peut faire allusion à l'authenticité de ce rêve sans doute infini de celui qui pose toujours des questions et qui n'accepte pas facilement les devoirs, car il cherche le sien. Ce récit lancé par *je,* débute par la naissance du rêveur et les caractéristiques de ses parents et sa famille. Cela dépeint la subjectivité de Rimbaud, ici le narrateur omniscient, pose des questions tandis qu'il connaît évidemment lui-même ses réponses. En effet, il s'exprime en répondant lui-même à ses questions. Il cite lui-même « les noms diaboliques » des rois dont la biographie apparaît médiocre. De ce fait, cette prose peut être considérée comme le préambule du manifeste de la réflexion d'un enfant qui ne se contente pas comme ses camarades de la soumission incontestable devant la discipline scolaire. Un enfant curieux et en même temps courageux qui veut savoir en posant ses questions à haute voix.

## 1.2. Nature dans « Sensation »

Ce poème comme en témoigne son titre, met en évidence un univers de sensations. Le poète observe, touche, sent, entend et vie en symbiose avec les éléments naturels. C'est un des poèmes rarement fluides de Rimbaud, sans trop d'ambiguïté thématique. Il entraîne avec force immédiatement le lecteur. Celui-ci se voit sans aucun prologue, compagnon du narrateur. Le poète-narrateur a déjà commencé son voyage estival, mais il ne choisit pas le matin pour son départ. Ce voyage apparaît comme un rêve médité. Pour le réaliser, le narrateur est apparemment décidé. Il n'indique donc ni le moment ni le lieu précis de son départ. Cela donnerait sans doute un aspect fantaisiste et mystérieux à ce voyage. « Les soirs d'été » sont non seulement le *moment*, mais surtout le *moyen* pour partir. Comme un voyage féerique, il s'évade *par* le beau temps bleu. Le narrateur, à l'instar d'un enfant sur le carrousel, n'a de choix que l'abandon. Les soirs d'été le font voler partout comme un tapis magique. Abandonné aux picotements des blés, il passe par « les sentiers ». Dans ce quatrain, la présence de la vie est forte : l'été, la saison des fruits, le blé, l'élément essentiel de la nourriture est un symbole de la vie, « l'herbe menue », une promesse de verdure et de vie pour les animaux et les hommes. Cette fécondité de la nature est proche de la symbolique féminine. Il est probable que le narrateur mentionne ici la femme dans le contexte de la sexualité. Elle apportera implicitement, pour autant, avec elle, une vertu maternelle. En effet, dans le premier quatrain, le narrateur introduit, tous les signes cités révélant l'existence d'une femme porteuse

de bonheur. Grâce à elle, l'amour ainsi que la vie prennent sens. Rempli de l'agilité et de l'énergie de la vie, le narrateur ne reste pas un instant dans l'inertie, même quand il rêve, il sent la fraîcheur de l'herbe. Le deuxième quatrain, en un rythme allongé qui se calme à la fin, en une exaltation heureuse du poète, commence par des phrases négatives par lesquelles le narrateur exprime résolument son avenir au futur. Il dépeint davantage le bonheur du narrateur qui sent l'amour heureux, en se laissant aller et en se sentant si libéré : « je ne parlerai pas, je ne penserai rien ». Comme un « gourou » silencieux, au cœur d'une contemplation spirituelle, il ne pense même à rien. À l'instar d'un amour perdu, retrouvé après longtemps : le silence, le silence, le silence... sauf la voix de la nature et celle de l'amour, pénétré dans l'âme : « Mais l'amour infini me montera dans l'âme ». À force de cette ascension, le promeneur continue à aller comme un bohémien qui ne sait pas exactement où il faudrait partir. En réalité, le poème s'achève quand le promeneur lui-même arrive à une destination heureuse semblable à celle d'une rencontre avec une femme. De ce fait, ce poème comprend trois aspects : la nature, le dynamisme, l'amour-femme. À ce sujet, Giusto, après avoir expliqué l'association étroite de la « femme » et le mot « Nature » dans ce poème, ajoute cette croyance.

> Face à la femme-nature nous trouvons le poète sous l'image d'un bohémien à la marche errante, certes, mais conquérante : ce qui se marque dans l'emploi du futur et de la première personne. Ce « bohémien » est plein d'amour. Dynamisme confiant et amour apparaissent donc dans cette première série associative.[1]

En effet, cette association favorisera l'accès au bonheur pour le narrateur, mais ce bonheur s'est construit déjà de tous les éléments participants. Toutes les sensations en plénitude s'alignent sur la route du poète. Ce dernier rêve justement lui-même d'un bohémien qui vit dans la nature et par la nature. Les éléments naturels se manifestent ici tellement frais et exubérants que l'image du contact avec eux, est dépeint plusieurs fois. Dans cette procédure, l'allitération de la consonne continue [**f**] (**f**ouler, **f**raîcheur, in**f**ini, **f**emme) donne l'impression onomatopéique du vent présent partout, ainsi que la douceur de la femme. À cette dernière s'ajoutera aussi l'allitération des consonnes [**m**] et [**n**] surtout en rimes féminines (**me**n**n**ue/**n**ue ; â**m**e /fe**mm**e). De surcroît, la fréquence aspectuelle de [**m**] peut suggérer la **m**aternité de la nature fe**mm**e. Par ailleurs, l'assonance des voyelles [**ɛ̃**] et [**i**] (**in**f**i**n**i**, l**oin**, b**ien**, r**ien**, bohém**ien**) ainsi que la fréquence générale des consonnes et des voyelles répétées donnent une musicalité particulière à ce poème. Celui-ci peut s'entendre comme un morceau de musique. Il écrit ici le mot de « Nature » avec une majuscule, probablement à l'instar des romantiques, pour lui donner de « l'âme ». Rimbaud souhaite effectivement l'union avec la

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur, op. cit*., p. 20.

nature humanisée et « l'amour infini ». Ainsi l'allitération des consonnes bilabiales comme [**b**] (**b**leu, **b**lé, her**b**e, **b**aigner, **b**ien) et [**p**] (**p**ar, **p**icoté, **p**ieds, **p**arlerai, **p**enserai, ...) et celle des consonnes liquides et vibrantes [**r**] (soi**r**, j'i**r**ai, **r**êveu**r**, heu**r**eux, ...) et [**l**] (**l**aisserai, fou**l**er, **l**oin et **l**e, **l**a, **l**es) donnent à chaque instant, un effet mélodique et sémantique différent comme quelqu'un imprégné par la nature entendant à chaque instant des sons différents.

« Sensation » privilégie effectivement l'élément de « l'espace ». Le contact du « vent » avec « [l]a tête nue » du narrateur-voyageur, en moitié du poème promet un plaisir charnel. Cela peut préparer et déduire en même temps celui du bonheur retrouvé. Le poète utilise le verbe « baigner » normalement attribué à l'eau. Il semble qu'il aime ici jouer encore avec la fusion des éléments fondamentaux. Or, le « vent » naturellement élément fluide et progressif peut symboliser le voyage cosmique du poète qui partage avec le lecteur son expérience empirique. « Les soirs bleus » au pluriel, n'indiquant pas un soir précis, pourraient pourtant correspondre au bleu du ciel pur en été, aux éclairs de la lune ou s'il fait encore jour, à ceux du soleil. Le contexte spatial de ce voyage en « bleu » s'étend horizontalement au premier quatrain grâce auquel le narrateur expérimente ses premières sensations dans la nature. Au cœur d'elle-même, il la vit à tous les instants. Dans les sentiers, il foule l'herbe, il sent la fraîcheur, tandis que le second quatrain, s'articule autour de ces moments, instant « vécu » par le biais du vent. L'âme du poète est transcendée en un plaisir spirituel au quatrième vers. De fait, le dernier élément précise l'ascension de l'amour au sein de l'âme du poète. Le vent promet l'amour. Cet élément opère une véritable alchimie, tous les sons de la nature sont perçus dans un silence profond, cette caresse du vent fait résonner le silence.

En résumé, la nature est hyperboliquement vivante et le poète est plongé dans un paysage magnifique « Dans « Sensation », l'espace est ouvert et expansif ; le « moi » est dynamique en contact direct avec la nature. »[1] De ce fait, le poète ne se contente pas d'être présent au sein de la nature. Il revendique son immensité. À cet égard, Kawanabe déclare :

> Rappelons-nous que la femme est un exemple typique de la nature miniaturisée et cristallisée, c'est-à-dire de l'hyperbole devenue possédable. S'imaginer « avec une femme » [v. 8] ne signifie donc autre chose que se vouloir capable de posséder la nature.[2]

## 1.3. Nature dans « Dormeur du Val »

Ce poème comme « Sensation », est une promenade dans la nature au cœur des sensations mais ici, le pronom personnel « il » remplace le « je ». Le poète omniprésent raconte l'histoire

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique, op. cit*., p. 92.
[2] *Ibid*., pp. 108-109.

d'un val vert. La nature personnifiée, comme un vecteur essentiel, est omniprésente. Le poème ne commence pas par le soldat, le personnage principal, au contraire, par la scène où la rivière chante dans le val. « C'est un », expression reprise deux fois dans le premier quatrain, suggère les contes enfantins où le narrateur démarre l'histoire en présentant ses personnages. L'article indéfini singulier « un trou, une rivière, un petit val, un soldat, un enfant, un somme » fortifie l'aspect présentatif et fictif de ce poème. La fréquence du verbe « être » fournit des renseignements nouveaux ou complémentaires au sujet des deux personnages principaux : le val et le soldat. Ce verbe est supprimé plusieurs fois dans ce poème par ellipse, surtout lors de la description du soldat. Un autre verbe primordial, « avoir », met ici en relief la description détaillée et récitative. En dehors du verbe attributif « être », le champ lexical de « dormir » (dort 2 fois, étendu, tranquille, somme, lit, berce) symbolisent plus de passivité et de repos. La fréquence de la consonne latérale liquide [**l**] « Pâ**l**e dans son **l**it vert où **l**a **l**umière p**l**eut » évoque l'état étendu, mou et à la fois constant du soldat.

À première vue, on aperçoit la rencontre entre le soldat et la nature. Il semble que la nature et l'être humain ne sont en contact que par la mort de celui-ci. En effet, comme le déclarent les commentateurs dont Kawanabe à propos du rôle du soldat : « Il est, certes, dans la nature, mais comme une chose sans volonté... sans volonté, parce qu'il est mort[...]la nature, chaude et animée, est si distante de ce soldat qu'entre eux aucun contact ne peut avoir lieu. »[1] Peut-on déduire indûment que le soldat est en contact symbolique avec la nature par le manque de celle-ci ? En effet, on a l'impression que le soldat mort est en harmonie avec la nature. Le poète mentionne précisément les parties du corps du soldat (bouche, tête, nuque, pieds, narine, main, poitrine). Ces métonymies mettent en évidence cette vérité que l'homme, même s'il est mort, est présent avec tout son corps dans la nature. L'assonance de [**i**], [**j**] (**i**l, qu**i**, pet**i**t, tranqu**i**lle, ha**ill**ons...) et [**u**] (tr**ou**, m**ou**sse, s**ou**s, **ou**verte...) réveille l'effet sombre et sourd du soldat et majestueux de la nature. Par ailleurs, la répétition (6 fois) du pronom « il » produit une mise en valeur narrative du soldat pour qui le poète sollicite impérativement la caresse et la maternité de la nature « Nature, berce-le chaudement... ». De la même manière, la récurrence du pronom relatif « où », indique clairement la circonstance où se déroule en *vert* le récit du : « ...aux herbes ; où...verdure où...vert où... ».

Dans le premier quatrain et le deuxième tercet, les deux mots « trou » et « soleil » se répètent. Il paraît qu'ils se sont positionnés, l'un en face de l'autre. Constatons que le premier quatrain présente le val tandis que le deuxième tercet raconte l'état du soldat. La présence du

[1] *Ibid*., p. 114.

soleil, comme un élément fondamental, fournit et renforce effectivement les reflets miroités entre la nature et l'homme. Dans le premier quatrain « le soleil », « luit », « rayons » ; en moitié du poème, la pluie de « La lumière » et en dernier tercet, « le soleil » encore mettent en liaison davantage les rapports entre le val et le soldat. Si l'allitération du [**f**] (**f**ollement, **f**roid, **f**risonner) suggère la dureté, le froid et la maladie du soldat, en revanche celle du [**v**] (**v**erdure, **v**al, **v**ert) donnent de l'espoir, de la permanence et de la vitalité à la nature. L'aspect dominant du « vert » (verdure, vert, herbes) s'accote aux couleurs falsifiées des « d'argent » et « bleu ».

Dans « Le Dormeur du Val » comme dans « Sensation », le personnage principal étant un jeune homme avec une « tête nue » baigne dans la caresse. Mais si dans le premier la caresse vient du « vent », dans le deuxième, le « cresson » sera la source de la caresse. En revanche, dans « Sensation » le personnage sent la fraîcheur de l'herbe à ses pieds. Dans « Le Dormeur du Val » ceux-ci se retrouvent dans les glaïeuls. En tous les cas, l'expérience sensationnelle de l'homme, dans les deux poèmes, est attachée à la nature. Les éléments fondamentaux dans ce sonnet sont variés : la terre « le val, la montagne », l'eau « la rivière » et le feu « soleil ». Cependant le rôle de ce dernier est plus marqué que les autres. Car il doit être la source de la chaleur qui manquait au soldat. « Il dort dans le soleil ». Cependant les couleurs froides « bleu, argent » et la couleur « pâle » évoquent la mort du soldat dans un « froid » intolérable. Elles suggèrent également la fusion des deux éléments fondamentaux « le soleil » et « l'eau » ou la priorité de la domination incontestable de l'eau chantante qui ne permet pas au soleil d'accomplir sa mission. Cette collaboration dynamique entre l'eau et le soleil s'affronte à la mort tragique du soldat. « Le soleil resplendissant accompagné de l'eau claire ivre de mouvement s'oppose au soldat mort, définitivement immobile. »[1]

Giusto explique ce jeu de la vie et de la mort dans un rapport triangulaire entre la nature, les éléments fondamentaux et le soldat.

> *Le Dormeur du Val,* l'insupportable éclate dans l'opposition entre la mort, l'horizontalité et l'immobilité du soldat, et tout ce qui dit la vie dans sa ferveur : le soleil célèbre ses noces avec la nature, avec l'eau – il luit, la rivière chante, la lumière traverse l'eau pour donner ces « haillons d'argent », la terre, l'herbe, l'eau, les rayons de lumière font du val une mousse de rayons, la lumière pleut, est eau, « le cresson » bleu par là même est ouranien, tout dit la fusion dans la lumière.[2]

En réalité, la chanson de la rivière et la pluie de la lumière manifestent la présence abondante des éléments qui impressionnent à la fois les sensations visuelles, auditives, tactiles. La mélodie de la nature s'entend dès le premier vers. La « Nature » ici étant en

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 35.
[2] *Ibid*., p. 115.

majuscule comme on le remarque chez les romantiques, à l'instar de la « Sensation », est humanisée et envisagée dans un rôle maternel. À l'opposé de « Sensation », le narrateur évite l'ambiguïté et précise ce rôle sans aucun doute en apportant le verbe bercer. De fait, la nature personnifiée (la rivière qui chante) devient en plus humanisée (une mère qui surveille son enfant pâle). Les mots-clés du « soldat » et « deux trous rouges » suggèrent la guerre et la mort. « Le soleil, le val » portent chacun, des connotations politiques. À cet égard S. Murphy explique :

> Le Val, avec sa majuscule dans le titre du poème, aurait une valeur symbolique, liée aux significations au particulier du soleil et de la montagne. Le soleil est l'image par excellence chez Rimbaud de la liberté et des Lumières de la République sociale et la montagne a, outre son caractère topiquement sublime, une signification pour les républicains qui se souviendront que la Montagne est la faction la plus radicale des républicains de la Révolution française, opposée à la Plaine (ou au Marais), le nom revenant pour nommer une faction également radicale en 1848.[1]

Le glaïeul aussi symbolise la guerre : « g*ladiolus* « petit glaive ».[2] La présence de la couleur rouge symbolisant le sang et la mort au dernier vers, paraît couvrir l'omniprésence du vert dans ce poème. En effet, par cette chute, le poète veut impressionner le lecteur par la domination finale de la mort contre la vie et la guerre contre la nature. Ce dénouement choquant trouble la perception du lecteur, celle d'un soldat endormi tandis qu'il se rend compte à la fin du poème qu'il est en réalité sans vie. « Les parfums ne font pas frisonner sa narine » : bien que ce vers soit en négatif, il nous fait sentir les parfums des glaïeuls qui caressent les pieds du soldat. Les assonances nasales dans le dernier tercet symbolisent les derniers souffles du soldat. D'autant plus que les mots « frisonner » et « narine » représentent mieux la scène du soldat mourant. Remarquons : « la nuque baignant dans le cresson, les pieds dans les glaïeuls, il est devenu la proie de la terre dévoratrice, aqueuse et paludéenne. La ferveur de naguère n'exprime plus que l'horreur. »[3]

Le soldat souriant et tranquille ne sent-il pas dans un monde invisible les parfums ? « Le Dormeur du Val » à l'opposé de « Sensation » s'achève en chute. La vie n'est plus présente car le personnage est mort. La mise en scène romantique et poétique de la mort du soldat affirme que Rimbaud ne s'est pas encore éloigné de la forme classique du sonnet et des rimes connus (abab-cdcd-eef-ggf). Il s'approche néanmoins de l'innovation en choisissant le thème, le dénouement plus moderne d'un art visuel, les images saisissantes, la progression thématique inattendue et les choix structurels qui font de Rimbaud un poète exceptionnel. La mise en

[1] Murphy Steve, *Rimbaud et la Commune*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010. pp. 111-112.
[2] *Ibid*., p. 290.
[3] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit*., p. 199.

relief de la ponctuation forte surtout après les rejets et les contre-rejets (Luit **:** c'est un petit val [...] / Dort **;** il est étendu dans l'herbe**,** [...] / Nature**,** berce-le chaudement **:** il a froid**.** / Tranquille**.** Il a deux trous [...]) donnent des tournures rythmiques à l'alexandrin. À la fin, « deux trous rouges » symbolisant la mort sanglante du soldat anonyme, nous fait imaginer son histoire. Cela donne un aspect polyvoque à ce sonnet. Quant à la posture du soldat, la suspension thématique nous apparaît déjà très moderne. « Le Dormeur du Val » en contraste avec la « Sensation » se déroule réellement en temps indicatif « présent » et imprégné d'une luminosité merveilleuse mais toujours dans un contexte inconnu au cœur d'une nature féerique.

## 1.4. Nature dans « Bannières de mai »

« Bannière de mai » comme « Sensation » se déroule dans la nature, mais il relève des paroles du narrateur-poète s'adressant par deux fois à la nature, une fois de plus que dans « Le Dormeur du Val ». Le poète s'extériorisant dans ce poème, commence sa parole à l'instar des poèmes « Sensation » et « Le Dormeur du Val » par un tableau fabuleux idyllique. Comme le titre l'indique a priori, c'est au printemps et en mai que le narrateur raconte son rêve lyrique à l'instar de « Sensation », bien que le titre fasse allusion à des connotations religieuses. Il semble que le temps indicatif du *présent* soit convenable à une description précise et véritable du décor champêtre et à la position préméditée du narrateur. « Le décor de nature de la première strophe qui fait renaître le désir dans l'âme du poète est caractéristique de la symbolique intérieure du poète. »[1] « Je sors » se complique donc conditionnellement « Si un rayon me blesse / Je succomberai sur la mousse. » Désormais, la netteté du dizain se noie en doute et en rêve. Les vers remplis des désirs du narrateur manifestent ses sollicitations égocentriques. Encore à l'instar de « Sensation », dans ce poème subjectif, la parenté du « je » est fortement présente (« je » sept fois + « me » trois fois + « m' » deux fois + « ma » deux fois + « moi » une fois + « mes » une fois). Cela s'oppose en quantité à l'utilisation pauvre de « toi » 2 fois + « te » une fois par laquelle le narrateur aborde encore son « je ». En effet, il veut que la nature soit à son service. Quant au rapport du poète-narrateur « je », et la « Nature », Kawanabe pense au caractère influent de la Nature.

> On y observe, d'un côté, une expansion à grande échelle : celle de la « Nature » [vv.15 et 20] en majuscule, remplie par « les groseilles » [v.4], « les vignes » [v.6] et « les saisons » [v.19] (avec l'effet de « les » déjà signalé). De l'autre côté, le « je » qui « sors »[v.9] s'avère lui aussi expansif grâce à sa fusion dans la « Nature » même (« que

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 173.

> par toi beaucoup, ô Nature / [...] je meure » [vv. 15-16] aussi bien qu'à son propre gonflement de l'intérieur (« Et s'il te plaît, nourris, abreuve » [v.22], c'est l'immensité de la Nature qui va le remplir).[1]

Ce poème représente effectivement des contradictions intéressantes : la nature donne au poète-narrateur fortune, apaisement et nourriture, mais aussi la mort. Si le titre amène le lecteur à un paysage printanier, l'adjectif « dramatique » attribué à l'été, trouble son concept. Dans cet été dramatique, le poète ayant faim et soif cherche à mourir par la nature et à la fois se rendre à elle, pour répondre en priorité à ces besoins vitaux. Lui étant au centre du monde, réclame tout à la nature. Le lyrisme s'accélère, les éléments romantiques se manifestent en exubérance. La recherche de la Nature encore en majuscule, comme dans les poèmes précédents, la spiritualité « chansons spirituelles, ange », la mélancolie « infortune », l'élégie « meurt », tout est dramatiquement noir. Le néant est présent : la répétition du « rien » trois fois à la fin du poème et la récurrence de la mort « meurt, maladif, meure, meurent » l'ont renforcée. L'allitération de la consonne fricative [**r**] surtout en dernière strophe (« **r**i**r**e » deux fois, « **r**ien » trois fois, ...) fait vibrer la souffrance du poète. Les mots évoquant davantage la douleur « blesse, peines, ennuie » rendent encore l'atmosphère plus dramatique. Le narrateur noyé dans l'« infortune » cherche du moins à être « moins seul et moins nul ». À ce sujet, l'allitération du [**k**] en deuxième strophe souligne l'effet de rigidité et de brutalité du mal. Cet effet se fortifiera par la cacophonie qui s'entendra dans toutes les strophes, par la récurrence du (« **q**ue » six fois+ « qu'» trois fois). En contraste avec ces sons désagréables de la peine, les allitérations du [**v**] « **v**oltigent, s'enche**v**êtrer, **v**igne... » et [**l**] « til**l**eu**l**s, spiritue**ll**e, jo**l**i... » en première strophe concernent la douceur de la nature souple et abondante. Les mots « claires » et « rayon » illuminent encore le contexte champêtre de ces vers. À l'annonce de la mort d'un maladif hallali, le poète ajoute la conjonction « mais » au début du troisième vers. Ce qui changera l'atmosphère en dénombrant les éléments naturels. À cette métamorphose atmosphérique s'ajoute la récurrence des possessifs « notre » et « nos » qui font participer le lecteur à une allégresse mythologique, car les mots qui viennent après ces possessifs « sang » et « veines » évoquent la tradition chrétienne et païenne. Cette notion s'accentue par les mots « spirituelles, communion, ange ». En effet, le ciel comme élément spatial se présente dans une comparaison spirituelle avec un ange. La fusion des éléments fondamentaux est bien visible, quand le poète évoque la communion de l'azur et de l'onde. Mais l'histoire de cette union reste inédite. Cette communion est tellement fragile que le poète craint lui-même de la confier à son lecteur. À cet égard, Jean-Pierre Richard précise : « Ainsi dans *Bannières de*

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., pp. 37-38.

*Mai*, « l'azur et l'onde communient », mais on peut aussi être blessé par un rayon de soleil et aller « mourir sur la mousse », sur le tapis magique : triple mort par l'air, par l'eau et par le feu. »[1]

Le poète préfère ne pas aller très loin et garde sa vision prophétique pour lui-même. « Le vocabulaire « azur », « onde » est en harmonie avec la musicalité du vers et de l'ensemble du poème, mais l'image de la rencontre est inscrite au plus intime de l'imaginaire rimbaldien[...] »[2] Cependant cette communion apparaît comme point d'orgue dans lequel les vers précédents se retrouvent.

> Les éléments descriptifs qui occupent les sept premiers vers trouvent leur synthèse dans le vers 8 : « L'azur et l'onde communient. » L'appel ressenti par Rimbaud devant le spectacle offert par la nature trouve une correspondance adéquate dans cette image qui dit de la façon la plus générale la grâce de l'instant. La rencontre de l'azur et de l'onde fait chanter le désir dans le cœur de Rimbaud de la même façon que la mer croisée de soleil s'ouvrait libre à la navigation du « bateau ivre ».[3]

Même si dans ce poème comme dans « Sensation » et « Le Dormeur du Val », on ne constate pas que le poète mentionne la couleur « bleu », la communion du ciel et de la mer multiplie la présence de cette couleur préférée du poète. De surcroît, cela fournit une surface de contemplation romantique plus profonde, bleue, miroitée et mystérieuse. Si le motif fondamental du soleil, au contraire des deux poèmes précédents, n'occupe apparemment pas une place primordiale dans le paysage de ce poème, il joue néanmoins un grand rôle social. Le poète le mentionne pour autant une fois en dernière strophe, en lui consacrant exclusivement une place supérieure à celle des parents : « C'est rire aux parents, qu'au soleil ». Son rayon blessera le poète, d'ailleurs comme la source liquide et essentielle de la nature le nourrira et l'abreuvera. Dans ce sens, le soleil prend un rôle de nourrice. Vu que les besoins vitaux se répètent plusieurs fois dans la poésie rimbaldienne dans un sens idéalisé *Fêtes de la faim* et *Comédie de la soif*, la faim et la soif ne symbolisent-elles pas les désirs plus profonds chez Rimbaud ? À cet égard, le soleil prend une place vitale.

Remarquons donc les représentations métaphoriques du soleil également présenté comme un élément du feu. « Gaston Bachelard a également montré dans *La psychanalyse du feu*, comment s'organise « un complexe du Prométhée » autour du caractère social et autoritaire de certaines rêveries du feu. »[4]

---

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur, op. ci*t., 1955, p. 216.
[2] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 173.
[3] *Ibid*.
[4] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 156.

> Ainsi dans « Bannière de mai », où la soumission à une Nature liquéfiée et féminisée est présentée comme un refus de l'autorité familiale, celle-ci étant figurée, à son tour, à travers l'image du feu solaire. [...] Et, s'il te plaît, nourris, abreuve, / Rien de rien ne m'illusionne ; / C'est rire aux parents, qu'au soleil, / Mais moi je ne veux rire à rien ; / Et libre soit cette infortune. Refus de l'autorité familiale, sociale et religieuse ; refus de l'obligation sociale à la fixation, au travail, au métier [...][1]

En effet, le poète présente merveilleusement une nature bien tranchée, source de vie, autant qu'effet de mort. Le lecteur comme le poète lui-même s'abandonne à la confrontation spectaculaire où le destin fatal devient « la menace de dissolution de mort venant du feu solaire « *Je sors, si un rayon me blesse / Je succomberai sur la mousse.* », est aussitôt contrebalancée par un geste d'absorption bienheureuse dans une Nature à la fois maternelle et liquéfiée. »[2]

« Bannière de mai » prétend présenter un poète novateur et rebelle qui a brisé encore une fois au début de sa carrière les consignes de la poésie classique. Les rimes de ce poème n'obéissent à aucun schéma admis. En effet, ce poème représente l'innovation d'un poète décidé de poursuivre son destin.

Quant à l'aspect harmonique, Les rimes intérieures, consonantiques et les mots qui s'enchaînent harmoniquement entre eux, animent une danse phonique et aspectuelle dans tous les sens. La chanson de la rivière dans « Le Dormeur du Val » se multiplie ici en prenant la tonalité spirituelle. Le poète seul tombé dans une mauvaise impression de l'univers où « rien » ne l'illusionne. Il veut parvenir à un autre degré, néanmoins il consent à libérer son infortune. Cette résignation apparaît mélancolique, car le lecteur s'identifie au poète, perçoit le sens de l'été dramatique où rien n'émerge pas même le néant.

نمی‌گویم که مرا قفس آزاد کنید
قفسم برد به باغ و دلم شاد کنید

*Je ne dis pas de me libérer de la cage*

*emportez ma cage dans un jardin et rendez-moi heureux...*

(Bahâr)

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p. 158.

Cependant, le poète se donne l'opportunité de retrouver son essence originelle quitte à abandonner le monde envahissant. En réalité il sait que pour gagner il faut perdre.

> Il faut rompre avec le monde (au sens péjoratif du terme, comme dans *Bannières de mai*) pour se perdre – ou se retrouver – dans la pureté de l'élémentaire. Il faut fuir les « voix publiques » pour écouter et suivre le chant innombrable des éternelles Sirènes.[1]

## 1.5. Double nature dans « Rêvé pour l'hiver », le spectacle féminin des désirs.

« Rêvé pour l'hiver » est un sonnet libertin[2] et hétérométrique daté de 1870. « N'oublions pas qu'il a été écrit par un garçon de seize ans, nourri de Musset et se souvenant des espièglerie hugoliennes comme La Coccinelle et Vieille Chanson du jeune temps. »[3]

Rimbaud imitateur effectivement de Hugo[4], montre ici malgré son âge un talent de créateur. Le poète ne se limite pas au schéma canonique des rimes (abba / abba). Il choisit en revanche celui de (abab / cdcd). La composition, le rythme et la mise en scène des éléments poétiques témoignent de la maîtrise du jeune poète. Celui-ci à l'instar d'un dramaturge classique présente d'abord dans les deux quatrains, son décor et ses sujets. Ensuite dans les deux tercets, il met en scène l'aventure. Même si jusqu'à la moitié du poème, le lecteur regarde le wagon, les objets et les personnages dans le coin du compartiment, il aborde une scène intimiste qui se déroule entre les deux amoureux dans la deuxième moitié du poème. Celui-ci commence par un indice du temps, l'hiver symbolisant les derniers jours de la vie. Une saison qui manque de chaleur et de lumière a contrario de quelques poèmes de Rimbaud comme « Sensation », dans lesquels, le voyage se déroulera en été. Cependant l'atmosphère agréable de la première strophe évoque la chaleur du bonheur. Les verbes au futur annoncent un projet de voyage ou plutôt comme le titre indique un rêve romantique. « Rimbaud propose au lecteur un rêve portant sur l'avenir, émaillé de verbes au futur. Son narrateur n'est pas pourvu de la voix de l'expérience, ni éloigné de l'époque de sa puberté, mais sent dans son corps la montée des pulsions somatiques les plus irrépressibles. »[5]

---

[1] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 120.

[2] Cette forme est extrêmement courante à l'époque et ne mérite pas d'être considéré comme « irrégulière ». Benoît de Cornulier cité par Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, C.N.R.S. et Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 125.

[3] Plessen Jacques, *Promenade et poésie, op.cit*., p. 193.

[4] Nous n'avons pas l'intention de reprendre toute analyse comparée que Steve Murphy fait de ce poème avec celui de Hugo mais à ce sujet pour une étude plus approfondie, consultez « Le loup et l'araignée : Rêvé pour l'hiver », *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion, op. cit.*, pp. 125-147.

[5] *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion, op. cit.*, p. 128.

Le mot-clé « wagon » apparaît comme le plus important indice de lieu. Cependant il n'établit pas un lien médiateur entre les voyageurs et l'univers extérieur, car l'être humain fermera ses yeux pour ne pas voir l'extérieur « par la glace » et intérioriser ainsi son voyage. En fait, dès le premier vers, le poète donne des informations sur la saison et le lieu de son voyage mais il n'entre pas dans la cause, la destination de cette aventure, ni dans la personne qui l'accompagne.

Le premier quatrain dessine un amour romantique : « L'Hiver, nous irons dans un petit wagon rose / Avec des coussins bleus. / Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose / Dans chaque coin moelleux. » (p. 65). C'est ici que le poète commence à mettre en scène le récit : « un petit wagon », « des coussins » et « un nid » à l'instar des contes, les articles indéfinis arrangent l'histoire. De même, l'adjectif du « petit » pour « le wagon rose avec des coussins bleus » représente l'intimité tendre et l'approche sensuelle des deux passagers. Le « rose » et « bleu » procurent le caractère romantique et frais de la scène. L'image métaphorique d'« Un nid de baiser fous repose » prévenant la métaphore animalière dans le premier tercet, fait allusion à la fois au foyer d'amour et à la réunion des baisers d'amour qui s'envolent comme des oiseaux sauvages vers l'amante. En effet, l'adjectif de « fous » montre la qualification des baisers qui se multiplient et qui s'envoient instinctivement vers l'amante. Comme des fous égarés sans objectif prémédité ni cause précise. Kawanabe élargit la nature de ce « baiser », comme un reflet du plaisir de la nature. « Dans « Rêvé pour l'hiver », c'est la promenade dans la nature qui se miniaturise dans l'image du « baiser » dynamique [...] Dans [ce] poème l'espace de la nature s'intériorise et s'encadre. »[1]

La vie est en rose comme le poète le confie « Nous serons bien ». Le dernier vers : « Dans chaque coin moelleux » dépeint encore le séjour agréable et plaisant pour les deux amoureux. Le déterminant de « chaque » diffuse le bonheur. Ce n'est pas seulement un coin agréable mais il y en a plus et tous sont moelleux. « Des coussins » « repose » « moelleux » ne suggèrent que le repos des amoureux.

« Tu fermeras l'œil, pour ne point voir par la glace, / Grimacer les ombres des soirs, / Ces monstruosités hargneuses, populace / De démons noirs et de loups noirs. » (Ibid). L'énonciation du poème évolue, le nous initial laisse place dans le deuxième quatrain au « tu » qui présente la compagne du poète. Même si c'est toujours le poète qui parle, cette fois il prend une certaine distance en se focalisant sur son amoureuse. Il se présente désormais plus omniscient, imaginant les sensations de sa bien-aimée. L'homme devint plus confiant. Il

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., p. 92.

semble que le lecteur ne voit que la figure de la femme à l'œil fermé « Tu fermeras l'œil » précise le désir du poète vers le singulier. Il n'aime pas dire « tu fermeras les yeux ». Le lecteur sensible à cette description proche du talentueux Balzac, parvient à imaginer cette femme dont le regard est partiellement clos. De fait, « par la glace / grimacer les ombres des soirs, / ces monstruosités hargneuses, populace / de démons noirs et de loups noirs. » défilent devant les yeux du lecteur. Les « loups noirs » d'abord en pluriel et d'ailleurs noirs, font allusion à sa force dominante. Les « Noirs » peuvent facilement couvrir le « rose » et « bleu ». Ils menacent par leur noirceur l'atmosphère rose de l'amour.

Dans ce quatrain, la tranquillité se perdra au fur à mesure. Le poète balance entre le caractère sombre et le romantisme de la demoiselle. Le regard voilé marque la rupture entre deux mondes : le bonheur intérieur de la femme et l'atmosphère colorée du wagon alors que le monde extérieur en noir menace potentiellement ce bonheur. Lorsqu'on ferme les yeux on ne voit rien, à moins que l'imagination n'intervienne. Certes, la vie est concrètement en rose au début, mais ce bonheur ne continuera que dans l'imagination. Si la femme ouvre ses yeux, le bonheur sera en risque d'être troublé. Car le dehors est rempli de « monstruosités ». La paupière fermée garantit le calme de la femme, en la séparant de l'atmosphère pesante et menaçante du dehors. À ce sujet, Kawanabe développe l'idée précédente et y ajoute celle de la sécurité de l'araignée :

> Dans « Rêvé pour l'hiver », le regard des « monstruosités » est toujours sinistre, dont le caractère menaçant rend le wagon d'autant plus rétréci (« un petit wagon » [v.1]). [...] L'acte de « fermer les yeux » de la part du « toi » dans le wagon, désigne le refus du regard menaçant. C'est finalement cette volonté de refus qui protège une autre promenade (celle de l'araignée dans le wagon) et lui garantie [sic] la sécurité.[1]

La glace ici agit comme un médiateur, une surface à renvoyer le noir. Le noir multiplié dans le dernier vers du quatrain ne laisse aucune place aux douces couleurs pastels « roses et bleus ». Ces derniers sont déjà morts quand les ombres des soirs apparaissent. Il semble que la glace au lieu refléter la lumière, renvoie l'obscurité. Aussi ne veut-elle pas assombrir ce bonheur irréel ? Le verbe « grimacer » apparaît comme un verbe de référent où tous les sujets méchants renvoient vers lui. Il pèse sur le poème en lui donnant un effet à la fois fortement théâtral et ironique. Les « monstruosités » et « démons » renforcent l'aspect fantastique de cette scène, ainsi que les ombres personnifiées grimaçant dans la glace qui trouble le réel. À tous ces éléments s'ajoute « loup » animal récurrent dans les contes et les fables. Au pluriel et en couleur noire, ils fortifient le champ de guerre entre le bonheur et le malheur, réel et irréel,

[1] *Ibid*., pp. 62-63.

vie concrète et imaginaire. Cependant en renonçant à voir l'extérieur, la demoiselle se montre intéressée à ne pas abandonner son bonheur, même si ce dernier n'est pas réel. Fermer les yeux traduit une satisfaction profonde. Contre la multiplication et la fréquence des éléments menaçants, l'individu se réfugie dans l'imagination par le simple moyen de « ne point voir ». Voyager à « l'extérieur » est remplacé ici par contempler « l'intérieur » car cette fois l'extérieur s'en va dans l'obscurité alors que l'intérieur s'illumine.

« Puis tu te sentiras la joue égratignée ... / Un petit baiser, comme une folle araignée, / Te courra par le cou... » (Ibid). Le premier tercet comme le quatrain précédent tourne autour de la femme. Le poète encore une fois s'identifie à la demoiselle. La conjonction « puis » en milieu du poème fortifie l'aspect narratif. Cette fois aussi le poète compare surtout « baiser » à un animal : « araignée ». Il ne supprime pas pour ce fait l'adjectif « folle ». L'araignée est l'un des symboles plus interprétables de l'univers onirique. D'une part, elle s'associe à l'obscurité et à la couleur noire, elle symbolise alors des idées noires, des sentiments négatifs ou le malaise et la répugnance. D'autre part, elle symbolise la créativité et la féminité. Elle possède la force de changer un destin. Comme, selon les croyants, la Vierge et son enfant, lors de leur fuite en Égypte, se réfugient dans une grotte avant qu'une araignée la ferme avec sa toile. Leurs poursuivants, croyant l'endroit inhabité, renoncèrent à y entrer. Cette aventure se répète pour le prophète Mohammed, lorsque ses ennemis le poursuivent, il se cache dans une grotte et une araignée la ferme avec une toile, avant que les mecquois arrivent. La toile d'araignée cette fois à côté des pigeons qui ont fait leur nid et pondu leurs œufs, à la rentrée de la caverne ont sauvé miraculeusement le prophète. Ce récit inspire beaucoup de poètes dans le monde dont François Coppée qui a composé « L'araignée du Prophète ». Sauveteur ou non, l'araignée apparaît comme un médiateur et un indicateur. Si un petit baiser s'aperçoit dans un contexte sexuel, dans ce sens, l'araignée symbolisera cette fécondité. D'ailleurs sa folie fera allusion à la folie de la sexualité, elle est connue pour son rôle symbolique dans l'amour érotique. Cependant il ne semble pas qu'ici son rôle soit apaisant. Elle apparaît affolée comme le jeune homme et comme le narrateur qui tisse son récit en négligeant le monde extérieur à son wagon. À cet égard, l'araignée connue pour sa vie solitaire, suggère le moment intime du narrateur et de la femme dans un lieu encore plus isolé qui est le coin d'un wagon où le lecteur n'entend parler d'aucun passager ni à l'intérieur du wagon ni à l'extérieur. D'ailleurs, l'état du lecteur et celui de la femme heureuse dans ce coin dans « un nid de baisers » évoquent la position d'une araignée qui choisit un coin pour ne pas être vue et accessible aux autres. Ici l'araignée étant un trouble-fête, contribue paradoxalement au plaisir des amoureux.

Si l'araignée détruit une fois le calme du compartiment, elle a cette capacité de le faire toujours, car elle « voyage beaucoup ». Rimbaud clôture son poème d'une manière humoristique sur cette image du voyage amoureux. En réalité, « les points de suspension » apparus trois fois dans ce poème suggèrent la continuité de la folie, du trouble et surtout l'ambiguïté d'une fin.

Le deuxième tercet commence par la conjonction de coordination « et » en persistant sur la liaison entre les deux tercets en renforçant l'aspect narratif de ce poème : « Et tu me diras : « Cherche ! » en inclinant la tête, / – Et nous prendrons du temps à trouver cette bête / – Qui voyage beaucoup... » (Ibid). « Et » anaphorique repris au vers suivant, aboutit à une quête amoureuse, celle de la recherche de cette araignée malicieuse qui s'amuse de nos deux amants. Le retour final du narrateur vers le « nous » insiste sur la solidarité entre le narrateur et la femme (la personne autour de qui le récit tourne). Ce voyage nous rappelle ce fugueur impalpable qu'est Rimbaud. Par « nous », le lecteur ne préfère-t-il pas s'identifier avec le narrateur ou avec la femme ou les deux pour les aider à ranimer leur bonheur troublé par la bête ? En plus de « puis » et de « et », les tirets de dialogue au dernier tercet, accentue l'aspect narratif dans ce poème. C'est un Rimbaud dramaturge qui apparaît se glisser tantôt dans le personnage féminin silencieux : « puis tu te sentiras la joue égratignée », tantôt comme metteur en scène : « Et tu me diras : « cherche ! » en inclinant la tête, ».

Le geste chez la femme qui commence par fermer les yeux, prend une dimension plus érotique. Il apparaît qu'elle s'apprête à s'offrir au jeune homme. Cette scène fait preuve de l'ambition d'un poète adolescent, se prenant pour un homme mûr, livré au désir érotique de la figure féminine. Hugo fait de même dans « La Coccinelle ». Lui intervient sans demander à la femme de chercher l'insecte. « Je me courbai sur la belle ». Hugo décrit minutieusement les attraits érotiques plaisants et livrés à l'homme « Sa bouche fraîche était là : ». La femme ici devient l'objet du plaisir masculin. En réalité, les deux points (ponctuation) représentatifs renforcent la causalité par laquelle le jeune homme se courbe sur la femme. Celle-ci qualifiée de « belle » renforce l'impulsion masculine.

Chez Rimbaud, la présence humaine est remarquable. Ainsi « l'œil, la joue, le cou, la tête » sont des points d'appui qui prennent des rôles importants. La description précise de leur état dans le poème, rappelle la sensibilité d'un dramaturge qui décrit ses objets dans une pièce à jouer. De fait, le lecteur aussi fermerait l'œil avec la femme et sentirait sa « joue égratignée ». Cela, accompagné du champ lexical de l'animal « nid, loup, bête, ... » se

présente entrelacé l'un l'autre selon deux directions inverses. L'œil qui se ferme contre les bêtes méchantes des ombres, s'oppose à un nid de baisers apaisants.

L'assonance et l'allitération rythment davantage ce poème. Il semble qu'elles se tissent comme les soies d'araignée, des vibrations qui transmettent mieux le message sémantique du poème. Entre elles, les rimes intérieures jouent le rôle de fixations. Elles renforcent la sonorité et la polyphonie des vers.

Au premier quatrain, la fréquence de la consonne vibrante [**r**] (**r**ose, **r**epose...) suggère les ébranlements du train roulant. De même, la consonne sonore [**v**] (hi**v**er, **w**agon, a**v**ec) évoque, soit la friction des roues du train, soit la froideur de l'hiver. La consonne sonore [**b**] (**b**leus, **b**ien, **b**aisers) rappelle des baisers fous qui explosent soudainement dans le wagon. Les voyelles nasales [**ɔ̃**] (wag**on**, ser**on**s) et [**ɛ̃**] (cous**sin**s, bi**en**, co**in**) élargissent l'effet voilé et abrité du wagon. Celui-là, entendu par les mots (ombres, démons) rappelle l'ambiguïté de l'atmosphère irréelle. Cependant la fréquence des consonnes momentanées [**k**] (cha**q**ue, **c**oin...) et [**g**] (**g**lace, **g**rimacer) donnant un effet sec et hésitant, renforce l'incertitude du bonheur et l'atmosphère pesante du wagon. Les consonnes spirantes [**s**] (**s**oirs, **c**es) et [**z**] ( monstruo**s**ités, hargneu**s**es) évoquent un effet sifflant en suggérant encore le sifflement du train. La fréquence de la semi-consonne [**w**] dans les rimes intérieures (v**oi**r, s**oi**rs, n**oi**rs) ainsi que la fréquence considérable de la voyelle [**u**] dans plusieurs strophes (f**ou**, l**ou**p, j**oue**) en particulier [**ku**] (**cou**ssins, **cou**rra, **cou**, beau**cou**p) suscitent le hurlement de loup qui s'entend menaçant parmi le bruit du train.

En résumé, on peut considérer « Rêvé pour l'hiver » comme une scène romancée où tout est défini. Non seulement le décor, l'ambiance du wagon, mais surtout le dialogue et les comportements des êtres dedans. Ce poème apparaît comme une approche théâtrale et visuelle. De ce fait, ce court poème semble réussi pour nous présenter une histoire qui peut à la fois être envisagée fictive et réelle. Ce poème peut être considéré comme un poème social, au sens que les yeux fermés donnent une connotation symbolique du dehors terrifiant ou du moins, inquiétant. « Tu fermeras les yeux au monde extérieur, empêchant ainsi la vision- qui fait et défait continuellement les rapports entre le voyageur et le monde extérieur. »[1]

Quant à la nature, différente des poèmes précédents, elle est ici particulière. On pressent son existence en arrière-plan. Le titre avant tout « Rêvé pour l'hiver » et la couleur inquiétante à l'extérieur du paysage témoignent de cette saison. En réalité, cette nature s'incarne dans la

[1] Ross Kristin, « La Transformation de l'espace social » in *Rimbaud la commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale,* traduit par Chistine Vivier, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013, p. 57.

femme, elle est silencieuse et froide comme la nature hivernale. Cependant, dans ce poème il y a bien un contact physique entre le narrateur et la femme : « un petit baiser » tandis que dans « Sensation », la femme est juste symbole de bonheur : « Heureux comme avec une femme. »

Ici le narrateur ne se promène pas dans le paysage naturel, en revanche, un petit wagon lui fournit une ambiance différente de plaisir intime. À ce sujet Kawanabe exprime le lien entre la promenade hyperbolique et l'intimité entre le « je » et la « femme ».

> Non seulement la nature est encadrée dans le wagon et incarnée par l'image de la femme, mais en outre la promenade s'y reproduit, réalisée par le « je » qui donne le « baiser ». Par cette promenade miniaturisée, le paysage hyperbolique est doublement rendu intime. D'une part, le « je » entre en possession de son espace par l'intermédiaire de la femme [...], et, d'autre part, sa promenade est bien protégée par le wagon et donc il ne s'y perd pas. Tout un paysage hyperbolique se déroule maintenant dans le climat parfaitement intime.[1]

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., p. 90.

# 2. La Nature et les éléments naturels dans la poésie de Nîmâ

## 2.1. L'Univers naturel, le langage naturaliste

La nature originale et isolée du petit village de Youch, entouré de routes sinueuses, est inséparable de la vie de Nîmâ. Celui-ci avoue plusieurs fois avec fierté, sa passion pour son pays natal. Ce village, avec ses jardins de fruits et ses points d'eau naturels, est sans doute l'une des sources principales de l'inspiration de la poésie chez Nîmâ. C'est la pureté de la nature et le mode de vie simple de Youch qui lui ont suggéré l'esprit de sincérité que l'on trouve dans ses poèmes. Youch est tellement intégré dans la substance de la poésie de Nîmâ qu'on ne pourrait trouver un poème, sans la trace de la nature, qui se trouve même dans certains titres : « une vieille chouette, dans la nuit froide de l'hiver, la fleur précoce, la petite source, la neige, le cygne, le clair de lune, le coq chante, toute la nuit, la barque ».

En effet, l'origine poétique chez Nîmâ provient de son contexte natal ou bien autochtone de Youch. Aussi pourrait-on dire que les poèmes de Nîmâ sont les reflets de son pays natal dont les beautés magiques ainsi que la rigueur de la vie villageoise ont contribué à faire fleurir ses talents artistiques.

La poésie de Nîmâ est à la fois simple et dure : simple et dure comme la nature. Si l'on observe la vie des habitants de Youch, on voit comment la poésie de Nîmâ est née et est vécue d'une façon rigide et sévère. D'une certaine façon, la simplicité et la complexité coexistent à des niveaux différents. Après avoir longtemps souffert de la répétition autour de ses formes désuètes que l'effort de quelques poètes n'a pas réussi à débarrasser de ses chaînes, la révolte de Nîmâ a libéré la poésie persane en lui rappelant sa nature oubliée.

Il semble que le courant poétique commencé avant Nîmâ était le fait des poètes vivant dans les villes, si bien que la poésie même s'éloignait de la nature. La poésie ne voulait que continuer à vivre, mais elle ne le pouvait même plus, car vivre demande du mouvement. Elle ne parvenait donc pas à survivre car elle se mourait dans un phénomène de répétition entamé des siècles auparavant.

Ainsi, la poésie persane avait soif d'une personne qui connaissait mieux que ses contemporains sa nature réelle, c'est-à-dire sa substance. Ce rêve n'a été réalisé que par Nîmâ.

Lui qui respirait en pleine nature, au calme des montagnes de Yoush et à l'ombre de la forêt magnifique au nord de l'Iran, au bord des sources. C'est la voix du coq qui le réveillait tous les matins et c'est le parfum du pain fourré qui l'invitait à savourer la nourriture rustique et fraîche, suivi du pâturage dans les montagnes. C'était Nîmâ qui contemplait de loin, ce qui se passait en ville, c'est-à-dire la situation socio-politique de l'Iran, ainsi que la place délicate de la poésie nationale qui se noyait dans le marais de la répétition et qui cherchait une porte de salut.

La poésie persane, qui avait gagné sa réputation et son honneur grâce aux efforts des poètes de génie comme Ferdowsî, Saadi, Molavi, Hâfez, craignait de les perdre. D'une part, à cause de l'indifférence des poètes qui ne comprenaient guère la situation fragile de la poésie, et d'autre part, à cause du fanatisme de certains poètes et critiques qui ne toléraient aucune réforme dans le domaine de la poésie traditionnelle. Pour ces derniers, la poésie persane était l'héritage de la tradition et il fallait la conserver dans le même cadre traditionnel. Ils restaient ainsi, engagés de toutes leurs forces dans la lutte contre Nîmâ, par la plume, la parole, le regroupement, et même malheureusement par l'insolite et les bagarres. Ils essayèrent de convaincre Nîmâ de renoncer à son projet. Ils étaient si loin de la nature de la poésie, et si enfermés dans la citadelle de la forme poétique ancienne qu'ils ne pouvaient imaginer une nouvelle forme. Ils croyaient que le crédit de la poésie persane se devait à ses formes anciennes et à la répétition. Bien que certains, parmi eux, aient perçu la vérité du rêve que Nîmâ avait envie de réaliser, ils continuaient les démonstrations d'hostilité. Cela prouvait leur jalousie et leur animosité envers la progression et la libération de la poésie qui se perdaient rapidement oubliant son interlocuteur et son objectif. Une poésie qui ne servait guère à cette époque-là. Une poésie qui n'était plus la voix du peuple qui souffrait et qui ne trouvait plus rien dans la poésie nationale : ni les chemins de la libération ni un soulagement même provisoire pour ses douleurs, ce qui était toujours à la charge de la littérature depuis sa naissance en Iran. Les Iraniens, et en particulier les jeunes, même s'ils en ignoraient la raison, ne voyaient plus dans la poésie contemporaine le cri du peuple.

## 2.2. Le Nouveau concept de la Nature et les symboles naturels

Ce qui différencie la place de la nature chez Nîmâ, c'est la nouvelle vision, le nouveau concept qu'il représente dans ses poèmes. Autrement dit, le regard propre de Nîmâ lui apporte une nouvelle perception de la nature et des éléments fondamentaux[1] et naturels, des objets et

[1] Pour la place des éléments fondamentaux dans la poésie de Nîmâ voir la deuxième partie.

des événements. Ce dernier, en ouvrant un nouveau chemin dans la poésie persane, représente l'idéologie et le génie de ce poète créateur, qui ne se contente pas de cadres poétiques limités et prédéfinis, et qui cherche à se découvrir lui-même, sans se laisser coincer dans les pièges académiques au sens classique du terme. En réalité, la mutation réussie de la nouvelle poésie de l'Iran, laquelle a déjà subi les expériences partielles ou incomplètes de certains poètes, est due à la personnalité rurale et hardie de Nîmâ. Comme il le déclare lui-même, dans la préface *d'Afsâneh* (*La Légende*) :

> چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شـعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد.[1]

> Ce qui m'a fait croire davantage en la nouvelle demeure de la poésie, c'est le respect, la signification et la nature propre de toute chose et aucune qualité pour la poésie et pour le poète n'est meilleure que de pouvoir mieux décrire la nature et montrer la signification d'une façon simple.

Il est à signaler que *Afsâneh* (*La Légende*) même, est un poème qui contient les reflets des expressions et des sentiments de Nîmâ face à la nature. C'est un poème où un long récit se raconte à travers des images imprégnées de la nature :

> در شـ تیر دیـ نه ی کاو / دل به نگ گریز سپرد / در دری سرد و خلت نشسته / قه ی گیاه فسرد / کند د تا ز غم آو[2]

*Dans la nuit sombre, un fou qui*
*a pris à cœur une couleur fuyante*
*est assis dans la vallée froide et déserte*
*comme une branche d'une plante déprimée*
*compose une histoire tragique.*

Au sujet de la place de la nature dans les œuvres de Nîmâ, Parviz Khazraï déclare dans la préface de son livre :

> Nîmâ est un grand observateur. Il est né et a grandi dans la montagne. Il connaît bien les crêtes, les vallées, les saisons, la terre, l'eau et le ciel. Tous les éléments de la nature sont en lui et il les utilise majestueusement dans sa poésie. La nature a toujours été très

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit*., p. 278.
[2] *Ibid*., p. 279.

> présente dans la poésie persane, mais Nîmâ efface de sa poésie les images clichées comme celles que l'on trouve dans les miniatures persanes ; il les remplace par la représentation d'une nature vivante, palpitante, pleine d'ombres, de lumière et de bruits. Il crée des tableaux fantastiques où chaque élément, chaque créature, chaque souffle vibre et pénètre. Nîmâ Youchîdj et la nature font un et parlent d'une même voix.[1]

En effet, Nîmâ ne regarde pas la nature comme un passager, un touriste ou un admirateur, il l'observe comme un oiseau qui regarde le ciel et qui a envie de le découvrir pendant toute la durée de sa vie. Son existence est une partie inséparable de la nature qu'il admet volontairement. Son rapport avec la nature n'est pas aléatoire, il ne veut pas se promener dans la nature, mais il y est présent en y méditant avec tout son corps. Car il ne se désintéresse pas un instant des souffrances de l'humanité. C'est la raison pour laquelle la place de la nature dans les poèmes de Nîmâ est si unique : elle est d'une part originale, car la nature se dit par un poète qui la découvre de sa propre manière moderne, et d'autre part, elle est amère et douloureuse car elle sert à représenter les malheurs et les souffrances de la société. Ainsi, la nature dans la poésie de Nîmâ n'est pas présente pour dire que la vie est rose ! Pour en témoigner, nous vous invitons à lire ce poème de Nîmâ qui s'appelle « Barf » (« La Neige ») :

د ا خود قرمز ا قرمزی نگ ینداخته ا ا خودی بر دی ا صبح پیدا شد آ طر ک ک، ما او ناپید

ید ا گرته ی وشن مرد ی برف مه کا ش آشب ا بر سر شیشه ی هرپنج بگرفته ق ا و ناپید ید ا م دلم خ گرفته

ی ا میه نخانه ی م کش و ش تا ا که به ج هم نشسته ته : ا چنه خ ب آل د ا چنه نا ا چنه

ناهشیا[2]

*Ce n'est pas pour rien que les jaunes sont devenus rouges*

*Ce n'est pas pour rien que le rouge*

*a donné sa couleur au mur.*

*L'aube est apparue de l'autre côté d'Azakou*[3]

*Vazénâ*[4] *n'est pas visible.*

*La lueur de la poudre morte de la neige*

*ne sème que des désastres*

---

[1] Nima Yushidj, *Une Voix dans la nuit*, *op. cit*., p. 18.
[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op.cit*., pp. 196-197.
[3] Un des sommets de la chaîne Alborz, situé au nord de l'Iran, près du village natal de Nîmâ Youchîdj.
[4] Le nom d'une montagne en face de la maison natale de Nîmâ.

*elle s'est installée sur les vitres.*

*Vazénâ n'est pas visible*

*le chagrin pèse sur mon cœur*

*de cette auberge aux jours obscurs qui assassine ses hôtes,*

*Qui brouille aveuglément*

*quelques endormis*

*quelques grossières personnes*

*quelques inconscients.*

Cependant, dans la conception de la nature chez Nîmâ, on retrouve l'expression de ses souhaits, de ses idéaux ainsi que de ses espoirs pour le salut de la société et de l'existence.

Selon Chapour Jorkech, écrivain et critique contemporain, « si dans « Ghorâb » (« Le Corbeau ») le poète est un observateur de l'extérieur, or la nature est extérieure au poète [...] la plupart du temps, la nature dans les poèmes de Nîmâ est unie avec le poète même. »[1] Voici ce que déclare Chahrokh Maskoub à ce propos : « si la nature se signifie grâce à l'humain, Nîmâ dans son poème *Afsâneh* (*La Légende*) ainsi que dans d'autres poèmes, agit inversement et en décrivant la nature, signifie l'humain. »[2]

Nîmâ découvre ainsi « le chaînon manquant » entre la nature et la nature de la poésie. Pour lui, la nature et l'humain sont entremêlés. L'humain est entrelacé à la nature. Le poète ne peut accéder à la nature de la poésie sans être en harmonie avec la nature qui l'entoure. La vie humaine ne prend de sens qu'en lien avec les éléments naturels. En effet, la vie de Nîmâ en pleine nature et en identification avec elle, l'amène à une nouvelle vision de l'existence. Cela le ramène finalement à de nouvelles formes poétiques. De fait, c'est grâce à ce nouveau concept que Nîmâ réussit à présenter sa nouvelle forme de poésie, qui doit pour sa part à son idéologie propre et extériorisée. Quand Nîmâ dit :

خانه م ابریه

*Ma maison est nuageuse.*

Ou

[1] Le Magazine littéraire, *Asr-e panjshanbeh* (*Soir du jeudi)*, Chiraz, numéros 51-52, 2002.
[2] *Ibid*.

باد پیچد

*Le vent tourbillonne.*

Il ne se limite pas au cadre fermé et réduit qui est celui de sa maison, mais il généralise cette description d'abord à toutes les maisons de son pays, si ce n'est d'autres encore qui subissent la ruine et le désastre de la situation politique autoritaire ; dans une plus large mesure, cette description renvoie également à toutes les maisons du monde qui souffrent, elles aussi de la tyrannie, de la discrimination et de la corruption :

خانه‌م بریسه اکسر وی میه بریسه باآ [1]

*Ma maison est nuageuse*

*tout est nuageux sur la terre avec elle.*[2]

Cela est le naturalisme à la manière de Nîmâ qui regarde et conçoit la nature de son intérieur et en même temps que l'humain, la société et les questions politiques. Donc, la nature chez Nîmâ s'exprime et de plus, exprime l'humain.

Ainsi, dans le poème dont on a cité ci-dessus une partie, la maison du poète est le symbole de tout ce qui existe sur la terre. C'est par la ruine et la misère de sa propre maison et des alentours que Nîmâ conclut la ruine et la misère de toutes les maisons, et même, de toute l'atmosphère de la terre. Dans un processus mutuel, si l'on compare notre situation avec celle de la terre, la maison du poète devient notre maison. La maison du poète est la maison de tous ceux qui souffrent. De plus, la maison du poète suggère la forme circulaire de la terre où un point donné peut être à la fois le point de départ et d'arrivée. C'est le cas de cette maison qui symbolise toute la terre et qui accumule en elle toutes les conceptions symboliques de la terre. Cependant, ce n'est pas l'utilisation de ce symbole qui est important, mais le fait que ce symbole bénéficie d'une métaphore naturelle qui lui donne une place particulière chez Nîmâ.

La différence de la place de la nature entre Nîmâ et les poètes classiques est que ces derniers décrivent la nature pour exprimer des intentions intérieures au poète même, alors que

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op.cit.*, p. 191.

[2] Traduction de Parviz Khazraï : « Ma maison est d'un ciel de nuages, la terre entière est nuageuse avec elle. », *op. cit.,* p. 64.

pour Nîmâ, la description de la nature sert à exprimer des questions réelles de la vie humaine et de la réalité de son époque. Concrètement, Nîmâ n'applique pas les éléments naturels pour faire des vers comparatifs comme ce qui se voit chez les classiques, mais il utilise la nature comme un symbole accessible et en plus compréhensible pour le peuple. Autrement dit, la nature lui fournit une mine où il trouve abondamment de pierres symboliques qui peuvent suggérer les réalités de la société. Il conceptualise ce qui se passe autour de lui, ainsi que ce qui se passe dans son esprit. Nîmâ est un contemplateur de l'existence qui observe ses alentours et les décrit minutieusement. Il est comme un enfant qui cherche à découvrir. Il souligne dans *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*) :

> شعر ما آیا نتیجه دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه و از ما و دید ما حکایت می‌کنـد ؟ سـعی کنیـد همـانطور کـه می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما باشد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خـارج قـرار دارد می‌افرینید و آفرینش شما بکلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسـرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیده‌اید.[1]
>
> Notre poésie est-elle le résultat de notre regard, et l'intermédiaire réel entre nous et l'univers extérieur ? Si non, nous raconte-elle, nous et notre regard ? Essayez d'écrire comme vous voyez et faites en sorte que votre poème vous montre mieux. Lorsque vous voyez comme les Anciens et que vous créez à l'inverse de ce qui existe à l'extérieur, et que votre création oublie totalement la vie et la nature, vous serez obligés de composer votre poème aux mots et au style des Anciens. Mais si vous souhaitez une création et des nouveaux mots, réfléchissez un instant à la manière de votre regard.

Or, Nîmâ est l'intermédiaire entre l'humain et la nature, sans préférer le premier au détriment de la deuxième. Ce n'est pas parce qu'il aime vivre en pleine nature qu'il néglige la vie du peuple dans la société citadine ou que s'il vit dans la ville, il oublie la nature rurale de son village. Dans ce sens, Nîmâ est en même temps naturaliste et humaniste. Le naturalisme de Nîmâ sert son humanisme et vice versa.

C'est donc à partir de Nîmâ que le regard de la poésie sur la nature est bouleversé. Ainsi, la vie sociale est un facteur qui occupe une place dans la poésie déjà bénéficiaire de la nature. Grâce à la nature, Nîmâ crie les problèmes de l'humain car son humanité va au-delà de sa propre société. Par contre, tant qu'il touche les misères de l'homme contemporain, il s'approche de plus en plus de la nature. La passion pour la nature chez lui est tellement forte que même quand il vit dans les grandes villes, il en évoque des souvenirs en se plaignant sans arrêt de la vie citadine. La nature parle elle-même dans les poèmes de Nîmâ. Comme il le conseille à un poète dans une lettre, le poète doit laisser la parole à tout ce qui existe, même une pierre :

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), Téhéran, Donnyâ, (1351) 1972, pp. 50-51.

عزیز من ! باید بتوانی بجای سنگی نشسته، دوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانده، به تن حس کنی...[2]

Mon cher ! Il faut que tu puisses te mettre à la place d'une pierre et ressentir ce que t'a fait pendant longtemps, la tempête de la terre.

À l'opposé de ce qu'on lit de Nîmâ par rapport à ses réactions devant la nature, ce n'est pas un idéaliste assis dans sa tour d'ivoire, qui se contente de ses idéaux subjectifs. Même s'il a des idéaux, il ne néglige pas les réalités amères de la société. En lisant les œuvres de Nîmâ, on constate que pour lui, cette nouvelle observation de la nature et de l'humanité est une préoccupation permanente. Il fait des efforts pour briser la fausse vision de la nature qui était dans la littérature persane. Bien qu'il ait lui-même choisi de vivre dans un coin isolé, il n'oublie pas l'extérieur à l'inverse des poètes qui cherchent un endroit reculé pour y réfléchir. Contrairement à lui qui choisit la nature pour observer sa patrie. Pourtant, n'oublions pas que Nîmâ est un poète qui intègre des éléments indigènes ou locaux non seulement pour exprimer les questions de son pays, mais également celles de tous les pays. Il se rapproche de l'humanité grâce à la nature de Mazandaran, sa région natale.

La nature et tous les éléments qui existent en elle sont les tableaux littéraires qui servent à des buts sociaux ou politiques : symboles, métaphores ou idiotismes. Comme on l'a déjà dit, la plupart des titres des poèmes de Nîmâ se réfèrent aux éléments naturels, dont les oiseaux « Joghd-î Pîr » (« Une vieille chouette »), « Ghou » (« Le Cygne »), « Khorouss-o Boughalamoun » (« Le Coq et la Dinde »), les animaux « Gorg » (« Le Loup »), « Kerm-e Abrîcham » (« Le Ver à soie »), « Ankabout » (« L'Araignée »), les saisons « Bahâr » (« Le Printemps »), « Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la Nuit froide de l'hiver ») et les moments de la journée « Ey Chab » (« Ô Nuit »), « Sobh » (« Le Matin »). D'ailleurs, une quinzaine de titres contient le nom de la nuit. La fréquence des mots « nuit » et « matin » est symbolique. Nîmâ, en tant que poète engagé qui ressentait la douleur de son époque, utilisait le symbole dans ses poèmes afin de dessiner profondément ses sentiments, ses états d'esprit, ses espoirs de même que ses craintes. Il avertissait les intellectuels en leur donnant des occasions d'interpréter ces symboles.

En effet, les symboles de Nîmâ sont les cris d'un poète cultivé et humaniste qui voit mieux que les autres, les questions sociales et les dangers qui menacent la société. Nîmâ est un poète qui ne peut pas être indifférent devant la détresse du peuple, un libérateur qui ne supporte pas la tyrannie du souverain. Les interlocuteurs de Nîmâ ne sont pas seulement les intellectuels et

[2] *Ibid*., p. 7.

les penseurs de la société, mais aussi le peuple qui subit l'injustice et les riches indifférents à cette société qui ne pensent qu'à eux-mêmes. « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») :

آی آدمها که در حل نشسته شادو ن نید / غردآب د پ دج / غرد دکه د وپای دئم / وی ی
د ی تند وتیرو نگید که د نید[1]

*Ô les humains assis sur la plage, heureux et souriants !*
*quelqu'un est en train de se noyer.*
*Quelqu'un agite sans cesse ses bras et ses pieds*
*dans cette mer agitée et sombre et houleuse*
*que vous connaissez.*

## 2.3. Nîmâ et les éléments folkloriques à travers la Nature

Comme nous l'avons remarqué, en tant que poète né dans un petit village et ayant également vécu une grande partie de sa vie en pleine nature à côté des villageois et des paysans, Nîmâ a révélé le folklore dans ses poèmes, à tel point qu'il est difficile d'y trouver un poème non influencé par des éléments folkloriques. Cette forte influence se voit dans le contenu, les révélations littéraires et en particulier dans son langage. Dans certains de ses poèmes, les reflets de la situation culturelle et indigène se voient tellement spectaculaires qu'on croit visionner un court-métrage. En d'autres termes, Nîmâ bénéficie des environs, à la manière d'un photographe ou d'un cinéaste. Et c'est le folklore qui se reflète dans le miroir de ses œuvres.

Signalons que ce n'est pas parce que l'on trouve une profusion d'éléments naturels et culturels dans les œuvres de Nîmâ, qu'on est persuadé que la nature et la culture s'y reflètent. La poésie et le folklore sont entrelacés. Néanmoins, l'on ne peut nier la fréquence considérable des vocabulaires concernant la nature de Mazandaran et la tradition des villageois dans la poésie de Nîmâ qui lui ont donné une place particulière parmi ses contemporains, même par rapport à ses maîtres classiques.

Certes, depuis des siècles, les lecteurs de la poésie persane ont lu de nombreux poèmes dans lesquels la nature est dessinée, mais ils ne pouvaient y trouver aucune trace du poète

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 92.

même. La plupart du temps, la nature ou les éléments naturels se décrivaient comme des clichés. On peut également constater le même inconvénient dans certains poèmes de grands poètes persans. Dans la poésie classique persane, si le poète ne cite pas son environnement, on ne pourra pas distinguer un lien de cœur entre le poète et la nature ambiante, tandis que dans la réforme de Nîmâ, la nature est vivante au sein de ses poèmes et c'est le poète qui lui donne sa signification propre. C'est pour cette raison que sa poésie nous présente un nouveau caractère par rapport aux éléments naturels. À ce propos, Nîmâ, en contestant ce regard stéréotypé envers la nature, déclare :

> این شعرها حکم مینیاتورهای قدیم را دارند که حالتی را می‌رسانند، کوهی، آبی، گیاهی، آدمی در آن‌ها هست اما جزءجزء آن به طوریکه باید با خصوصیاتی آشنا نیست.[1]

> Ces poèmes sont comme d'anciennes miniatures qui transmettent une forme. Il y a une montagne, un ruisseau, une plante, un homme, mais les détails n'étant pas comme il le faudrait, ils ne connaissent pas de caractéristiques.

En effet, la nature dans la poésie de Nîmâ présente une nouvelle forme simple et réelle débarrassée des descriptions clichées ou loin de la réalité. Elle est vivante dans une composition poétique qui peut être le fruit du lien établi entre Nîmâ et la nature, ainsi que de son regard innovant et à la fois honnête. Comme pour les poètes persans Saadi et Hâfez, pour Nîmâ la nature est intelligente et sensée, c'est la raison pour laquelle il parle avec elle ou parfois il parle à sa place, c'est-à-dire qu'il devient la langue de la nature. De ce fait, il y a un fort lien affectif entre eux. La trace de la mer Caspienne, l'ombrage de la forêt au nord de l'Iran et celui du mont d'Alborz, la vitalité du pâturage ainsi que d'autres éléments l'ont amené à créer des métaphores inédites et des symboles innovants, tous inspirés de la nature de Mazandaran, ceux qui apparaissent sans doute propres à lui dans l'histoire littéraire de l'Iran. Nîmâ personnifie un élément de la nature « l'aube qui est debout avec le poète et qui est inquiète » ou il devient l'interlocuteur des oiseaux : « quand je pense au chant des oiseaux et au son de leurs ailes, il me semble qu'ils me parlent et me confient leurs secrets. ». Il est le Salomon[2] de la poésie contemporaine persane qui connaît non seulement la langue naturelle de cette poésie, mais de plus, la langue poétique de la nature.

Il faut signaler que la langue maternelle de Nîmâ est une langue iranienne qui s'appelle *mazandarani* ou *tabari* parlée dans la province de Mazandaran située au nord de l'Iran. Cela explique que l'on constate abondamment dans les poèmes de Nîmâ, les expressions et les

[1] Youchîdj Nîmâ, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), Téhéran, AmirKabir,1348 (1969), p. 104.

[2] Ou Soleyman : selon le Coran, il est le prophète-roi qui soumettait le vent et comprenait la langue des animaux, surtout celle des oiseaux.

structures symboliques qui prennent leur racine dans cette langue et culture si particulières dont l'influence se voit même dans la syntaxe dérivée, la plupart du temps de la syntaxe référencée du persan qui était la langue officielle. Cette distinction de la langue était jugée nuisible par certains critiques pour la poésie persane. Cependant, cette différence linguistique a formé la propre poésie de Nîmâ. Il aimait tellement les noms régionaux de son pays natal, qu'il les utilise pour nommer ses poèmes : « Angassî », « Seryouyeli », « Aghâ Toukâ », « Rirâ ». Les expressions de Mazandaran utilisées dans ses poèmes sont ainsi nombreuses. Cependant, les Perses[1] connaissent la signification de certaines d'entre elles. Nous éviterons d'apporter ici des exemples, car ils ne seraient pas compréhensibles pour les lecteurs francophones qui ignorent la distinction entre ces deux langues.

Un autre aspect de l'adaptation de la poésie de Nîmâ à la langue *mazandarani* renvoie à la grammaire de cette langue et notamment à la syntaxe des phrases. En langue persane, l'adjectif se place souvent après le nom, mais en langue *mazandarani,* il se trouve avant comme on peut le voir énormément dans la poésie de Nîmâ. Cette modification dans la syntaxe lui a fourni de ce fait un contexte pour lancer ses projets de langage. Il lui a donné plus d'audaces et d'occasions pour effectuer les autres modifications syntaxiques ou langagières. Il a enfin eu une structure particulière dans sa langue qui fut le résultat de son initiative et de sa maîtrise dans la déconstruction de la langue persane. Cette nouvelle structure lui a ouvert des nouveaux volets dans l'orientation de la poésie persane. Celle-ci est inspirée de sa langue maternelle aussi, il se permet de fabriquer des néologismes des énoncés et des verbes composés que nous ne citerons pas ici à cause de leur incompréhension pour les francophones. Même s'il y a dans la littérature classique persane des déconstructions et des innovations dans le domaine de la langue, les capacités de la langue maternelle ont profondément aidé Nîmâ à faire ses innovations dans la poésie moderne persane. Appuyé sur les aspects cognitifs de la langue *mazandarani*, il a introduit des compositions dans le domaine du sens qui ne sont pas seulement inédites, mais également effectives. Il a élargi de cette façon, de nombreux aspects dans le domaine du contenu et du contenant dans la langue persane.

L'autre réflexion de la culture régionale à aborder ici, est celle des cultes, de l'éthique et des croyances indigènes comme on le voit dans « Dârvague » dans lequel Nîmâ supplie « la grenouille arboricole » afin d'avoir de la pluie pour son terrain sec. Ce symbole régional se trouve dans un autre poème de Nîmâ intitulé « Hast Chab » (« C'est la Nuit »)[2] dans lequel

[1] Ou Les Persans habitant en Iran, Afghanistan ou Tadjikistan sont un peuple iranien qui parle le persan.

[2] Une autre traduction possible serait « Il fait nuit ».

Nîmâ nous donne une autre façon de dire ce mot en le transformant en Vaguedâr. En résumé, « Dârvague » est le messager de la pluie dans les deux poèmes, avec cette différence que dans le premier, la pluie est considérée comme une libératrice, tandis que dans le deuxième, si elle tombe, elle n’est qu’une destructrice qui suscite des craintes chez le poète. Les deux comme la plupart des poèmes de Nîmâ traduisent ses pensées humanistes.

آه کشگا م /درج کش مسایه /گرچه گ ن :« گرن وی حل نزد /سرگ درمیـ سرگ » / قاصد
و بری، د وک گ س ب هبربسط که بسط یـ /دردو کمه ی تا م که ذ ی ب آ ن ط یـ /و
ج ، د ی ذ به دیـ تاقم د د کیش ترک چ دل که درهج /. قاصد و بری، د وک گ س
ب ؟[1]

*Ma terre s’est asséchée à côté de celle de mon voisin.*

*Quoiqu’on dise :*

*« sur la plage voisine, pleurent*

*les endeuillés parmi les endeuillés »*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

*Dans un champ[2] qui n’est pas champ[3]*

*à l’intérieur de ma cabane obscure dans laquelle il n’y a point de joie*

*et les côtes de paille sur le mur de ma chambre ont failli éclater tant elles sont sèches.*

*– comme le cœur des amoureux éloignés –*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 191.

[2] Ce mot appliqué par le poète signifie la terre vaste et plate et à la fois la terre sur laquelle les marchands ambulants étalent leurs objets à vendre.

[3] Ce vers est fort interprétable, c’est pour cette raison, qu’on peut le traduire de plusieurs manières, par exemple : dans l’entreprise qui marche mal / dans le stand où il n’y pas de marchandises à présenter / le bazar qui n’est pas un vrai bazar / il peut faire allusion à la vie misérable ou au pays malheureux.

# CHAPITRE II : La Symbolique de la « nuit », du « matin » et du « coq » chez Rimbaud et Nîmâ

Dans ce chapitre, nous étudierons brièvement, l'aspect symbolique de deux motifs liés à la temporalité : « nuit » et « matin » très signifiants chez ces deux poètes afin d'établir leurs points communs et divergences.

## 1. La Nuit rimbaldienne

La nuit dans la poésie de Rimbaud a plusieurs aspects. Elle peut être dévalorisée contrairement au jour, comme elle est dans « L'Éternité » : « Ame sentinelle, / Murmurons l'aveu / De la nuit si nulle / Et du jour en feu. » (p. 133). La nuit symbolise ici sans doute la nullité du monde. Elle manifeste ainsi le regard existentiel de Rimbaud. La nuit est « nulle » et banale alors que le « jour est en feu ».

> La nuit s'oppose au jour, plus elle est dévaluée, plus le jour est éclatant. Le poème où se révèle l'« Éternité » est celui où simultanément la nullité de la nuit est proclamée. Une révélation ne va pas sans l'autre. L'effort d'attention du poète, l'« âme sentinelle », découvre que la nuit n'est qu'apparence de ce monde dans l'éclat, lui véritable et immuable, de l'univers. Rimbaud triomphe de la nuit qui faisait obstacle à la révélation.[1]

Les longues nuits des erreurs, des errances qui n'apportent pas de confiance ni de réponse au poète, les nuits des expériences folles sont visibles dans *Une Saison en Enfer*. Le poète attaché à la nuit subit la torture de la punition : « Assez ! Voici la punition. – *En marche* ! Ah ! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres... » (p. 225). Cette nuit infernale, enflammée, brûlante et pénible est la « Nuit de l'Enfer » : « La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. » (p. 226). Dans « Adieu », la nuit est associée au sang, elle témoigne d'un combat dur : « Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau ! ... Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; [...] » (p. 244). Dans « Délires I », la nuit est le moment de réveil, des moments d'épouvantables cauchemars : « Les nuits, souvent, ivre, il se poste dans des rues ou dans des

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 84.

maisons, pour m'épouvanter mortellement. – « On me coupera vraiment le cou ; ce sera dégoûtant. » (p. 229). Les nuits blanches remplies des moments de vigilance, de surveillance et d'amour : « À côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. » (p. 230). « Matin » représente aussi une nuit de réveil, de la rêverie et de l'espoir malgré la lassitude. Le poète idéaliste pendant cette nuit rêve d'un monde nouveau, du travail nouveau, plein de la sagesse, de la paix et de la fête :

> Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit. Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre ! » (p. 242).

Les nuits dans « Le Bateau ivre » sont associées à l'homme, au navire, à la mer, et aux étoiles. Estivales et étoilées, elles vivent également la tempête. Elles témoignent des moments d'enthousiasme et d'aventures : « La tempête a béni mes éveils maritimes. / Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots / Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes, / Dix nuits, sans regretter l'œil niais des falots ! » (p. 100). Le poète-marin rêve de la nuit neigeuse et évidemment phosphorescente sur les vagues chantantes : « J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies, / Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs, / La circulation des sèves inouïes / Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs ! » (p. 101). Les longues nuits pleines de magnificences et délires manifestent le pouvoir « voyant » du poète : « J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles / Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur : / – Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles, / Million d'oiseaux d'or à future Vigueur ? » (p. 102). La nuit étincelante de la mer dans « Le Bateau ivre » est ainsi associée à la poésie et à la raison : « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend ; » (p. 101). La nuit des enfants dans « Les Étrennes des Orphelins » se passe aux beaux rêves festifs qui leur échappent du chagrin de l'absence de l'affection parentale. Remplies de joie, des jouets et de l'enfance, leurs nuits aboutissent malgré tout, à un beau matin de rêve : « Ah ! quel beau matin, que ce matin des étrennes ! / Chacun, pendant la nuit, avait rêvé des siennes / Dans quelque songe étrange où l'on voyait joujoux, / Bonbons habillés d'or étincelants bijoux, / Tourbillonner danser une danse sonore, / Puis fuir sous les rideaux, puis reparaître encore ! » (p. 38). La nuit scintillante dans « Ophélie » est associée à la femme, à la fleur, à l'eau sombre : « Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles / Tu viens chercher la nuit, les fleurs que tu cueillis, / Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles, / La blanche Ophélia flotter comme un grand lys. » (p. 52). Elle peut également être des

moments de la conjonction de la femme morte et de la nature humanisée pendant des nuits soupirantes et bouleversantes : « C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège / T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ; / C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure, / À ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ; / Que ton cœur écoutait le chant de la Nature / Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ; / C'est que la voix des mers folles, immense râle, / Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux » (p. 52).

Dans « Le Juste restait droit » la nuit sanglante associée à la croix du Christ et la voix humaine symbolise plusieurs registres comme la justice, la raison et l'hostilité d'un monde malveillant : « Socrates et Jésus, Saints et Justes, dégoût ! / Respectez le Maudit suprême aux nuits sanglantes / J'avais crié cela sur la terre, et la nuit » (p. 94). « Par des farces de nuit ton front est épié, / Ô Juste ! Il faut gagner un toit. Dis ta prière, » (p. 93), « C'est toi le Juste, enfin, le Juste ! C'est assez ! / C'est vrai que ta tendresse et ta raison sereines / Reniflent dans la nuit comme des cétacés ! » (p. 94). « Barbe de la famille et poing de la cité, / Croyant très doux : à cœur tombé dans les calices, / Majestés et vertus, amour et cécité » (p. 93). Ainsi « Jésus sur la croix, insulté par le poète, a pour seul décor la nuit [...] Ce Christ-Nuit est en effet associé à la famille, à la cité et à la cécité, à notre monde opposé à la révélation. »[1]. La nuit associée au Christianisme et sa moquerie par le poète apparaît également dans « Les Premières Communions », « Vraiment, c'est bête, ces églises des villages / Où quinze laids marmots encrassant les piliers » (p. 88), cependant le Christ est remplacé par la Vierge-Mère : « De la nuit, Vierge-Mère impalpable, qui baigne / Tous les jeunes émois de ses silences gris ; / Elle eut soif de la nuit forte où le cœur qui saigne / Écoule sans témoin sa révolte sans cris », « Elle passa sa nuit sainte dans les latrines. / Vers la chandelle, aux trous du toit coulait l'air blanc, (p. 91).

La nuit dans l'illumination « Enfance V » symbolise une amertume infinie, la fin du monde, la ville associée à la mort plus qu'à la vie. Elle est associée à la vie urbaine, au tombeau du poète « blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief, – très loin sous terre » (p. 178), « À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin ! » (p. Ibid). Le poète illustre son errance infinie, à l'image de la nuit estivale dans « Parade ». Bien qu'ici les yeux des baladins soient rouges et noirs, à la façon de la nuit d'été, ils évoquent d'ailleurs, ceux du poète-aventurier lui-même : « Quels hommes mûrs ! Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or ; des

[1] *Ibid*., p. 85.

faciès déformés, plombés, blêmis, incendiés ; des enrouements folâtres ! » (pp. 179-180). Cette image de la nuit consacrée à la promenade se trouve aussi dans « Antique ». La rêverie du poète nous offre ici la rencontre d'une autre figure étoilée du poète, « fils de Pan ». Ce dernier, au double sexe, représente en même temps les images stellaires, vivifiantes et révélatrices du voyant : « Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit [...] » (p. 180). Dans « Vies III », la nuit promet la rencontre des portraits féminins, lors d'une atmosphère festive. Le poète raconte cette découverte artistique par un récit rétrospectif. La nuit représente sans doute une ville que le poète a déjà visitée : « À quelque fête de nuit dans une cité du Nord, j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. » (p. 182). L'image de la nuit festive et urbaine apparaît dans « Villes » dans lequel, l'image de la nuit carnavalesque est imprégnée d'une part de la danse et de la frénésie et d'autre part de la révélation voyante. Associée d'ailleurs au mythe et à l'atmosphère légendaire de l'orient, la nuit est riche de chants : « Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. » (p. 190). Dans « Veillées III », la nuit lumineuse associée à la mer et ornée du décor, offre tous les procédés pour la révélation du voyant rêveur : « Les lampes et les tapis de la veillée font le bruit des vagues, la nuit, le long de la coque et autour du steerage. La mer de la veillée, telle que les seins d'Amélie. Les tapisseries, jusqu'à mi–hauteur, des taillis de dentelle, teinte d'émeraude, où se jettent les tourterelles de la veillée. » (p. 193). Dans « Mystique », la nuit toujours associée à la mer manifeste encore une euphorie révélatrice chez le poète épanoui : « Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et bondissante des conques des mers et des nuits humaines, La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus [...] » (p. 193).

Du reste, la nuit n'est pas toujours estivale dans la poésie de Rimbaud. Giusto analyse à ce sujet, dans son ouvrage précieux *Rimbaud Créateur,* la nuit d'hiver dans quelques poèmes. Il en résulte qu'il y a un rapport de faiblesse et de force chez le poète et la nuit d'hiver. Dans « Les Déserts de l'Amour », le poète se sent affaibli par son errance nocturne dans une ville « sans fin » : « Une détresse sans nom ; je la pris, et la laissai tomber hors du lit, presque nue ;

et, dans ma faiblesse indicible, je tombai sur elle et me traînai avec elle parmi les tapis sans lumière. [...] Je sortis dans la ville sans fin. Ô Fatigue ! Noyé dans la nuit sourde et dans la fuite du bonheur. C'était comme une nuit d'hiver, avec une neige pour étouffer le monde décidément. [...] Enfin je suis descendu dans un lieu plein de poussière, et assis sur des charpentes, j'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit. – Et mon épuisement me revenait pourtant toujours. ». (p. 172). Dans « Mauvais Sang », en revanche, le poète vagabond possède une force spirituelle : « Sur les routes, par les nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. » (p. 223). La nuit d'hiver dans « Dévotion » est reliée à la force du poète : « Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, – (son cœur ambre et spunck), – pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire. » (p. 203). Cette analyse est valable pour « Génie » dont le dernier passage est révélateur :

« Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour. » (p. 206). En effet, la glace et le pôle tumultueux renforcent la nuit, ils sont d'ailleurs, des métaphores de la puissance voyante du poète. « la glace, elle, toujours positive chez Rimbaud, dit la lumière par son éclat, est toujours associée à la violence, à la bravoure »[1].

En résumé, la nuit rimbaldienne symbolise plusieurs registres. Elle peut être en effet associée à la femme, à la neige, à la glace, à la ville ou au poète et à ses forces. Il semble que dans *Les Illuminations*, la nuit prend une dimension plus révélatrice et poétique chez Rimbaud : « Ce sont toutes les valeurs négatives de la nuit qui s'estompent et son mouvement d'ascension vers le jour s'anime. Le champ du mot « Nuit » nous livre ainsi un triomphe sur le noir. »[2]

## 2. La Nuit nîmâienne

La nuit est un élément visiblement fréquent dans la poésie de Nîmâ. Elle apparaît dans plusieurs poèmes de Nîmâ dont nous mentionnerons quelques exemples. Remarquons cependant que la conception que Nîmâ nous offre est éloignée de celle que le public persan

[1] *Ibid*., p. 90.
[2] *Ibid*., p. 91.

connaît dans la poésie traditionnelle. La nuit dans la littérature persane reflète sa perception mystique ainsi que le temps de la prière et de la révélation spirituelle. Les croyants libres des soucis quotidiens profitent de l'ambiance nocturne et le silence mystérieux de la nuit pour se confier au Dieu et se purifier. Ces moments précieux offrent une occasion de l'ascension et du voyage mystique. Chez Nîmâ la nuit peut perdre sa sacralisation mystique. Dans « Chab Hame-Chab » (« Nuit, toute la nuit »), le poète qui se sent prisonnier de la nuit, attend l'arrivée des caravanes sans qu'il dorme. L'image que le poète nous livre de la nuit est terrifiante. Un homme attend seul sur une route déserte en pleine nuit obscure. Du lointain, il n'entend que quelques voix qui ne sont pas vivifiantes. Il y a des ruines partout et l'atmosphère est pesante par une longue attente accablante.

شـ مه شـ شکسته خـ ب به چشمم / گـ ش بر نگ کا و نستم / با صـ ی نیم دو / هم عنـ گشته هم با هستم / جاد ما مه
کس خا / یخته بر سر آو آو / یـ منم ما به شـ تیر که با / شـ مه شـ / گـ ش بر نگ کا و نستم [1]

*La nuit, toute la nuit, sans sommeil*
*j'attends l'arrivée des caravanes*
*quelques voix agonisantes dans lointain*
*s'adressent à moi et m'accompagnent.*

*Mais la route n'aperçoit personne*
*trônent ma tête ruines sur ruines*
*c'est moi, prisonnier de la nuit obscure*
*la nuit, toute la nuit*
*j'attends l'arrivée des caravanes.*

Dans « Hengâm Ke Geryeh Midahad Saz » (« À l'heure où s'accordent des pleurs »), la nuit est associée à la mer, aux pleurs et à la solitude du poète due au départ de sa bien-aimée. Le poète se souvient des jours de bonheur et d'amour. Il est triste comme cet homme qui joue de la flûte, dans le poème ci-dessous. Cette atmosphère mélancolique est ainsi imprégnée de chagrin et de pleurs :

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 201.

نگام که گریه ده / یه دود سرش ببر پشه / نگام که نیل چم در / م به وی مشه / دیر سفر که
فت م / غز وغش دد / د م به بهنه ی مانس / تصیری وبه برگ د / لیه چه گریه ، چه ط فا ؟ / خم ش
شبه هرچه تنها / مردی در ف / وآوش فسرد بر / تنهای دگر منم که چشم / فا سرشک گ /
نگام که گریه ده / یه دود سرش ببر پشه / نگام که نیل چم در / م به وی مشه [1]

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage...*
*de celle éloignée il y a longtemps*
*coquette qui cherche à fasciner*
*je garde une image devant moi*
*grâce à de douces excuses.*

*Mais, à quoi sert de pleurer, de tempêter ?*
*Cette nuit est éteinte où tout est solitude*
*un homme joue de la flûte sur le chemin*
*et sa mélodie est morne*
*je suis l'autre solitaire*
*dont les yeux éclatent en tempête de larmes.*

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage.*

[1] *Ibid.*, p. 180.

« Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau ») donne l'image du poète égaré dans une nuit orageuse et pleine de mésaventures. La nuit est encore associée à la solitude, à la mer symbolisant la poésie, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre concernant « l'eau ». En effet, le poète solitaire est confronté aux difficultés dans sa carrière poétique. La nuit symbolise les obstacles et les douleurs du poète pendant sa carrière. Il ne sait pas vraiment ce qui l'attend dans l'avenir. Les hésitations surgissent :

برسرقایقش یشه‌کن قایق ب اد؛ نج سفر بر سرد ف د: / «گرم گشکش مج ری حل ه دد» / خ
ط فا د وی در / ناشکیب به دل قایق ب / اشر پر حادثه، دهشت فز / ابر سر حل هم لیا یشه‌کن
قایق ب / ناشکیب‌تر بر شد وف د: / «کاش ب م برخطه‌ی در ی گر فتد »[1]

*Pensif dans son bateau, le marin*

*pousse régulièrement des cris à la mer :*

*« Si les battements des vagues me laissaient retrouver le rivage. ».*

*Frappé gravement par la tempête*

*le marin est impatient*

*la nuit effroyable est remplie de mésaventures.*

*Sur le rivage, mais aussi, le marin est pensif*

*plus impatient, ses cris remontent encore plus:*

*« Si je retrouvais le territoire de la mer grave ! »*

« Ghoghnous (« Phénix ») représente une nuit personnifiée aux grands yeux, allumée par une petite flamme, alors que l'atmosphère marine fait partie de la mise en scène. Le paysan, seul homme présent agit a contrario des hommes qui traversent au loin. La nuit est mentionnée encore une fois au moment où le phénix bondit de son poste « et survole les ombres conjuguées aux lumières de cette longue nuit. ». En effet, la nuit est ici pesante car elle témoigne d'une grande métamorphose, celle de la mort de l'oiseau fabuleux et la naissance légendaire de ses poussins :

[1] *Ibid.*, pp. 199-200.

آ ما که دی خ شیا وی مرج ا کرنگ ما وبه حل گرفته وج ا بانگ شغال ومردد ق ا کرد وش آتش
پنها خانه ا قمزبه چم، شعله ی خردی ا خط ک به یردو چم درش ش ا و قاط دو ا خلقند در ب ا و، آ ن ی نادر،
پنها چنا که هس ا آ ملکا که جای گز پرد ا در بین چیز که گر خ د ش د ا با وشن وتیرگ ی ش در ا
گذ د [1]

*Depuis que le soleil a laissé ses rayons palissant sur des vagues*
*et que le hurlement du chacal a monté vers la plage*
*le paysan allume le foyer secret.*
*Une petite flamme aux yeux rougis*
*souligne les deux grands yeux de la nuit*
*et les hommes traversent les pays lointains.*

*Lui, le phénix au chant rare*
*quitte soudainement son emplacement*
*et survole les ombres conjuguées aux lumières de cette longue nuit.*

Dans « Vây Bar man » (« Malheur à moi ») la nuit est toujours terrifiante, « pesante » et « ténébreuse ». Elle symbolise la situation politique du pays menacé par les ennemis, le poète s'inquiétant ainsi de leur assaut. Sa déception et son désespoir sont incarnés par cette terre desséchée et par cette nuit obscure. Le poète souhaite qu'une étoile allume « cette nuit obscure » et que l'espoir revienne sur la terre :

کشگاهم ما وکسر تابیر ا گش ا سر دوش ا تنگنای خانه م فت دش با نگا حیله وش ] در شب تا
ینسا ا بر سر ی کله جنبا ا چه ک آ نسته گذ دپا؟ ا تکا کله آ کت ی ش نگیه ا کا آ هر لحظه مطرودی
ف تا با ا کر که با کا ؟ ا تا فسد خاک و سته ا وشنا ی کر دها آ ا ی ش تا دل ؟ [2]

*Ma terre s'est desséchée,*

[1] *Ibid.*, pp. 61-62.
[2] *Ibid.*, pp. 66-67.

*mes astuces ont été vaines.*

*Le regard rusé de l'ennemi a trouvé ma cachette, [...]*

*Dans une si ténébreuse nuit,*

*qui posera la plante de ses pieds*

*– sans le savoir –*

*sur ce pavé de têtes branlantes ?*

*Par cet ébranlement*

*quand sera-t-il brisé*

*le silence de cette lourde nuit*

*où l'homme abandonné*

*invente à chaque instant une astuce nouvelle ?*

*Quand donc une étoile,*

*libérée de la corruption de la terre,*

*jettera sur cette nuit obscure sa lumière ?*

La situation socio-politique du pays est si grave et le désespoir du poète si profond qu'il cherche dans l'immensité de la nuit, une petite place pour accrocher ses vieux habits. En réalité, le poète met en opposition sa propre faiblesse, comme un homme, face à la société qu'il veut changer. Le poète ne pourrait améliorer cette situation, étant donné qu'il est toujours seul et blessé, aussi par ce malheur social, c'est pour cette raison qu'il répète « Malheur à moi ! » :

به کجای یه شر تیر بیاویزم قبای ژ ی خد اتاکم سینه‌ی پردرد خد بیرو اتیری هر دلخ ؟ اوی برم

*À quelle muraille de cette nuit*[1]

*pourrai-je accrocher mes guenilles ?*

*pour arracher de ma poitrine en sang*

*les flèches empoisonnées qui ont fait leur choix ?*

[1] Remarquons que dans le poème persan, la nuit ici précède comme l'adjectif « obscure ». Il semble que le traducteur a préféré rimer « cette nuit » avec « guenilles » et éviter d'apporter cet adjectif.

*Malheur, malheur, malheur à moi !* [1]

« Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la Nuit ») présente une nuit nouée à la solitude humaine, un hôte fatigué et muet à côté du feu. Il semble que « cette nuit obscure et sans fin » symbolise l'immensité de la solitude de cet homme. Cette situation peut sans doute être une métaphore de celle de Nîmâ, lui seul et fatigué par certains camarades s'opposant à sa poésie nouvelle :

پس  شـ  گذشته  امیـ نا جای کرد  خا ، دیرگاه  امیزبـ درخانه ش تنها نشسته، ادر آجیـ جای خود، بر
حل متروک  ـ د جاق و، او  ـ ، و  سته ا،  ذ بـا  یش ابس ف و  حر  ، ه، ابـ ز ی نای خود،
در یـ شـ  تا  پیوسته، اچ  سرغ  ذ ـه گیر ، امیزبـ درخانه ش تنها نشسته [2]

*Il est tard dans la nuit*

*Les convives ont quitté leurs places, depuis longtemps.*

*l'hôte reste assis seul chez lui.*

*Dans sa hutte, sur une plage déserte, son foyer brûle*

*lui est resté, lui est fatigué.*

*Derrière ses lèvres*

*prison de mots*

*encouragé par la mélodie de sa flûte, il rejoint cette nuit obscure et sans fin*

*car personne ne le questionne sur son état d'âme, pareil à un prisonnier*

*l'hôte reste assis seul chez lui.*

Dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »), le poète passe toute la nuit à attendre. L'attente, qu'elle soit mystique, amoureuse ou politique, diffuse irrémédiablement la mélancolie. L'atmosphère nocturne est pesante, d'autant plus que « les ombres prennent une couleur noire », et « les vallées s'endorment comme les serpents morts ». Cependant le poète affligé garde espoir, il ne cède nullement à l'amère vérité de son ami absent :

[1] Khazraï Parviz, Nima Youchîdj, *Une Voix dans la nuit, op. cit.*, pp. 88-89.

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 200.

ترا من چشم در راهم شباهنگام که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم ترا من چشم در راهم
شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام گرم یاد
آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم ترا من چشم در راهم [1]

*La nuit je t'attends*

*lorsque sur les branches de Talâdjenne[2] les ombres prennent une couleur noire*

*tes amoureux souffrent de cette attente*

*je t'attends.*

*La nuit, lorsque les vallées s'endorment comme les serpents morts ;*

*le moment où la main du nénuphar[3] tend un piège au pied du cyprès de montagne*

*si tu te souviens de moi ou pas, moi je préserve intimement ton souvenir,*

*je t'attends.[4]*

Dans « Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la Nuit froide d'hiver »), la nuit froide d'hiver associée au vent (symbole néfaste chez Nîmâ) incarne toujours le souvenir d'un ami du poète :

وشب سرد است بادی، باد پیچیده با کاج، در میان کومه خاموش گم شد و من جدا ... جادی با ... اوست هم قصه برد
[5]

*Et c'était une nuit froide d'hiver,*

[1] *Ibid.*, pp. 200-201.

[2] Un arbrisseau montagnard qui pousse au nord d'Iran dont les fleurs sont jaunes et mangeables. Talâdjenne signifie le coq de combat car ses fleurs ressemblent à la couronne du coq de combat.

[3] Ici on croit à un choix volontaire et poétique du poète, car le nénuphar est une plante aquatique dont la présence est surprenante. On pourrait aussi traduire ce terme en faisant référence à des fleurs plus adaptées à l'environnement comme l'ipomée ou le liseron.

[4] Dans cette traduction, nous préférions la fidélité au texte, car nous pensons que pour un poème polyvoque cette fidélité gardera la polyvalence de l'interprétation ainsi que la beauté naturelle du poème même. Néanmoins pour donner une autre vision de ce poème important de Nîmâ, nous apportons ici la traduction assez libre de Khazraï, *op.cit*., p. 96. « Je t'attendrai dans la nuit, / lorsque les branches d'amandiers s'alourdissent de l'ombre / et déversent du chagrin dans l'âme de tes soupirants, / je t'attendrai. / La nuit, lorsque les vallées s'assoupissent en serpents engourdis, / lorsque les liserons ligotent les cyprès, / que tu penses ou non à moi, moi je penserai à toi, / je t'attendrai toujours, moi ! ».

[5] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 186-187.

*le vent tourbillonnait autour du sapin,*

*près des cabanes obscures*

*il se sépara de moi*

*par ce chemin étroit.*

*Je me souviens toujours de cette histoire.*

Dans « Ey Chab » (« Ô Nuit »), le poète communique obsessionnellement avec la nuit. Il s'y adresse furieusement et il l'interroge sur sa nature profonde. D'après lui, la nuit est accusée de tous les malheurs. Elle est sinistre, mystérieuse et magicienne :

ی شر  شم وحش  نگیز / تا چند  ز به جام آتش؟ / چ م مر  جای برک  ، / پرد  وی خود و کش، / ب گذ. تا
بمیرم / کزد  و گا سیرم / ] / چیست  ی شر  غم نگیز / در جستجوی چه کا ی آخر؟ / بس وقت گذشت  و  /
تد به شل خ  آو / تا یک چه ی گذشتگا ز /  گ ی مردگا ز؟ / آ نده  و گا ی / در  عش  پرد د ی؟ / د ش  ج
م  ش ت ؟ / ی شر  بنه ی  شفگا ی،[1]

*O nuit ! Néfaste et effrayante !*

*combien tu veux me brûler ?*

*Arrache mes yeux*

*ou dévoile-toi enfin*

*ou bien laisse-moi mourir*

*car je suis fatigué de cette vie.[...]*

*ô la nuit mélancolique qu'es-tu ?*

*Enfin que cherches-tu à faire ?*

*Le temps se passe mais toi*

*tu restes toujours terrifiante.*

*Es-tu l'histoire d'autrefois ?*

*ou bien es-tu révélatrice des morts ?*

[1] *Ibid.*, pp. 40-42.

*Es-tu reflet de l'époque ?*

*ou bien es-tu confidente de l'amour ?*

*Es-tu devenu mon ennemi ?*

*Arrête de jouer avec moi.*

« Hast Chab » (« C'est la Nuit ») est un court poème de trois strophes au cours duquel « c'est la nuit » se répète trois fois. Dans la première strophe, Nîmâ décrit l'atmosphère lourde de la nuit saturée d'humidité. La terre a pâli comme si elle était effrayée. Le vent est présenté comme l'enfant des nuages. Il y a des nuages qui se trouvent à l'origine de la saturation de l'air. Mais les nuages enfantent le vent. Ceux qui se lèvent, attaquent le poète. On espère que la situation change et que l'atmosphère saturée évolue. La pluie arrive et donne de la fraîcheur. La deuxième strophe déjoue cet espoir provisoire. Le temps est toujours étouffant et chaud. La nuit est personnifiée. Son corps enflé est immobile dans l'air. Elle grandit, domine davantage l'atmosphère, de telle sorte que des gens perdus ne puissent trouver leur chemin. Le corps malade de la nuit est présent partout. Le temps brûlant et ténébreux ne permet à personne de se libérer. Tout le monde est reclus. Le corps gonflé de la nuit agit comme un obstacle à toute résolution. La dernière strophe insiste sur cette impossibilité fatale. L'image du désert long et brûlant assimilé à un mort dans sa tombe étroite, persiste dans l'anéantissement de tout espoir. Personne n'attend qu'un mort bouge dans sa tombe. Le désespoir est vaste comme un désert long et ardent. Il ressemble aussi au corps accablé et fiévreux du poète :

هست شب، شب دم کرده و خاک، رنگ رخ باخته، باد نوباوه ی ابر، از بر کوه سوی من تاخته، هست

شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا، هم ازین روست نمی بیند اگر گمشده ای راهش، با تنش گرم بیابان دراز مرده را ماند در

گورش تنگ، به دل سوخته ی من ماند، به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب، هست شب، آری شب [1]

*C'est la nuit saturée, étouffante et la terre a pâli*

*le vent, enfant né des nuages,*

*du côté de la montagne,*

*a galopé vers moi.*

[1] *Ibid.*, p.196.

*C'est la nuit, comme un corps enflé, ardent et inerte dans l'air.*
*Empêchant ainsi qu'un égaré trouve son chemin.*

*Avec son corps ardent, le long désert*
*ressemble à un mort dans sa tombe étroite,*
*s'apparente à mon cœur enflammé*
*à mon corps fatigué qui brûle de fièvre !*
*C'est la nuit, oui, la nuit.*

Le poème se clôt sur le mot nuit. Cette insistance sur ce motif ainsi que sur sa longueur et sa dominance évidente peut se lire comme une métaphore de la situation politique du pays envahi par le pouvoir despotique. La nuit symbolise la détresse infinie du peuple au bout de souffle et l'exubérance de la déception du poète pour tout changement possible. Personne ne peut respirer, cependant il n'y a aucune libération. Du reste, remarquons que tous ces aspects métaphoriques des éléments ainsi que la valeur symbolique de « la nuit » ne permettent pas que ce poème ait une description simple de la nature ainsi que de lui-même, vu que le poète a vécu une période politique difficile en Iran faisant coïncider la révolution de *Machrouteh*[1], le combat de Mohammad Mossadegh pour la nationalisation du pétrole, et enfin le coup d'État de 1953 surnommé l'Opération Ajax[2].

## Synthèse de la Nuit

La nuit chez Nîmâ apparaît comme une obsession. Elle peut renvoyer à plusieurs registres symboliques. La solitude humaine est incarnée par la nuit. Le poète attend toujours en pleine nuit. Il ne dort pas, il attend un ami ou une évolution. La nuit peut symboliser le chagrin individuel ou public. Elle est plutôt associée à la mer, aux pleurs, au vent, ainsi qu'à la douleur. En général, la nuit de Nîmâ, toujours obscure et longue symbolise le désespoir des maux du peuple et l'atmosphère obscure du pays.

[1] Pour connaître l'évolution de l'histoire littéraire à cette époque, voir la première partie, chapitre II : L'Époque du réveil, la poésie éveillée.

[2] L'opération Ajax est une opération secrète menée par le Royaume-Uni et les États-Unis en 1953, exécutée par la CIA, pour mettre un terme à la politique nationaliste du Premier ministre d'Iran, Mohammad Mossadegh, et consolider le pouvoir du Chah, Mohammed Reza Pahlavi, ceci afin de préserver les intérêts occidentaux dans l'exploitation des gisements pétrolifères iraniens.

En ce qui concerne Rimbaud, la nuit est associée à la femme, à la fleur et à la joie matinale, ces connotations positives sont étrangères à la poésie de Nîmâ. Néanmoins, c'est bien plus les convergences que les divergences qui unissent nos deux poètes. On peut être surpris des multiples annotations communes sur la nuit. Tout d'abord, la nuit est associée à la mer, chez l'un comme chez l'autre. Bien évidemment la mer chez Rimbaud, nous renvoie surtout à son énorme poème *Le Bateau ivre,* d'une manière fondamentale, de même pour Nîmâ, la mer est très présente sur l'ensemble de ses poèmes. Tous les deux partagent un imaginaire qui leur est commun. La nuit est aussi le temps de l'amour. Les souvenirs de l'être aimé imprègnent l'univers nocturne et poétique de Nîmâ. À un moindre degré, la nuit rimbaldienne permet de veiller sur « l'Époux infernal », allongé près du corps endormi. Plus traditionnelle, la nuit est associée au froid de l'hiver et à la neige glacée pour nos deux poètes, mais en ce qui concerne Rimbaud, elle apparaît directement liée à l'inspiration poétique tandis que Nîmâ privilégie une allégorie de la dictature. La nuit peut être sinistre, mystérieuse, néfaste dans la poésie nîmâienne, elle devient aussi associée à un monde plus malveillant pour Rimbaud. La nuit alliée à l'homme pour ce dernier est aussi consacrée à la solitude humaine chez notre poète persan. La nuit associée au sang, symbolisant le combat pour Rimbaud, prend la dimension d'un combat intérieur du poète Nîmâ, il se retrouve toujours en guerre contre la nuit et sa propre identité. La nuit infernale de cauchemars chez notre poète français, se retrouve aussi chez Nîmâ, au moment où le poète plonge dans une attente obsessionnelle. En réalité, la nuit toujours sombre et effrayante symbolise cette hantise néfaste chez ce poète, souffrant aussi bien des événements personnels que des douleurs sociales. Parallèlement, la nuit positive associée à la révélation se trouve dans la poésie nîmâienne comme rimbaldien. Ce moment de la rêverie poétique, apparaît en général plus positif que négatif pour Rimbaud, cet aspect se retrouve notamment au moment de la résurrection de l'oiseau dans « Phénix » de Nîmâ Youchîdj. L'un des points communs les plus marquants de la nuit chez les deux poètes, renvoie à la poésie et à l'inspiration poétique. Chez Rimbaud, la nuit est associée au poète voyant et au « fils de Pan » chez Nîmâ aussi, la nuit symbolise la poésie et le poète même.

## 3. Matin, Aube rimbaldiens

Dans ce chapitre nous traiterons brièvement la place du matin et de l'aube dans quelques poèmes. Même si ces éléments du temps peuvent avoir plusieurs connotations sémantiques, il semble que leur fréquence dans l'ensemble du corpus de Rimbaud et de Nîmâ peut nous aider à percevoir leur valeur symbolique.

Dans « Les Étrennes des Orphelins III », le matin est festif et splendide. Il est le moment de la joie, du plaisir et du cadeau. L'attente est finie. Cependant ce beau souvenir enfantin est à la fois heureux et nostalgique, car les enfants sont devenus orphelins et ils n'ont aucune joie que ces beaux souvenirs de leur foyer natal :

« Ah ! quel beau matin, que ce matin des étrennes ! / Chacun, pendant la nuit, avait rêvé des siennes / Dans quelque songe étrange où l'on voyait joujoux, / Bonbons habillés d'or étincelants bijoux, / Tourbillonner danser une danse sonore, / Puis fuir sous les rideaux, puis reparaître encore ! / On s'éveillait matin, on se levait joyeux » (p. 38). On aperçoit ce beau matin printanier de rêve, imprégné de l'amour, et du chagrin, dans « Ophélie » prisonnière de l'eau sombre. Le matin est ainsi associé à la femme, au ciel et à l'eau :

« C'est que la voix des mers folles, immense râle, / Bisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ; / C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle, / Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux ! / Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! / tu te fondais à lui comme une neige au feu ; » (p. 52). Ainsi, le matin témoigne d'un plaisir charnel et d'une rêverie amoureuse. Cette expérience est visible dans « Les réparties de Nina », alors que l'amour est joyeux. Le matin bleu est imprégné de la fraîcheur féminine et celle de la campagne : « LUI. – Ta poitrine sur ma poitrine, / Hein ? nous irions, / Ayant de l'air plein la narine, / Aux frais rayons / Du bon matin bleu, qui vous baigne / Du vin de jour ? [...] Tu plongerais dans la luzerne / Ton blanc peignoir / Rosant à l'air ce bleu qui cerne / Ton grand œil noir / Amoureuse de la campagne, / Semant partout, / Comme une mousse de champagne, / Ton rire fou » (pp. 55-56).

Dans « Bonne pensée du matin », le titre suggère avant tout une image agréable du matin qui est aussi religieuse d'après Bernard Meyer : « Le titre instaure une atmosphère religieuse qui annonce la prière de la fin. En effet, *Bonne pensée* est une lexie du langage pieux qui, par son complément, évoque l'expression *prière du matin*. »[1]. Le premier quatrain présente le moment précis du poème « quatre heures du matin ». Le matin estival vient à la continuation d'un soir fêté. Il est ensommeillé, vu que le poète évoque que « le sommeil d'amour dure encore » : « À quatre heures du matin, l'été, / Le sommeil d'amour dure encore. / Sous les bosquets l'aube évapore / L'odeur du soir fêté. » (p. 130). L'image de l'évaporation de la rosée à la chaleur du lever du soleil, donne une vertu purifiante à l'aube. Celle-ci en rapport direct avec le plaisir charnel et la fête nocturne, essaie d'embaumer les bosquets par leurs odeurs. « On trouve ici le thème de l'aube purificatrice : l'odeur de la fête sera celle de l'alcool, du

[1] Meyer Bernard, *Sur les Derniers Vers*, Publications du Centre de Recherches Littéraires et Historiques Collection « Poétique », L'Harmattan, 1996, p. 60.

tabac, de la ripaille – celle aussi de l'amour physique, car il se pourrait bien que les fêtards soient aussi les amants. »[1]

L'aube dans « Le Bateau Ivre » relaie les émotions du poète. Associée au poète-marin, l'aube fait partie de la révélation poétique de Rimbaud : « L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, / Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! » (p. 101). Le poète vers la fin de ce voyage, confronté aux obstacles et aux douleurs, les aubes ne lui apportent plus de bonheur et de joie. Elles sont ainsi associées aux pleurs et à la déception du poète : « Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes. / Toute lune est atroce et tout soleil amer : / L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes. / ô que ma quille éclate ! ô que j'aille à la mer ! » (p. 103).

Dans « Mauvais Sang », le matin représente l'errance du poète ayant parcouru un voyage nocturne qui le plonge un univers sombre et obsessionnel. En prenant le masque d'un mort, son regard est perdu, de telle sorte qu'il ne peut distinguer son chemin et que personne ne le reconnaît plus : « Sur les routes, par les nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas ni pourquoi tu vas, entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre. » Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut-être pas vu*. » (p. 223). Rimbaud révise ses souvenirs glorieux, célèbre la fin de sa carrière poétique et d'un monde révélé. C'est le cas d'une écriture quasi-autobiographique d'« Adieu », au moment frais du matin :

> – Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! » (p. 243).

Le matin est le moment du bilan, celui où on enlève les masques, la fin des mensonges, de la tromperie et de son *Moi* poétique :

« Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! Suis-je trompé ? la charité serait–elle sœur de la mort, pour moi ? Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge » (Ibid). C'est dans cet abandon que la matinée finale de *Saison* semble être envisagée comme une nouvelle vision de Rimbaud débarrassé des masques, un nouveau Rimbaud, Rimbaud retrouvé. Il s'agira ainsi d'une nouvelle démarche. En effet, ses voyages

[1] *Ibid*., p. 62.

nocturnes le font parvenir à cette aube réelle, alors qu'il est désormais armé de patience : « Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » (p. 244).

Dans « Royauté », le matin constitue le beau moment d'un récit féerique. Il est en lien direct avec un couple superbe qui rêve l'univers imaginaire de la royauté : « Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. « Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! » « Je veux être reine ! » Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre. En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. » (p. 183). Le matin symbolise ainsi une utopie imaginaire ou bien une révélation provisoire mais durable.

> *Royauté* est l'autre volet, doré, lumineux, du diptyque. Le même couple reparaît, vêtu d'une royauté fantastique, d'une royauté imaginaire qui est la royauté de l'imaginaire. Le lieu est plus indéfini que jamais, utopique dans les deux sens du terme : on arrive « un beau matin » dans cette contrée riante, chez ce « peuple fort doux » (*eu-topos*), mais ce pays n'existe pas (*ou-topos*). [...] Une telle royauté ne peut être que la royauté d'un jour. Mais elle est comme dans l'opéra de Verdi *Un giorno di regno* la miraculeuse royauté de « *toute* une matinée » et de « *toute* (une) après-midi », plus durable que les brèves illuminations de *Veillées*.[1]

Dans « Phrases IV », la matinée apparaît anachronique alors que le poète déclare qu'on est en juillet, le temps est couvert. Le poète n'évoque pas un moment serein, en revanche, il y a des joujoux. L'atmosphère imprégnée des éléments mystiques suggère malgré tout, une matinée festive. En plus, les éléments olfactifs et visuels des odeurs de bois brûlant et de cendres volant dans l'air, rendent la matinée sensationnelle et fantastique :

« Une matinée couverte, en juillet. Un goût de cendres vole dans l'air ; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies, – le saccage des promenades, – la bruine des canaux par les champs – pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? » (pp. 185-6).

La matinée déréglée se trouve également dans « Ouvriers ». En février, il ne fait pas froid. De plus « [le vent du] Sud rapporte naturellement de la chaleur : « Ô cette chaude matinée de février. Le Sud inopportun vint relever nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère. » (p. 186). Pierre Brunel compare ce trouble atmosphérique, dans ces deux poèmes de Rimbaud :

> Le premier texte du feuillet 12 illustrait déjà un tel dérangement des saisons. Mais c'était le dérangement inverse : à « une matinée couverte, en Juillet », qui invitait à penser à

[1] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., pp. 37-38.

> l'âtre, pendant une soirée d'hiver, succède ici une « chaude matinée de février », balayé par le vent du Sud, porteur d'odeur de pourriture végétale.[1]

L'aube dans « Ornières » promet du bonheur momentané et de la fantaisie. Non seulement elle est associée à la nature, mais elle lui donne la vie. Il s'agit d'une parade d'un cirque dans une ville. L'aube représente un spectacle fleuri des couleurs « bariolées » (violette, doré, ébène, bleues, noires) et du dynamisme et de la joie des enfants. Elle est comme le début d'un conte de fée de l'enfance où tout va bien et où le monde ne procure que de la joie, sauf que la fin du poème, le convoi funèbre peut fragiliser cette joie matinale. Remarquons que le monde fantaisiste est aussi vrai grâce aux motifs concrets que le poète mentionne, comme ceux du parc, les ornières de la route. En effet, il semble que le poète nous livre l'image d'un enfant éveillé et ébloui, le matin de bonne heure, par le passage d'un cirque avec les animaux devant sa fenêtre. Cet univers décrit par le poète, renvoie à cette scène d'enthousiasme enfantin. Il est réel mais féerique :

> À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; – vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine ; (pp. 188-189).

Signalons que ce poème est riche en sensations visuelles et auditives : « Les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus », « des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées », « les enfants attifés », « grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, filant au trot des grandes juments bleues et noires ». On a l'impression d'entendre les bruits du cirque mêlés aux cris de joie des enfants brisant l'atmosphère urbaine du parc. L'aube est ici dynamique, émerveillée, fulgurante et onirique.

L'aube estivale et princière dans « Aube » est aussi féerique. Personnifiée et mystique, elle fait l'objet d'un court embrasement au sein de la nature hyperboliquement personnifiée d'une forêt. Précieuse et recherchée par le poète, elle est considérée comme un amour de rêve : « J'ai embrassé l'aube d'été. [...] J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom. Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse. » (p. 194). Cependant, elle s'enfuit vers le milieu urbain où elle est rattrapée par le poète : « A la grand'ville, elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les

[1] Brunel Pierre, *Éclats de la Violence*, José Corti, 2002, p. 283.

quais de marbre, je la chassais. [...] je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. » (Ibid). Cette aube fuyarde relève de la rêverie rimbaldienne et sa marche du « voyant ». Néanmoins, elle peut être une métaphore d'un plaisir éphémère d'une expérience érotique du poète qui aboutira à sa déception dont la fin du poème est révélatrice : « Au réveil il était midi. »

Le matin est un moment si important pour Rimbaud qu'il raconte les détails de ce qu'il fait depuis minuit jusqu'à sept heures du matin au travers d'un courrier adressé à son ami Ernest Delahaye : « A trois heures du matin, la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première du matin. » « Lettre à Ernest Delahaye, en 1872 » (p. 286). Pour résumer le matin dans la poésie de Rimbaud, celui-ci peut être un moment festif, mystique, féerique, de rêve poétique, du plaisir charnel ou imaginaire. Il peut de plus, s'opposer à la saison comme un signe de révolte ou de fatigue chez le poète. Ainsi, le matin hivernal semble être chaud alors que celui-ci en plein été, est aux allures hivernales. Associé au poète, le matin rimbaldien est le moment de révision des souvenirs et le bilan de sa carrière. À la fin, J. P. Richard nous donne la confirmation du matin rimbaldien en citant les mêmes phrases du courrier de Rimbaud :

> Cette heure indicible, c'est l'heure rimbaldienne par excellence, l'heure du commencement absolu, de la naissance. Rimbaud se lève en même temps que le soleil. Trois heures du matin : c'est entre nuit et jour, la première s'achève, mais le second n'a pas encore vraiment paru, Et dans ce creux temporel, cet hiatus sensible nommé aube, se produisent soudain une explosion de force et de pensée, une brusque giclée d'existence. D'un seul coup le silence se fait cri, l'immobilité se mue en un frisson d'ailes battantes, un charme a *saisi* arbres et ciel. Moment vertigineux et puissamment ambigu où quelque chose se détruit (*C'est fini, Plus de travail*), pour que quelque chose d'autre se produise. C'est ce même moment, cette même fulgurante naissance de la pensée à elle-même que décrit aussi la fameuse lettre du *Voyant* : « JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de faute... »[1]

## 4. Matin, Aube nîmâiens

Dans « Ghou » (« Le Cygne »), le matin à la fois ensoleillé et froid est associé à la mer et au cygne rêveur. Il constitue un beau moment de la solitude dans lequel le cygne manifeste sa coquetterie. En effet, l'oiseau élégant se prépare pour une évolution symbolique et un vol poétique vers la mer :

[1] Richard, J.P, *Poésie et Profondeur*, *op. cit.,* pp. 189-190.

صبحم چ وی گ مه ا وی در ی سرکش وخام ش ا ک م جهای نیا چه ا جبه ی طلای ناب به دوش ا صبگه، سرد
وتر، در آ دمها ا که در نسیم گذ ، ا گل مریم به یر شبنمها، شستشو ده بروپیکر ا صبگه، کانزوی وقت وملکا ا دلربا نا
وشق فز ، ا برکنا جزیر ی نها ا قام باوقا قپیا ا آنچنا ذ که گا دسته ا پیش نج ی آبها تنها، ا وسط
سبزی خز بسته ا تتش سبز بیشتر با [1]

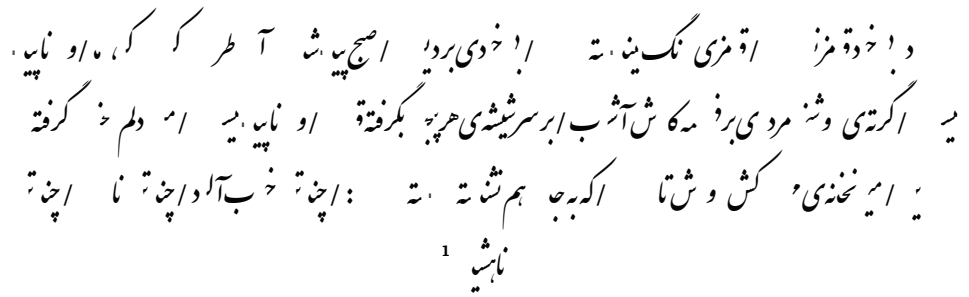
*Au matin lorsque le soleil se dévoile*
*sur la mer rebelle et silencieuse*
*des vagues indigo portent*
*une cuirasse d'or pur*[2]

*Au matin froid et humide, lorsque*
*la bise traverse la mer,*
*La tubéreuse s'inonde*
*de rosée, le visage et le corps.*
*Au matin lorsque la solitude apparaît*
*fascinante et féerique*
*au bord des îles secrètes,*
*la magnificence du cygne se profile*
*Comme un bouquet de fleurs,*
*seul, près des hymnes de l'eau,*
*au sein des mousses*
*il est plus beau que des herbes.*

Dans « Barf » (« La Neige »), l'aube hivernale est associée à la neige et à la montagne locale de Vazénâ, située au pays natal de Nîmâ :

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.,* p.111.

[2] Parviz Khazraï dans la traduction de ces deux vers, préfère considérer le soleil restant comme le sujet, « *Lorsque le soleil dévoile au matin / sur une mer rebelle mais muette, / il recouvre les vagues obscures / d'une tunique d'or.* » in *op. cit*., p. 47. Pour ce vers on peut faire une autre lecture, la nôtre consiste à considérer les vagues comme le sujet du deuxième verbe.



*Ce n'est pas pour rien que les jaunes sont devenus rouges*
*Ce n'est pas pour rien que le rouge*
*a donné sa couleur au mur.*
*L'aube est apparue de l'autre côté d'Azakou*[2]
*Vazénâ*[3] *n'est pas visible.*
*La lueur de la poudre morte de la neige*
*ne sème que des désastres*
*elle s'est installée sur les vitres.*
*Vazénâ n'est pas visible*
*le chagrin pèse sur mon cœur*
*de cette auberge aux jours obscurs qui assassine ses hôtes,*
*Qui brouille aveuglément*
*quelques endormis*
*quelques grossières personnes*
*quelques inconscients.*

Dans la première strophe, le poète promet l'arrivée du matin ensoleillé. Les lumières solaires « jaune » et « rouge » se reflètent sur les murs. Le soleil vif dans l'air pur de la région montagnarde du poète peut éclairer partout de telle sorte que les montagnes apparaissent visiblement, mais ce n'est pas le cas ici. La neige envahissante perturbe l'atmosphère limpide et montagnarde de « Vazénâ ». Elle a couvert les vitres. Jusque-là, il semble que le poète décrit une journée neigeuse alors que la neige morte « ne sème que des désastres ». Ce vers

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.,* pp. 196-197.
[2] Un des sommets de la chaîne Alborz, situé au nord de l'Iran, près du village natal de Nîmâ Youchîdj.
[3] Le nom d'une montagne en face de la maison natale de Nîmâ.

donne un aspect allégorique au poème. La deuxième strophe répète toujours cette phrase affirmative : « Vazénâ est invisible ». Nous sommes ici témoins du chagrin profond du poète, celui-ci se sent énormément affligé par cette auberge sombre qui tue ses convives. Cette auberge symbolise évidemment la société iranienne de l'époque du poète, tiraillée par la haine et la guerre entre les peuples ignorants, inertes. Une société figée et sans âme, un poète blessé par cet univers sombre, des peuples qui ne tentent pas de changer leur situation pénible, voilà le tableau brossé par Nîmâ.

En résumé, le matin apparaît dans ce poème coloré par la lumière du soleil, cependant la neige ne permet pas au poète d'apercevoir sa montagne préférée. En réalité, l'espoir éveillé par le matin au cœur du poète peut être menacé par cette atmosphère couverte qui ne promet pas de la joie ni du bonheur. Azakou, ensoleillé ne reste-t-il pas cependant comme le seul élément encourageant ? Ce poème est un bon exemple de la lutte entre la lumière et l'obscurité. Le matin ensoleillé et la neige figée, la magnificence de la montagne « Azakou » et l'auberge malfaisante et assassine.

> Remarquons que l'auberge est située entre deux montagnes « Vazénâ » et « Azakou » ; l'une est couverte des nuages (comme une menace de pluie), l'autre est d'autant plus visible que le soleil l'illumine. Le poème peut être un champ de bataille entre l'espoir et la lumière contre l'ignorance dans une société obscure et étouffante. Celle que critique le poète.[1]

Dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »), l'aube est présentée comme un référent symbolique pour le feu. Le poète ici l'utilise au pluriel. En effet, il généralise toutes les qualifications positives du feu à toutes les aubes. En d'autres termes, le feu purificateur et salvateur est comparé aux aubes :

لیا آتش نهفته به هر دم شا تر / با هر تف به ا / دل پر میا تر / نگ با د ویش سفیا تر / ر د آنچه هر در ی
پلیا تر [2]

*Mais à chaque souffle, le feu embusqué, accentue fortement sa flamme*

*à chaque flamme sur ses lèvres, encore plus d'espoir*

*pur comme l'aube et son visage plus clair*

*il brûle tout ce qui est impur sur le chemin.*

[1] Kiumarsi Hossein, *Barf az Nîmâ Youchîdj* in Honar va Adab, http://honarvaadab.blog.ir/post/, 1393 (2014).
[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 85.

Dans « Ghoghnouss » (« Phénix »), le poète attribue pour chaque oiseau un matin blanc. En effet, le poète promet par le phénix, que le matin blanc envahira la nuit du désespoir :

حس کنا که آ وی مرغ چ و اتیر  دود گرچنا میاشا اچ خرمن آتش ادر چم  وصبح سفیاشا [1]

*Il sent que comme la fumée, le rêve des oiseaux s'est assombri*
*pareil à lui.*
*Il voit pourtant dans leurs yeux*
*l'éclair de leur espoir et leur matin blanc*
*comme un tas de feu.*

Dans « Tâ Sobhdamân... » (« Jusqu'à l'Aube... »), le poète tient sa lampe allumée au sein d'une nuit chaude jusqu'à l'aube pour bâtir un mur dans la maison des aveugles. Le titre du poème est révélateur de l'engagement permanent de Nîmâ. Nous n'avons pas besoin d'une analyse compliquée car le poème révèle clairement son message. Dans la première strophe, le poète explique l'atmosphère nocturne et chaude. Il a allumé la lampe pour construire un mur ou une muraille dans la maison des aveugles. En effet, il se trouve à ce moment-là dans cette maison. Dans la deuxième strophe, il se plaint des reproches des aveugles ingrats qui désignent les défauts de construction alors qu'ils ne voient pas vraiment cette œuvre, mais ils se montrent capables de la critiquer. Dans la troisième strophe, le poète déclare la raison pour laquelle il décide de bâtir cette muraille. En effet, il monte le mur pour faire un abri pour protéger les aveugles du soleil ardent de demain. Il est conscient des problèmes des aveugles et le défaut de leur maison sans abri. La dernière strophe reprend quasiment l'incipit de ce poème. Le poète insiste bien sur l'éclairage jusqu'à l'aube. En réalité, l'aube est le moment où le poète verra le résultat de son travail, celui d'un abri élevé contre le soleil de plomb. « Tâ Sobhdamân... » (« Jusqu'à l'Aube... ») est le récit d'un poète engagé et solitaire qui pense à donner du bonheur aux autres, alors que ces derniers ne lui sont pas reconnaissants. Cependant, il allume la lampe et continue jusqu'à l'aube un travail laborieux alors qu'il pouvait choisir de dormir. Soucieux de la vie des autres incapables de voir la vérité, le poète s'efforce seul d'améliorer la vie des aveugles. Ces derniers symbolisent le peuple ignorant,

[1] *Ibid.*, p. 62.

qui ne peut distinguer le bien et le mal, mais qui se moque du poète, et lui reproche son œuvre :

تاصبحه، در ی شر گرم افو ته م چرغ، یرک ا خ هم برکم بجتر ادی ی در سری ک ابر ته م نهد ک ی ا
نکش که عی بآ اد د به عتاب ک دگر اپرسش که چر ی ، چر آ ؟ او نکه نه به شه نم ش ادرخنه ی
ک دگ ذ اتاز آفتب فود ابنه به بذ افو ته م چرغ ی و اتاصبحه در ی شر گرم ا خ هم برکم
بجتر ادی ی در سری ک [1]

*Jusqu'à l'aube en cette nuit brûlante*
*j'ai allumé la lampe*
*car je veux monter dans la maison des aveugles*
*une muraille bienfaisante*

*Sur ma construction,*
*un aveugle montre un défaut*
*l'autre me fait des reproches et me blâme*
*« pourquoi ceci, pourquoi cela ? »*

*Je pose brique sur brique*
*dans la maison des aveugles*
*afin de les abriter*
*de l'ardeur du soleil de demain.*

*J'ai allumé la lampe*
*jusqu'à l'aube en cette nuit brûlante*
*dans la maison des aveugles*
*je veux monter une muraille bienfaisante.*

[1] *Ibid.*, p. 173.

Dans le long poème de « Nâghouss » (« La Cloche ») que nous allons analyser[1], alors que la nuit symbolise une société inerte et soumise à la tyrannie du pouvoir, l'aube apparaît comme une métaphore de l'espoir et du moment historique d'une évolution fondamentale. La strophe première est la description d'une cloche qui sonne dans l'atmosphère froide du matin. Le poète nous fait voyager avec les rythmes de la cloche qui veut métamorphoser la société plongée dans les ténèbres. L'aube promet naturellement le soleil. Vu que le sommeil des peuples ignorants et figés apparaît lourd, il faut une alchimie. Les marais lointains sont des symboles d'une société plongée dans le sommeil. La cloche prend ainsi la responsabilité de réveiller et de diriger les gens endormis. L'aube en effet fournit une occasion pour que la cloche accomplisse sa mission Elle symbolise la transition où l'on attend le changement promis par la cloche :

بانگ بلند دلکش ناقوس / در خلوت ه / ا بکافته خرمن خاکستر ه / او هر شکافته با خمه ی خود / دیوار ی سرد ه / اهر لحظه
درد / امانند مرغ بر / اکا ی خامش مرد بهای دو / آ د پرد / او پرد به هردم با نکته ی که در / اطنین و بجا / اپیچید
با نینش در نکته ی دگر / اکز آ طنین بپا / ادنگ دنگ چه صا / اناقوس / اکر مرد ؟ کر بجا ؟[2]

*Le long cri attrayant de la cloche*
*dans l'isolement de l'aube*
*a fendu l'air figé en une meule de cendre*[3]
*et par chaque fissure, avec ses plectres,*
*il déchire à chaque moment,*
*les murs froids de l'aube.*
*Comme l'oiseau de nuage*
*qui s'envole librement*
*dans l'atmosphère silencieuse des marais lointains ;*
*il vole à chaque instant,*
*laissant un point important dans sa résonance.*

[1] Cf : Partie III, Chapitre III, « Nâghouss » (« La Cloche »).
[2] *Ibid*., p. 208.
[3] Ce vers a posé un problème dans la traduction qui renvoie à une différence culturelle. Donc, on a été obligés d'ajouter l'adjectif « figé » pour le lectorat français.

*Avec celle-ci, résonné*[4]*dans un autre point*

*qui persiste de cette résonance-là*

*Ding Dong... qu'est-ce que c'est que ce son ?*

*La cloche !*

*Qui est mort ? qui est vivant ?*

À propos du choix symbolique de l'aube comme contexte de ce poème, Pournâmdâriân précise :

> Le son de la cloche s'envole dans la solitude de l'aube qui est le temps intermédiaire entre l'obscurité de la nuit et la lumière du matin, c'est-à-dire la frontière entre un changement et une évolution naturelle, la fin de la nuit et de l'opacité avec l'arrivée du matin et de la lumière. À ce moment-là et dans l'isolement du petit matin, les gens sont endormis. D'après Nîmâ, l'aube est une image du réveil social et des circonstances historiques dominantes de la société.[2]

L'attente du matin comme un élément salvateur est fréquemment visible dans les poèmes de Nîmâ. Ce sont en général les poèmes longs de Nîmâ dans lesquels, le matin joue ce rôle symbolique. Analyser ces poèmes n'est pas dans la mesure de ce travail, pour cette raison, nous citons seulement quelques vers qui concernent notre sujet :

« Morgh-e Gham » (« l'Oiseau de chagrin ») est un poème fictif dans lequel Nîmâ raconte l'histoire d'un oiseau triste et solitaire, tout le temps assis, chantant, tandis qu'il recherche le poète. Or, le poète aperçoit sa propre image illustrée en cet oiseau :

[illegible]

[4] Résonné peut être interprété en persan comme « tordu », mais on a préféré choisir « résonné » pour produire de l'homophonie avec la résonance qui se trouve dans deux vers qui précédent et suivent ce vers.

[2] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse), op. cit*., p. 112.

شمع، هر پروانه‌ام به پیچاپیچ [illegible] ابر سرخط [illegible] نهاد [illegible] وپا، [illegible] وپا [illegible] م چ
نیمه جانا [illegible] اپس بر [illegible] غم، هر جاش بفسرد بم، [illegible] تصویری پر و بالای غم، [illegible] هر دم غم، [illegible] نیز غم
[illegible] تا [illegible] نبیند، [illegible] که به دلها نشیند، کنم [illegible] انتظار صبح با هم [illegible] نیم [illegible]
غبار [illegible] پیله بر [illegible] تیم، [illegible] و با [illegible] چیز [illegible] کنیم [1]

*Sur le mur du chagrin, comme la fumée élevée*
*un oiseau est toujours perché, en étalant ses plumes.*
*Sa tête se secoue*
*troublée par des pensées soucieuses*
*les pattes se sont brûlées*
*enfoncées dans la cendre*
*il avait appris quelques sourires*
*mais le chagrin est sa substance.*

*Dans l'air noir et lourd avant l'aube*
*cet oiseau sombre[2] chante sur son passage*
*pour toute branche rescapée et sans feuilles,*
*Ses chants l'ont emporté de cet univers,*
*il demande les nouvelles d'un cœur navré*
*parfois, ses ailes se figent par le poids de ses peines*

*Personne ne le voit, ne sait qui il est.*
*ni qui pousse ce cri au-dessus de ce mur en ruine,*
*ni si d'autres oiseaux vivent dans ce pays.*

*Ce corps de chagrin soupire à chaque instant pour de nouveaux chagrins*
*il regarde dans les ténèbres de mon regard.*
*Il est à la recherche de moi dans cet air sombre.*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[2] Dans le site officiel de Nîmâ, c'est écrit « l'oiseau de passage ».

*Je jette mon soupir ardent à tout instant dans cette ruine*
*moi, isolé, prisonnier, frustré de tout.*
*Quelle bougie ? Quel papillon ?, moi je suis toute bougie, je suis tout papillon.*

*Autour de ces murs gâtés et obstinés,*
*sur une ligne noire pareille à la nuit,*
*Moi, je me tords en silence, assimilé à demi mort, en agonie.*

*Or, sur ce mur, condensé du chagrin partout*
*je dessine la souffrance en toutes ses diverses formes*
*le chagrin me tue à tout moment, moi aussi, je le tue.*

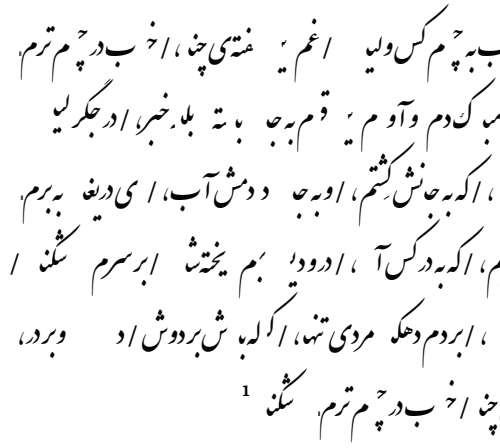
*Pour que personne ne nous voie*
*j'arrache l'obscurité de la nuit siégeant auprès des cœurs.*

*Nous parlons tous les deux de l'attente du matin.*
*Nous tissons d'une poussière jaunâtre un cocon pour nos cœurs*
*moi, par la main, lui, par le bec, nous creusons quelque chose.*

En effet, on peut dire que le chagrin du poète est illustré par cet oiseau, sinon, le poète a concrétisé ce chagrin intérieur comme un être en dehors de lui-même. De plus, l'oiseau du chagrin peut être aussi une allégorie du chagrin public. À la fin du poème, le poète et l'oiseau du chagrin se retrouvent dans une atmosphère amicale et se parlent comme deux amis intimes. En réalité, vers la fin du poème, l'espoir apparaît. Le poète-salvateur, pareil à un héros, vainc les couleurs sombres de la nuit, il parle ensuite avec l'oiseau du chagrin au sujet de l'arrivée de l'aube. Ainsi, ils attendent le lever de l'aube et repoussent l'air pesant de la veille. En d'autres termes, l'atmosphère du poème se métamorphose du noir vers la couleur dorée du soleil, incarnée par le poète en une poussière jaunâtre, la couleur, symbolisant ici la couleur de l'aube matinale. Le poème se clôt dans une atmosphère mystérieuse. Le poète et l'oiseau, creusent la terre ! Mais le poète ne se confie pas davantage. Cependant c'est au lecteur de

deviner ce qu'ils creusent. Ne creusent-ils pas les tombeaux pour enterrer les souffrances nocturnes ?

Dans « Mahtâb » (« Clair de lune »), l'un des plus connus des poèmes de Nîmâ, l'aube humanisée et debout accompagne le poète et s'inquiète comme lui pour le destin des hommes endormis. Le matin apparaît comme un dieu qui ordonne au poète-prophète d'éveiller les hommes dormeurs :



*Suinte le clair de lune*
*Scintille la luciole*
*personne ne brise un instant le sommeil dans son œil* [2] *mais*
*le chagrin de ces hommes endormis*
*brise le sommeil dans mon œil humide.*

*L'aube est debout avec moi, inquiète*
*le matin me demande d'annoncer peut-être à cette tribu morte*
*son souffle béni.*
*Mais sur ma route de voyage, une épine me perce et brise le foie.* [3]

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 177-178.

[2] On peut interpréter aussi ce vers en d'autres manières : Rien ne brise le sommeil dans l'œil de personne / personne ne brise le sommeil dans l'œil de personne. « Briser le sommeil dans les yeux de quelqu'un » est une expression pour l'empêcher de dormir : couper le sommeil chez quelqu'un.

[3] Cette expression montre l'exubérance de la blessure et du chagrin, de manière à sentir l'épine déchirant son foie. On utilise aussi comme l'équivalence de cette expression : « le foie sanglant ».

*Le corps de la tige impalpable et fragile de la fleur*
*que j'ai plantée avec mon âme*
*et que j'ai arrosée par mon âme*
*hélas, se brise dans mes bras.*

*Je frotte mes mains*[1] *je m'efforce*
*d'ouvrir une porte*
*j'attends en vain*
*personne n'entre*
*porte et mur délabrés*
*se brisent sur ma tête.*[2]

*Suinte le clair de lune*
*Scintille la luciole*
*ses pieds cloqués sont anéantis*
*par ce long chemin*
*Au seuil d'un village un homme seul,*
*son fardeau à l'épaule*
*sa main sur la porte, se dit :*

*« le chagrin de ces hommes endormis*
*brise le sommeil dans mon œil humide. »*

Dans la première strophe de ce poème, tous les hommes sont endormis sauf le poète aux yeux en larmes, celui-ci reste éveillé et s'inquiète pour ces dormeurs inconscients. Le poète donne l'image d'une nuit silencieuse où tout le monde est endormi. Il y a des motifs de la nature nocturne comme la lune et la luciole qui essaient d'éclairer la nuit obscure, ils sont éveillés comme le poète seul en face des hommes endormis. Le verbe « suinter » s'utilise

[1] Une expression pour « se préparer afin d'accomplir un devoir ».

[2] Se briser sur la tête « effondrer sur la tête » est une expression pour montrer l'apogée de la déception chez quelqu'un. Pour respecter le rythme du poème, j'ai conservé le verbe « briser ».

normalement dans la culture iranienne, pour des cruches, les gouttes d'eau s'écoulent doucement des poteries. Le poète l'utilise ici pour le clair de lune. La lune liquéfiée surgit avec la peine de la paroi épaisse des ténèbres qui fonctionnent pareilles à un obstacle face à la lumière lunaire. Dans la deuxième strophe, nous avons deux fois les motifs du jour : « l'aube » et « le matin ». Il semble que le poète reste toujours debout depuis la veille jusqu'à l'aube. Debout comme le poète, elle est d'ailleurs inquiète, ainsi que des parents, ils veillent toute la nuit leurs enfants fiévreux. Le matin aussi humanisé demande au poète de promettre à ces hommes endormis à l'image des morts, l'arrivée du matin bienfaisant, dans l'attente d'un réveil et d'une prise de conscience. Le poète n'est cependant pas certain de sa capacité à accomplir cette mission prophétique. Les hommes endormis se réveillent-ils enfin par son appel ? Il se sent blessé et déçu par une épine percée et brisée dans son foie à cause du long chemin qu'il a parcouru. Au cours de la troisième strophe, le poète traite un autre thème. Il raconte l'histoire de sa fleur coquette et soignée élevée par son âme qui se brise enfin devant ses yeux. La déception et la douleur du poète a plusieurs aspects dont la mort de sa fleur. Dans la quatrième strophe, le poète tente d'ouvrir une porte, il attend en vain, personne n'arrive, car tout le monde est en sommeil mortel. Au contraire, sa déception est si lourde qu'il pense que tous les éléments de ce foyer s'effondrent sur sa tête. Dans la dernière strophe, le poète seul se trouve au seuil d'un village avec des pieds accablés qui ne peuvent plus avancer. Il a un fardeau sur ses épaules et a mis sa main sur la porte. Il se parle et répète qu'il reste toujours éveillé car il s'inquiète des hommes dormeurs et inconscients. En fait, à la fin du poème, Nîmâ retourne vers la strophe première, il est omniscient, il raconte l'histoire d'un homme toujours seul et accablé par son long voyage nocturne, au seuil d'un village, avec un fardeau sur les épaules, ce qui symbolise le poids de son devoir. Il veut toujours transmettre un message de réveil, le matin du bonheur mais personne ne l'écoute, les habitants de ce village sont tous figés dans un sommeil sans fin. Ils ne rêvent pas l'arrivée du matin. Ce poème peut être comme plusieurs poèmes de Nîmâ le récit de la vie du poète même.

## Synthèse du Matin et de l'Aube

Les motifs de « l'aube » et du « matin » sont très fréquents dans les poèmes de Nîmâ. Personnifiés et dynamiques, ils sont les combattants qui luttent contre les éléments obscurs ou malfaisants. L'attente de ces éléments bienfaisants est connue chez lui. L'aube comme un ami accompagne le poète dans son voyage nocturne et éclairant. Ces moments matinaux symbolisent l'heure d'une révélation, d'un vol, d'une rencontre, d'un réveil. Ils promettent la

liberté, la paix, le bonheur en société. Rimbaud lui aussi, envisage le matin dans un univers coloré, qui est souvent associé aux motifs telluriques, la terre-mère, la femme, la fraîcheur et aussi aux motifs célestes. En outre, ce sont les sensations visuelles qui priment où spectacles fleuris, fantaisies et joies enfantines complètent la palette de notre poète. Le matin est le moment sacré de la fête, dans une atmosphère embaumée, généreux des cadeaux de Noël. Mais la rêverie peut aller plus loin et devenir amoureuse avec celle de la déesse-aube, s'adonnant au plaisir charnel. Aussi, le matin peut être l'objet de récit féerique tout comme Nîmâ associe l'aube au réveil, moment salvateur ponctuant la fin des chagrins et des souffrances. Le réveil du poète n'en sera que meilleur, devenant ainsi le gardien du monde, le protecteur des hommes. L'aube est l'objet de la révélation poétique autant chez Nîmâ que chez Rimbaud. Pour le premier, l'aube ponctue surtout l'espoir et devient chez le second, un moment de bilan où les masques et les mensonges tombent, tout se purifie afin de parvenir à l'essence même de son être ontologique.

## 5. Le Coq dans la poésie de Rimbaud

Le coq dans quelques poèmes de Rimbaud renvoie à des registres symboliques positifs, d'autant plus que chez lui, il peut garder les valeurs nationales. Comme on voit dans « Enfance II », parmi une multitude de représentations de la disparition dans un décor sans âme, l'absence de coqs donne à voir un monde sombre et sans vie. « C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron – La calèche du cousin crie sur le sable – Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. – Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. » (pp. 176-177). Ainsi, le champ lexical de la mort (morte, trépassée, enterré) dans cette partie aggrave l'atmosphère figée du village sans habitant et sans attraction dans la deuxième partie :

> L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. – On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ; les persiennes sont détachées. – Le curé aura emporté la clef de l'église. – Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans. (p. 177).

En effet, le village où les auberges sont vides ou bien à vendre, n'est qu'une ruine. L'image des feuilles mortes autour d'une maison vide que les habitants ont quittée depuis longtemps pour se loger dans le midi est mélancolique : « L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. ». Cette image des fleurs qui symbolisent plus la mort que la vie, se répète pour le parc qui n'est ni soigné ni entouré, lui aussi, comme les

palissades hautes témoignent de cet abandon. En effet, l'image de la prolifération des plantes autour de la maison et du parc, est une métaphore de la mort menaçant le village. De plus, le vent agitant les cimes est considéré comme un élément automnal qui complète le champ lexical des « feuilles d'or et la route rouge ». Par ailleurs, des persiennes détachées du château abandonné sont une synecdoque d'un village qui a perdu ses éléments de vie. Les loges inhabitées, le curé échappé avec la clé de l'église ainsi que l'église fermée illustrent cette perte totale de la vie villageoise. Tout cela donne une impression que le village est abandonné et dont la clé est perdue. Dans le troisième paragraphe, les images confirment la déchéance de la vie et la perte de ses éléments vivifiants : « Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules. » (Ibid). Dans un village où il n'y a plus de coqs ni de forgerons, la vie est arrêtée. En effet, ici les coqs et les enclumes font une allégorie des animaux et des métiers. Quand dans un village, il n'y a ni animal ni métier, l'homme n'est pas plus présent. Le poète emploie ici « forger » comme le métier caractéristique de la vie rurale, précédé par le coq, comme un animal symbolique du village. De fait, le coq est représenté comme le premier symbole de la vie campagnarde. L'image suivante de l'écluse levée montre la désolation du canal ou bien la déréliction des villageois qui ont renoncé à la navigation. La dernière phrase commence par « O », ce qui suggère le regret du poète envers ce paysage triste. Elle est constituée par l'énumération des éléments solitaires et languissants. Les calvaires peuvent évoquer l'affliction et la mort, les moulins, la monotonie, les îles, l'errance, les meules, la lassitude. En réalité, on peut voir le visage de Rimbaud solitaire et triste à travers ce panorama mélancolique.

Dans « Aube » que nous venons de voir, le coq joue le rôle de complice du poète. Celui-ci, par son pouvoir surnaturel devance cet animal symbolisant l'aube, et se pose à l'origine de son chant matinal. Le poète n'oublie pas ainsi, même dans son voyage érotique, l'association étroite du lever du jour et le chant de ce volatile. Remarquons que le coq appartient aussi à la scène de la chasse mythique de l'aube et le bonheur provisoire du poète. Sa beauté, son chant, sa présence symbolique promettent une rencontre féerique du poète avec l'aube : « Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. » (p. 194).

Cette complicité humaine et aviaire est aussi visible dans « Après le Déluge ». Si dans « Aube », l'enfant bénéficie d'une intelligence surnaturelle pour enlever les voiles de la « déesse » et ainsi pour rencontrer l'aube, il déploie ici mystiquement ses bras dans l'espace,

vers les girouettes et les coqs des clochers. Par la formule magique de *sésame*, l'enfant se découvre des pouvoirs créatifs. Le claquement de la porte sert à mettre en scène cette métamorphose : « Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images. Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée. » (p. 175). Peut-on interroger ici la nature « des coqs des clochers » ? S'agit-il des coqs inanimés, perdront-ils leur rôle lié à la renaissance ? Nous pensons à des coqs objets et non réels pouvant jouer aussi bien que les vrais coqs domestiques un rôle symbolique, révélateur et prophétique. Sinon, le poète aurait pu employer ici seul les clochers ou bien un autre élément décoratif ou sonore. À ce sujet, Plessen confirme ce choix volontaire du poète :

> Il me semble peu important qu'il s'agisse ici de coqs de clocher et non pas d'un volatile de basse-cour. Pour l'imagination, un coq de clocher peut chanter, comme le cocorico triomphant du coq réel le fait percher à une hauteur d'où il domine le monde. Rien d'étonnant donc que la phrase d'*Aube* où Rimbaud introduit le coq soit immédiatement suivie d'une phrase mentionnant « les clochers et les dômes ».[1]

Le bonheur associé au coq est aussi visible dans « O saisons, ô châteaux » ainsi qu'en une version modifiée dans « Alchimie du verbe » dont nous ne voulons pas traiter la problématique des détails différents dans les versions différentes, ni l'hermétisme. La possibilité des lectures érotiques, bibliques, personnalisées ou générales a créé un paysage enrichi d'interprétations. [2]. Nous regarderons la version de ce poème dans *Une Saison en enfer* dont le coq établit un lien plus précis avec le bonheur :

« Ô saisons, ô châteaux ! / Quelle âme est sans défauts ? / J'ai fait la magique étude / Du bonheur, qu'aucun n'élude. / Salut à lui, chaque fois / Que chante le coq gaulois. / Ah ! je n'aurai plus d'envie : / Il s'est chargé de ma vie. / Ce charme a pris âme et corps / Et dispersé les efforts. / Ô saisons, ô châteaux ! / L'heure de sa fuite, hélas ! / Sera l'heure du trépas. / Ô saisons, ô châteaux ! » (p. 238). Dans le premier distique, le poète s'adresse aux saisons et aux châteaux, deux symboles de la création divine et humaine, cependant l'interlocuteur du poète ne se limite pas à ces deux éléments. En réalité, il semble que le poète fait un monologue intérieur, alors qu'en apparence, il parle aux saisons et aux châteaux. En effet, lui, en posant une question concernant les défauts humains, met en question le rapport cosmologique de l'homme et son devoir dans sa vie privée et sociale, aussi bien que la création divine du cosmos, vu qu'il emploie le mot « âme ». Les châteaux peuvent être une allégorie de la vie

[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 172 n.

[2] Pour une analyse religieuse de ce poème voir : Hammoudi Rafika, *La Religion de Rimbaud*, Université Rennes 2, 2014, pp. 157-160.

privée alors que les saisons ont tendance à généraliser la vie humaine dans la mesure universelle. Les uns sans les autres n'ont aucun sens réel. Les premiers, symbolisent également la vie matérielle et les deuxièmes, la vie naturelle ou bien spirituelle. Étant donné que les châteaux ont une durée de vie éphémère, ils suggèrent la vie limitée sur la terre alors que le cycle infini des saisons incarne le voyage magique dans le temps. En effet, les châteaux symbolisent une certaine fragilité humaine, même si on peut être surpris de cette image habituellement connotée par son imposante stabilité, au regard des saisons qui elles se perpétuent durant des siècles, et des siècles. Remarquons que le choix de château au lieu des maisons, renvoie à leur aspect particulier et exotique, magique par rapport aux simples constructions urbaines. De plus, peut-on en déduire qu'il s'agit d'un choix poétique du terme ? « J'ai fait la magique étude / Du bonheur, qu'aucun n'élude. » (Ibid). Le deuxième distique est le distique le plus controversé de ce poème, il traite le thème essentiel du « bonheur », mis en relief par sa position en rejet. Par l'attribut « magique », le bonheur prend un aspect surnaturel alors que le sujet « étude » adoucit la fatalité du bonheur et donne une part particulière, au rôle humain. Le poète hésite, en réalité, entre d'une part, ses croyances dans les puissances alchimistes, et d'autre part, les efforts concrets de l'homme afin de parvenir au bonheur. Cependant les phrases qui précèdent ce poème montrent que le poète croit définitivement à la fatalité du bonheur : « Le Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver : ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté. » (Ibid). En effet, le poète investit sa mission d'engagement vers le bonheur. Il se dévoue à cette tâche laborieuse, même si les conséquences ne sont pas satisfaisantes. Cependant il est aussi conscient des limites, voire l'impossibilité d'accès à ce rêve qui semble utopique. Or, Rimbaud fait allusion, sans doute, ici, à sa carrière poétique. Le bonheur peut être lié aussi, aux entreprises qu'il a vouées à la langue et à la poésie. « Salut à lui, chaque fois / Que chante le coq gaulois. » (Ibid). Le troisième distique concerne toujours le thème du bonheur. Le poète interpelle le bonheur en le saluant. De toute évidence, l'émergence du bonheur est associée aux chants matinaux du coq. En effet, tous les jours, le bonheur est bienvenu. Il fait un lien binaire entre le bonheur et le coq. Mais si l'on est sensible à la présence de l'adjectif « gaulois », on peut présenter plusieurs hypothèses. Soit, le poète veut vraiment valoriser le coq, comme une allégorie de son pays, il fait alors allusion aux valeurs nationales, soit, il s'agit d'un simple choix poétique, pour obtenir la rime [wa]. Mais d'autres voies sont envisageables comme celles conduisant à des connotations érotiques, ou évangéliques, ou bien à des emblèmes de la « Révolution » ou de la « Résurrection ».[1]

[1] Cf : Meyer Bernard, *Sur les Derniers Vers*, *op. cit*., p, 278 n et pp. 279-280.

Si l'on examine les lignes précédentes de ce poème, on perçoit la précision du lien : « Le bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, –*ad matutinum*, au *Christus venit*, – dans les plus sombres villes » (Ibid). Le poète s'estime trahi en se sacrifiant à la quête du bonheur, à l'image du Christ trahi par saint Pierre. Ce serait la mort qui mettra fin à ce dévouement. Le poète ne croit cependant qu'à ce bonheur bien qu'il soit fragile. Giusto précise que Rimbaud ne se soustrait pas à chercher le bonheur concret :

> Le « bonheur » n'est plus une entité abstraite. Fidèle à son programme de « raisonné dérèglement de tous les sens », le poète a fait participer son corps à l'aventure de la voyance. Son corps, sa conscience ont été le théâtre de métamorphoses si bien que la magie a fait du « bonheur » un « charme ».[1]

Le quatrième distique traduit l'extase du poète, emporté par sa quête du bonheur. Le poète ne désire plus rien. Le bonheur a rempli sa vie : « Ah ! je n'aurai plus d'envie : / Il s'est chargé de ma vie. » (Ibid). Cependant nous ne sommes pas convaincus de la valeur sémantique de ce distique, aveu, déception, ou regret chez Rimbaud. En effet, le cinquième distique s'avère être un enthousiasme profond, non seulement la vie, mais aussi, l'âme et le corps du poète : « Ce charme a pris âme et corps / Et dispersé les efforts. » (Ibid). Par ailleurs, dans la version des *Poésies*, le poète écrit ce mot charme en exclamatif et en le reprenant par le pronom « il » : « Ce charme ! Il prit âme et corps, » (p. 140). Quant aux efforts, il semble qu'ils renvoient sans doute à « magique étude ». Or les tentatives du poète dans sa quête du bonheur, disparaissent. On a l'impression que le poète accablé de sa longue quête, retrouve son calme. « Ô saisons, ô châteaux ! » (Ibid), ces deux éléments apparaissent de nouveau. Ils jouent, pour ainsi dire, le rôle de l'âme et du corps du poète, désormais en cohésion entière. « L'heure de sa fuite, hélas ! / Sera l'heure du trépas. / Ô saisons, ô châteaux ! » (Ibid). Le poète dans ces vers finaux, confirme que la fuite de ce bonheur retrouvé, coïncide avec l'heure de sa mort. Le bonheur est précaire, « sa dent, douce à mort ».

En résumé, le bonheur, quoi qu'en soient sa nature et sa résonance, est lié à l'heure « indicible » de l'aube. Dans ce lien, le coq joue son rôle associatif, messager comme Rimbaud l'emploie dans quelques poèmes dont « Aube » et « Ô saisons, ô châteaux ! ». Le coq est prometteur de vigueur et de renaissance, quoique Rimbaud se trouve confronté à l'échec, à l'impossibilité et à la déception dans ses voyages ascensionnels. La place qu'il consacre à cet oiseau dans ses rêveries poétiques est révélatrice. En outre, comme on a vu, l'absence du coq signifie précisément le manque d'espoir, de dynamisme et de vigueur. Pour clore ce chapitre, on citera les propos de Jacques Plessen à cet égard :

[1] Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, *op. cit*., p. 359.

> Le chant du coq est intimement lié, chez Rimbaud, à la notion de bonheur. Ce bonheur c'est l'euphorie que fait naître en lui l'éveil du monde annoncé, provoqué même par le chant du coq. Rimbaud l'éprouve comme une grâce, comme un don qui lui est fait. Saisi alors par une sorte d'extase, le bref moment indéfinissable du lever du jour est vécu comme une éternité.[1]

## 6. Le Coq dans la poésie de Nîmâ

Dans ce chapitre, nous traiterons brièvement l'aspect symbolique du coq comme le messager de l'aube dans quelques poèmes de Nîmâ.

« Omid-e Palid » (« Espoir sale ») :

Les coqs annoncent ici en chantant l'arrivée du beau matin souriant, dansant, ils promettent la sécurité, la paix et le bonheur. En même temps, ils paraissent agiles, robustes, audacieux et combattants pour chasser les tempêtes hostiles. Le matin anéantit ainsi toutes les ténèbres et les scories et crée un univers paisible même pour le vol fabuleux des oiseaux d'or. En effet, l'oiseau d'or est un symbole de ce nouvel univers paradisiaque, utopique et légendaire de Nîmâ où tout est au meilleur des mondes. Nous citons une strophe révélatrice de ce long poème où les coqs chantent :

خ نن بلن تر خرو : «آی آه صبح ن بر ا / ابر بدد ستیزی شر / هم گسل فسنه ی ه ل / پیو نه قطه م / تا بر سر ی
غبد جنبن / بنیا دگرگن / تا در دل ی ستیز ج فا / فا دگرگن / آی آه صبح چس وچالاک / با ق ی قو مزی ش /
قله ی کر ی غمناک / گ شه ی دشر ی بس دو / آی آه صبح تا که خاک / ود ی تیرگ کن پاک / و آل د ی تیرگ بش /
آس د پر ی پر »[2]

*Les coqs chantèrent plus haut :*

*« O, le matin arrive avec un sourire sur les lèvres,*

*il chasse l'hostilité de la nuit*

*il arrache l'atmosphère de panique*

*il rassemble ce train décomposé de la vie*

*pour qu'au-delà de cette poussière active*

---

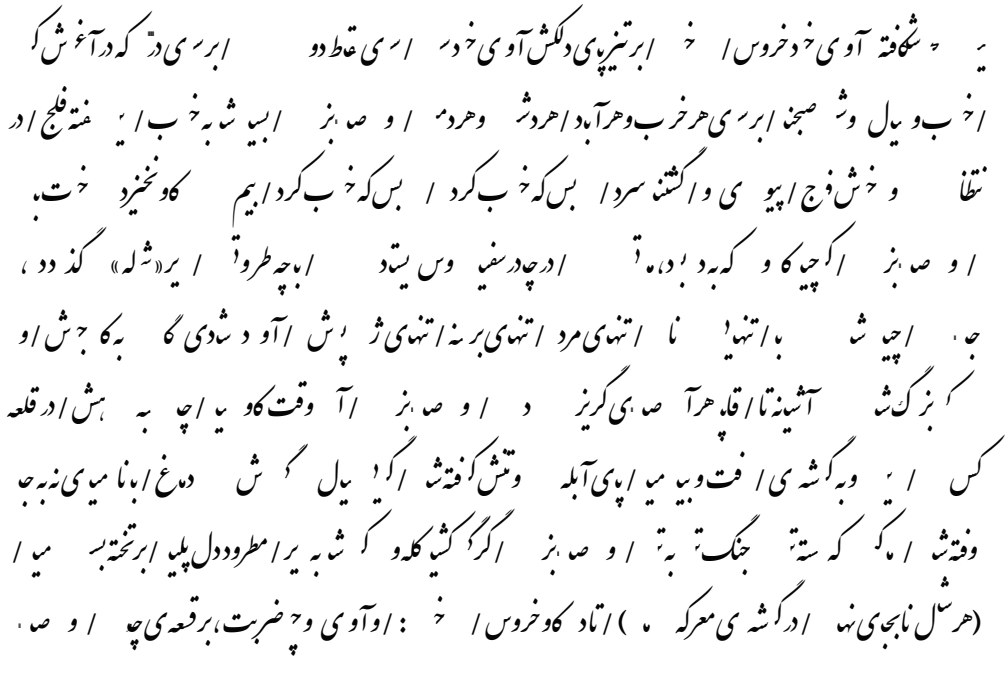
[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit.*, p. 168.

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 137-138.

*puisse se bâtir un autre monde*
*pour remporter une victoire sur cette tempête hostile.*
*Écoutez ! Le matin vif et agile arrive*
*en une danse douce de ses rouges lueurs*
*au-delà des montagnes tristes*
*près des plaines lointaines.*
*Le matin arrive pour effacer sur la terre*
*les enduits des ténèbres*
*pour laver les sombres scories*
*afin que l'oiseau d'or s'envole tranquillement. »*

« Ou râ Sedâ Bezan » (« Appelle-le ») :

Le chant du poète est ici imprégné par celui du coq volant. Ils sont deux êtres éveillés alors que quelqu'un dort :



*Le coq déchire par son chant, le décolleté de l'aube.*

[1] *Ibid.*, pp. 225-227.

*envolé sur le véloce tapis de son chant attrayant et agile*
*il survole les contrées lointaines.*
*Vers les vallées dans les bras des montagnes*
*qui ressemblent au rêve lumineux du matin.*
*Vers toute ruine et tout le village*
*Vers toute plaine et tout le pré*
*Appelle-le !*

*Il dort trop*
*ce dormeur engourdi.*
*Il attend un jour de bonheur.*
*Il est délaissé de ses amis*
*comme il s'est trop endormi.*
*Comme il s'est trop endormi*
*il risque de ne plus jamais se lever*
*son corps est engourdi.*
*Appelle-le !*

*La caravane qui était logée dans le village a pris le chemin*
*il y a longtemps la mariée en tchador blanc est debout*
*avec quelle fraîcheur !*
*Tout le village est lumineux par les torches.*
*Le chemin est décoré par*
*des corps de femmes*
*des corps d'hommes*
*des corps dénudés*
*des corps en guenilles*
*l'euphorie a motivé tout le monde.*
*Le village a grandi de ses balcons*

*capturant chaque voix libérée de sa bouche*
*Appelle-le !*

*le cavalier au galop*
*arrivé de son voyage*
*n'a vu personne dans la forteresse*
*il s'est réfugié donc dans un recoin*
*pour se reposer.*
*Aux pieds épuisés, son corps accablé.*
*Il semble que l'essence de la vie*
*est balayée en lui*
*en un désespoir soudain,*
*Maintenant qu'il est épuisé d'un long combat*
*Appelle-le !*

*Un loup aux pensées maléfiques*
*surgit et descend de la montagne*
*mais son espoir devient une illusion*
*(Des figures déformées*
*voilées aux côtés cachés)*
*Quand il voit le coq*
*chanter*
*et son chant ressemble aux coups sur l'enclume*
*Appelle-le !*

Le coq chante de sorte qu'il perce l'atmosphère matinale. L'aube est personnifiée et son décolleté est joliment déchiré par le chant de cet oiseau. Les chants féeriques du coq ouvrent en réalité le décolleté de l'aube par leur magie. La magnificence de l'aube est ainsi dévoilée et manifestée par le coq. L'oiseau survole lui aussi grâce à ses chants magiques. Il voyage loin, au sein de la nature, vers les vallées reposées dans les bras des montagnes, ressemblant aux

rêves lumineux du matin. Il se dirige vers les ruines et les villages et la verdure. Le coq promet l'arrivée de l'aube dans tout le pays. Le poète inquiet crie et sa voix se mêle aux chants de l'oiseau : « Appelle-le ». Il y a longtemps qu'un homme s'est endormi. Il semble qu'il est tellement figé dans son sommeil, qu'il risquerait de ne peut plus se lever. Le poète le compare à un dormeur engourdi et l'alerte de nouveau : « Appelle-le ». Il rêvait le bonheur mais il est tellement en sommeil que ses amis l'ont quitté. La mise en scène des éléments dans la troisième strophe nous permet de découvrir une cérémonie de mariage dans laquelle le marié est absent et la mariée attend depuis longtemps. La caravane est partie et tout le monde attend en ce moment la présence du marié. Les villageois habillés ou dénudés sont plongés en une allégresse inexprimable. Il semble que le village a grandi pour accueillir tout le monde, il entend toutes les voix humaines. Il attend la voix de celui qui est absent. Il faut qu'il l'appelle. Dans la quatrième strophe, nous nous rendons compte que l'homme endormi est un cavalier combattant. Quand il arrive du champ de bataille, il n'y a personne pour l'accueillir dans la forteresse. Épuisé et blessé, il se réfugie dans un coin pour reprendre des forces. Le poète apostrophe aussi ce combattant fatigué, c'est lui qui peut aider les villageois contre l'ennemi. La dernière strophe illustre une image terrifiante de l'émergence d'un loup injurieux derrière la montagne. Le loup peut troubler la fête et chasser le coq chantant. Le poète avertit de nouveau : « Appelle-le ! ». En effet, celui qui est absent joue le rôle d'un salvateur pour tout le village. Le coq chante et on espère qu'il réussira à éveiller ce dormeur engourdi. Est-ce qu'enfin il se réveillera ? Est-ce que le poète s'adresse seulement au coq ? Le chant poignant du coq peut-il faire résonner l'univers ? Peut-il donner enfin de l'espoir à cet homme figé ? Ne sommes-nous pas un oiseau chantant ? Le coq messager n'existe-t-il pas en nous ? Siavash Kasraï précise la responsabilité du lecteur et la place du poète et du coq dans ce poème :

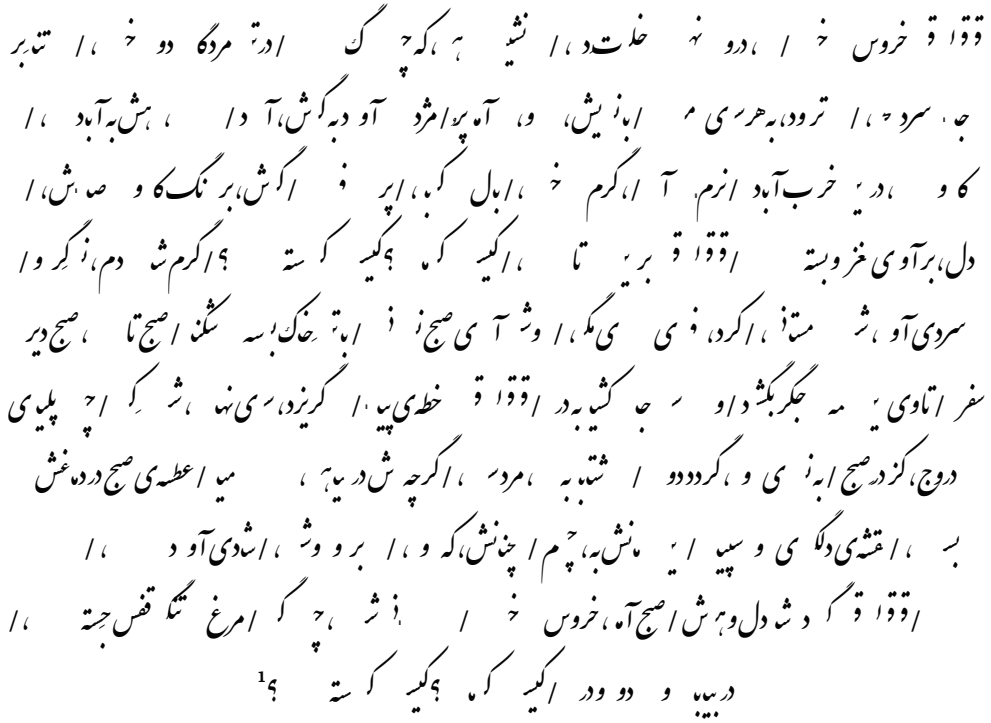
> Le poète s'est caché avec la virtuosité. Nous entendons seulement sa voix à la suite du chant du coq ou bien nous ne pouvons pas la distinguer de ce chant. Cette homophonie renvoie à l'empathie, à un objectif unique. C'est à nous de connaître le coq, le héros apparent et caché de ce poème afin de mieux cerner l'objectif de ce poème et de réveiller cet homme endormi.[1]

« Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante ») :

Un autre poème de Nîmâ qui concerne plus précisément le coq s'intitule : « Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante »). Ce poème composé de dix strophes commence par le chant du coq « cocorico ! » et ce terme s'entend tout au long du poème. Le coq promet l'arrivée du matin alors que tout le monde est endormi. Le cri du coq s'élève d'un coin caché, se propage

[1] Kasraï Siavash, Ou Râ Sedâ Bezan in *Dar hava-ye Morgh-e Amîn*, *op. cit.*

partout et fait courir l'âme dans le corps des villageois engourdis. Comme un animal guide, il arrive en pleine magnificence, indique le chemin correct de la vie et brise l'atmosphère obscure des ténèbres :



*Cocorico ! Le coq chante*
*caché dans un coin du village isolé,*
*sur un sentier en pente, assimilé à une veine asséchée,*
*il fait courir le sang dans les corps des morts*
*sa voix se tisse à la paroi froide de l'aurore*
*elle suinte vers la plaine.*

*Son chant colore le chemin*
*il caresse les oreilles de bonnes nouvelles*
*il conduit la caravane dans ce pays détruit*
*vers la belle route du village.*
*Il approche coquettement*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 157-159.

*chante chaleureusement*

*bat ses ailes*

*déploie ses plumes.*

*Le cœur attend la caravane de sa voix*

*il est attaché à son ode attrayante.*

*Cocorico ! Sur ce chemin obscur*

*Qui est égaré ? Qui est fatigué ?*

*La nuit glacée d'hiver*

*s'est réchauffée par son souffle chaleureux*

*les secrets interdits sont dévoilés*

*par le matin lumineux.*

*Le matin vif et fidèle*

*embrasse toute la terre*

*pendant que le coq diffuse le chant de tout son cœur*[1]

*du fond de son âme enflammée.*

*Cocorico ! Par le pays visible*

*la nuit aveugle*[2] *s'enfuit en grand secret*

*comme des miasmes qui disparaissent vite*

*par la porte du matin*

*aux appels mélodieux du jour.*

*Le cavalier au galop se hâte sur la route*

*même si son cheval est effrayé par la nuit sombre*

*l'éternuement du matin suscite dans son esprit*

[1] En version persane, le cœur est transformé en « foie ».

[2] Dans certaines versions, il y a la chauve-souris qui remplace le terme de « nuit aveugle », car en persan si on écrit « la nuit-aveugle », ce terme fait référence sans ambiguïté à cet animal nocturne.

*l'image jubilatoire d'un jour lumineux.*

*Ses yeux sont éblouis sur le chemin*
*éclairé par le matin*
*celui-ci lui apporte de la joie*
*lui, il fait galoper son cheval.*

*Cocorico ! Le cœur et l'esprit sont épanouis*
*le matin émerge, le coq chante.*

*Comme un prisonnier de la nuit assimilée à une tombe,*
*l'oiseau s'est libéré de la cage*
*dans le désert et sur la route lointaine*
*Qui est égaré ? Qui est fatigué ?*

Dans la première partie du poème tout le village est imprégné de la voix du coq. Le poète demande en écoutant cette voix si quelqu'un est fatigué et égaré sur le chemin noir de la veille. Cependant ces deux phrases interrogatives « Qui est égaré ? Qui est fatigué ? » peuvent renvoyer directement à la voix du coq. N'est-ce pas le coq qui interroge les hommes ? En effet, ces questions qui se répètent à la fin du poème montrent la responsabilité du coq engagé à aider, voire sauver les hommes épuisés. Dans la strophe suivante, la nuit glacée se réchauffe par le souffle chaleureux du coq et le matin lumineux dévoile tous les secrets de la nuit. En réalité, la nuit qui symbolise la tyrannie et la corruption sociale et politique a des secrets inédits et c'est le matin qui peut dénoncer ces injustices, ces crimes et ces projets diaboliques de la nuit. Le matin envahit les ténèbres et la nuit aveugle n'a plus de place, seul la fuite lui est permise. Avec elle, les miasmes disparaissent aussi. Toutes ces invasions sont faites alors que le coq continue à chanter. Un cavalier, dont le cheval est effarouché dans la nuit sombre, attend que le coq chante, retrouve l'image d'un jour lumineux, grâce à l'éternuement du matin. Le cavalier peut être une métaphore du poète même, qui reprend son chemin alors qu'il se sentait égaré dans la nuit décourageante. Les deux dernières strophes diffusent encore la voix prophétique du coq qui donne de la liberté, du réveil et du bonheur aux hommes.

L'oiseau libéré de la cage pourrait être une métaphore de l'homme prisonnier dans l'ignorance, le reproche et la tyrannie. Ce poème se clôt sans aucun doute en plein espoir et optimisme. Le poète à l'image du coq ainsi que tous les hommes endormis sont assurés que cette voix mystérieuse apporte avec elle, le matin lumineux du salut. Il évoque la dernière partie du long poème « Morgh-e Amîn » (« L'Oiseau d'Amen ») où l'espoir du poète optimiste est en plénitude et le coq joue le rôle d'une espérance :

ف بام / در بسیط خطه‌ی آ م، خ خروس دو / شکا جرم دی چگا ]/ گریزد شر / صبح آ [1]

*Au-dessus du toit*

*dans un pays calme, chante le coq de loin*

*il perce la masse de murailles des aurores[...]*

*s'enfuit la nuit*

*arrive le matin.*

Du reste « Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante ») ressemble au poème « Nâghouss » (« La Cloche ») le coq remplace ici la cloche. Cependant, la voix du coq n'a aucune ambiguïté sémantique, il est toujours prometteur de bonne nouvelle du matin. Alors que chez une cloche, elle annonce tantôt une bonne et tantôt une mauvaise nouvelle. En plus, le coq appartient davantage à la poésie naturaliste de Nîmâ. À ce propos Pournâmdâriân précise cette différence :

> La voix du coq illustre l'espoir et l'évolution sociale. Si la cloche n'est pas rassurante si elle annonce un bon ou un mauvais événement, le chant du coq n'a aucune ambiguïté, il est le signe de l'approche du matin ou bien son arrivée. Il apparaît aussi plus intime, réel, et convenable à notre situation géographique et culturelle.[2]

Or le matin remporte le combat, la nuit s'en va, la terre est réchauffée, les hommes sont éveillés, le cavalier devient heureux et prend son chemin, l'oiseau est libéré de sa cage étroite. En fait, Nîmâ par un événement journalier et un cycle naturel illustre une évolution socio-politique. Si le coq annonce le lever de l'aube et donne de la joie musicale à cette fête matinale, c'est le poète qui promet l'évolution sociale au peuple désespéré.

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 105.

[2] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, *op. cit.*, p. 121.

## Synthèse du Coq

Nîmâ fait du coq un animal joyeux, actif associé au village et à des moments festifs, il devient populaire et unit la communauté humaine. Rimbaud fait jaillir une symbolique très conventionnelle des valeurs nationales. Le coq renvoie à un imaginaire dynamique relié de près, à la vie du village. Lorsque le coq est absent, la vie du village est paralysée, l'espoir est perdu, le dynamisme aussi. Une atmosphère de mélancolie règne alors. Le village est ainsi désert. Le coq du clocher appelle la girouette, distribuant l'espace géographique, mais il retentit aussi, par ses résonances religieuses et évoque l'image christique, emblème de la résurrection, le coq c'est à la fois l'âme et le corps. Il rappelle bien évidemment la prophétie évangélique[1], le coq est alors acteur de la prophétie. Rimbaud l'emploie à des fins plus poétiques et devient ainsi prophète à l'instar du Christ. On comprendra mieux dans cette dimension religieuse, les connotations érotiques que le coq peut prendre, quand il embrasse l'aube dans sa marche spirituelle. Cette communion matinale se retrouve chez Nîmâ où le coq annonce l'éveil du poète et amorce sa mission prophétique et salvatrice. Le coq prend une dimension libertaire, il annonce le bonheur, le réveil, il est symbole porteur d'espérance et de vie. Il interroge les hommes par son engagement et devient un prophète à lui tout seul. Le coq est le complice intime du poète chez nos deux auteurs, mais on n'oubliera pas sa mission d'éveil, c'est là un de ses rôles essentiels.

[1] Jésus-Christ s'adresse à Pierre et lui fait cette prédiction : « Je te le dis en vérité, toi, aujourd'hui, cette nuit même, avant que le coq chante deux fois, tu me renieras trois fois. » (Évangile selon saint Marc, Chapitre 14).

# CHAPITRE III : Les Symboles Socio-politiques de Nîmâ

Comme on l'a déjà exprimé, Nîmâ n'était pas un simple poète sans souci dans sa tour d'ivoire qui observait les maux et qui prescrivait une ordonnance de poèmes élégiaques. Au contraire, il a fait ce qu'il a pu pour la poésie persane. Nous ne voulons pas nier l'importance de la plume des femmes et des hommes de lettres qui ont averti les gens, qui ont dévoilé les injustices, qui ont protesté contre les discriminations et qui ont revendiqué les droits du peuple d'Iran. Cependant la vérité de l'époque de Nîmâ demandait des plumes plus combattantes. Des poètes influents et courageux qui aient l'intention de faire des modifications capitales. Cela impliquait un nouveau regard que possédait Nîmâ. Un personnage avec une intuition politique qui comprenait les circonstances dominantes de son époque.

Si on lit les propos de Nîmâ, on se rend compte que d'après lui, la littérature n'est pas dissociable de la politique, même s'il ne traite pas explicitement les événements politiques contemporains de son pays dans ses poèmes. Autrement dit, les questions politiques de l'époque de Nîmâ ne se reflètent pas directement dans la plupart de ses poèmes. Certains sont comparables à ceux de Hâfez, du fait qu'ils sont interprétables, grâce à leur « feuilleté » sémantique. Certes, la plupart des poèmes de Nîmâ relèvent de la catégorie des poèmes sociaux, même si en apparence ce n'est pas tout à fait vrai.

Il vaudrait mieux citer ici l'opinion de Nîmâ au sujet de la question du lien qui existe entre la politique et la littérature :

> ادبیاتی که با سیاست مربوط نبوده در هیچ زمان وجود نداشته و دروغ است. جز اینکه گاهی قصد گویندگان در کار بوده و گـاهی نـه. در این صورت مفهوم بی‌طرفی هم بسیار خیالی و بی‌معنی است.[1]

> Il n'a jamais existé une littérature qui n'ait été en rapport avec la politique et si l'on croit qu'elle a existé c'est un mensonge ! Même si le narrateur en a l'intention ou pas. Dans ce cas, celui qui ment n'est pas impartial.

Nîmâ se veut un « poète du peuple » dans le sens qu'il ne se prend pas pour un omniscient qui connaîtrait tout, se contentant simplement d'exprimer les douleurs de son peuple. En revanche, il exprime les douleurs de la société comme une partie de cet ensemble, comme un membre de ce corps fatigué. C'est donc un homme comme les autres, qui souffre des

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 123.

problèmes sociaux. Il ne se considère pas médecin de cette société malade, mais patient qui extériorise son mal et qui cherche un traitement aussi bien pour lui que pour ses semblables. Au travers de son Art, il en avertit le peuple. Il éveille la société en lui suggérant qu'elle pourra traiter elle-même ses maux et non pas avec l'aide d'un médecin qui viendrait de l'extérieur. C'est elle qui doit lutter contre la tyrannie du gouvernement et l'intervention des Étrangers comme nous l'expliquerons plus loin dans cette recherche.

À ce sujet, il faut dire qu'il y avait un problème au sein de la classe intellectuelle riche de l'Iran de cette époque. Ce problème venait des gens qui se considéraient savants face aux difficultés quotidiennes de la vie du peuple. Ils essayaient donc de parler pour plaire aux autres. Néanmoins, le processus pour trouver un sauveur est toujours à peu près voué à l'échec.

Dans le poème de « Dârvague » que l'on vient d'analyser ci-dessus, comme le dit Nossrat Rahmâni[1], poète contemporain de Nîmâ : « Nîmâ est une personne endeuillée assis parmi les autres endeuillés »[2]. Donc, dans ce poème, nous retrouvons à la fois le symbolisme folklorique et social de Nîmâ Youchîdj. Le poète, lui aussi, affecté par la sécheresse comme son voisin (même si ce n'est pas exprimé nettement dans le poème), comme le voisin de son voisin et comme tous les voisins, appelle « Dârvague ».

Comme nous l'avons déjà expliqué, bien que le symbole folklorique « Dârvague », ait été appelé apparemment comme le messager de la pluie, au fond, je pense que cet appel de Nîmâ doit être considéré comme un appel social et porte ainsi une valeur symbolique sociale. Autrement dit, c'est un appel à la nature et par ailleurs, au peuple.

En réalité, dans ce poème, Nîmâ n'est pas seulement un observateur de la tragédie de la sécheresse dans son village où toute la vie des habitants dépend de la pluie, mais aussi un paysan qui subit cette catastrophe comme les autres. Il compare sa situation douloureuse à celle du cœur brisé d'un amoureux blessé par l'éloignement de son amour.

Ce poème est sans doute considéré comme l'un des meilleurs de Nîmâ car il représente l'espoir du narrateur au sein de sa détresse et de son désespoir. « Si la pluie arrive » est une question d'espoir, un souhait poétique et un vœu humain. Une question douce imprégnée de l'attente du poète. Si son désir se réalise, les malheurs deviendront des bonheurs. « Quand la pluie arrivera », les rizières sentiront le bonheur ainsi que la terre et la chambre du poète. De plus, qui peut nier que la chambre du poète ne fasse pas allusion à son grand pays ?

[1] Poète du peuple (1929-2000).
[2] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.*, p. 97.

Au sein de cette sécheresse grave, « pleuvoir » peut être comparé à une révolution politique qui ranime l'espoir perdu du peuple et encourage sa société presque morte. Or, c'est la pluie qui peut tout changer, en donnant la vie aux rizières. C'est elle la source du riz, la nourriture fondamentale des paysans du nord de l'Iran.

N'oublions pas que le poète, en appelant deux fois « Dârvague », le messager de la pluie, répète ici sa responsabilité décisive, en tant qu'individu ainsi que celle du peuple. Ce qui voudrait dire que, quoique la sécheresse ne soit pas dans la main des paysans, c'est à eux de l'éradiquer. Si tout le monde comme le poète se pose cette question : « Quand la pluie arrivera ? » cela montre une preuve que tous se sentent responsables et que cela a pour conséquence de créer une sensibilité collective. Cette sensibilité sociale peut nous rappeler la coutume de « la prière de la pluie » dans la religion musulmane. Celle-ci est conseillée en cas de sécheresse afin que les gens se repentissent de leurs péchés, attirant ainsi la miséricorde divine. En effet, d'après les musulmans, s'il y a une longue sécheresse, c'est à eux d'être prudents à l'égard de leurs comportements. C'est-à-dire qu'il y a effectivement une responsabilité collective qui doit assumer cette détresse en se purifiant.

Nous remarquons que personne ne peut limiter ce poème, tout comme l'ensemble des autres poèmes de Nîmâ, à un cadre sémantique pré-établi. Ce qui voudrait dire que la terre et la chambre du poète pourraient être considérées telles qu'elles le sont dans sa vie quotidienne dans leur rôle ordinaire, c'est-à-dire sans penser à leurs références symboliques socio-politiques. D'où vient la beauté de ce poème comme on peut l'attendre chez un grand poète tel que Nîmâ.

## 1. Les Poèmes, les tableaux de la société

Quant aux symboles politiques chez Nîmâ, rappelons que même s'il n'était pas un membre actif et permanent des partis politiques ou des cercles dépendants de la politique en Iran (considérant que son adhésion au parti *Toudeh* ne fut ni longue, ni sérieuse), ses poèmes sont les plus beaux tableaux révélant les problèmes de la société, du moins ceux de la vie du peuple des classes moyenne, basse ou rurale.

À ce sujet, un certain nombre de poèmes de Nîmâ, occupant d'ailleurs une partie considérable de ses ouvrages, peut se diviser en deux catégories : certains portent des symboles prometteurs alors que d'autres sont davantage les reflets des laideurs et des malheurs sociaux. Ces derniers, en manifestant le désarroi de leur narrateur qui aboutit la

plupart du temps à sa colère, invitent les gens à lutter contre la tyrannie dominante et à en changer les bases. Les scènes recréées de la détresse et de la pauvreté du peuple qui n'a aucune ressource dans la vie, sont tellement réalistes que l'on peut y percevoir l'appel libérateur de Nîmâ.

Au regard du critère de cette division, nous ne sommes pas de l'avis des divers critiques dont Pournâmdâryân qui définit certains poèmes de Nîmâ comme étant pessimistes :

« (Ils) sont moins optimistes au changement et à l'évolution et le plus souvent le désespoir et le découragement et quelquefois l'hésitation et l'attente dominent dans l'atmosphère du poème. »[1]

C'est un sujet controversé. Or, ils sont pessimistes lorsque la description réelle d'une amertume sociale devient un mensonge. Nous sommes convaincus que les poèmes de Nîmâ ne sont que les miroirs de la société. Ainsi, la création poétique de Nîmâ représente-t-elle le réalisme des maux de la société en souffrance. Nous n'ignorons pas pour autant la sensibilité de ce poète et sa vision profonde qui a découvert l'infime laideur.

« Khanevâde-ye Sarbâz » (« La Famille du Soldat »), « Manéli », *Faryâdhâ* (*Les Cris*), « Nâghouss » (« La Cloche »), « Morgh-e Amîn » (« L'Oiseau d'Amen ») font parties des poèmes de Nîmâ qui montrent de plus en plus les aspects de la vie sociale et politique de son époque.

Afin d'avoir une vision plus vaste sur ses poèmes, il nous semble indispensable d'évoquer brièvement quelques événements importants de cette époque-là : le renversement de la dynastie Qajar et l'avènement de la dynastie Pahlavi, les événements de la Seconde Guerre Mondiale, l'invasion de l'Iran par les forces du Royaume-Uni et de l'URSS, l'exil et la chute du Reza Khan et surtout l'émergence de la guerre froide qui ont tous eu de mauvais effets sur l'Iran. De plus, à cause de la forte inflation et de la pénurie de nourriture, le peuple Iranien était sous pression. Il a été lassé par la présence des armées étrangères et par la rivalité entre les États-Unis et l'URSS dans son pays. Ce qui a augmenté son sentiment nationaliste. À tout cela s'ajoutent, en 1951, la nationalisation du pétrole iranien par la figure nationaliste, c'est-à-dire Mohammad Mossadegh et le coup d'État contre lui en 1953.

En résumé, la pauvreté, les pièges de la vie économique et sociale, le manque de liberté pour les populations et l'intervention des consommateurs étrangers en Iran n'étaient pas en conformité avec la sincérité, l'innocence et en même temps l'intelligence du caractère de Nîmâ. L'âme rurale et modeste de Nîmâ ne tolérait pas l'hypocrisie du monde politique. C'est

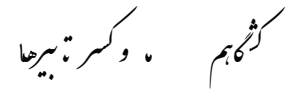
[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, *op. cit*., p. 112.

pour cette raison qu'il ne cessait de critiquer la discrimination. Quoique son cri protestant soit encourageant, rempli d'attente ou même parfois de désespoir, il venait du plus profond d'un homme qui avait traversé les différentes évolutions sociétales en touchant toutes ces amertumes du bout des doigts.

## 1.1. « Vây Bar man » (« Malheur à moi »)

Nous analysons quelques vers de Nîmâ qui présentent mieux les aspects de son symbolisme socio-politique : l'un des poèmes qui représente une partie de la souffrance de Nîmâ, s'intitule : « Vây Bar man » (« Malheur à moi ») dans lequel le poète, déçu des efforts sociaux et politiques pour son pays, décrit sa situation délicate menacée par les ennemis. Pourrait-on considérer que ce poème amer reflète la profondeur de la situation catastrophique de la société de cette époque-là ?

Le poème commence par la sécheresse de la terre du narrateur, c'est ce qui va être repris dans « Dârvague ». Les vers sont ténébreux :



*Ma terre s'est desséchée, mes astuces[1] ont été vaines.*

Cette image du début apparaît comme le tableau d'un récit déjà raconté. Le narrateur nous confie franchement son malheur et c'est pour cette raison que le lecteur peut s'identifier à lui. Il semble que nous soyons au courant de ce que le narrateur raconte et on y croit comme on croirait un ami intime. Grâce à la manière avec laquelle le poète commence son récit, nous sentons se nouer une amitié avec lui. Il nous fait confiance en nous racontant toute sa vie. Sa terre reste toujours asséchée et toutes les astuces qu'il a appliquées pour la faire renaître, restent vaines. La crainte et le désespoir du narrateur coulent à travers les images tragiques. L'immense solitude du poète qui se trouve dans un amoncellement de malheurs nous le suggère par la répétition du terme « Malheur à moi ! ». De plus, ce terme avec lequel le poème commence, invite le lecteur à affronter des moments sombres inédits. Le temps « passé » des premiers vers marque l'insistance du narrateur sur la situation malheureuse mais stable dans

[1] Ce mot astuce peut dérouter le lectorat français, mais il n'y a pas d'équivalent. En persan, il n'a pas de sens dévalorisant.

laquelle il est bloqué sans que ses astuces puissent l'aider à s'en sortir. En résumé, tout est déjà fait. Tout est absolument fini et personne ne peut s'occuper des problèmes. Cette terre qui reste déserte aujourd'hui comme hier, n'a apparemment aucun moyen pour devenir fraîche, car le poète a beau jouer toutes ses cartes, rien ne change. D'ailleurs, c'est l'ennemi qui ajoute aux malheurs du narrateur. Il n'est pas plongé seulement dans la détresse à cause de la terre asséchée, mais c'est surtout l'ennemi qui l'inquiète. L'ennemi qui a pénétré dans les pièces privées et étroites de sa maison montre que le poète a même des espions à l'intérieur :

تنگنای خانه‌م فت دشـ بانگا حیله وش

*Le regard rusé de l'ennemi a trouvé ma cachette,*

L'ennemi a trouvé son placard[1] par son regard sournois. Ensuite le poète ajoute que l'ennemi est en train de préparer pour lui, des flèches guerrières qui sont infectées par le poison de la haine :

وی بر مـ کنا آماد به سینه‌مـ تیریا که به هر کینه آلاد

*Malheur à moi ! Il prépare pour ma poitrine des flèches empoisonnées de haine.*

Cela montre également que le poète se retrouve isolé et dominé par un ennemi rusé et dangereux. La répétition du vers « Malheur à moi » montre que la peur de l'ennemi remonte à l'intérieur de lui. Il prévoit le complot néfaste de l'ennemi qui vise sa vie.

À propos de la structure de ce vers qui contient successivement deux énoncés qui pourraient être écrits dans deux vers séparés, les paroles de Kavuss Hassanli peuvent être intéressantes :

> Le terme « malheur à moi », excepté celui du titre, a été répété quatre fois dans le poème. Mais, c'est seulement cette fois-là qu'il n'a pas été apporté séparément (...) dans l'écriture successive de « malheur à moi » à « il prépare... » le poète nous a montré la vitesse et la précipitation de l'ennemi dans l'attaque de sa maison.[2]

[1] Ou mon arrière-chambre/ ma cellule.

[2] Hassanli Kavuss, *http://www.hasanli.ir/far/handler.aspx?detail=654.*

En général, les scènes représentées dans ce poème nous rappellent celles de la tragédie classique. Elles sont sanglantes, dégoûtantes et horribles. Alors, sur les routes ensanglantées, derrière son mur, l'ennemi entasse sur la terre, des têtes de morts coiffées de particules d'antiques sépulcres :

پس به جادی خیمه کله ی مردگا / به غبار قبری کهنه ود / پس دیوار بر خاک چینا

*Derrière ma maison / sur les chemins ensanglantés, / il empile les têtes de morts, / couvertes de la poussière d'anciennes tombes,*

Ce genre de vers tragiques se voit moins dans les poèmes de Nîmâ. Cela montre l'exacerbation de son mal-être et la ferveur du poète. Il y a partout des points d'exclamation et d'interrogation qui expriment son incertitude et sa confusion. Après avoir raconté sa situation douloureuse et à la fois inquiétante, le poète termine son récit par une question importante qui annonce la profondeur de sa détresse :

به کجای یاشر تیر بیاویزم قبای ژ ی خود ؟

*À quelle muraille de cette nuit / pourrai-je accrocher mes guenilles ?*[1]

Il avoue qu'il ne réussit pas à se libérer quand il pose cette question à son lecteur qui lui, peut être touché du malheur tel qu'il est. Interroge-t-il tout le monde ou bien est-ce seulement lui-même qu'il interroge ?

Quant à la place particulière de la « nuit » en tant que symbole et à sa fréquence chez Nîmâ, nous l'expliquerons dans les pages suivantes.

Enfin, signalons que même si ce poème du point de vue poétique n'appartient pas aux meilleurs poèmes de Nîmâ, sa question finale est tellement effective que les Iraniens l'ont dans leur esprit comme l'une des phrases poétiques exemplaires et célèbres de la littérature persane. Elle sera sans doute utilisée davantage pour préciser un témoignage par exemple,

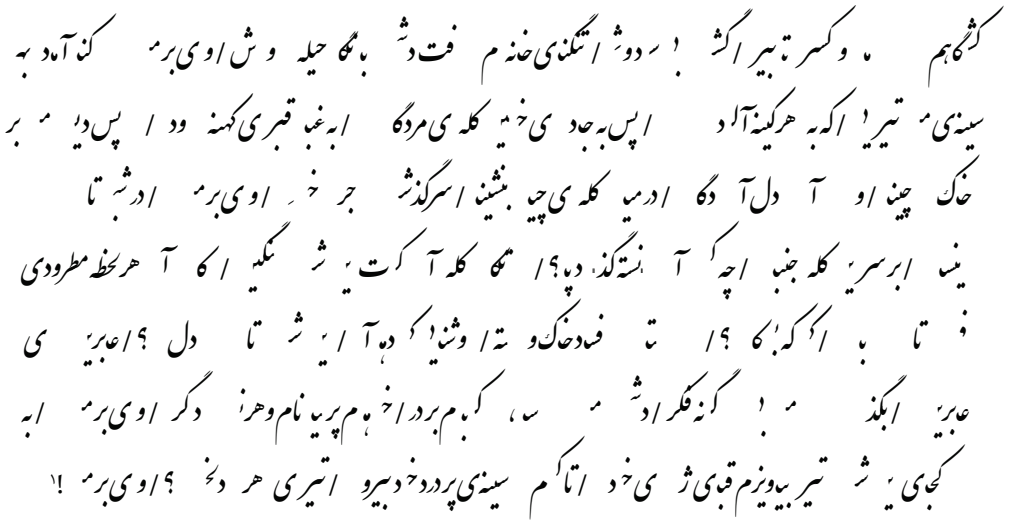
[1] Je préfère traduire ce vers : « Où dans cette nuit noire, puis-je accrocher ma guenille ? »

dans des situations similaires. Car, c'est tellement bien dit qu'on l'entend avec plaisir. Cela rappelle évidemment ce proverbe persan qui dit :

هر سخن کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند.

Les paroles qui sortent du cœur se posent sur le cœur.

Cette question se pose mais personne n'en attend une réponse. La question contient implicitement la réponse. Il n'y a aucun lieu dans « une si ténébreuse nuit », aucun refuge donc. Sans considérer l'objectif du poète dans la suite de la phrase au dernier paragraphe, la question elle-même apparaît dans son essence complète et tranchante. En fait, par cette clôture interrogative et poétique, le poète ne s'invite pas tout seul à la réflexion mais il y invite également tous les lecteurs afin qu'ils aient une réflexion profonde et infinie.



*Ma terre s'est desséchée,*
*mes astuces ont été vaines.*
*Le regard rusé de l'ennemi a trouvé ma cachette,*
*malheur à moi ! Il prépare pour ma poitrine*
*des flèches empoisonnées de haine.*

*Derrière ma maison,*
*sur les chemins ensanglantés,*
*il empile les têtes de morts,*

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 66-67.

*couvertes de la poussière d'anciennes tombes,*
*et pour mieux faire souffrir les âmes désolées,*
*il s'assied parmi les crânes empilés,*
*et raconte des histoires de suppliciés.*
*Malheur à moi !*
*Dans une si ténébreuse nuit,*
*qui posera la plante de ses pieds*
*– sans le savoir –*
*sur ce pavé de têtes branlantes ?*
*Par cet ébranlement*
*quand sera-t-il brisé*
*le silence de cette lourde nuit*
*où l'homme abandonné*
*invente à chaque instant une astuce nouvelle ?*

*Quand donc une étoile,*
*libérée de la corruption de la terre,*
*jettera sur cette nuit obscure sa lumière ?*
*Passants ! ô passants !*
*Prenez mon chemin sans crainte !*
*C'est moi la cible de l'ennemi, il arrivera,*
*il frappera à ma porte, il m'interrogera,*
*malheur à moi !*
*À quelle muraille de cette nuit*
*pourrai-je accrocher mes guenilles ?*
*pour arracher de ma poitrine en sang*
*les flèches empoisonnées qui ont fait leur choix ?*
*Malheur, malheur[1], malheur à moi ! [2]*

[1] Le traducteur a ajouté ici deux fois le mot « malheur » ce qui n'existe pas dans la version persane.
[2] KhazraïParviz, Nima Youchîdj, *Une Voix dans la nuit, op. cit.*, pp. 88-89.

## 2. Les Symboles porteurs de l’espérance

Il est heureux que les poèmes sociaux de Nîmâ ne se contentent pas de représenter les douleurs de la société et de faire plonger le lecteur dans un monde noir sans lui donner une lueur d’espoir. En revanche, une grande partie d’entre eux nous ouvrent un nouvel horizon vers un avenir rempli de cette espérance. Dans ces poèmes, Nîmâ, se débarrassant de la fatalité inéluctable, cherche un moyen qui pourrait lui raviver l’espoir perdu. Cependant, cet espoir n’est ni effrayant ni éloigné. Cette promesse concerne toute la société impliquée dans une catastrophe commune. À travers les douleurs d’une société, il faut généralement des guérisons fondamentales et publiques. Nîmâ, en tant que poète engagé, répète et déclame à travers ses poèmes des événements prometteurs. D’une part, il est tellement ravi de l’espoir, qu’il laisse éclater sa joie en la répétant comme un enfant heureux prêt à recevoir un cadeau rêvé qui a été longtemps attendu ; d’autre part, sa méthode d’annoncer la bonne nouvelle est comme de claironner, c’est-à-dire de prévenir d’une voix forte. Cela s’entend clairement à travers ses vers musicaux qui se répètent. Il semble qu’il ait l’intention d’avertir la société endormie par le désarroi pour qu’elle se réveille afin de profiter des nouveaux changements qu’elle attendait. Néanmoins, ce qui apparaît intéressant, c’est sa croyance cordiale et confiante en son rêve réalisé.

« Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante » ), « Nâghouss » (« La Cloche ») et « Morgh-e Amîn » (« L’Oiseau d’Amen ») sont des exemples de ses poèmes prometteurs. Nous analysons en bref, parmi eux, quelques strophes du long poème de « Nâghouss » (« La Cloche ») pour éclairer ce que nous venons d’expliquer ci-dessus. Le poème commence par une longue strophe qui prédit une évolution bouleversante dans l’atmosphère monotone et dégoûtante de la société créée par « La Cloche ».

### 2.1. « Nâghouss » (« La Cloche »)

بانگ بلند دلکش ناقوس / در خلوت ه / ا بکافته خرمن خاکستر ه / او هر شکافته با خمه ی خود / دیو ی سرد ه / اهر لحظه
درد / امانند مرغ بر / اکا ی خامش مرد بهای دو / آ د پرد / او پرد به هردم با نکته ی که در / اطنین و بجا / اپیچید
با نینش در نکته ی دگر / کز آ طنین بپا / ادنگ دنگ چه صا / ا ناقوس / اک مرد ؟ ک بجا ؟[1]

*Le long cri attrayant de la cloche*
*dans l'isolement de l'aube*
*a fendu l'air figé en une meule de cendre*[2]
*et par chaque fissure, avec ses plectres,*
*il déchire à chaque moment,*
*les murs froids de l'aube.*
*Comme l'oiseau de nuage*
*qui s'envole librement*
*dans l'atmosphère silencieuse des marais lointains ;*
*il vole à chaque instant,*
*laissant un point important dans sa résonance.*
*Avec celle-ci, résonné*[3]*dans un autre point*
*qui persiste de cette résonance-là*
*Ding Dong... qu'est-ce que c'est que ce son ?*
*La cloche !*
*Qui est mort ? qui est vivant ?*

Le poète a bien profité dans ce poème du caractère de la cloche. Un outil d'appel et de ralliement qu'on utilisait rarement en Iran à cet effet. En Iran, c'était plutôt les hérauts qui assumaient la mission d'annoncer des événements au public. De ce fait, on peut en déduire que l'utilisation de ce symbole dans ce poème n'est pas aléatoire. Nîmâ cherchait à attirer l'attention du peuple par l'utilisation d'une sonnerie peu entendue et de plus, non clichée en Iran. Il semble, de prime abord, qu'il voulait signaler la nécessité de découvrir les messages

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit*., p. 208.

[2] Ce vers a posé un problème dans la traduction qui renvoie à une différence culturelle. Donc, on a été obligés d'ajouter l'adjectif « figé » pour le lectorat français.

[3] Résonné peut être interprété en persan comme « tordu », mais on a préféré choisir « résonné » pour produire de l'homophonie avec la résonance qui se trouve dans deux vers qui précédent et suivent ce vers.

en franchisant l'apparence des phénomènes et finalement, qu'il faudrait profiter de l'occasion de ce changement dès qu'il serait possible Peut-on même dire que, Nîmâ ne désirant pas limiter son poème à la frontière de son pays, lance ici un appel universel ? Il essayait ainsi de généraliser ce qui se passait en Iran à d'autres pays. Il n'est pas négligeable que chez nous, l'aspect liturgique de la cloche reste le plus fort. D'après notre connaissance littéraire, il est rare qu'un poète persan adopte la symbolique de la cloche, comme un outil de communication ou d'appel à la place du clairon par exemple, qui était plus fréquemment utilisé. Cependant, la cloche, au-delà de son aspect religieux (vu que les églises en Iran sont en minorité par rapport aux mosquées) a retenu une image de rêve, disons exotique et lointaine.

Dans ce poème symbolique, la situation horrible de la société est concrètement représentée. À propos du choix de l'aube comme le contexte de ce poème, Pournâmdâriân est persuadé que :

> Le son de la cloche s'envole dans la solitude de l'aube qui est le temps intermédiaire entre l'obscurité de la nuit et la lumière du matin, c'est-à-dire la frontière entre un changement et une évolution naturelle, la fin de la nuit et de l'opacité avec l'arrivée du matin et de la lumière. À ce moment-là et dans l'isolement du petit matin, les gens sont endormis. D'après Nîmâ, l'aube est une image du réveil social et des circonstances historiques dominantes de la société.[1]

L'aube, dans son essence promet l'arrivée de la lumière, mais le sommeil de l'aube est certainement lourd. Ce qui symbolise l'exacerbation de la passivité des gens qui subissent la tyrannie et restent dans l'ignorance. Il leur faut une cloche qui les oblige à se réveiller. Mais ce n'est pas le réveil seul qui les sauvera. Le réveil est le point de départ vers une métamorphose fondamentale. S'ils se réveillent et s'ils s'endorment à nouveau ? Rien ne serait-il plus vain que cela ! C'est pour cette raison, qu'il faut qu'ils se lèvent.

De ce fait, la cloche joue un rôle essentiel. Non seulement elle réveille les gens noyés dans le sommeil social, mais surtout, elle les fait réagir. C'est-à-dire que, plus elle sonne, plus les gens bougent.

Elle est aussi audacieuse que l'oiseau de nuage qui « s'envole librement ». Elle est libre et libère la ville endormie. Une ville qui ne s'aperçoit pas que la nuit est déjà finie et que l'aube peut également décliner très vite. Néanmoins, le salut ne se limite pas à un objet d'appel. C'est le peuple qui définit son destin. Voilà pourquoi Nîmâ, à l'instar de ses autres poèmes, tient compte de l'authenticité du rôle humain pour changer la situation. L'aube symbolise ici, à la fois l'occasion perdue et retrouvée de l'homme. Si le peuple profite de cette circonstance,

[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse), op. cit*., p. 112.

il pourra retrouver la lumière du matin, sinon, il restera certainement endormi dans l'obscurité.

Certes, l'aube symbolise la transition où l'on attend le changement, et le cri attrayant de la cloche annonce ce changement. Les marais lointains peuvent symboliser l'atmosphère immobile de la société endormie qui craint le mouvement. Mais enfin, la ville se réveille de son long sommeil en entendant le tintement de la cloche qui amène avec elle les inédits et les inattendus. L'imminence de la cloche suscite plusieurs questions parmi le peuple. Le poème est rempli d'innombrables interrogations. C'est exactement comme lorsque l'on se trouve à la moitié de sa vie, que l'on se retourne sur son passé ou que l'on essaie d'imaginer son avenir. L'inquiétude et l'espoir s'entremêlent au sein du peuple réveillé. Il en doute, mais c'est le narrateur qui met un terme aux doutes en choisissant les adjectifs positifs attribués à la cloche, à chaque fois qu'il la nomme :

ناقوس دل

*La cloche douce (strophe 4)*

دنگ دنگ دمبام / ہ بہ گ

*Ding Dong... À chaque instant / un chemin vers la vie,* (strophe 5)

باد تا و / جز خیر بری کس یہ

*Avec son histoire, il n'y a que le bien pour les gens.* (strophe 18)

و و مژدی جہا دگر / تصدیر کن

*Et elle représente la promesse d'un autre monde.* (strophe dernière)

La vibration de la cloche est donc une promesse. Celle qui oblige les gens à repousser les ténèbres, à combattre la tyrannie dans son pays et à construire un monde meilleur. Le narrateur prend conscience que pour une métamorphose sociale, il faut un terrain, du temps et des préparatifs. C'est la raison pour laquelle, il insiste sur la présence de la cloche tout au long de ce poème. En résumé, en entendant les sonneries de la cloche, il traite le processus qu'il

faut pour arriver à son objectif final, d'une société en détresse, vers une révolution voire le maintien des résultats obtenus.

Le narrateur annonce que la nuit décline et que le matin est déjà arrivé. De ce fait, la nuit et le matin[1] sont deux symboles que l'on trouve dans la poésie de Nîmâ. La nuit symbolise la société soumise à l'emprise d'un système tyrannique, la discrimination et la détresse, tandis que le matin est le symbole d'une société paisible et juste.

Ainsi, ce long poème social de Nîmâ est l'un des rares poèmes « prometteurs » du persan qui nous amène avec ses « Ding Dong » dans un univers où les gens ne peuvent compter que sur eux-mêmes. Le narrateur est ici optimiste car il croit à sa promesse, ainsi qu'à la volonté commune du peuple, bien qu'il ne soit pas au pouvoir. Il annonce donc avec certitude un changement fondamental :

درتا وپ دبافته‌ی خل    دود / با هرز ی غرش    ی نهفته / تعبیر کن  /  هرز ش / ی نکته گشته فاش
کای کهنه د گا / تغییر کن

*(La cloche) court dans la trame du peuple*
*énonçant*
*à chacun de ses sons doux, un secret caché.*
*Par chacun de ses sons*
*ce point est dénoncé*
*que ce vieil appareil*[2]
*changera.* (v. 70-76)

[1] Ces deux mots sont en même temps le titre de deux poèmes : « Chab » (« La Nuit ») et « Sobh » (« Le Matin »).

[2] Cette expression peut poser un problème dans la traduction car en persan on utilise dans la langue populaire l'appareil comme une allusion à l'État. Ici, ce vieil appareil veut dire que la vieille structure autoritaire va bientôt être démantelée.

# CHAPITRE IV : Nîmâ, Révolutionnaire de la poésie persane

L'impact de Nîmâ sur la poésie persane va au-delà des changements dont la littérature a témoigné au cours de son histoire. En effet, dans chaque pays, la littérature évolue au cours de son histoire, avec de nouvelles théories ou de nouveaux mouvements littéraires, souvent tributaires de nombreux facteurs dont les évolutions politiques, économiques ou culturelles. Vérifier ces facteurs ou ces évolutions, demande du temps ce qui ne fait pas partie de notre travail de recherche. Cependant, il faut analyser les changements fondamentaux que la poésie persane a connus à partir de Nîmâ. Ce mouvement est tellement radical qu'il peut être intitulé : « La révolution de Nîmâ ». Le problème des critiques de la poésie de Nîmâ revient au fait que l'objectif de son mouvement en éclipse ses racines. Autrement dit, comme le résultat du travail de Nîmâ est très brillant, disons inattendu, les critiques ont plus privilégié les conséquences du mouvement de Nîmâ que les raisons qui ont abouti à ce mouvement. De même, la technique de Nîmâ ou la forme qu'il a créée est plus au centre de l'attention que la différence de sa vision sur la vie et en particulier sur l'art. Nous croyons que derrière chaque mouvement artistique, il y a une réflexion qui est à son tour, la conséquence d'une nouvelle vision, donc d'un nouveau regard. La révolution de Nîmâ n'y fait pas exception. Cette norme s'applique dans la nouvelle poésie persane, de telle manière que le changement langagier créé par Nîmâ est la conséquence de son regard différent de celui des autres.

## 1. La Naissance du modernisme

Nous avons vu dans le chapitre consacré à la littérature *Machrouteh*, que la révolution littéraire en Iran, est issue de plusieurs facteurs historiques, politiques, culturels. On peut apprécier également la place des Européens et notamment la France dans cette évolution culturelle. Entre le XIX$^{e}$ et le début du XX$^{e}$ siècle, d'après les Iraniens passionnés pour la culture, la France constitue le meilleur modèle du modernisme, occupe une place supérieure par rapport à ses voisins, de sorte que le voyage en France *Farang* équivaut au voyage en Europe.[1] Durant la dynastie Qajar, surtout le règne de Nassereddin Shah, les relations entre les deux pays aboutissent à la fondation de quelques écoles françaises comme celles des écoles Lazaristes, Saint-Louis, L'Alliance française et L'Alliance Israélite en Iran. *Dâr ol-Fonoun* (l'école polytechnique) en tant que première école supérieure, instaurée en 1851, à Téhéran, par Amir Kabir, le chancelier de Nassereddin Shah, ouvre aussi le chemin du progrès scientifique et industriel du pays ainsi que l'épanouissement de la langue française en Iran. Au rôle primordial de ces écoles, s'ajoutent l'envoi d'étudiants, le voyage ou l'exil des intellectuels en Europe, surtout en France. Les ouvrages européens sont traduits, l'imprimerie, la nouvelle presse typographique en Iran apparaissent. Les journaux bilingues prennent leur essor. Ils contiennent des nouvelles françaises, l'enseignement obligatoire de la langue française se diffuse dans toutes les écoles iraniennes.[2] Tous ces éléments importants contribuent à l'évolution littéraire et l'apparition de nouveaux genres dans la prose et la poésie. Ces influences ne se limitent pas évidemment au changement du style des écrivains, mais elles comprennent, a priori des nouveaux changements thématiques. En réalité, les auteurs iraniens inspirent et adoptent dans leurs ouvrages des nouveaux thèmes venus de l'Europe. Ceux-ci témoignent de la prospérité économique et socio-politique, et en particulier,

[1] Pour connaître les origines des relations Franco-perse, il y a plusieurs ouvrages, nous citons ici les premières phrases de la thèse soutenue par Shamsi Bidrouni Tahereh, *L'Evolution de la littérature socio-politique de L'Iran sous L'influence de la langue et de la littérature françaises* (1900-1935), Université de Lorraine, 2012, pp.12-13 : « Sans vouloir nous attarder sur les origines des relations des deux pays après l'hégire, nous rappelons qu'elles remontent au XIII$^{e}$ siècle, au moment où le Concile organisé en 1245 à Lyon par le Pape Innocent Ier décida de créer en Orient un grand mouvement religieux. Après l'arrivée de quelques missions religieuses françaises en Perse au cours des XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles, les relations commerciales entre les deux pays commencèrent enfin au XV$^{e}$ siècle. Mais il fallut attendre le XVI$^{e}$ siècle pour que les Safavides (1501-1736) rendent ces relations plus étroites. »

[2] Pour toute connaissance sur les détails historiques, les caractéristiques de ces écoles, ainsi que le rôle des autres éléments fondamentaux dans l'européanisation de l'Iran, voir Taraneh Vafai : *Influence de la poésie du XIX$^{e}$ siècle français sur la poésie de Nîmâ Youshij,* Paris, INALCO, 2003 ; Tahereh Shamsi Bidrouni : *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises* (1900-1935), Université de Lorraine, 2012 et enfin Amr Taher Ahmed : *La « Révolution littéraire » : étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XX$^{e}$ siècle,* Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, ÖAW, 2012 (Version remaniée de : thèse de doctoratdoctorat : Littérature générale et comparée : Univ. Paris 3 - Sorbonne nouvelle : 2009.)

de la Révolution française. Ces évolutions, comme on a pu le voir, prennent une dimension plus vaste dans la littérature de *Machrouteh* dont Nîmâ est évidemment l'héritier.

## 2. L'Absence d'une analyse riche et exhaustive sur Nîmâ et sa poésie

Même s'il y a des auteurs qui rédigent des commentaires et des analyses sur la poésie nouvelle de Nîmâ, ses théories, les aspects marquants de sa poésie restent toujours à explorer. En réalité, on peut en considérer plusieurs facteurs à l'origine. Il semble que la situation socio-politique à l'époque de Nîmâ et après sa mort, n'a pas autorisé aux exégètes persans d'analyser toutes les tournures profondes de sa théorie, ni de sa poésie, d'une manière exhaustive et convaincante. Depuis la mort de Nîmâ en 1960, la situation instable du régime de Pahlavi, les manifestations sanglantes, les combats politiques et les soulèvements du peuple contre ce régime, n'ont pas vraiment donné le temps et l'occasion d'une étude précise et considérable dans le domaine de la littérature. Celle-ci fut ainsi un moyen de combat politique pour éclairer le peuple et progresser d'une manière accélérée. Le pays avançait vers une grande révolution, ce qui se réalisa en 1979 et renversa la dynastie Pahlavi. Très vite après, l'Iran dut subir de plus, les sanctions internationales et la situation économique pénible. Entre le 22 octobre 1980 et le 20 août 1988, l'Iran dut subir en plus une guerre imposée par l'Irak. La situation instable du pays, les dégâts humains, psychologiques et économiques à côté des attaques aériennes des villes par Saddam Hussein, ont mené la littérature persane vers les motifs de la guerre. En effet, pendant cette période, la littérature précédente vivait en marge et en silence. La poésie persane, comme les autres domaines d'art surtout à côté du cinéma iranien, s'est imprégnée des thèmes élégiaques et épiques. Les martyres, les soldats, les blessés, les prisonniers, les orphelins et les veuves, les bombardements, l'éloignement du foyer, l'errance des victimes des bombardements sont au cœur de la poésie pendant la guerre et les années après sa fin. La trace de la poésie nîmâienne est pourtant évidente dans la littérature de la résistance. À cette époque, la poésie persane évolue d'une façon significative. La poésie nouvelle de Nîmâ aboutit effectivement à une nouvelle évolution fondée par Ahmad Shamlou[1]. D'autres éléments renvoient à la personnalité du poète. Nîmâ est un poète qui

[1] (1925-2000), Shamlou en français (Châmlou) de son nom de plume, Alef Bâmdâd (A-Aube ), poète, critique, traducteur et journaliste, iranien, lauréat de prix Stig Dagerman 1999, fondateur du vers blanc, *cher-e sepid.* Il fut influencé par V. Maïakovski, F. G. Lorca, ainsi que Prévert, Eluard, Aragon et Apollinaire. Depuis sa jeunesse, Nîmâ et Shamlou se rapprochent considérablement au point qu'il préfaça pour la nouvelle édition d'*Afsaneh*. En général, Shamlou fut l'un des partisans reconnaissants de Nîmâ qui le respectait énormément comme son maître de plume. Influencé par sa poésie, il composa plusieurs poèmes sous la forme de poésie nîmâienne. Cependant, il

préfère l'isolement. Il possède ainsi des qualités étonnantes : notre poète était un bon chasseur aussi de poils et de plumes. La situation économique et sociale l'ont rendu pessimiste. De plus, sa langue maternelle n'est pas persane et il préfère son petit village natal aux grandes villes. J. Al-e Ahmad[1] croit que le problème de Nîmâ renvoie au fait qu'il fut prolifique et sans un programme précis pour recueillir ses poèmes de son vivant :

> Il écrit sans arrangement et accumule ses écrits d'une façon dispersée. Il fait publier ses poèmes dans n'importe quel magazine. Il ne cherche pas à assembler un recueil de ses poèmes pour le publier. Attend-il que cela ne soit pas à sa charge ? Pense-t-il ne pas être le propriétaire de son œuvre, de son poème, dès leur création comme un esclave libéré ? Mais il n'a pas raison. Chez nous, le jeune arbre de l'art demande plus de surveillances. Il faudra veiller sur son œuvre et la porter avec lui, jusqu'à ce qu'il trouve un endroit certain.[2]

En effet, Nîmâ surtout préoccupé par la rédaction de ses théories et de ses poèmes, ne pouvait sans doute penser à les recueillir, alors que sortir un recueil complet de ses poèmes de son vivant, aurait favorisé davantage la critique de la poésie nîmâienne. Mais plus important parmi ces facteurs cités, c'est que les écrits autant que la poésie de Nîmâ sont difficiles à déchiffrer. Notamment sa poésie est considérée comme une poésie hermétique. Nîmâ conscient lui-même de la complexité de sa poésie confie : « certains de mes poèmes qui sont révélateurs de ma poésie, pour ceux qui ne sont pas amateurs de l'univers de la poésie, apparaissent ambigus. »[3]. D'après l'écrivain ami de Nîmâ, Al-e Ahmad la poésie de Nîmâ reste ambiguë même pour le lecteur amateur de poésie :

> Il faut ajouter que cela s'avère aussi pour ceux qui sont prudents. Certes, on lit beaucoup Nîmâ. On le publie beaucoup, mais ce qui, est vrai c'est qu'en lisant et en publiant Nîmâ, tout le monde prétend être moderne. Si on reste silencieux devant cette prétention, des problèmes apparaissent davantage.[4]

---

alla plus loin, bouleversa les règles de la poésie persane et inventa une poésie avant-gardiste.

[1] (1923-1969), Jalal Al-e Ahmad, écrivain réaliste, romancier, critique iranien. Il traduisit également des œuvres français et russes en persan. Il joua un rôle important dans la connaissance de la littérature étrangère, notamment d'Albert Camus, par la société littéraire iranienne. Il fut aussi un critique important de la poésie nîmâienne. Son épouse, Simin Daneshvar (1921-1912), femme de lettres renommée, romancière et traductrice iranienne dont son roman *Siavuchun* (*Lamentation de Siavach*) en 1969, est considéré comme le roman iranien le plus vendu et traduit en dix-sept langues. Ce couple intellectuel fut très proche de Nîmâ et de sa femme, Alyeh. Remarquons que Nîmâ dans son testament, confie, le soin de rassembler et de publier ses œuvres à Mohammad Moîn (1914-1971), malgré son manque d'intimité avec cet homme. Ce dernier était un grand linguiste, philologue, lexicographe iranien, titulaire de la Légion d'honneur, de l'Ordre des Palmes Académiques, de l'Ordre des Arts et des Lettres. Celui-ci maîtrisait aussi plusieurs langues. Ce fut également à J. Al-e Ahmad et Abolghassem Janatî Ataî (1917-1993) écrivain, traducteur, journaliste, dramaturge iranien à qui Nîmâ demanda de collaborer avec Moîn dans cette démarche précise. Mais c'est enfin Sirus Tahbaz qui prit en charge l'édition des œuvres de Nîmâ. Ces trois auteurs M. Moîn, A. Janatî Ataî, J. Al-e Ahmad étaient francophones.

[2] Al-e Ahmad Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, Machal va Danech,1345 (1966), p. 8.

[3] *Premier Congrès des écrivains d'Iran*, Téhéran, 1946, réunis par NOURI Noureddin, Téhéran, Ostoureh, 1385 (2006). p. 64.

[4] Al-e Ahmad Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, *op.cit*., p.8.

Le langage symbolique, la nouvelle structure, la nouvelle syntaxe grammaticale, une autre manière de scander des vers constituent l'hermétisme de la poésie nîmâienne. Al-e Ahmad aussi précise plusieurs fois dans son ouvrage, que le langage symbolique et les termes compliqués dans les poèmes de Nîmâ, notamment ceux qui sont longs, rendent le lecteur perplexe : « l'autre problème de Nîmâ se trouve dans ses « symboles ». C'est dans les labyrinthes de sa pensée, que le lecteur se sent déconcentré. »[1] En outre, l'utilisation de néologisme, de nouveaux symboles, de termes folkloriques et puisés dans la langue tabari l'ont rendue pour longtemps, incomprise pour les lecteurs voire les critiques persans. Tout cela suffit pour que les critiques n'aient pas envie de plonger dans ses écrits, et notamment de trouver les origines de ses inspirations poétiques et théoriques. La critique se borna à des analyses plus générales sur l'auteur et ses œuvres. Quant à des analyses comparatistes, la situation apparaît encore impensable et quelques recherches dont on est témoin dans ce domaine, sont très récentes. Jalal Al Ahmad dénombre aussi d'autres éléments problématiques qui empêchent la connaissance, voire la reconnaissance de ce poète par le peuple iranien. En réalité, il pense que dans un premier temps, la nouveauté de Nîmâ dans un pays où la plupart des gens s'intéressent à la poésie classique depuis des siècles, apparaît indigeste.

> Même si tout le peuple n'est pas poète, au moins a-t-il conscience de l'essence poétique, et donc du difficile accès de l'innovation poétique chez Nîmâ. Que ce peuple soit poète ou non, sa priorité première demeure la poésie.[2]

En effet, la poésie est imprégnée de la vie quotidienne des Iraniens, dans leurs joies aussi bien que dans leurs chagrins. La poésie se diffuse partout, par la radio, les journaux, le mariage, la mort. La poésie apparaît être le sel de leur vie. Familier de la poésie des Anciens, de la prosodie classique, des consignes traditionnelles, des vers réguliers et des formes et styles connus de la poésie persane, le peuple iranien, ne tolère pas des changements si fondamentaux dans le premier art national. Alors, cette innovation leur apparaît non seulement fade et insignifiante, mais aussi destructrice pour un patrimoine précieux, celui du palais millénaire de la littérature persane. En d'autres termes, la sensibilité ardente du peuple envers la poésie, semble être un des obstacles les plus solides contre des analyses objectives et crédibles. Cette nouvelle poésie demande, un nouveau regard chez le lecteur aussi bien qu'une nouvelle perspective critique.

[1] *Ibid*., p. 7.
[2] *Ibid*., p. 5.

## 3. Une Evolution progressive, la nécessité, les racines et les raisons

Les caractéristiques essentielles de la poésie nouvelle de Nîmâ, en tant que précurseur du modernisme littéraire en Iran démontrent que l'évolution de la poésie persane a parcouru un long chemin pour découvrir les nouveaux horizons. Aucun changement ne se fait en un jour. On peut signaler que les nouveautés de Nîmâ ne se bornent pas évidemment aux changements de forme, aux déplacements ou aux éliminations des rimes. En effet, le modernisme réalisé par Nîmâ, commence d'abord, par le regard cosmogonique du poète aussi bien que par celui qu'il consacre au lecteur. Les tentatives de Nîmâ pour moderniser la poésie classique, renvoie a priori, à une nécessité historique. Il sent que les formes conventionnelles ne peuvent plus répondre aux besoins du temps. Les nouveaux événements exigent de nouvelles expressions. La poésie persane s'éloigne alors de plus en plus, des souffrances du peuple, de son problème, des rêves de la jeunesse et de ses idéaux socio-politiques. Or, la poésie continue sur un chemin monotone, réduit et figé. Quelques auteurs engagés, à l'époque de *Machrouteh*, ont tenté d'introduire des nouveaux thèmes sociaux et politiques dans leur poésie, certains d'entre eux, ont réalisé quelques rénovations restreintes dans la structure des vers. Mais aucun de ces efforts précieux ne parvient à une réforme fondamentale, telle qu'on l'identifie chez Nîmâ. En réalité, l'apparition de la poésie moderne en Iran dépend de plusieurs facteurs mais la raison la plus importante fut évidemment les événements socio-politiques. Nîmâ poète engagé et sensible à son environnement, s'aperçoit que la poésie ancienne ne peut plus être le miroir de la société. En outre, même la description de l'amour n'est qu'un lieu commun. À cet égard, A. Dastgheyb précise que la poésie nouvelle de Nîmâ rend compte de la société tumultueuse :

> Si Nîmâ ne traite plus la bougie et le papillon et leur aventure infinie, ni le récit de la longue chevelure noire ni l'atrocité de la bien-aimée, le malheur et le gémissement de l'amoureux... cela renvoie à une nécessité : la nécessité du temps. À l'époque de la rébellion et des mouvements horribles, on ne peut plus s'adonner (peut-être illusoirement) « au piège ridicule de la chevelure de la bien-aimée.[1]

Remarquons que Nîmâ fut très attaché à la littérature classique et il a composé, en une plénitude considérable, plusieurs poèmes classiques. En d'autres termes, l'impulsion de la révolution littéraire, se trouve certainement chez lui, dans la maîtrise des formes classiques de la poésie. À cet égard, l'importance que Nîmâ accordait à Hâfez, Molavi Rûmi et Nezâmi Ganjavi est révélatrice. Par ailleurs, la connaissance de la littérature mondiale, russe, arabe,

[1] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.*, p. 53.

anglophone, italienne et notamment française lui offrit une nouvelle réflexion et un nouveau regard, à la fois curieux et audacieux. Nous aborderons progressivement davantage ces facteurs et nous examinerons les propos de Nîmâ et de quelques exégètes sur ce sujet. Élevé dans une famille cultivée, attachée à la littérature, Nîmâ s'habitue à la poésie depuis son enfance. Nezâm Vafâ[1], son professeur de littérature, au collège Saint-Louis à Téhéran, joue le rôle protecteur de maître littéraire, grâce à lui, il compose ses premiers vers en style *Khorassani*. Son professeur admire le talent littéraire de son élève : « votre âme littéraire mérite de se perfectionner davantage et je félicite l'école qui m'a donné un élève comme vous. »[2]. Reconnaissant à l'égard de son professeur, Nîmâ lui dédie humblement en 1922, son premier recueil intitulé *Afsâneh (La légende)* : « je dédie au professeur Nezâm Vafâ. Je sais que ce poème n'est qu'un cadeau de peu de chose, mais il pardonnera au montagnard sa simplicité et sa sincérité. »[3]

Il y a plusieurs facteurs dans la création de la poésie nouvelle persane par Nîmâ Youchîdj. En réalité, il faut mentionner des éléments qui renvoient au caractère et à son regard novateur et ensuite, la connaissance vaste du poète et notamment celle de la langue et de la littérature françaises. Dans ce chapitre, nous aborderons l'essentiel de ces caractéristiques primordiales. D'abord, signalons que selon Manoutchehr Achtiani[4], le neveu de Nîmâ, la genèse de la poésie nîmâienne résulte des stimulus historiques et littéraires :

> D'abord, la richesse de la civilisation d'Iran ayant 3000 ans, grâce à laquelle la poésie moderne, inconsciemment (consultez Echghi, Aref et les autres), et la poésie nîmâienne quasiment consciemment, se sont inspirées de l'âme « naturaliste-nativiste » de la poésie ancienne avant l'Islam ; ensuite l'héritage mystique et divin de la poésie traditionnelle après l'émergence de l'Islam en Iran, dans ce contexte vaste, plusieurs des plus grands poètes classiques de l'Iran (et du monde) ont porté le drapeau de la création de la poésie persane actuelle ; et enfin, le style habituel et fréquent de la poésie moderne française contemporaine de Nîmâ, avec toutes ses finesses et toutes ses fraîcheurs langagières et expressives.[5]

La genèse de la poésie persane en pays perse et son épanouissement après l'émergence de l'Islam en Iran, exige un dossier particulier. Nous ne voulons pas ici étudier la corrélation de la poésie de Nîmâ et la littérature classique persane, ce qui importe pour notre travail, ce serait

[1] (1887-1964), poète, écrivain et combattant de *Machrouteh*, il apprit l'arabe en Iran et l'améliora en Irak. Il apprit également le français à L'Alliance. Ce professeur, partisan de la liberté, joua un rôle important, par son enseignement, ses écrits et ses pensées humanistes, dans l'éducation et l'épanouissement poétique de Nîmâ Youchîdj.

[2] Dastgheyb Abdolali, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit*., p. 5.

[3] Site officiel de Nîmâ Youchîdj : *http://www.nimayoushij.com/poetry2.html*.

[4] Sociologue, philosophe iranien (1930), fit ses études en France et en Allemagne, obtint son doctorat en 1970 à l'université de Heidelberg. Il fut étudiant de Martin Heidegger, Karl Lowith et Hans-Georg Gadamer.

[5] Achtiani Manoutchehr, *Takvin-e cher-e Nîma-î* (*Genèse de la poésie nîmâienne*) in *Andicheh Jameeh (Pensée de la société)*, numéro 20, 1380 (2001), p. 31.

l'opinion personnelle de Nîmâ sur ce sujet. Comme on a expliqué, la rénovation de Nîmâ ne provient pas du tout d'une divergence fondamentale avec la littérature classique, elle est la conséquence naturelle de l'histoire littéraire. À ce sujet, précise M. Achtiani : « Nîmâ fut le poète le plus novateur et le plus traditionnel de son époque. »[1] Nîmâ ne souhaite pas décrédibiliser la littérature classique. Au contraire, il compose plusieurs poèmes en forme classique, de plus, il admire plusieurs fois des grands poètes classiques comme Hâfez, Molavi Rûmi, Nezâmi :

در بین شعرای ما حافظ و «ملا» عشق شاعرانه دارند. همان عشق و نظر خاصی که همپای آن است و شاعر را به عرفان می‌رساند.[2]

Parmi nos poètes, Hâfez et Molavi Rûmi, ainsi que Nezâmi bénéficient d'un amour poétique. Cet amour et la vision particulière qui l'accompagnent, font parvenir le poète, à une connaissance mystique.

Dans une autre déclaration, Nîmâ précise l'influence de la poésie de Nezâmi et d'Hâfez sur lui-même :

در دنیا چند نفر تأثیر عجیبی در من بخشیدند، اول نظامی، بعد حافظ...[3]

Il y a quelques personnes qui ont exercé une influence considérable sur moi, d'abord Nezâmi, ensuite Hâfez [...]

Ainsi, Nîmâ non seulement, ne nie pas être influencé par eux, mais il confirme cette influence. En outre, il conseille de lire des poèmes des grands classiques :

به شما توصیه می‌کنم از مطالعه‌ی دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید.[4]

Je vous conseille de faire une lecture précise des poèmes des Anciens.

Par ailleurs, il dit que depuis son enfance, lorsqu'il était dans la maison de sa tante, tout le monde récitait la poésie de Nezâmi :

آن‌ها تا صبح نظامی می‌خواندند. تأثیر نظامی از آن‌وقت در من پیدا شد که من اصلاً در خصوص شعر فکر نمی‌کردم(...). ارث ادبی من از آنجاست. من این غزیزه را (اگر راست باشد وراثت در سلول‌ها) از چند جهت ارث می‌برم. پدر و مادر و پدر بزرگم(...). من معتقدم به ارث واقعی دیگر که با محفوظات بچه ساخته می‌شود. ذخیره می‌ماند.[5]

Ils récitaient Nezâmi jusqu'à l'aube. L'influence de Nezâmi sur moi remonte à l'époque où je ne pensais pas encore à la poésie [...] D'où vient mon héritage littéraire. J'hérite cet instinct (s'il est vrai l'héritage par les gènes) par mon père, par ma mère et par mon

[1] *Ibid*., p. 34.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 119.

[3] Tahbaz Sirus, *Pordard-e kouhestân (Zendegi va honar-e Nîmâ Youchîdj) Souffrant de la montagne (L'art et la vie de Nîmâ Youchîdj)*, Zaryab, 1375 (1996), p.18.

[4] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.*, p. 73.

[5] Tahbaz Sirus, *Pordard-e kouhestân (Zendegi va honar-e Nîmâ Youchîdj) Souffrant de la montagne (L'art et la vie de Nîmâ Youchîdj)*, *op. cit*., pp.17-18.

grand-père. [...] Je crois aussi à un autre héritage réel, qui se construit à travers ce que l'enfant mémorise, cela lui constituera une grande réserve.

Par cette déclaration, Nîmâ confirme également son éducation dans une famille attachée à la littérature et notamment à la poésie. En outre, il insiste sur la création progressive de la littérature depuis l'enfance, un bain culturel éminemment poétique. En effet, cette croyance à la création progressive, se retrouve chez lui, au sujet des changements littéraires. En d'autres termes, même si les innovations de Nîmâ dans la poésie persane, apportent des conséquences révolutionnaires, elles ne sont pas apparues d'une manière soudaine et sans prologue :

اما هنر دو بر نمی‌دارد. هنر می‌گوید : فرصت بده، من دیر خواهم آمد.[1]

Alors, l'art ne tolère pas la course, l'art dit : *« patiente ! j'arrive tard. »*

Nîmâ refuse en général, tout changement inopiné. Notre poète croit ainsi à une réforme préméditée et grandissante. Passionné de la poésie classique, il en parle toujours avec une certaine reconnaissance.

هیچ چیز نیست که ناگهان تغییر کند. هیچ سنتی هم نیست که ناگهان عوض شود. همینطور هیچ شکل از اشکال هنری وجود نـدارد که برای نفوذ خود در مردم، راه ناگهانی را پیدا کند. (...) قالب‌های شعری قدیم اتفاقی بوجود نیامده و بـا اتفـاق مضـمحل نمی‌شـوند. همه مفهومات ما نیستند که در قالب اوزان و طرز شعر گویی قدیم گنگ جلوه کرده و ادا نشدنی باشند.(...) اگر دیروز نبود امروز وجـود نداشت.[2]

Rien ne change soudainement, aucune tradition ne pourrait se métamorphoser tout d'un coup. De même, il n'existe aucune forme d'art qui pourrait trouver un moyen immédiat afin d'atteindre le peuple [...]. Les formes de la poésie ancienne ne sont pas créées aléatoirement et elles ne seront pas non plus, détruites par hasard. Tous nos concepts ne seront pas ambigus et inexprimables, dans la prosodie ancienne et sous la forme de la poésie ancienne [...]. Si hier n'existait pas, aujourd'hui n'existerait pas non plus.

En réalité, Nîmâ, comme l'enfant de *Machrouteh*, ne tolère plus les manières embarrassantes, la répétition dégoûtante et la subjectivité dominante offertes sous la forme traditionnelle de la poésie. La poésie avant *Machrouteh* est au service de la cour. Elle se borne à l'éloge des rois, des courtisans et ne traite pas les douleurs de la société. La vision cosmique n'occupe aucune place dans la poésie de cette époque. Plusieurs poètes intellectuels essaient de faire des modifications dans le contenu et très peu au niveau de la structure et du langage de la poésie, mais le porte-drapeau de ce mouvement est certainement Nîmâ. Celui-ci ayant une audace et une conscience individuelle ne se contente pas de petits changements et pense à aller plus loin dans sa tentative réformiste. Cependant, l'évolution de la poésie persane provient d'un processus progressif, naturel et originel. C'est pour cette raison que la poésie

[1] Youchîdj Nîmâ, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), *op. cit*., p. 13.
[2] *Ibid*., pp. 43-44.

nîmâienne n'apparaît pas iconoclaste. Elle permet à la poésie persane, grâce à sa racine classique, d'épanouir et de découvrir toujours de nouveaux horizons. Plusieurs mouvements contemporains dans le domaine de la poésie persane sont considérés comme preuves. En effet, la poésie persane ne subit aucun choc par la tentative de Nîmâ, a contrario, prenant le chemin de progrès, elle s'élève davantage et donne des fruits doux. Tout cela approuve la nécessité et l'authenticité des innovations de Nîmâ Youchîdj et sa connaissance profonde de la poésie et de son histoire ancienne en Iran.

> Entre le processus de la poésie nouvelle de Nîmâ et le mouvement énorme de la poésie persane dans l'histoire de l'Iran, une connexion historique s'établit. Cette connexion empêche une faille séismique dans le domaine de la littérature et permet la possibilité de la nouvelle évolution du style de la poésie ancienne vers le style de la poésie nouvelle.[1]

## 4. Polyvalence de Nîmâ

Quant aux activités culturelles de Nîmâ, elles ne se réduisent pas seulement à la poésie, il est en effet, auteur de contes, de pièces de théâtre et en particulier, d'essais critique d'art et de littérature. *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*)[2] est recueilli par Sirus Tahbaz en 1972, il s'agit des propos identiques à des lettres, adressées à un « voisin » ou un ami imaginaire. Ces lettres dans lesquelles Nîmâ essaie d'élucider des aspects polémiques de sa poésie, sont sous forme de dialogues imaginaires. Ces écrits se trouvent aussi à côté d'autres textes polémiques sous le titre *Darbareh-ye Cher va Chaeri (À propos de la poésie et de la poétique*). *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*) publié avec cinq autres articles sur la poésie et le théâtre, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), *Nâmeh-ha (Les lettres)* constituent l'essentiel des ouvrages théoriques et polémiques de Nîmâ Youchîdj. Ils traitent les opinions, les commentaires et les théories de cet auteur en général sur la poésie et la modernisation de la poésie et en particulier, sur la poésie nîmâienne. À travers ces écrits, quelques aspects de la biographie, du caractère, des intérêts et du regard cosmogonique du poète pourraient être dévoilés.

Remarquons que la langue maternelle de Nîmâ était le *tabari.* Cette langue était en voie de disparition et Nîmâ Youchîdj fit le nécessaire pour la ranimer. Il recueillit des manuscrits sur la littérature et l'histoire de sa région natale et il écrivit sur la syntaxe et l'histoire de

[1] Achtiani Manoutchehr, *Takvin-e cher-e Nîmâ-î* (*Genèse de la poésie nîmâienne*) in *Andicheh Jameeh (Pensée de la société)*, *op. cit*., p. 34.

[2] « Ces textes ont été rédigés entre 1939-1955 dont trois (60, 62, 63) furent publiés en revue de *Khorouss Janguî* (*Le Coq Guerrier*) et *Kavîr* (*Le Désert*) du vivant de poète en 1949, le reste est réécrit selon les manuscrits du poète » Tahbaz Sirus, in Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 162.

Mazandaran. Dans ces écrits, la langue, la culture, l'histoire et la poésie de sa région natale apparaissent plusieurs fois comme un souci. Sur ce sujet, le poète n'hésita pas à chercher des documents ou des manuscrits dans les diverses bibliothèques et à faire appel à plusieurs personnes pour cela. À titre d'exemple, dans une lettre à destination de son frère Ladbon, émigré en URSS, il le sollicite afin qu'il lui trouve des manuscrits :

> کار دیگر من در اینجا پیدا کردن بعضی کتاب‌های خطی است. بعضی قسمت‌های تاریخ مازندران را در تحت قلم دارم. ایـن بـود کـه سابقاً نوشتم در کتابخانه‌های قدیمی مسکو یا لنینگراد از تالیفات مسیو برنهارد دارن، مستشرق معروف روسـی، بـرای مـن چنـد جلـد کتاب پیدا کنی، باز هم می‌نویسم . بعد هم خواهم نوشت. مخصوصاً دیوان «امیر»، شـاعر پـازواری، کـه «دارن» آن را بـه فارسـی و طبری جمع‌آوری کرده است. تو می‌توانی با این همراهی چیزی از زحمات من کم کنی.[1]

> Mon autre activité consiste ici à trouver quelques manuscrits. Je suis à rédiger quelques passages de l'histoire de Mazandaran. C'est pour cela que je t'avais demandé de me trouver dans les bibliothèques anciennes de Moscou ou de Leningrad, quelques ouvrages de Bernhard Dorn, Orientaliste russe de renom. Je te le demande encore et je te le demanderai après aussi. Je veux surtout le *Divân* d'Amir Pazevari, recueilli par Dorn en persan et en tabari. Si tu me rends ce service, tu réduiras mes soucis.

Nîmâ composa lui-même de nombreux quatrains en langue *tabari,* les rassembla dans un recueil intitulé *Rojâ.* D'ailleurs, il introduisit d'une façon poétique, des termes de sa langue maternelle, dans ses poèmes persans.

Nîmâ fut initié aussi à la langue arabe, sans doute depuis son enfance, quand il étudiait à l'école Khan Marvi, grâce à Molla Cheykh Hadi Youchi et plus tard, il maîtrisa cette langue chez Allameh Haerî Mazandarani, entre 1927-1928 à Babol.

> Ce poète anti-traditionaliste et moderne, très attaché à cet érudit religieux, allait presque tous les jours, sauf les jours fériés, vers 8 heures du matin, chez lui. Il s'installait dans sa salle de bibliothèque et écoutait ses cours en deux ou trois fois, sur la jurisprudence, la philosophie et *Hekmat* (sagesse). Entre les cours, quand les élèves se remplaçaient, Nîmâ récitait ses poèmes, ou il écoutait ceux d'Allameh, même ses poèmes arabes. Nîmâ rentrait vers midi [...] Il était très attaché à cet homme spirituel et c'était réciproque.[2]

Signalons qu'au début, Allameh admirait les poèmes classiques de Nîmâ, quant à ses poèmes modernes, il croyait qu'un jour, Nîmâ aurait réussi en ouvrant un nouveau chemin dans la poésie persane. Nîmâ connaissait bien ainsi la langue et la littérature arabes :

> من خودم یکی از طرفداران پابرجای ادبیات قدیم فارسی و عربی هستم.[3]

> Moi, je suis le partisan fidèle de la littérature ancienne persane et arabe.

---

[1] Youchîdj Nîmâ, *Donnyâ khaneh-ye man ast (Le Monde est ma maison)*, Téhéran, Ketab-e Zamann, 1354 (1975), p. 102.

[2] Fazaeli Mohammad, *Majale-ye Ferdowsî (Magazine Ferdowsî),* numéro 1051, 1350 (1971), p. 32.

[3] Youchîdj Nîmâ, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), *op. cit*., p. 174.

Dans ses écrits, il confie qu'il lit des livres arabes, il y a même des vers qu'il a composés en arabe, voire des phrases.[1]

En général, Nîmâ avait une connaissance vaste dans plusieurs domaines. L'activité de berger l'intéressait et la chasse également. Quant à la lecture, il confie qu'il lit l'histoire, la philosophie, l'interprétation des propos Sacrés dits *Hadis* et les manuscrits. Nîmâ insiste sur l'acquisition des connaissances générales, à l'instar des Anciens. Il croit que le poète doit apprendre à peu près tout, certes, on ne peut tout apprendre, mais on peut tenter de faire le maximum.

> ولی شاعر باید از هر خِرمن خوشه‌ای بردارد. من نمی‌گویم تمام خرمن را، اما می‌گویم گاه چند خوشه بیشتر [...] استیک بخوانید و فلسفه‌ی صنعت (مثلاً فلسفه‌ی صنعت تن) و در کتاب‌های دیگران مثل هگل و مارکس هر چه یافت می‌شود و راجع ادبیات است.[2]

> Alors le poète doit récolter de chaque meule, un épi. Je ne parle pas de toute la meule, mais quelques fois, de quelques épis de plus.[...] Étudiez l'esthétique, la philosophie de l'art (par exemple, *La philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine) et ce qu'il y a surtout dans la littérature à travers les livres de Hegel et de Marx.

De même, à travers les écrits de Nîmâ, on peut constater une bonne connaissance de la théorie de l'art, de la psychologie, de la mythologie, de la musique, de la peinture, du théâtre et du roman. Par ailleurs, Nîmâ connaît bien la littérature orientale et occidentale. Dans ses livres théoriques, notamment dans son essai intitulé, *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*), il écrit sur les écrivains et les artistes étrangers de dives époques. Même si Nîmâ ne cite pas les sources de ses lectures et de ses informations, il parvient à une grande expertise grâce à la maîtrise de la langue française et de son niveau de connaissance universelle. Nîmâ porte un intérêt particulier à la littérature française, surtout au XIX$^{e}$ siècle considéré selon lui « comme un siècle remarquable, témoin des changements, des goûts, des sentiments et de la passion pour l'épanouissement de l'art qui fut le fondement du progrès du siècle actuel. »[3] L'art et la littérature américaine, anglaise, allemande, espagnole, arabe, indienne, japonaise, grecque, latine, irlandaise, russe, belge, italienne et notamment française sont au centre des investigations critiques et des études comparatistes de notre poète. Molière, Boileau, Rousseau, Hector Berlioz, Alain-René Lesage, Eugène Delacroix, Alfred de Musset, Vigny, Hugo, Mallarmé, Lamartine, Chateaubriand, Zola, Joseph-Noël Silvestre, Maurice Décamps, Eluard, André Gide et Marcel Pagnol sont quelques auteurs et artistes français, cités ou

[1] À titre d'exemple, il dit qu'il fait une lecture en arabe, voir : *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit,* p. 147, pour des vers en arabe, voir : *Ghat'e* dans son recueil, *op. cit*., pp. 600-601 et *Yaddachthâ* (*Les Notes*), *op. cit.*, p. 18.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.*, pp. 147-148.

[3] Youchîdj Nîmâ, *Arzech-e Ehssassât* va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (*La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre*), Téhéran, Tous, 1351 (1972), p. 40.

étudiés par Nîmâ dans ses écrits. En effet, Nîmâ est sans doute leur lecteur. À titre d'exemple, il a lu Edmond Rostand et Théophile Gautier.[1]

## 5. Les Interactions artistiques, les influences littéraires

Selon Nîmâ, il y a toujours des influences entre les artistes, les écrivains et les poètes de tous les temps. C'est pour cette raison qu'il conseille à ses compatriotes dans *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), de lire, seul moyen pour leur salut, ensuite il interroge son lecteur sous la forme de fausse question :

آیا شخصیت‌های ما از شخصیت‌های دیگران نشانه نمی‌گیرد یا بخودی خود و به حال تجرد، کسی می‌شویم ؟[2]

Est-ce que nos personnalités ne se formeront pas en interaction avec les autres ? Sommes-nous formés aléatoirement ? Sans contact avec les autres ?

En réalité, Nîmâ croit à des caractères communs et à des sentiments identiques entre les artistes, ce qui n'est ni limité à l'époque, ni à la géographie particulière. Pour Nîmâ, l'homme n'est pas un statut solide et immobile. À titre d'exemple, à travers la profondeur du romantisme de Vigny, appartenant au XIX$^{e}$ siècle, on pourrait trouver les traces de William Shakespeare, l'auteur classique, ou bien le peintre russe IIia Répine qui choisit de représenter Ivan Grozny à travers l'histoire du meurtre de son fils, remontant au XVI$^{e}$ siècle. Un autre exemple, c'est Joseph-Noël Silvestre, peintre français du XIX$^{e}$ siècle qui reprend le motif de l'empoisonnement de Britannicus, fils de Claude et rival potentiel de Néron, par Locuste, l'histoire remontant au 1$^{er}$ siècle de 1'ère chrétienne. Ainsi, Nîmâ souligne l'importance des sensibilités communes entre les artistes appartenant à des pays et à des temps différents. De plus, selon lui, le peuple est attiré par l'art qui exprime les mystères de la vie et de leurs sentiments.[3] En réalité, Nîmâ croit profondément au sujet de l'influence, dans l'art et dans la littérature. Quant à l'art et la littérature persans, il pense que le retentissement de l'art étranger, apparaît en Iran, à partir de la deuxième moitié du XIX$^{e}$ siècle, d'abord à partir de la musique et de la peinture. Selon lui, on s'aperçoit de l'influence partielle et irrégulière des œuvres européennes sur le style de la poésie, même la traduction de Molière a eu une influence sur celle-ci[4] Du reste, notre poète est aventurier de la poésie et croit découvrir le monde à travers la littérature mondiale. Sa connaissance exhaustive dans ce domaine révèle sa

[1] Youchîdj Nîmâ, *Donnyâ khaneh-ye man ast (Le Monde est ma maison)*, *op. cit*, pp. 79-80.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 146.

[3] Youchîdj Nîmâ, *Arzech-e Ehssassât* va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (*La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre*), *op. cit.,* pp. 68-71.

[4] *Ibid*., pp. 79-81.

personnalité curieuse. Selon lui, personne ne pourrait prétendre être poète sans acquérir une bonne connaissance dans la poésie du monde. À ce sujet, il précise que le poète sans savoir, est condamné à l'échec :

> آیا باز هم شک دارید که امروز شاعر طبیعی بودن و هیچ در پیرامون طرز کـار دیگـران نگشـتن، یـک نـوع یاوه‌سـرایی و حمـاقت و خودپسندی است و انسان را رو به قهقرای هولناک و کریهی می‌کشاند؟[1]

> Avez-vous encore le doute qu'aujourd'hui, être un poète naturel et ne pas chercher dans l'œuvre des autres, c'est une sorte d'illusion, de stupidité et d'égotisme ? Et que cela entraîne-t-il aussi l'homme vers une régression terrible et laide ?

## 6. La Langue française, Une Nouvelle perspective

Avant de traiter la francophonie de Nîmâ, il faut remarquer que le français et le persan, même si l'un, le français, écrit de gauche à droite, et l'autre, le persan, écrit de droite à gauche, et malgré la distance géographique de deux pays, ont des ressemblances impressionnantes. L'avis personnel de Nîmâ sur ce sujet est remarquable : « l'Iran est la France de l'Asie et quand quelques personnes parlent en persan, (sans saisir le sens des concepts), leur conversation ressemble à celle en langue française et vice et versa. »[2] Cette analogie musicale pourrait capter l'esprit poétique de Nîmâ vers la littérature française et notamment vers les poètes communistes, vu que notre poète appartenait pour une période, à ce parti. M. Achtiani exprime aussi l'influence du français sur Nîmâ et sa lecture universelle :

> La parenté spirituelle et l'analogie notamment de la musique verbale, la similarité de la réflexion poétique, les subtilités communes de l'origine du français et du persan, ainsi que les similitudes de leur imaginaire ont poussé Nîmâ vers la langue française et à travers elle, vers Aragon (grand poète du parti communiste de la France). C'est ensuite vers la traduction française des poèmes de Pablo Neruda (grand poète communiste du Chili.), César Vallejo et même vers Nâzim Hikmet en Turquie que Nîmâ s'oriente. L'influence de ces précurseurs de la poésie de gauche sur Nîmâ est remarquable. Dans certains de ses poèmes comme «Padeshâh-e Fath » (« Le Roi de la Conquête ») (comme le confirme Nîmâ, ce poème est composé contre l'impérialisme de l'Angleterre), « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes »), « Kar-e Chab pa » (« Le Travail de la Patrouille ») et dans d'autres aussi, on pourrait s'apercevoir des traces marquantes de ces poètes.[3]

Nîmâ apprend la langue et la littérature française à l'école Saint-Louis à Téhéran. Étant donné qu'il a aussi des passions pour la littérature russe, il perfectionne le français pour découvrir la littérature mondiale. De toute évidence, Nîmâ parvint à un niveau supérieur de la

---

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.*, p. 148.

[2] Achtiani Manoutchehr, *Dar Hol-o Hoch-e Nîmâ (Autour de Nîmâ)* in *Andicheh Jameeh (Pensée de la société)*, numéros 17 et 18, 1380 (2001), p. 36.

[3] *Ibid*.

langue française. Il confie lui-même sa maîtrise en langue française et l'influence de cette langue sur son parcours littéraire et notamment sur son premier recueil mi-classique :

> این تاریخ مقارن بود با سالهائی که جنگ‌های بین‌المللی (اول) ادامه داشت. من در آن وقت اخبار جنگ را به زبان فرانسه می‌توانستم بخوانم. شعرهای من در آن‌وقت به سبک خراسانی بود که همه چیز در آن یک‌جور و بطور کلی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط به خصایص شخص گوینده وصف می‌شود. آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌ای را در پیش چشم من گذاشت. ثمره کاوش من در این راه، بعد از جدائی از مدرسه و گذرانیدن دوران دلدادگی به آنجا می‌انجامد که ممکن است در منظومه افسانه من دیده شود...[1]

> Cette époque coïncidait avec la Première Guerre mondiale. Je pouvais alors lire les nouvelles de la guerre en français. Mes poèmes étaient de style *Khorassani*. Le style dans lequel tout est monotone, loin de la nature réelle et moins orienté sur les caractéristiques du poète. La connaissance de cette langue étrangère m'a ouvert un nouveau chemin. Le fruit de ma recherche, après l'école et après la période dans laquelle j'étais amoureux, est sans doute visible dans *Afsâneh (La légende)*...

Dans un courrier à son frère Ladbon Nîmâ se plaint du chômage :

> شاید بتوانم شاگرد پیدا کنم، علم‌التربیه یا معرفه‌النفس یا ادبیات و فرانسه درس بدهم.[2]

> Peut-être pourrais-je trouver des élèves à qui j'enseigne, les sciences de l'éducation, la connaissance de soi, ou la littérature et le français.

M. Achtiani cite aussi un souvenir marquant le caractère talentueux de Nîmâ :

> Ma mère qui était témoin de cette histoire, raconte que Nîmâ consulta pour postuler à l'enseignement de la langue et de la littérature à l'école Franco-persan (Saint-Louis ?) où il s'est entretenu avec les Sœurs responsables religieuses de cette école. À la fin de l'entretien, les gens présents dont ma mère et ma tante, se rendirent compte des visages étonnés de deux Sœurs. Celles-ci s'adressèrent à tout le monde présent et déclarèrent avec étonnement : « ce que ce monsieur exprime et la manière dont il parle le français, nous rappelle le style et la langue de Victor Hugo en France ! ».[3]

L'influence de cette langue sur Nîmâ est tellement prépondérante que notre poète persan utilise dans ses ouvrages théoriques sur l'art, sur la littérature et sur la théorie de la poésie, *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*) *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*) et *Yaddachthâ* (*Les Notes*), des termes français. À titre d'exemple, dans *Yaddachthâ* (*Les Notes*), on peut trouver : « phénomène, discours sur style (p. 113), éléments, qualité totale, totalité, motif, identité, tonique, accords, harmonie (pp. 144-145) » et dans *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*), Nîmâ préfère même la transcription française des mots et en ajoutant leur équivalent persan : « subjective (p. 24), intuition esthétique (p. 24), genre (p. 33), romantique(p. 40), mystique (p. 41), ton (51), rythmique (p. 54), syllabique (54), traditionnel (p. 55), méthode, empirique (p. 64), a priori (p. 65), amateur (p. 80),

[1] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.,* pp. 6-7.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Donnyâ khaneh-ye man ast (Le Monde est ma maison)*, *op. cit*., p. 75.

[3] Achtiani Manoutchehr, *Dar Hol-o Hoch-e Nîmâ (Autour de Nîmâ)* in *Andicheh Jameeh (Pensée de la société)*, *op. cit*., p. 36.

divisionnisme (p. 95) » ce sont des termes écrits en français avec ou sans la traduction persane. De plus, il y a aussi des mots français, en transcription persane comme : « objective (p. 26), mythologie (p. 29), forme (p. 33), mentalité (p.59), et poème (94). »

## 7. Nîmâ et l'influence de la littérature française

Nîmâ fut le lecteur des écrivains et des poètes français. Lamartine, Chateaubriand, Musset, Mallarmé, Hugo et Rimbaud ont été évidemment lus par lui. Dans ses poèmes, les traces du romantisme sont visibles. En plus, l'utilisation des symboles et des aspects réalistes et surréalistes est fréquente. Il utilise d'ailleurs dans ses écrits, les termes concernant l'art et la littérature en français, ainsi que les commentaires sur les hommes de lettres français. En effet, ses points de vue en détail sur les mouvements littéraires et les personnalités francophones, témoignent de sa connaissance profonde de l'histoire et la littérature françaises. À travers ses différents écrits, Nîmâ traite de l'histoire littéraire de la France. Le Romantisme, le Naturalisme, le Réalisme en France, sont abordés quelques fois dans ses ouvrages. À titre d'exemple, il élabore une analyse de l'émergence du Romantisme et son rapport logique avec les événements socio-politiques de la France. D'après lui, si Hugo avait vécu au XVIe siècle le peuple ne l'aurait pas admis. Au sujet des auteurs français, il donne aussi des commentaires comparatistes sur Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Hugo et Zola.[1]

Remarquons que pour cette recherche, ce qui nous importe, c'est l'idée de la modernisation de la poésie de Nîmâ et notamment sa poésie objective et symbolique à l'instar de Rimbaud. Nous aborderons la perspective de l'influence éventuelle de Rimbaud sur la poésie nîmâienne. Remarquons que, à notre connaissance, Nîmâ ne mentionne pas ce poète parmi les auteurs qui l'aurait influencé dans sa poésie :

> در دنیا چند نفر تأثیر عجیبی در من بخشیدند، در میان شعرای فرنگستان آنکه در من اثر بخشید هوگو، در سبک روانی روایت، استفان مالارمه در آنچه که از درون حکایت می‌کند و باقی حاشیه‌نشین‌ها بودند. ولو اینکه گاهی موثر. ولو اینکه آلفرد دو موسه باشند. هر چند آلفرد دو موسه باید مجزا باشد.[2]

> Dans le monde littéraire, il y a quelques personnes qui ont exercé une influence considérable sur moi [...] Parmi les poètes occidentaux, ceux qui m'ont influencé le plus, étaient Hugo pour la fluidité de son style, Stéphane Mallarmé pour ce qui relevait des profondeurs et le reste était en marge, malgré leur influence ponctuelle, même s'il y avait parmi eux, Alfred de Musset - quoiqu'il faille le distinguer des autres.

[1] Youchîdj Nîmâ, *Arzech-e Ehssassât* va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (*La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre*), *op. cit.*, pp. 37-96.

[2] Tahbaz Sirus, *Pordard-e kouhestân (Zendegi va honar-e Nîmâ Youchîdj) Souffrant de la montagne (L'art et la vie de Nîmâ Youchîdj)*, *op. cit*., p.18.

Ainsi, Nîmâ n'évoque pas Rimbaud explicitement et d'une manière précise, il n'est sans doute pas vraiment conscient du retentissement de ce poète dans sa poésie, comme s'il s'agit d'une impression inconsciente. En outre, il est possible que malgré sa conscience, il ait peur qu'on lui reproche de puiser largement certaines des théories d'un poète occidental. En effet, à cette époque, un artiste oriental doit s'inspirer de son pays et de sa culture propre, sinon, il est stigmatisé d'être très occidentalisé[1], d'oublier ses origines, d'être un artiste banal, sans authenticité et métamorphosé ou sous le charme de l'Occident. Pour l'instant, on n'a pas assez de preuves pour confirmer ces assertions. De toute façon, nous sommes convaincus que Nîmâ, avant tout autre poète français, apparaît sous l'influence de la théorie et la poésie rimbaldiennes, pour fonder sa poésie. Cela n'empêche pas qu'il soit sous le rayonnement des autres poètes français. Certes, personne ne pourrait nier les retentissements surtout de Hugo et de Mallarmé dans certains poèmes de Nîmâ, mais n'oublions pas que Rimbaud, lui aussi, s'est inspiré énormément de poètes du XIX$^{e}$ siècle, notamment Hugo. En effet, nous croyons que, en ce qui concerne les théories de Nîmâ, notamment la poésie objective et pour ce qui relève de la modernité de la poésie persane, la part de Rimbaud est primordiale. Nous pensons également au rôle premier de ce poète français, sur l'évolution de la poésie nîmâienne. Du reste, n'oublions pas les différences existant entre notre poète et ses camarades européens. De ce fait, Nîmâ ne poursuit pas exactement le sens de Rimbaud, étant donné qu'il y a plusieurs divergences socio-littéraires, culturelles, historiques, voire géographiques entre eux. Cependant, la possibilité d'une influence inconsciente de Rimbaud sur la poésie de Nîmâ pourrait aussi être établie. Ce que Nîmâ réalise dans la poésie persane relève avant tout d'une conscience profonde. Il s'est inspiré de la littérature française et les a adaptés aux contextes culturels et sociaux de son pays. De même, touché par le romantisme, dans sa poésie, on peut trouver les traces de ce mouvement surtout au début de sa carrière poétique. Cependant, sa poésie ne reste pas toujours romantique. En effet, la poésie de Nîmâ est imprégnée des éléments symboliques, naturalistes, réalistes, voire surréalistes. Aborder une analyse comparative entre quelques poèmes de Nîmâ et quelques auteurs français comme La Fontaine, Musset, Lamartine, Hugo, Mallarmé est traité en général dans quelques ouvrages. Nous nous garderons d'entrer ici dans ce domaine si vaste et de plus, controversé qui ne concerne pas d'ailleurs notre sujet de recherche. En outre, ces comparaisons analytiques nous paraissent quelques fois problématiques, notamment, présenter Mallarmé, au lieu de Rimbaud, au sujet de la poésie objective, apparu dans l'ouvrage de Taher Ahmed[2]. Nous expliquerons comment

[1] *Gharb-zadeh* en persan.

[2] Taher Ahmed, *La « Révolution littéraire », op. cit.,* pp. 362-387.

Rimbaud apparaît comme la source de l'inspiration pour Nîmâ Youchîdj. Mais avant d'aborder ce sujet, nous citerons les opinions de quelques auteurs et critiques sur l'influence de la littérature française sur Nîmâ, ensuite nous analyserons les caractéristiques principales qui ont favorisé l'entreprise de ce poète dans l'innovation poétique, celles qui se trouvent également chez Rimbaud.

En principe, la résonance de la littérature française dans les écrits en vers et en prose de Nîmâ est repérable. Les auteurs iraniens comme J. Al-e Ahmad, Mehdi Akhavan Sales[1], Hamid Zarrinkoub[2] ainsi que les auteurs-traducteurs orientalistes comme Franciszek Machalski, Roger Lescot, Yann Richard[3] ont tous des avis considérables sur ce sujet. Nous en apporterons, ci-dessous un échantillon. D'abord, l'avis de J. Al-e Ahmad comme l'écrivain et ami proche de Nîmâ, apparaît remarquable :

> Nîmâ avant vingt ans fut initié à la langue française à l'école de Saint-Louis. La possibilité de la lecture d'ouvrages en langue étrangère – la langue française – lui permit qu'en plus du trésor riche de la littérature classique persane, d'ouvrir ses yeux à un autre monde.[...] Ainsi, avant tout autre facteur, si on considère qu'il a puisé l'évolution du mètre dans sa poésie, à travers la littérature française, il n'en demeure pas moins qu'il ne fait pas fausse route.[...] Il est évident que, Nîmâ après s'être initié au « Vers libre » et au «Vers blanc » chez les Européens, décide de composer la poésie non prosodique.[...] Pour les Persans, cela peut être considéré comme une imitation injustifiée, mais comme toute autre chose européenne qui est bienvenue chez nous, malgré son prix colossal, par exemple le chapeau melon ou le chemin de fer, l'imitation de la « poésie libre » ou du poème symbolique, ne coûte nullement cher et apparaît évidemment plus facile d'accès.[4]

Par cette déclaration, on peut en déduire des points importants. D'abord, le rôle de la langue française, ensuite, l'influence du mètre du « Vers libre » et enfin, la poésie symbolique. Comme réaction à cette déclaration, Akhavan Sales dans son ouvrage critique consacré à la poésie nîmâienne, explique le lien de Nîmâ avec la poésie française comme un facteur fondamental à tel point que l'ouvrage polémique du poète *Arzech-e Ehssassât* (*La Valeur des sentiments*), témoigne de sa connaissance profonde de la littérature française. Cependant, Akhavan explique qu'il n'est pas tout à fait d'accord avec J. Al-e Ahmad, sur la priorité de l'influence française sur l'évolution prosodique chez Nîmâ, peut-être comme le confie lui-

[1] (1928-1990), surnommé *Omid* (« Espoir »), poète critique iranien fut l'un des pionniers de la poésie moderne persane. Fidèle à la poésie nîmâienne, Akhavan joua également un grand rôle par ses ouvrages critiques, dans la connaissance de la poésie de son maître Nîmâ. Sa poésie possède comme la caractéristique, l'intonation épique épuisé du style Khorassani et du *Chah Nameh* de Ferdowsî, le grand poète épique persan. Cependant, la poésie d'Akhavan est remplie de nouveaux termes dans un contexte social et amoureux. De ce poète, il reste des poèmes en style classique aussi bien qu'en style nîmâien.

[2] (1936-1987), écrivain, chercheur iranien écrit plusieurs ouvrages sur la littérature persane et des corrections sur les recueils de poèmes classiques.

[3] Né en 1948, professeur des universités, Islamologue et Iranologue français.

[4] Al-e Ahmad Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, Machal va Danech,1345 (1966), pp. 14-15.

même, cela provient sans doute du fait qu'il ne connaissait guère la prosodie, ni les styles de la poésie française. Par ailleurs, il avoue qu'Al-e Ahmad connaît non seulement très bien Nîmâ mais, il est surtout l'une des premières personnes s'efforçant de le faire connaître. Il est d'ailleurs très vigilant à l'égard de ce poète et montre aussitôt sa sensibilité envers lui et sa poésie novatrice. Il accepte enfin que J. Al-e Ahmad soit plus à même de juger la source et la mesure de l'inspiration de la poésie française.

> Je n'insiste pas beaucoup et d'une expression exagérée, sur le fait que Nîmâ a été influencé par les étrangers. Cependant, je crois de toute évidence, à la part de l'influence de la poésie et de la littérature françaises – ou bien généralement étrangères sur l'évocation artistique de Nîmâ et sur d'autres côtés de sa poésie sauf la prosodie. Il ne me semble pas étonnant que dans beaucoup d'autres éléments concernant la poésie, Nîmâ soit « avant tout autre facteur », sous l'influence étrangère, vu que ses œuvres en témoignent. Quant à la prosodie, je n'en suis pas certain.[1]

Nous pensons aussi que M. Akhavan malgré ses avis importants sur la poésie nîmâienne, puisqu'il est plongé dans la littérature persane, n'a pas une bonne connaissance de la langue et de la littérature française, ne constate pas vraiment d'où vient l'idée nouvelle de briser des vers et repousser la prosodie classique chez Nîmâ Youchîdj. Il rappelle comme preuve, le résultat des efforts vains des poètes persans, malgré leur maîtrise d'une langue étrangère, pour la modernisation de la poésie persane. Alors que d'après nous, leurs tentatives furent condamnées à l'échec, faute de connaissance élaborée et de savoir-faire personnel. Certes, la maîtrise de la langue et littérature françaises pour Nîmâ apparaissait nécessaire, mais pas suffisante. En effet, si notre poète intelligent ne bénéficiait pas d'autres talents, il aurait subi le même sort, à savoir l'échec.

Hamid Zarrinkoub, dans son ouvrage précieux sur la poésie nouvelle en Iran, explique dans quelle mesure la littérature française influença la poésie de Nîmâ. De ce fait, on peut trouver les traces de Musset et Lamartine dans *Afsâneh (La légende),* le poème romantique de Nîmâ, bien que ce poème soit imprégné également d'éléments symboliques. Ensuite, il étudie le processus de la carrière poétique de Nîmâ et son épanouissement au cœur de la tradition vers la modernité, ainsi que du lyrisme vers l'ironie sociale.

> En 1937, Nîmâ découvre une nouvelle forme pour la poésie persane, dans un langage nouveau et avec un contenu poétique et révolutionnaire. Il semble que la création de ce langage et de cette forme particulière et nouvelle, proviennent de sa connaissance de la langue, de la culture et de la littérature française, notamment, du romantisme, du symbolisme, et en particulier, de la poésie de Rimbaud, de Verlaine et de Stéphane Mallarmé. Nîmâ, conscient de la révolution de la poésie française, réanime la poésie

[1] Akhavan Sales Mehdi, *Bedat-ha va Badayé Nîmâ Youchîdj (Les Innovations et les Inventivités de Nîmâ Youchîdj),* Téhéran, Naghch-e Jahân, 1357(1978), p. 167.

> persane, celle qui était épuisée et infertile, sous la pression de la tradition et de la répétition. Par sa révolution, il brise les traditions, ouvre les chaînes de la poésie persane, celles des contraintes de la rime et de la prosodie. Cette initiative coïncide avec la modernisation de toutes les traditions. Il est conscient qu'avant lui, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé ont fait la même chose pour la poésie française. Maintenant c'est lui qui pressent la nécessité de cette évolution pour la poésie persane.[1]

Dans cette déclaration, quelques points semblent être importants, la connaissance de Nîmâ de la langue, la culture et la littérature françaises ainsi que sa conscience sur la nécessité temporelle pour faire une révolution dans les formes figées de la poésie. En effet, Nîmâ fut vigilant aux événements du monde. De plus, sensible au progrès, il ne néglige aucun mouvement littéraire surtout en France, ni aucun poète français. Cela montre l'apogée de sa passion pour cette littérature. Ainsi, ce qui nous semble important, dans les propos de Zarrinkoub, c'est qu'il insiste sur l'idée de l'influence française dans la tentative poétique de Nîmâ. À ce sujet, il donne la priorité notamment à deux reprises, au nom de Rimbaud, avant d'évoquer tout autre poème français. Nous retrouverons également cette priorité, à travers les propos de M. Achtiani, lorsqu'il décrit les sources d'inspirations françaises et russes de notre poète :

> Le voisinage progressif de Nîmâ vers le territoire de la poésie et la prose françaises, et ensuite vers celui de la Russie, manifeste des antécédents. Sous le ciel de la littérature française, Nîmâ fut sous l'influence de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine et Paul Valéry.[2]

Enfin, Yann Richard, après avoir expliqué, à travers son court article, le rôle de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud dans la modernisation de la poésie française, fait brièvement un lien entre *Les Illuminations* et la poésie de Nîmâ : « Cette œuvre de Rimbaud, appartenant à la fin du XIX[e] siècle, se rapproche davantage de la poésie de Nîmâ. »[3] Certes, cet Iranologue français n'explique pas ici les raisons éventuelles pour contribuer à ce rapprochement entre la poésie de Nîmâ et celle de Rimbaud, cependant sa bonne connaissance de la langue et de la poésie persanes pourrait être une preuve justifiée.

---

[1] Zarrinkoub Hamid, *Chechm andaz-e cher-e- no-ye Farsi (Le Paysage de la poésie nouvelle persane)*, Téhéran, Entecharat Tous, 1358 (1979), pp. 64-65.

[2] Achtiani Manoutchehr, *Dar Hol-o Hoch-e Nîmâ (Autour de Nîmâ)* in *Andicheh Jameeh* (*Pensée de la société*), *op. cit*., p. 35.

[3] Richard Yann, *Taamolat-i chand dar mored-e cher-e Nîmâ va cher-e no-ye faransé (Quelques reflexions sur la poésie de Nîmâ et la poésie moderne française*) in *Yâd Nâme-ye Nîmâ (la Commémoration de Nîmâ*), par Commission nationale d'UNESCO, Téhéran, 1378 (1999), vol 1, p. 142.

## 8. Le Regard subjectif des poètes imitateurs

La poésie de Nîmâ, comme on a vu, est l'héritière de la poésie classique. En effet, ce n'est pas par hasard, ni par instinct, que Nîmâ tente de changer la forme et le contenu de la poésie. Pour mieux éclairer les caractéristiques fondamentales de cette poésie, nous traiterons brièvement quelques aspects de la poésie classique persane dont l'ampleur est telle qu'une thèse n'y suffirait pas aussi nous nous contenterons d'en dessiner les grands contours. En ce qui concerne la forme, la poésie persane est fondée en grande partie sur la prosodie et les mètres, établis depuis des siècles. La poésie classique se compose dans une langue littéraire et sous une forme régulière selon des règles, des rimes, des rythmes et des styles à la fois très variés et stricts. Le poète suit évidemment la segmentation classique des vers au niveau de l'écriture. Respecter ces règles prosodiques strictes *Arouz,* ainsi que les contraintes de la rime, conduisent plusieurs fois le poète à rajouter des mots inutiles, des pléonasmes, ou à renoncer au sens premier envisagé par l'auteur. Remarquons que dans la poésie classique, l'unité intitulée *Beyt*, demi-équivalent du « distique » français, se compose de deux hémistiches *Mesra'*. Les hémistiches s'alignent horizontalement, l'un à côté de l'autre, avec une petite distance. (Disposition de deux hémistiches) :

------ ------

L'ensemble des vers *Beyt*s se disposent en vertical.

------ ------

------ ------

------ ------

Quant à l'aspect thématique, la poésie classique ainsi que la prose et les autres genres littéraires persans plus que les autres éléments, sont le reflet de la spiritualité, la moralité, l'amour platonique et en particulier, le mysticisme ou la mystique islamique.[1] Elle est ainsi dotée d'un message spirituel ou moral. En fait, l'épopée mythique, l'éloge, l'élégie et l'amour spirituel constituent le contenu de la littérature classique persane. Tout cela conduit les grands classiques persans vers l'exagération, au travers d'un langage absolument allégorique et rempli des idiomes philosophiques. Certes, ces complexités de styles font partie de la littérature, ce n'est donc précisément pas leur emploi dans la poésie qui a été probablement mis en cause par Nîmâ. En effet, les thèmes philosophiques très lourds, disons « non

[1] Le terme signifie la connaissance de Dieu, mais, littéralement, il s'agit d'une philosophie et d'une doctrine qui affirment parvenir à une réalité transcendante, non discernable par le sens commun, cependant l'objectif n'est que l'amour profond envers Dieu. La gnose en christianisme ; Irfan / erfann en chiisme signifie la connaissance de Dieu et les doctrines qui aboutissent à cette connaissance.

concrets » déploient leur ombre sur la littérature persane et sollicitent davantage la profusion de figures de styles. Celles-ci doivent s'adapter aux expressions philosophiques, mystiques et subjectives. L'utilisation exagérée de ces figures de styles, des consignes strictes de la prosodie et des mètres lourds, apparaît despotique, voire incontournable. Tout cela dégrade la poésie dans un péril de l'imitation et de la répétition. Si les meilleurs vers de la poésie classique ont été composés, en pleine originalité, malgré toutes ces limites, les poèmes qui les suivent n'en sont que des copies de mauvaise qualité. De toute évidence, le contenu et la forme de la poésie classique conviennent à l'époque, au mode de vie, aux nécessités, au goût et à la philosophie des poètes classiques. Les poèmes s'inspirent largement des clichés de la société. À titre d'exemple, *Hamasseh* « l'éloge » occupe une place importante dans l'épopée persane dont son maître indéniable Ferdowsî s'inspira des mythes, des histoires des héros et des héroïnes et des récits oraux entendus dans la rue, pour composer son chef-d'œuvre, *Shâh Nâmeh*. Ces thèmes épiques imposent au poète l'ajout d'une part, des feuillages, des garnitures, disons des enluminures et d'autre part, les caractéristiques convenables à un personnage ou à un événement. Tous ces thèmes s'inscrivent en une vision hyperbolique du monde.Tout cela devait s'accorder à des structures et à des formes préétablies. C'est encore le cas pour le thème de « la morale » jouant un rôle important dans la littérature classique de l'Iran de telle manière que les poètes créent des récits pour en déduire des leçons morales, comme *Divân* de Parvîn Etessami ou *Golestân* de Saadi.

De même, le thème de « l'amour » entre l'homme et la femme dans la poésie classique persane est visible. Nezâmi composent des *Divân*s sur les légendes d'amour platonique ou sur les récits d'amour traditionnels. Ainsi, la poésie persane reconnaît des personnages féminins renommés comme Leili[1] et Shirin[2] à côté des personnages masculins comme Majnoun, Khosro et Farhad. La plupart de ces épopées romanesques sont vraisemblables, cependant les personnages se jouent au travers des vers idéalistes, remplis des qualifications exagérées pourtant poétiques. Nezâmi, le poète classique préféré de Nîmâ, raconte une scène dans laquelle, la belle princesse, Shirin, nommée « source de lumière » se prépare avant de se baigner dans la source :

چ قصا چشمه کرد آ چشمه ز / فلا آب در چ م آه دو / سهیل شعر شکر که برآو د / غیر شعری گردو برآو د / پر ی
آ ـ گ برمی د / شا آب و آتش درمی د

[1] Leily.
[2] *Chirîn* en français.

*Quand « la source de lumière » pensa à se baigner dans la source*
*Au loin, les yeux du ciel se remplirent d'eau*[1]
*sa poésie au goût du sucre*[2] *fit lever Canopus*
*les étoiles du ciel gémirent*
*elle jeta une robe de soie*[3] *sur la terre*
*plongea dans l'eau et brûla le monde.*

Ici à travers ces vers lyriques, le lecteur se retrouve à la rencontre d'une princesse céleste, vaporeuse. Elle a été définie par des caractéristiques extraordinaires, fruit de l'imaginaire passionné du poète. Ce qui peut faire l'objet d'une comparaison avec l'amour romantique tel qu'on le connaît au XIXe siècle. Les propos du poète sont toujours l'objet d'un certain mystère, ils parviennent à une dimension spirituelle, parfois l'amour acquiert une ampleur céleste. En outre, les images illustrées par le poète sont magiques. De ce fait, « l'amour » est sans doute l'un des thèmes inéluctables dans la littérature classique persane si bien que les grands Classiques ne négligent nullement ce thème, bien qu'il y ait parfois les suppressions sociales et politiques. Dans la littérature persane, l'amour peut être virtuel entre deux êtres humains ou bien réel ou encore mystique, celui d'un homme envers Dieu. Selon la philosophie de base dans la littérature persane, l'amour dans toutes ses formes, est considéré comme *Vadieh* c'est-à-dire « don de Dieu » offert au cœur humain et une nécessité pour le bonheur. L'amour étant divin se trouve à l'origine du cosmos. Hâfez, Rûmi, Saadi sont les meilleurs exemples de poètes lyriques persans. À travers leurs écrits, se manifeste l'amour mystique et divin. Quant à l'amour humain, il apparaît énigmatique et mystérieux. À part des descriptions globales, le poète ne dévoile pas son amour. Dans la plupart des poèmes classiques, on ne pourrait connaître ni le nom, ni l'identité ni le sexe de la personne aimée. Le poète exprime davantage son chagrin de l'éloignement et son espoir pour une rencontre même courte et lointaine. Rencontre impossible et plaisir charnel inassouvi plongent le poète dans une profonde déception. Les beautés du visage et du corps élancé de la bien-aimée plutôt infidèle et coquette s'affrontent aux efforts de l'amant qui manifeste en vain toujours son envie pour une rencontre, voire un petit message. Il reste à signaler que ce n'est pas les récits

[1] Étoile la plus brillante de la constellation australe de la Carène.
[2] La signification de Shirin en perse équivaut au sens de sucré.
[3] *Parand* : une étoffe de soie sans motif.

d'amour qui constituent le corps des meilleures poésies persanes c'est-à-dire : *Ghazal*s, mais aussi, l'essence de l'amour même, le caractère d'un vrai amoureux, les dangers qui le menacent, les nombreuses difficultés auxquelles il serait confronté, le chagrin de l'éloignement des amoureux, les conséquences de l'amour, les stratagèmes des amoureux ainsi que beaucoup d'autres thèmes, font l'objet de la poésie lyrique persane. Ainsi, « l'amour », comme l'un des thèmes à la fois, stimulant et fréquent, envahit obsessionnellement les poèmes classiques persans. Contrairement à la littérature occidentale, « l'amour » dans la littérature persane se réincarne spirituellement plutôt en un caractère subjectivement imaginaire dans l'esprit de l'auteur. En d'autres termes, c'est moins l'aspect concret, physique ou visuel de l'amour qui se dessine que l'imagination du poète attribuant des vertus extraordinaires voire surnaturelles à l'amour. La poésie lyrique apparaît ainsi très discrète à l'égard des plaisirs sexuels, érotiques, voire charnels. Tout cela pourrait dévaloriser l'amour pur ne méritant pas notamment le *Ghazal* classique. Ainsi, *Farâgh* « l'éloignement », la séparation et le chagrin d'un amour impossible et lointain constituent la poésie d'amour persane au détriment de la joie de l'approche physique. En effet, si le poète veut vraiment décrire une scène d'amour dans laquelle, les amoureux tentent de s'embrasser, ou bien d'expliquer les beautés de la femme, ce sera évidemment d'une manière implicite, par la métonymie, l'allégorie et la comparaison. Nous citerons ci-dessous, quelques vers de Saadi, un maître de *Ghazal* classique, considéré comme le plus audacieux poète dans l'expression de l'amour, cependant, ces vers ne dépassent nullement la ligne rouge de la courtoisie :

مش مگر به وقت مـ خـ یـ خروس / ع ق بس نکرد هـ کنـ و بـ س / پستـ درخم یـ ی تابـ / چـ گـ ی عاج درخم
چگا آبـ س ] / ا برلـ چـ چـ م خروس بلـ بـ د / برد شـ بلفته بیهـ د خروس

*Mais ce soir, le coq ne chante-t-il pas au temps ?*

*les amoureux n'ont pas encore cessé de s'embrasser.*

*Les seins de la bien-aimée parmi les courbes de ses cheveux bouclés apparaissent*

*comme la boule d'ivoire dans la courbe d'un maillet en bois d'ébène.[...]*

*Enlever les lèvres mises sur les lèvres rouges comme des yeux du coq*[1]*,*

*Rien ne perturbe les amants pas même les propos vains d'un coq.*

(Saadi)

[1] Le lecteur pourra être étonné de cette comparaison assez triviale, mais dans la poésie persane c'est une métonymie porteuse qui nous renvoie au premier vers de ce poème.

En effet, l'expression poétique persane relève sans doute de la culture, de la musique iraniennes, ainsi que du regard cosmique des poètes. Remarquons que la poésie classique persane est profondément rythmique et musicale. En principe, les poètes classiques s'initièrent à la musique ou bien furent eux-mêmes musiciens, ils jouèrent des instruments différents. En réalité, la connaissance avec les *dastgâh*s de la musique traditionnelle, conduise leurs poèmes vers la musique et les intériorisent en accentuant leurs aspects subjectifs. À cet égard, Nîmâ déclare :

شعر ما مثل موسیقی ما بسیار درونی و معنوی است. با حالت درونی وفق پیدا می‌کند. شما شاعری پیدا کنید در میان شعرای مـا کـه چیزی مساوی با آنکه در بیرون می‌بیند برای خواننده تهیه کند.[1]

Notre poésie à l'instar de notre musique est très intérieure et spirituelle, elle s'adapte à l'état intérieur. Vous ne pouvez pas trouver un poète parmi nos poètes qui expriment l'équivalent de ce qu'il voit à l'extérieur.

Ou bien, il précise ailleurs que la poésie ancienne est intériorisée et subjective. Elle est ainsi ignorante des phénomènes sociaux et universels :

به شما گفته بودم که شعر قدیم ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و عادات باطنی سر وکار دارد. در آن منـاظر ظـاهری نمـونه فعـل و انفعالاتی است که در باطن گوینده صورت گرفته. نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد.[2]

J'ai insisté sur le fait que notre poésie ancienne est subjective. C'est-à-dire qu'elle s'occupe de l'intérieur et des habitudes intérieures. Les descriptions apparentes y sont un exemple du processus qui a été fait à l'intérieur du locuteur. Elle ne veut guère faire attention aux choses qui existent à l'extérieur.

Ces propos de Nîmâ énoncent que la poésie classique persane tourne autour de la subjectivité du poète. Quant aux objets et aux phénomènes, elle se borne à une réaction plutôt intériorisée. Si le poète veut traiter par exemple de la nature, ce n'est pas la nature elle-même qui se représente, c'est en effet, la conception personnelle ou individualisée du poète ou celle des poètes anciens qui se présentent dans le poème afin de parvenir aux autres concepts comme l'amour, la morale, la philosophie de l'existence, les beautés de la vie et l'éloge de l'humanité. En réalité, la poésie, consacrée à l'éloge de la cour ou celui de la bien-aimée, ne se donne pas à la société et au peuple. Il semble que le poète n'appartient ni à sa société, ni à son peuple, d'où vient la masse énorme des copies dans la poésie ancienne. Les poètes, négligeant leur vie privée et sociale composent leurs poèmes selon le regard des prédécesseurs. Ainsi, leurs opinions personnelles, leurs états d'âme, le lieu et le temps de leur

[1] Tahbaz Sirus, Nîmâ Youchîdj, *Darbareh-ye Cher va Chaeri (À propos de la poésie et de la poétique*), Daftarhaye Zamaneh, 1367 (1989), p. 193.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin)*, *op. cit.*, p. 52.

création poétique et en général, toutes les circonstances influentes se considèrent comme des éléments inéluctables dans le poème classique persan. C'est pour cette raison qu'on témoigne de nombreuses définitions d'un phénomène unique chez les grands classiques. À ce propos, Jorkesh déclare :

> Selon Nîmâ, notre littérature classique est la description de l'état d'âme *vasf ol-hâli,* et pas descriptive : lorsque par exemple, le poète classique parle du « cyprès libre », l'influence de l'objet extérieur sur son esprit, l'a poussé à le nommer « libre » en appuyant sur ses états d'âme intérieurs. C'est-à-dire que les états intérieurs du poète ont provoqué la vision l'objet tel qu'il le veut, et non tel qu'il est ; la liberté est ici la description de l'état du poète et non celle du cyprès.[1]

Certains recueils imprimés reflètent le monde subjectif de leur poète. Celui-ci monologue dans un cadre fermé et personnel, sans toucher profondément l'univers qui l'entoure. Sa mentalité constitue l'ensemble d'un poème. Tout cela éloigne la poésie classique de son origine, si par certaines nécessités sociales, traditionnelles ou politiques, elle se crée et s'élève, au cours des siècles, la poursuivre de cette manière constitue une grande erreur. Ainsi certains poètes contemporains ont été pris au piège de clichés et de répétitions, en imitant des grands Classiques. Baraheni[2] aussi, reproche à la poésie ancienne ses copies et son manque d'originalité langagière :

> La plupart des poètes du passé ne travaillaient pas selon la langue, mais selon la littérature qui les précède. Bien que ce processus ait facilité le maintien des principes traditionnels de la poésie, il ne permettait pas en revanche, à l'âme humaine de découvrir les nouveaux pays dans la nature et dans la société. Dans la poésie classique, la vie est positive ou négative, idéalisée et subjective, avec des formules non objectives. Le poète ne compose pas la poésie à partir des moments de sa propre vie, (les *Ghazal*s de Molavi Rûmi, Hâfez et quelques-uns font exception), mais selon son imagination. Il ne fait pas apparaître, les moments de sa propre vie ni ceux de la société. Alors, le progrès et le déclin de la société, le mouvement de masses du peuple, le pouvoir des gouverneurs et des rois, et leur influence sur les communautés humaines, ont été tous négligés dans la poésie ancienne.[3]

En effet, jeter un coup d'œil sur des immenses *Divân*s, démontre une vague de « lieux communs ». On dirait que les poètes ont été façonnés par un courant de pensée commune et manipulés par un mouvement traditionnel. Ils furent comme des soldats obéissants aux commandes de leurs dirigeants. « Le narcisse de l'œil ivre » de la bien-aimée, « le rubis de ses lèvres » et « le cyprès de sa stature », ainsi que centaines d'expressions métaphoriques ou symboliques apparaissant à travers les *Divân*s prouvent que les poètes ne recherchent pas leur

[1] Jorkech Chapour, *Boutigha-ye Cher-e no* (*La Poétique de la poésie nouvelle)*, *op. cit*., p. 63.

[2] Critique poète et écrivain iranien, né en 1935 a écrit plusieurs ouvrages dont un ouvrage critique sur l'histoire littéraire de la poésie persane, intitulé *Tala dar messe (l'Or dans le cuivre).*

[3] Baraheni Reza, *Tala dar mess (l'Or dans le cuivre)*, Ketab-e zaman, 1347 (1968), p. 218.

regard propre. Ils s'imitent les uns les autres, sans apercevoir, par leurs propres yeux, les vérités de leur époque, les douleurs du peuple, ni leur propre rôle humain, social et artistique. En conséquence, la production de ces poètes apparaît très similaire. Le manque d'originalité s'avère être une base commune, considérée comme essentielle. Aussi la littérature prend une mauvaise orientation se détournant de son chemin principal. Cela renforce l'aspect subjectif de la poésie. Les poètes suivent un chemin commun, afin d'obtenir la caution du lecteur. Ils n'osent composer le poème d'une autre manière, de peur de ne pas être accepté par le public, que leur production ne soit pas considérée comme un vrai poème ! Il reste à remarquer que cette catégorie de poètes imitateurs ne constitue absolument pas les grands poètes classiques persans. Elle comprend une masse de recueils de poésie essayant d'imiter ces grands poètes classiques, sans littéralement parvenir au niveau de leur langage, ni de leur propre style. En effet, ces volumes infructueux de poésie, disons « la fausse poésie », « en abîmant » le goût artistique du public, ont ralenti certainement peu ou prou, quelques initiatives littéraires de la part des poètes modernistes qui s'évertuaient à faire évoluer la poésie. Tellement crédible, la poésie se noya dans des vagues de duplications inutiles. De temps en temps, poésie rime avec agonie, même si parfois elle tente de se réanimer par des procédés audacieux de poètes *Machrouteh.* Cependant de nombreux paramètres ont empêché que ces efforts parviennent à une évolution fondamentale : le climat dominant de la société littéraire, le manque de protection des poètes, la protestation de certains poètes, et aussi le manque de persévérance, de passion et de conscience des initiatives, tels qu'on peut le reconnaître chez Nîmâ.

> Nîmâ a une différence fondamentale par rapport aux poètes de *Machrouteh*. La plupart de ces poètes ainsi que les imitateurs de la poésie ancienne, ne composaient que des « discours », c'est-à-dire qu'ils font des poèmes à partir de ce qu'ils ont entendu des autres. Mais Nîmâ est à la recherche de nouveaux horizons.[1]

Cependant, ces tentatives éloignèrent au moins, la poésie de la subjectivité absolue, de l'imitation, des lieux communs, des images répétitives. Cette poésie tente en effet un rapprochement social et touche ainsi à la réalité des événements de son époque. Malgré tous ces éléments, la poésie exige une réforme fondamentale et consciente. La croyance de Nîmâ à son projet, son intelligence et sa connaissance profonde de la littérature du monde et de la poésie libre française, favorisent en effet, sa réussite, car il bénéficie en plus, d'un esprit libre, d'une conscience profonde, d'une perception fine qui lui permettent de comprendre le monde dans lequel il vit. Tout cela, à côté de son savoir-faire dans le domaine littéraire lui fournit une occasion pour révolutionner la poésie persane. Il assume aussi de tout son cœur, non

[1] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.*, p. 47.

seulement toutes les difficultés naturellement provoquées par cette entreprise, mais également celles engendrées par ses opposants fanatiques qui ne cessent de lui poser le problème. Ainsi, Nîmâ conduit la poésie classique persane vers un nouveau chemin plus rassurant et objectif.

# CHAPITRE V : La Poésie Nouvelle, la Poésie Objective

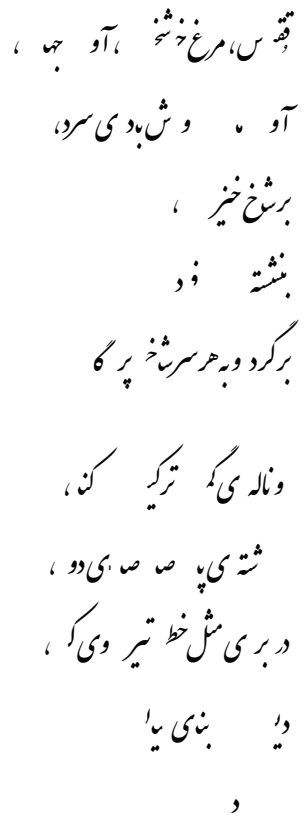
Avant de commencer cette partie il faut remarquer que la définition de la poésie objective, de même que l'objectivité dans la poésie, apparaissent assez vastes et diverses. À cet égard, les critiques littéraires bénéficient aussi chacun d'un concept qui leur est propre, surtout dans les ouvrages français, nous sommes confrontés à des points de vue différents. Cependant il y a heureusement, en général, des points convergents entre les critiques persanes et françaises, celles qui peuvent nous être utiles. Par ailleurs, les écrits théoriques et la poésie nouvelle de Nîmâ, nous font réfléchir à des propos de Rimbaud aussi bien qu'à sa poésie. Nous pensons aussi que la caractéristique la plus importante de la théorie de Nîmâ se trouve dans l'attention que ce poète porte à la poésie objective. En effet, les autres attributs marquants dans ses écrits, ne peuvent apparaître que sous l'effet de cette vision. Il semble que Nîmâ doit ainsi, la connaissance de la poésie objective, aux écrits d'Arthur Rimbaud. Dans ce chapitre, nous traiterons des caractéristiques principales de cette théorie, reflétées dans la poésie nîmâienne. L'ensemble de la poésie classique persane n'est pas subjectif, tous les poèmes de Nîmâ ne sont pas composés selon ses théories, c'est le cas aussi pour la poésie rimbaldienne. En effet, ce qui apparaît important, c'est que notre poète persan, conscient de la substance de la poésie en tant qu'art, semble persuadé que la poésie devra désormais s'éloigner des normes embarrassantes et des thèmes répétitifs et irréels. En effet, la poésie bloquée dans les périls de la subjectivité limitée du poète, ne pouvant pas découvrir de nouveaux paysages, ne sera plus créative. Cette nécessité d'évolution de la poésie est reflétée aussi à travers les écrits de Rimbaud. La révolution de Nîmâ, est amorcée avant tout autre initiative, en changeant le regard cosmogonique. Sortir du cercle de la subjectivité, éviter des lieux communs, révéler de nouveaux paysages et s'approcher de la réalité de la vie contemporaine deviennent ses objectifs.

## 1. Nîmâ et la poésie objective

Pour connaître la poésie de Nîmâ, nous analyserons les différents aspects de son caractère qui l'ont conduit à penser à ce choix révolutionnaire. Nous traiterons aussi de sa stratégie, de

sa technique, de sa vision de la poésie ainsi que de la nouvelle identité qu'il a offerte à la poésie persane. Il est préférable de mettre tous ces aspects, sous le titre de caractéristiques de la poésie de Nîmâ. En effet, ce ne sont que les caractéristiques individuelles nîmâiennes qui l'ont encouragé à accomplir sa mission artistique. Nîmâ est un homme passionné par la poésie. Sa connaissance de la poésie classique persane se conjugue à un regard objectif. Sa vision universelle, sa lecture polyvalente, sa maîtrise de la langue persane non maternelle constituent des atouts pour notre poète. Homme cultivé, il maîtrise autant la langue française que la langue arabe, cela lui permet de décrypter les mystères de l'amour humain. Ces qualités traduisent une persévérance de caractère et font de lui un poète particulièrement engagé. Tout cela n'exclut pas le rôle des exigences historiques et littéraires, ainsi que les circonstances sociales. Il est tentant de signaler que le changement que Nîmâ établit au niveau de la versification ainsi que des diverses formes langagières, ne seront pas traités en détail, dans notre étude ayant pour sujet l'influence thématique de Rimbaud dans la poésie objective de Nîmâ. De toute évidence, les divergences de la langue persane et française ne permettent pas à Nîmâ de parodier complètement Rimbaud ou faire un pastiche total de sa poésie en poésie persane. De ce fait, nous pensons que l'explication des modifications réalisées dans une langue différente du français, ayant des caractéristiques, la syntaxe, la littérature et la grammaire différentes, ne semble pas très utile pour le lecteur français. Pour une recherche comparée, il devrait être nécessaire de les lier aux caractéristiques linguistiques de la poésie de Rimbaud. D'ailleurs, pour parvenir à une approche convaincante, une explication exhaustive des normes paraîtrait souhaitable, notamment sur la métrique *Arouz* de la poésie classique persane, mais ce travail s'avérerait trop volumineux. Par ailleurs, le public français, étant conscient du concept de la « poésie libre », dans sa langue maternelle, pourrait normalement saisir le modèle oriental de la poésie nîmâienne, libérée des normes traditionnelles. D'autant plus que, d'après l'ensemble des critiques persans, ce n'est pas en particulier ces réformes au niveau de la versification et des rimes ou des formes brisées qui caractérisent forcément la poésie nouvelle de Nîmâ. En effet, comme on a expliqué, la poésie persane avant Nîmâ reconnaissait aussi, plus ou moins ces réformes novatrices. À titre d'exemple, certains poètes tentent d'inventer de nouvelles formes irrégulières, d'adoucir les règles strictes des rimes et des enjambements chez des poètes novateurs comme Echghi, Rafat et Kasmai. En réalité, la poésie de Nîmâ change au niveau de l'écriture, de la disposition des hémistiches. En d'autres termes, les hémistiches dans la poésie nouvelle ne s'alignent plus horizontalement, à l'instar de la poésie traditionnelle. Alors, sur chaque ligne, il n'y a plus deux hémistiches, mais un seul. Pour donner une image de la poésie de Nîmâ, nous citerons

ci-dessous, l'incipit de son premier grand poème libre intitulé « Ghoghnouss » (« Phénix ») est composée en 1937. Le lecteur pourrait sans doute comprendre que contrairement à des vers classiques, ici sur chaque ligne, il n'y a qu'un seul hémistiche. Des hémistiches possèdent des longueurs différentes, car le poème ne respecte pas les règles du mètre classique.



Alors, ce qui différencie Nîmâ de ses camarades précédents, voire contemporains provient sans doute de son regard subtil, vaste et profond. Peut-on dire que la préoccupation majeure de Nîmâ est de « regarder » ? Le poète de « la poésie nouvelle persane » par excellence est un « voyant ». Nîmâ conseille toujours à tous les poètes, de prendre en considération la modalité et la qualité de leur regard à l'instar du peintre dont l'œil a soif.

Reza Baraheni explique implicitement par quels procédés Nîmâ réussit à bouleverser une tradition littéraire persistante, épuisée et perpétuée au long des siècles, et la remplacer par la fondation d'une nouvelle tradition en laquelle on espère profondément. En premier lieu, la vigilance ou la « mission historique », c'est-à-dire la conscience de l'époque où il vit et l'exigence du peuple semblent nécessaires. D'après lui, malheureusement, peu de poètes persans ont bénéficié de cette vigilance historique. En deuxième lieu, la vigilance ou la « mission géopolitique », c'est-à-dire la conscience du poète envers le statut de son pays et les

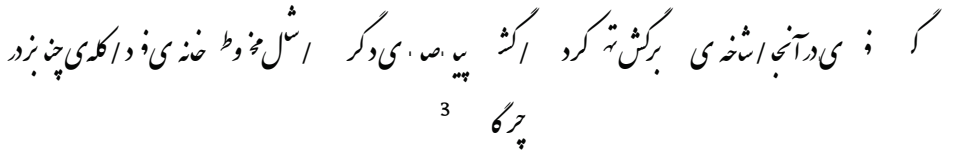
phénomènes qui l'entourent. En troisième lieu, la « mission sociale » qui consiste en une libération de l'esprit écartant tous les fanatismes et la corruption. En quatrième lieu, la « mission littéraire » du poète envers la littérature de son pays et du monde. Le poète, miroir de la littérature de son époque, audacieux et conscient, doit être pionnier pour faire évoluer la poésie en adéquation avec son époque. Après avoir expliqué ces facteurs, le critique précise que les deux éléments remarquables, c'est-à-dire, vivre en symbiose avec la nature et la société doivent être les deux pôles que la poésie doit nous transmettre, message négligé par la poésie ancienne.[1] En réalité, si on regarde le corpus de Nîmâ, on s'aperçoit de son engagement profond envers l'homme, les sentiments humains et la société :

> مایه اصلی اشعار من رنج من است. به عقیده من گوینده واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم. خودم و کلمات و وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض کردن آنها بوده‌ام تا با رنج مـن و دیگـران بهتر سازگار باشد.

> Le motif essentiel de ma poésie est la souffrance. Je pense que le vrai locuteur doit bénéficier de ce motif. Je crée des poèmes pour ma souffrance et celle des autres. Moi, les mots, le rythme, la rime, tous me servirent comme des outils. Je les ai changés afin d'être plus adaptés à ma souffrance et à celle des autres.[2]

« Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit du teint pâle, le sang froid »), composé en 1921, raconte le chagrin du poète et sa solitude pénible. À travers ce poème, nous reconnaissons l'effort du poète pour donner une nouvelle réflexion à l'égard de la nature, la vie et l'amour.

En 1922, dans *Afsâneh (La Légende)*, le poète avance d'un pas vers son objectif, celui de se rapprocher davantage de l'essence des phénomènes et des objets. Ce long poème est considéré comme le manifeste de la poésie nîmâienne. À travers ses vers, le lecteur persan découvre un nouveau monde poétique où les objets sont décrits en détail. La description réaliste de la nature, imprégnée de l'imaginaire de Nîmâ, illustre des images nouvelles :



چرگ [3]

*Un cerf fugitif, là-bas*

*a dépouillé une branche de ses feuilles*

[1] Consulter : Baraheni Reza, *Tala dar mess (l'Or dans le cuivre*), *op. cit*., pp. 211-218.

[2] *Premier Congrès des écrivains d'Iran*, Téhéran, 1946, p. 64.

[3] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 286-287.

*les autres voix apparaissent*

*la forme conique d'une hutte isolée*

*quelques têtes de chèvres dans le pâturage*

Le poète signifie avec sa propre expression et grâce à son regard original, l'homme et son lien profond avec la nature, la vie, l'amour et les partage avec le lecteur, en forme de dialogues intéressants établis entre l'amoureux et la légende. Le poème, composé de 126 strophes, prend des rythmes divers, mélancoliques, romantiques ou réalistes. « Il est une sorte de nouveau lyrisme persan »[1] :

مر ! د م صبح وش اگل به لبخند و جنگل سترد ابس شب و گیر اکا و جرس فسرد اپای مر سته

[2] بیابا

*J'ai vu à foison, des matins lumineux,*

*la fleur souriante et la forêt éparpillée.*

*Des nuits aux lunes navrantes,*

*des caravanes aux cloches déprimées*

*mes pieds sont accablés, dans ce désert.*

L'amour chez Nîmâ, n'est plus tel qu'on le connaît dans la poésie classique, il n'est plus mystique ni sans référence. L'amour de Nîmâ est concret, vivant et contemporain. En réalité, ce concept perd ici son aspect sacré et mythique. L'amoureux n'est qu'un humain ayant ses défauts et ses qualités :

که مردو د د/و آ به ی خود نج ؟/هرکس به خود دمکاپ ، /کس نچین گا که نب /عش ! حظ و صل،

[3] یا/

*Qui pourrait m'aimer*

[1] Zia Hachtroudi Mohammad *in Youchîdj Nîmâ*, Téhéran, Farzîn, 1351 (1972), p. 27.

[2] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 297.

[3] *Ibid*.

*sans penser à ses bénéfices ?*
*Chacun cherche sa propre satisfaction*
*nul ne cueille une fleur sans parfum*
*l'amour sans plaisir, sans profit, n'est qu'une illusion !*

Quant à la classification des poèmes de Nîmâ, les critiques ne s'accordent pas sur des répartitions définitives. En effet, autant catégories poétiques, autant de critiques et vice-versa. Certains concernent les périodes différentes de sa carrière, certains visent les évolutions de sa poésie, du classique vers la poésie moderne, ou encore ils envisagent les époques différentes de sa carrière selon les événements politiques. D'autant plus que l'évolution de la poésie nîmâienne apparaît également sous l'influence des évolutions politiques du pays. À titre d'exemple, Pournâmdâriân considère *Afsâneh* (*La Légende),* comme un poème semi-traditionnel,[1] alors que d'après A. Dastgheyb, il appartient à la catégorie des poèmes classiques de Nîmâ.[2] Cette divergence semble être naturelle, car l'évolution de la poésie chez ce poète novateur témoigne des étapes, à la fois lentes et tumultueuses. Dans certains de ces poèmes premiers, il y a des novations au niveau du contenu, mais le poète reste encore fidèle au style classique. C'est pour cette raison que d'après Pournâmdâriân, *Afsâneh* (*La Légende),* avec sa nouvelle approche thématique et sémiotique ne pourrait être un poème totalement classique. Alors que chez A. Dastgheyb, les strophes à peu près identiques et la prosodie unie, établie tout au long du poème, prouvent que le poème est sous l'emprise de consignes classiques. D'après Pournâmdâriân, les poèmes de Nîmâ se distinguent selon les principes de la poésie classique en trois catégories : les poèmes traditionnels, mi-traditionnels et libres.[3] Cette classification peut être intéressante et donne une vision générale de la poésie de Nîmâ. Cependant la modernisation de la poésie nîmâienne apparaît progressive et dans certains poèmes, discrète à tel point qu'il est difficile d'établir les frontières entre le moderne et le classique. Versification, rimes, prosodie, rythmes, contenu, expressions tous peuvent être les critères d'évaluation des poèmes de Nîmâ. À titre d'exemple, quoique « Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit du teint pâle, le sang froid ») a priori puisse appartenir au *Masnavi* classique, la mise en disposition inhabituelle des hémistiches suffira pour qu'il soit le porteur du regard novateur de Nîmâ. En réalité, les hémistiches sont disposés verticalement l'un en dessous de l'autre, formant chacun une ligne, alors que les hémistiches du *Masnavi,* se

[1] Pournâmdâriân Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, *op. cit*., pp. 68-70.
[2] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit.*, p. 48.
[3] *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, *op. cit*., pp. 40-98.

disposent horizontalement, l'un en face de l'autre en rimant deux à deux. Or, il y a des poèmes tout à fait traditionnels comme « Toufân » (« La Tempête »), ces poèmes sont nombreux et composés en styles et en formes classiques et différents comme *Ghazal, Masnavî* et *Rubaî*. Cette catégorie énorme démontre en effet, la capacité et l'éloquence du poète à composer des poèmes classiques, l'influence des grands poètes persans comme Nezâmi est toutefois visible dans certains poèmes de Nîmâ dont « Ghale-ye Saghrim » (« Le Château de Saghrîm »). Nous pensons aux traces de nouveauté, notamment, le contenu imprégné de l'ironie et des images brillantes dans certains poèmes classiques de Nîmâ :

بر وشر و بیابا در آنگا دا ر ته با نیا ادر جامه ی دگر مر غیر مگیرا با که به هر لباس بشناسه با [1]

*Il fait des nuages, il fait nuit, le désert est long*

*Alors, c'est moi au cœur enflammé, désireux de toi*

*En ces habits des autres, ne me crois pas pour quelqu'un d'autre*

*Il faut que tu me reconnaisses en tout habit que je porte.*

Des poèmes libres de Nîmâ sont en effet, les mêmes qui manifestent la libération de la poésie. C'est le regard libre et profond que le poète porte à l'univers et à l'existence. Seize ans après *Afsâneh (La Légende)*, le poète s'envole par « Ghoghnouss » (« Phénix »), composé en 1938, sur un nouveau monde poétique. Depuis, plus intelligent et expérimenté, ayant parcouru plusieurs étapes d'essais, le poète réalise son plan novateur. « Nâghouss » (« La Cloche »), «Padeshâh-e Fath » (« Le Roi de la Conquête »), « Mahtâb » (« Clair de lune »), « Morgh-e Amîn » (« L'Oiseau d'Amen »), « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») sont des spécimens des poèmes libres de Nîmâ. En effet, la poésie libre pour Nîmâ reflète les évolutions fondamentales au niveau de la pensée, du contenu, et de la forme. Signalons que tout cela renvoie au regard original du poète vers son « moi » ainsi que vers « autrui ». C'est un esprit libre pour son existence et celle des autres. Sensible aux phénomènes naturels et sociaux, le poète veille cependant sur le langage et la valeur de la langue poétique. La poésie de Nîmâ est originale dans le sens qu'elle transmet les sentiments de l'Autre, sa vie quotidienne et la vie du peuple ordinaire, les activités rurales, les riziculteurs, les éléments naturels et humains de la région montagnarde et maritime de son village natal, ainsi que les combats politiques. En

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 722.

effet, la phénoménologie du poète est au service de sa poésie. La poésie pour lui n'est que la vie même.

> ملت ما بیش از همه محتاج به این‌گونه ادبیات است، چه نظم باشد چه نثر. یعنی ادبیاتی که زندگی را تجسم بدهد. اما تصـور داشـتن اینگونه ادبیات، باید ما را داخل اقدام مجدانه کند. این ادبیات، به منزله‌ی خون است در عروق...[1]

> Notre peuple a besoin plus que tout de cette littérature en prose aussi bien qu'en poésie, celle qui reflète la vie. Mais pour souhaiter cette littérature, il faut des tentatives sérieuses. Elle est comme le sang dans les veines...

Le poète ne respecte pas identiquement la prosodie classique. Les vers ne sont plus nécessairement unis et mesurés d'une longueur égale. La forme peut changer selon la nécessité. Les rimes sont manipulées ou remplacées par des rimes intérieures. Quant aux mètres de la poésie, Nîmâ essaie de faire évoluer les mètres monotones de la poésie persane, ceux qui furent construits selon la musique traditionnelle. En réalité, l'un des facteurs essentiels de la poésie de Nîmâ consiste à abandonner les habitudes pour créer un poème. Nîmâ dans ses écrits conseille de ne pas se contenter des habitudes, mais d'affronter la vérité et ce qui existe :

> متأسفانه باید گفت که شعر ما با موسیقی ما جفت است. اساس یک موسیقی وصف الحالی، اساس همه چیز وصـف الحـالی.[...] ایـن اساس، یک سایه‌ی غلط در طبع هر کس دارد. هر کس شعر را با آهنگی می‌خواند و چون به شـعر بـی آهنـگ مـن و شـما می‌رسـد می‌خواهد همان کار غلط را بکند و شعر، از حیث وزن، در نظرش مکروه، جلوه می‌کند. می‌گوید : این که وزن ندارد. ایـن بـا ذوق مـا جور نیست. [...] خیلی ساده است فهم این مساله. ما «عادت» را اساس یک حقیقت تغییر نیافتنی می‌شناسیم. بعد با این فریب، خود را خوش می‌داریم و نمی‌توانیم ببینیم و بدانیم آنچه را که هست و واقعاً هست و حقیقی است.[2]

> Malheureusement, il faut déclarer que notre poésie se conjugue avec la musique. La fondation de notre musique est la description de l'état d'âme *vasf ol-hâli,* la fondation de tout est *vasf ol-hâli.*[...] Alors, cette fondation incorrecte se trouve chez tout le monde. Chacun récite le poème en lui donnant une musique. Lorsqu'il veut lire mon poème, il veut reprendre la même méthode incorrecte, alors il le trouve exotique et en résulte : « pourquoi ce poème n'a pas de mètre ? Il ne nous convient pas ! » [...] Comprendre toutes ces erreurs apparaît très simple. Nous nous accoutumons à « l'habitude », comme à une réalité intouchable. Par la tromperie, étant contents, nous ne voulons pas apercevoir et connaître ce qui existe véritablement et ce qui est réel.

Nîmâ éclaire précisément, ailleurs ce qu'il veut dire par le terme *vasf ol-hâli,* c'est-à-dire subjectif. Il confie aussi qu'il est décidé à détacher le mètre de la musique, car il n'est plus adapté à la poésie objective de nos jours. Il ne dévalorise pas cependant cette fois ce système qui attache le mètre à la musique en poésie ancienne. Rappelons que « voisin » renvoie chez Nîmâ à lui-même :

> همسایه می‌خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند [...] موزیک ما سوبژکتیو است و اوزان شعری ما که بالتبع آن سوبژکتیو شـده‌اند بـه کار وصف‌های ابژکتیو، که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند.[3]

---

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 124.

[2] *Ibid*., p. 104.

> Voisin veut disloquer le mètre du poème de sa musique [...] notre musique est subjective et nos mètres de poésie sont donc subjectifs. Ils ne sont pas alors utilisables pour les descriptions objectives existant aujourd'hui dans la littérature. Néanmoins, les mètres anciens, comme des poèmes anciens gardent toute leur beauté.

Nîmâ dépasse alors des mètres habituels comme le mètre subtil du lyrisme afin d'appliquer les mètres plus expressifs harmonieux à la nécessité de la vie et l'art contemporains. À titre d'exemple, le mètre épique du poème « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») adapté aux cris furieux du poète s'adressant aux hommes indifférents envers un homme entre la vie et la mort, peut être déclamé comme un théâtre sur la scène. En effet, le mètre comme les autres éléments de la poésie est au service du sentiment, de la pensée et du regard du poète. Ce n'est plus le poète, prisonnier de ces outils, mais le créateur d'un poème orignal et libéré de son moi.

## 2. Rimbaud, modèle de la poésie objective

La notion de la « poésie objective » apparaît controversée d'après les exégètes francophones. Il semble que l'univers de la poésie objective est coloré d'aspects disparates. En effet, Chaque critique prend en considération un aspect et en développe a priori son concept personnel. Il est remarquable que de nos connaissances, la poésie objective apparaît en lien avec Rimbaud. Si on avoue que « Rimbaud a amorcé la poésie objective »[1], ce ne sera pas étonnant. Puisque les traces des écrits de Rimbaud se retrouvent chez notre poète persan, il faut se rendre compte des caractéristiques de cette poésie. Les écrits théoriques de Nîmâ révèlent ses opinions sur la poésie et également sur ce qu'il entend par la « poésie objective ». Remarquons que Nîmâ a puisé cette notion dans les écrits et les poèmes d'Arthur Rimbaud, bien qu'il l'ait adaptée à la culture et la littérature persanes. Quant à Rimbaud ne se considérant pas comme un critique et un théoricien littéraire, sa *Correspondance* fait preuve pourtant de l'essentiel de ses pensées, ses souhaits et son regard cosmogonique. En ce sens, ses deux lettres dites du « Voyant » peuvent être envisagées comme des manifestes de ce poète novateur. Dans ces lettres, il emploie les deux adjectifs « subjective » et « objective ». La notion de la poésie objective s'oppose certainement à la poésie subjective, conventionnelle et bornée dans les cercles des règles strictes et stériles. La poésie objective est certainement la fin du poète-sujet intériorisé sur lui-même, conforme au cogito cartésien du terme. La poésie objective ne se tourne pas vers le « moi » exprimant seulement les sentiments et les tourments

[3] *Ibid*., p. 62.

[1] Une déclaration orale de Benoît Conort.

du poète et négligeant d'ailleurs la société et les autres « moi » dans le monde. Elle se tourne en revanche vers *autrui,* vers « l'objet ». Le poète emprunte son regard à l'autre et perçoit le monde comme lui et lui prête son propre regard. Disloqué du royaume de son « moi », le poète s'approche désormais de l'univers de l'Autre. Le narcissisme se remplace ainsi par « l'intimité ». Le poème ne reste plus esclave de son auteur, il sera au service de la marche du « Voyant ». Rimbaud souhaite que dans l'avenir la poésie objective s'établisse : « Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective » (p. 268). La poésie objective se définit aussi par « être voyant et se faire voyant ». Cela s'explique d'ailleurs par le désir d'inconnu : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. » (Ibid). En d'autres termes, la poésie objective est présentée comme équivalente de la poésie moderne et libérée des règles. La poésie qui dépasse le monde habituel pour parvenir ainsi aux univers inconnus ou l'univers des phénomènes « inconnus ». Il est vrai que cette découverte ne sera pas seulement dans un sens. La forme, la structure, le contenu participent d'une manière novatrice à cette démarche artistique. Enfin, le cogito rimbaldien est un voyage, de la singularité vers la pluralité, du « Je » vers « il », du « moi » vers « l'autrui » : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. » (Ibid). « On me pense », donc la poésie existe. De toute évidence, le poète ne peut être séparé de son œuvre et de son empreinte personnelle, mais si l'autre pense à sa place et si « Je est un autre », le décalque du poète n'est plus subjectif. En effet, la formule mythique de « Je est un autre » oriente vers une « révision » du « moi » absolu. Le poète-voyant n'est pas seulement à la recherche de l'Autre mais à la découverte de son véritable « moi », prisonnier des préjugés. Il faut connaître l'Autre, connaître son « moi » involontaire. Le poète-voyant dans son ascension, perçoit son « moi », à l'instar du « moi » des Autres. Il n'y a nullement la suprématie du « moi » du poète envers le « moi » de l'Autre. Rimbaud lui-même explique ce qu'il veut dire par le terme « *Je* est un autre » : « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » (Ibid). La crédibilité de la pensée humaine n'est pas mise en cause par Rimbaud, mais c'est plutôt la philosophie close et cernée sur elle-même qui est remise en question. Par « les profondeurs », on peut entendre sans doute les traces de l'inconscient. Cependant les exégètes ne sont pas d'accord sur ce sujet. À titre d'exemple si D. Combe croit à des traces de lectures de Taine[1], J. Plessen pense surtout à la spontanéité absolue de la

[1] Dominique Combe pense plutôt à l'influence des théories du philosophe Hippolyte Taine développées en 1870 dans *De l'intelligence* in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, *op. cit*., p. 20.

conscience.[1] De toute façon ce qui est considérable, c'est que le « moi » est envisagé comme un « enjeu » pour Rimbaud. En fait, le poète se laisse être à l'écoute de son « moi » véritable. La symphonie raisonne /résonne dans les profondeurs pouvant émerger sur la scène. En d'autres termes elle se manifeste dans la poésie, lorsque « le cuivre s'éveille clairon ». Le nom du cuivre et son état suggèrent sans doute « Alchimie du verbe ». Le poète en lançant un coup d'archet participe à « être voyant et se faire voyant ». Quoique tous ces termes puissent « prolonger le *topos* romantique de l'inspiration »[2], ils préservent une grande distance avec mouvement en remplaçant la voix par la pensée. Rimbaud sous l'influence du romantisme et des grands poètes comme Hugo et Baudelaire, veut se libérer du poids des topos du romantisme. De fait, il veut retrouver l'originalité du sens et de la création divine au lieu d'être enfermé dans « l'idéalité » passive du romantisme. À cet égard, Y. Bonnefoy développe les propos de Rimbaud sur la poésie objective :

> Il annonce la poésie *objective* comme un retour à la vie divine, comme un dépassement des sentiments et des attitudes dans la participation retrouvée, comme un brûlement de nos sensations qui ne sont qu'une vue partielle, un « réglage » des sens parmi bien d'autres possibles, dans la flamme réelle de l'Inconnu. Puisque notre vie, à l'encontre de la vie grecque, n'est plus une existence harmonieuse, et affine aux rythmes divins, c'est bien dans la consumation de ce qu'elle est devenue qu'il faut réinventer le réel.[3]

En réalité, le poète longtemps prisonnier de ses sensations n'a pu voir qu'une partie de son « moi » habitué aux mensonges et aux jeux, cela ne lui permettant pas d'atteindre le réel. C'est pour cette raison qu'il faut être « travailleur ». Il faut de la « consumation », de l'alchimie. « Ce passage du *je* à l'*autre* (ou également de la « poésie subjective » à la « poésie objective ») n'est donc pas un simple jeu de l'intellect : il engage l'être tout entier, et il s'avère par conséquent très dramatique. »[4]

Nous pensons que les propos de Rimbaud dans ces deux lettres sont complémentaires. Il faut signifier l'une phrase par l'autre. Comme le précise Rimbaud « *Je* est un autre » il n'est plus celui qu'on connaît dans le romantisme. En effet, le lyrisme de Rimbaud est lié à aux concepts de société et d'innovation, l'engagement vers la poésie et la société sont perceptibles, c'est exactement ce que l'on perçoit chez Nîmâ. Or, le poète, auteur de son œuvre, doit délaisser ses pensées figées et limitées, compagnons fidèles de tous les moments, celles qui fonctionnent sans doute comme des freins. Elles ne permettent pas au poète de

[1] Plessen Jacques, *Promenade et poésie*, *op. cit*., p. 226 n.

[2] Terme emprunté à Combe Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud, op. cit*., p. 19.

[3] Bonnefoy Yves, Rimbaud, Éditions du Seuil, 1961, p. 53.

[4] Richter Mario, « Autour de la poétique de la beauté dans une Saison en enfer » in Rimbaud poéticien, sous la direction d'Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 119.

s'aventurer et d'expérimenter d'autres visions. Elles anéantissent son audace et sa curiosité. Comme le dernier conseil, Rimbaud finit son écrit par « la pensée ». Il insiste ainsi d'une manière ironique, sur l'aspect nuisible de la pensée, celle qui enferme le poète et pour ainsi dire la poésie et la met au piège de la répétition et de la décadence : « je vous en supplie, ne soulignez ni du crayon, ni trop de la pensée » (Ibid). En effet, la poésie subjective n'apparaît qu'un gaspillage de la pensée et de l'encre. Or, Rimbaud est contre cette poésie « horriblement fadasse », égocentrique et submergée par le « moi » narrateur. La poésie objective déclare ainsi la fin du romantisme, la clôture du « Je » car désormais « *Je* est un autre ». En réalité, l'auteur ne sera plus le roi absolu de son œuvre. « Après Racine, le jeu moisit ». À travers cet énoncé affirmatif : « je me dois à la société », il semble que Rimbaud entreprend deux processus : prendre des masques différents afin de se libérer du masque de son « moi », voyager par son *Bateau ivre*, dévaloriser la société et vivre *une Saison en enfer* pour enfin atteindre la liberté en clôturant le cycle de la tromperie pour retrouver son « moi » perdu aux clairs des *Illuminations*. Nous remarquons ainsi la singularité de Rimbaud aussi bien du point de vue langagier que structurel qui s'opère par son retrait progressif du romantisme et des valeurs définies de la société. Nous constatons cela aussi chez notre poète persan. En effet, la modernisation de la poésie n'est réalisée ni aléatoirement ni soudainement. Alors, comme chaque autre poète, les poèmes de Rimbaud n'ont pas de valeurs linguistiques et sémiologiques identiques. L'insurrection chez lui pour que le « Je » soit un autre, lui fournit l'occasion de découvrir un pays à la fois exotique et objectif, d'où vient l'hermétisme de sa poésie. En effet, la singularité de l'univers disloqué du « moi » de l'auteur, le rend aussi rude à communiquer dans une société dont le système ne reconnaît que ses adeptes incontestables. Y. Kawanabe explique comment le langage de Rimbaud, à l'instar du poète lui-même, forme son univers fermé :

> Le langage de la poésie rimbaldienne annule ainsi son rapport horizontal, d'abord extérieurement, avec la collectivité de son époque ; et ensuite intérieurement, il met fin aux rapports conventionnels entre mots, corollaire de la collectivité langagière. Il se verticalise, tout à fait comme l'espace-temps de son pays poétique du monde intégral. Et toujours comme lui, ce langage forme un univers isolé, « une Nature fermée » et, en tant que tel, il devient « substance ».[1]

Cependant, nous pensons que ce mal de communication peut fonctionner comme une occasion à donner une épaisseur herméneutique à la poésie de Rimbaud. En effet, comment la marche ascendante de ce nouveau langage ne pourrait-elle pas réincarner des nouveaux liens dimensionnels ? Quoiqu'il perde a priori, ses points de dialogues dans l'univers limité de la

[1] Kawanabe Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique*, *op. cit*., p. 211.

collectivité, il continuera à découvrir les nouvelles intimités. C'est pour cette raison que la poésie rimbaldienne s'ouvre à des interlocuteurs différents, des interprétations disparates, voire antagonistes. À titre d'exemple, « Voyelles » de Rimbaud offre un univers coloré de « signifiés » qui ne fonctionnent pas nécessairement avec les « signifiants », dans un schéma linaire mais circulaire, voire dimensionnel. Si on considère que ce schéma peut être crédible pour les autres éléments linguistiques et sémiologiques, accéder à une pluralité d'interprétations est vraisemblable.

> Ainsi on pourrait même dire que chaque interprétation individuelle possède des conclusions et des observations très justes, puisque c'est précisément la multidimensionnalité égalitaire qui définit la spécificité du sonnet : multidimensionnalité qui tient, en fin de compte, des possibilités infinies d'articulations qui s'ouvrent lorsque la distinction rassurante du signifié et du signifiant, de l'expression et du contenu, disparaît.[1]

## 3. La Poésie objective, Rimbaud et Nîmâ

Nous traiterons ici quelques divergences et convergences de la poésie objective chez Rimbaud et Nîmâ. Nous pensons que sur l'essentiel de la poésie objective, il n'y a pas de différences remarquables entre eux, les nuances renvoient évidemment aux divergences linguistiques, historiques, culturelles et littéraires de la poésie persane et française ainsi qu'aux nécessités socio-politiques qui orientent la poésie.

De toute évidence, « **Je est un autre** » apparaît le point commun chez les deux poètes qui cherchent à s'éloigner de la poésie subjective. En effet, Nîmâ à l'instar de Rimbaud prend ses distances à l'égard du « Je » personnel. Signalons que l'« autre » n'est pas seulement un autre pronom personnel renvoyant à une autre personne en dehors du poète, mais il peut se référer à un « Je » impersonnel, inhabituel, exotique, grosso modo, le nouveau « Je » du poète. C'est pour cette raison que la présence de chaque « Je » dans un poème, ne pourrait pas suffire à prouver la poésie subjective. Le poète en prenant ses distances à l'égard du moi égoïste et obscure découvre sa réalité, il bénéficie alors d'une nouvelle vision libre et décentrée de la subjectivité. Aussi, il devient clairvoyant autant que « voyant ». En réalité, la substitution du « Je » par l'« autre » exige une démarche lucide de « se reconnaître » et de « connaître » l'inconnu contre l'univers rétréci, passif et inerte du cogito « Je pense ». La poésie objective selon A. Kittang est « contre l'égocentrisme étroit de l'« *intelligence borgnesse* », la globalité (bien romantique) d'une « *intelligence universelle* » ; contre la passivité satisfaite du conformiste littéraire. »[2] Rimbaud complète ainsi son propos avec l'idée d'être « Voyant ».

[1] Kittang Atle, *Discours et jeu*, *op. cit*., p. 283.
[2] *Ibid*., p. 43.

« **Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.** » « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 » (270) cela constitue une formule marquante de la poésie objective. Le poème toujours enfermé dans les contraintes strictes de la poésie subjective est centralisé sur le « Je ». Le poète, dégagé de son « Je », à la recherche de nouveaux horizons, brise les chaînes épineuses de la poésie subjective par un travail préétabli et laborieux. La vision libre, lucide, aérée des clichés farfelus se retrouve à travers ses vers libres. Le poète devient à la fois acteur et réalisateur de ce spectacle. Le poète-voyant doit entreprendre à travers et *dans* la langue d'un nouveau plan multidimensionnel pour créer sa poésie objective. Cette démarche exige alors le dynamisme et l'effort de la part de l'auteur. Or Rimbaud définit le travail du poète comme « un devoir à accomplir ». En réalité, le travail du poète doit être à la fois médité, raisonné et audacieux. Pour dérégler la poésie, il ne pourra pas suivre un chemin sans plan. Le poète, artiste moderne ne réalise son rêve de création poétique que sur les ruines d'un bâtiment vain et encombrant. Cependant, il détruit afin d'établir une nouvelle construction, il déconstruit pour une nouvelle poésie. Dans ce sens, son initiative se traduit par une frénésie poétique et une liberté surveillée. « La provocation s'est enrichie d'un paradoxe enclos dans un *oxymoron* nouveau : le dérèglement est raisonné, la folie est contrôlée. »[1] La modernisation chez Nîmâ est aussi une démarche préméditée, progressive et régulière. Même si ce poète dépasse les règles de la prosodie, décompose la syntaxe et libère la langue, sa poésie n'est pas privée d'ordre.

بی‌نظمی هم باید نظمی داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیود بی‌لزوم و فایده‌ی قدیم است.[2]

> Dans le désordre, il faudrait qu'il y ait un ordre. La liberté dans la poésie consiste à se débarrasser des contraintes inutiles de la poésie vieille.

N'oublions pas que la modernisation ne se réalise que par un processus dynamique et la poésie possède toujours du potentiel de changement. En réalité, le dérèglement dans tous les sens pourrait être valable pour tous les temps, car la poésie n'est pas comme une statue emblématique construite pour toutes les époques et tous les hommes. À cet égard, Nîmâ répond aux critiques des personnes qui considèrent l'initiative de Nîmâ comme une désacralisation de la poésie persane :

شعر هم یکی از مواد زندگی انسان است. دنیا تمام نشده، شعر هم نمی‌تواند تمام شده باشد. این تمامیت دست نخورده، که بـه خیـال بعضی از ادبای ما هیچ‌کس حق ندارد دست به ترکیب این سنگر مستحکم عتیق بزند، کاملاً مخلوق تصورات خود آنهاست.[3]

---

[1] Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, *op. cit*., p. 107.

[2] Youchîdj Nîmâ, *Arzech-e Ehssassât* va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (*La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre*), *op. cit.,* p. 111.

[3] *Ibid*., p. 112.

> La poésie est une matière de la vie de l'homme. Le monde n'est pas fini, la poésie ne pourrait pas être finie non plus. Cette croyance chez certains hommes de lettres qui considèrent la poésie comme une « totalité intacte » de sorte que personne n'a droit de toucher et de modifier sa composition sacrée et solide, n'est qu'une illusion.

La poésie ordonne ainsi un **nouveau regard**. Le poète doit connaître les motifs de sa poésie. Il doit être capable de pénétrer par son regard, ses sensations, son instinct, son esprit, au sein des phénomènes. « Prendre distance avec soi » et « s'approcher des objets » se définissent comme des qualités essentielles pour la poésie moderne. Le poète-voyant peut être à la fois « mage ou ange ». Dans sa poésie, les objets pourront se jouer entre eux. Le poète aussi s'incarne en un objet, une personne voire un événement. Le sujet est de toute façon, remplacé par l'objet et le poète par la poésie. Nîmâ croit que le poète doit non seulement connaître les objets, mais aussi s'identifier à eux, voire devenir l'objet même :

> عزیز من ! باید بتوانی بجای سنگی نشسته، دوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانده، به تن حس کنی...باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی. باید این کشش ترا به گذشته‌ی انسان ببرد و تو در آن بکاوی. بـه مزار مردگان فر بروی، به خرابه‌های خلوت و بیابان‌های دور بروی و در آن فریاد برآوری و نیز ساعات دراز خاموش بنشـینی... بـه تـو بگویم تا این‌ها نباشد، هیچ چیز نیست... دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت. باید بارها این مبـادله انجـام بگیرد تا به فراخور هوش و حس خود و آن شوق سوزان و آتشی که در تو هست، چیزی فراگرفته باشی.[1]

> Mon cher ! Il faut que tu puisses te mettre à la place d'une pierre et ressentir ce que t'a fait pendant longtemps, la tempête de la terre... Il faut que tu puisses devenir une coupe de vin, lorsqu'elle tombe et se brise, tu sens les frissons de ce brisement sur ton corps. Il faut que, par ce charme, tu voyages dans le passé de l'homme et que tu y fouilles et que tu puisses pénétrer dans les tombes des morts, dans les ruines abandonnées et les déserts lointains pour y pousser tes cris, il te faut t'asseoir pendant des heures et garder le silence...Je te confie qu'avant tout cela, rien n'est fait...Savoir que la pierre est en pierre ne peut être suffisant, c'est comme savoir le sens d'un poème, il faut que quelques fois tu t'installes dedans et regardes l'extérieur avec **son** œil invisible et vice-versa le regardes en retour par ce qui a été vu à l'extérieur. Il te faut reprendre plusieurs fois cet échange jusqu'à ce que tu appréhendes, d'après ton intelligence, ton sens et ta passion ardente qui existent en toi.

En réalité, le « Je » s'incarne à tout instant en un « autre ». Ces propos de Nîmâ évoquent certainement le changement des masques dans la poésie rimbaldienne. Le poète ne demeure plus dans son moi égoïste mais prend des figures des autres. De même, Rimbaud emprunte le regard des autres : « je voyais *avec son idée* le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne » « Mauvais Sang » (pp. 222-223). Il peut perdre son regard aussi. *Une saison en enfer* présente ainsi la perte de son propre regard : « Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés *ne m'ont peut–être pas vu*. » (p. 223). « Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis bête, un nègre. » (p. 223). Le processus d'altérité fait partie du procès de la création objective. Le poète n'ayant pas perdu le statut de son « moi » est glorifié

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.*, pp. 7-8.

par la formule : « Je pense » et sans approcher des « moi » des autres : « on me pense », ne parvient pas à se retrouver. Comme l'explique Nîmâ, le poète voit comme un « objet », il échange le regard pour voir le cosmos et les objets par la résonance de ce qui a été vu. Cet échange avec les objets s'effectue pour les toucher profondément. Il est évident que le poète clôt son voyage vers l'« autre » en retrouvant son « soi » perdu. C'est pour cette raison que Nîmâ précise :

شاعر باید بتواند خودش و همه‌کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است.[1]

> Le poète doit pouvoir être lui-même et tout le monde. Il faut qu'il puisse se détacher de lui. C'est l'essentiel.

« Enfance IV » présente la meilleure confession de Rimbaud détaché de lui :

> Je suis le saint, en prière sur la terrasse, -- comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.
>
> Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.
>
> Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.
>
> Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel. (pp. 177-178).

Le poète-voyant prête et emprunte toutes ses sensations à l'autre, ce qui lui offre les dimensions inaccessibles des phénomènes. Il pénètre tellement dans un objet qui devient l'objet même, tout objet pourrait également s'incarner en lui. Il n'y a aucune limite pour qu'il prenne l'identité d'un autre comme déclare ironiquement Rimbaud lui-même : « Je suis le Brie !... Je suis le Roquefort !... Je suis le gruère ». « Lettre à Ernest Delahaye, le 14 octobre 1875 » (p. 309). « Je suis maudit » « suis-je bête ! » « Mauvais Sang » (p. 222), « je suis caché et je ne le suis pas. » « Nuit de l'enfer » (p. 228), ce dernier témoigne de cette vérité que le poète à tout instant pourrait délaisser la qualité ou l'identité qu'il vient de prendre. Le poème lui fournit un contexte pour se perdre et se retrouver. Cette défiguration permanente lui permet de s'approcher des objets et de leur existence. Les figures du poète-mer, du poète-marin, du poète-barque, du poète-oiseau marquant chez Nîmâ et Rimbaud constituent des silhouettes de leur poésie objective. Rapprochement du poète de la nuit et des éléments fondamentaux, des couleurs, des sons, des fleurs démontrent son alliance intime avec les phénomènes de son alentour. Le poète tantôt devient un bohème à la recherche de son auberge céleste, tantôt garde sa lampe allumée pour une rencontre intellectuelle ou une tentative humaine. Il veille sur sa poésie, quelques fois sur des personnes endormies. La voix du poète s'unit aussi aux

[1] *Ibid.,* p.13.

mélodies des étoiles ou au chant matinal du coq. Le poète expérimente d'une manière audacieuse, le cosmos et la nature. Il acquiert la capacité de parler avec les fleurs, les pierres et de comprendre les oiseaux, il peut même « devenir un très méchant fou » « Vies, p. 182 ». « Alchimie du verbe » de Rimbaud et « Phénix » de Nîmâ traduisent la création poétique du « voyant » : « Je suis un inventeur » (Ibid). Un inventeur, il faut tenter d'être un autre, il faut mourir vraiment alors que les autres « meurent à peu près par le monde » « Bannière de mai, p. 131 ». Le poète voyant souffre demeurant dans « Nuit de l'enfer », mais il n'abandonne en rien, il est combattant : « je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! » (p. 226), car il est « prêt pour la perfection » (Ibid). Il choisit d'être brûlé : « Feu ! Feu sur moi ! » « Mauvais Sang » (p. 225). Or Il se jette en feu comme un phénix pour donner de la vie aux autres :

آنگه نج ی درویش مس اخد به وی بیت آتش فکنا ابد، شا ده و ر ته مرغ اخاکسترتش و ته
مرغ اپس ج جه ش دل خاکسترش به در [1]

*Alors ivre de ses douleurs intérieures*
*il se jette dans l'immensité du feu.*
*Le vent souffle brutalement et l'oiseau est brûlé*
*l'oiseau n'a laissé que ses cendres*
*alors que ses poussins en ressortent.*

Le poète-voyant, toujours réveillé durant la nuit surveille son amour : « À côté de son cher corps endormi, que d'heures des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. » « Délires 1 » (p. 230). Le poète dans la nuit, possède des puissances magiques, sa lampe est plus allumée que le soleil :

درش سرد مستا ز اکر ی خ شیا هم، چ کر ی گرم چرغ م م ر د او به مانند چرغ م انه فو د چرغ ، انه
فو بسته به یخ ماه که بالا فو د ام چرغم درآه فو مسیه م فو تم در ش تا او ش سرد مستا بد [2]

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 63.
[2] *Ibid.*, pp. 186-187.

*Dans la nuit froide d'hiver*
*le four du soleil ne brûle pas comme le four chaud de ma lampe.*
*Aucune autre lampe ne brille*
*comme la mienne,*
*pas même la lune glacée scintillante.*

*J'allumai ma lampe*
*dans une nuit obscure*
*au moment où mon voisin s'apprêtait à partir*
*Et c'était une nuit froide d'hiver.*

Par sa puissance prophétique, seul il peut même construire au sein de la nuit obscure, avec sa lampe allumée, une muraille pour les aveugles :

تا صبحدم، در این شب گرم افروختم چراغ، یک آخر هم برکم بجا تر ادیبی در سری کر [1]

*Jusqu'à l'aube en cette nuit brûlante*
*j'ai allumé la lampe*
*car je veux monter dans la maison des aveugles*
*une muraille bienfaisante.*

Le poète peut devenir étrangement tout : « Je devins un opéra fabuleux : je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur » « Alchimie du verbe » (p. 237).

« Je est un autre » s'assigne en effet, à l'idée des valeurs **polyphoniques**. La voix de l'« autre » peut s'entendre dans la poésie objective. Ce n'est pas le « moi » narrateur mais le moi transfiguré en un « autre » ou en plusieurs « autres ». D. Combe considère la poésie rimbaldienne comme polyphonique dans le sens qu'elle invente ou transforme des genres différents, en particulier, dans *Les Illuminations* :

[1] *Ibid.*, p. 173.

« Selon cette polyphonie, les différents modèles génériques, baudelairiens et romantiques, se combinent dans le recueil des *Illuminations* qui, après *Le Spleen de Paris*, inventent en quelque sorte le poème en prose moderne, genre pluriel par excellence. »[1] C'est le cas pour Nîmâ aussi dont l'œuvre contient différentes formes et styles. Pourtant, il porte le titre du « père de la poésie libre » en Iran. Néanmoins, il semble que cette approche de la poésie polyphonique est très personnelle chez D. Combe. Comme le mot polyphonie même est révélateur, nous croyons qu'un poème polyphonique possède plusieurs « Fonè », au moins deux. Ces derniers, dans un sens plus large, peuvent se remplacer par multiples voix. Certes, ce processus peut être possible par la substitution des sujets, la poésie de Nîmâ et de Rimbaud en témoignent bien. Nîmâ a éveillé les voix éteintes dans la poésie persane. À cet égard Jorkesh précise : « Nîmâ s'efforce de briser le statut du « Je » sujet, en invoquant l'objet dans la poésie. Il semble que cette tentative est le premier pas fondamental pour parvenir à la poésie polyphonique. »[2] Plusieurs poèmes dont « Ghoghnouss » (« Phénix »), « Ahangar » (« Le Forgeron »), « Ghorâb » (« Le Corbeau »), « Hamsayegân-é Atach » (« Les Voisins du feu ») et « Andouhnâk-é Chab » (« Triste de la soirée ») représentent l'absence du « Je » narrateur. Nous pensons mettre dans cette catégorie, le long poème comme « Pariân » (« Les Fées »), ou encore « Rîrâ » à travers lequel, il y a le « Je » à côté de plusieurs voix entendues.

ی ص . آ مش / پش «کا» که بنا آب / برق یه تابش تصویری خرب / در چم ک ، / گ ک که
خ / ماص بی آد ی یس / ب ظم ه ش ب أ ، م / آو ی آدمیه شنید م / در گردش شب ذ نگیه ، / و ی
م / نگیه تر / وآو ی آدمیه کسر / م د م بر / ش درو قای دلتنگ / خ آنچن / که م ه بیت
در / در خ ب بینم / ی ی / د ده که بخ / دی ش ی / ویس بخ دش / و فته بص یش ، م /
خ م 3

*Rîrâ, la voix se propage ce soir*

*derrière le bosquet,*

*derrière la digue dont l'éclair noir*

*reflète aux yeux une image sombre.*

*On dirait que quelqu'un chante...*

[1] Combe Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, *op. cit.*, p. 106.
[2] Jorkech Chapour, *Boutigha-ye Cher-e no* (*La Poétique de la poésie nouvelle)*, *op. cit.*, p. 199.
[3] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, pp. 192-193.

*Mais la voix humaine n'est pas comme ça.*
*j'ai entendu des chants des hommes*
*harmonieux et surprenants*
*au cours des nuits pesantes*
*plus lourdes que mes chagrins.*
*Et je connais par cœur*
*des chants humains.*

*Une nuit dans une barque*
*ils ont chanté plein de mélancolie de telle manière que*
*je vois encore dans mes rêves*
*la splendeur de la mer.*

*Rîrâ. Rîrâ...*
*Il veut chanter*
*dans cette nuit sombre.*
*il n'est pas avec soi,*
*emporté par sa voix, mais*
*il ne sait plus chanter.*

En effet, ce n'est pas forcément par l'absence du « Je » qu'un poème devienne polyphonique, mais par la désubjectivation du « Je ». Ainsi le « Je objectivé » peut renvoyer à un autre pronom en particulier le lecteur même, c'est le cas pour Rimbaud également. À cet égard D. Combe déclare :

> « Le « Je » du « Bateau ivre » est bien une figure du poète, au sens rhétorique, « objectivée » par la fiction poétique. *Une Saison en enfer* et dans une moindre mesure les *Illuminations*, qui laisse peu de place à l'expression du sujet, pousserons plus loin encore ce processus de mise à distance allégorique et théâtrale.[1]

[1] Combe Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, *op. cit*., p. 22.

Cependant, il faut signaler que la polyphonie peut être opérée non seulement par l'abandon du « Je », mais aussi par d'autres procédés linguistiques très subtils. À titre d'exemple, « Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante »), présente un « Je » totalement absent, mais dans quelques endroits du poème, on peut entendre les interrogations. Le lecteur peut se demander s'il s'agit du chant du coq, de la voix du poète, on bien de la voix mélangée du lecteur au chant du coq :

گش، برنگ کاو صاش، ادل، برآوی غزو بسته اقوقا قو بریـ تا ، اکیسـ کـ ما ؟کیسـ کـ سته
؟[1]

*Le cœur attend la caravane de sa voix*

*il est attaché à son ode attrayante.*

*Cocorico ! Sur ce chemin obscur*

*Qui est égaré ? Qui est fatigué ?*

Quant aux *Poésies* de Rimbaud, « L'Éternité » représente un poème polyphonique, cependant « Age d'or » peut se traduire comme un poème polyphonique par la multiplication des voix diffusées aussi bien que la distanciation du poète avec le « Je » subjectif. « Métropolitain » représente aussi une polyphonie riche. Ainsi, dans un milieu bruyant maritime, urbain, la voix ambiguë qui se diffuse par « Lève la tête » (p. 197) se mélange sans doute par d'autres voix « Vous » et « Elle ».

Cette pluralité phonique ouvre certainement sur une poésie à la fois hermétique et symbolique, possédant une étrangeté sémantique et linguistique due à la nouvelle langue ou à la nouvelle forme. Le lecteur ne parvient pas à discerner *qui parle* ou *qui dit quoi*. Cette polyphonie peut ainsi aboutir à la polysémie de façon à ce que plusieurs lectures soient possibles. Cela aussi est crédible pour nos deux poètes. Le lecteur peut s'interroger sur l'identité de la poésie. Qui parle ? Que veut-il dire ? Pourquoi dit-il cela ? Et les autres questions identiques. M. Murat croit à la polyphonie en tant que phénomène énonciatif et révélateur du sens :

> Le sens dépend donc d'un contexte subtil et mouvant. Dans « Alchimie du verbe » il est commandé par son inscription dans une séquence narrative. Ailleurs nous avons plutôt

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 158.

> affaire à une « polyphonie » déterminée par les changements de position du sujet (les péripéties de « Mauvais Sang ») ou les développements de l'interlocution (« Vierge folle »). Pour prendre un exemple assez simple, toute la sixième séquence de « Mauvais Sang » est commandée par le thème de la *conversion du nègre* : le baptême imposé par les blancs (« il faut se soumettre au baptême »), suivi de la conversion intérieure(le « coup de la grâce »). C'est donc le sujet converti qui est l'énonciateur principal de la séquence, jusqu'à son terme (« je loue Dieu »).[1]

La conclusion qui suit ce propos, révèle cette idée que la polyphonie aboutit à un hermétisme, ce qui implique plusieurs interrogations quant à l'identité des sujets :

> Ce processus donne naissance à des formules que leur intensité et leur perfection détachent de leurs déterminations idéologiques, si bien qu'on ne sait plus au juste *qui parle*, sinon le poète : « l'heure de la pure douleur » ne sonne pas seulement pour le converti, mais pour le narrateur premier (s'il en est un) et pour chacun de nous.[2]

En effet, la polyphonie apparaît un moyen pour le poète de s'identifier à plusieurs voix, elle lui permet aussi de proposer une série d'identifications au lecteur.

Le regard objectif du poète autorise à ce que la poésie, sortant des sentiments absolus et des clichés entendus, s'appuie sur une expérience particulière au moment des rencontres du poète avec la nature, la société et les phénomènes cosmiques. En réalité, la nature et la société occupent des places importantes dans la poésie objective. Il est évident que la nature prend une autre dimension par rapport à sa place dans la poésie romantique. Elle ne fait pas forcément l'objet du plaisir du poète, mais constitue plutôt un champ afin que le poète s'y perde et s'y retrouve. La nature, comme un endroit de liberté, appartient à la marche du poète-aventurier. Un motif remarquable de la poésie objective et de la rêverie poétique se retrouve dans la nature. Le poète établit un lien libre, vivifiant et intelligent avec elle. La nature à l'instar des objets, peut être personnifiée, active et expressive voire humanisée. Les beautés naturelles attirent le regard du poète avant-gardiste, dans le sens qu'elles sont en contact avec sa vie privée et sociale. En d'autres termes, la nature devient un véritable objet poétique.

> Pour Nîmâ tout élément de la nature est signifiant, vigoureux et dynamique, « La vieille tortue [qui] se balade au bord de la rivière »[3] ainsi que la luciole. Les ailes des mouettes et les oiseaux de forêt, les *Dârvague*s, même la croissance des lotus de l'étang et les feuillages confus marquant le dynamisme de la vie peuvent se manifester dans sa poésie. De même, la voix fatiguée des patrouilles et des riziculteurs, le bruit de la pluie et des vagues de la mer occupent l'espace poétique. Nîmâ ne s'éloigne jamais de son environnement. Les objets, les animaux, le paysage de la nature sont comme ses amis

[1] Murat Michel, « La « Puissance d'ironie » de Rimbaud » in Rimbaud poéticien, sous la direction d'Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 115.

[2] *Ibid*.

[3] Il évoque le premier vers du poème « Dar Kénar-e Roud khaneh » (« Au bord de la rivière »).

> intimes. Sa vision intelligente envers la nature et la société bouleverse en effet l'atmosphère de la poésie persane et change aussi sa forme subjective.[1]

Nous avons consacré des chapitres à la place de la nature dans la poésie de Nîmâ et de Rimbaud. De même, la grande partie dans laquelle les éléments fondamentaux sont traités, dévoile des aspects de la nature dans la poésie de nos deux poètes. Dans un chapitre, nous avons expliqué aussi les valeurs symboliques de la poésie nîmâienne, qui nous mènent maintenant à la notion de la poésie objective chez ces poètes.

Rimbaud, dans les poèmes comme « Sensation » ou « Bohémien » associe la nature à la marche de ce poète-aventurier. Ce dernier emprunte ses motifs à la nature pour exprimer un phénomène. La nature n'est plus l'élément romantique de la méditation, mais une référence de vérité, de la rêverie et du voyant. Elle est libre, déréglée et devient l'objet de la création poétique : « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues » « Adieu » (p. 243). « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » surtout en partie IV, représente une nature déréglée, « la Nature en pantalons » : « Les fleurs, pareilles à des mufles / D'où bavent les pommes d'or / Sur les cheveux sombres de Buffles ! » (p. 98), « Trouve des Fleurs qui soient des chaises ! / Oui, trouve au cœur des noirs filons / Des fleurs presque pierres, – fameuses ! – / Qui vers leurs durs ovaires blonds / Aient des amygdales gemmeuses ! » (p. 99). M. Murat rend compte de la modernité de l'octosyllabe, caractérisant la poésie objective, au regard de l'alexandrin présent dans *Le Bateau ivre* :

> Le quatrain d'octosyllabes prend davantage parti pour une poésie « objective » ; il est moins hanté par les ombres de la grande poésie romantique, moins discursif, plus tranchant- en un mot plus moderne. Le poème en cela fait un choix ; il assume pleinement dans ses implications politiques aussi bien qu'esthétiques en cette modernité du « Siècle d'enfer ».[2]

Cette modernité linguistique est aussi visible d'une manière vaste chez Nîmâ. « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») représente une nouvelle composition de la maison et des nuages. Cependant le poème représente une valeur symbolique socio-politique :

خانه م بریـ / اکسر وی یـ بریـ با آ / ف گردنه خردوخرب ومسـ /ابد پیچد[3]

*Ma maison est nuageuse*

[1] Zarrinkoub Hamid, *Chechm andaz-e Cher-e- no-ye Farsi (Le Paysage de la poésie nouvelle persane)*, *op. cit.*, p. 70.

[2] Murat Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José corti, 2002, p. 90.

[3] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op.cit.*, p. 191.

*tout est nuageux sur la terre avec elle.*

*du haut du col de montagne, brisé et abattu et ivre*

*le vent tourbillonne.*

Dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »), le poète utilise une image symbolique pour les vallées ainsi qu'une fleur aquatique, exotique ou déréglée évidemment pour sa région montagnarde. Le poème reste toujours symbolique :

شب نگام، در آ م که بر جا در چ مرد ه شگانند / در آ نبت که بندد نیلوفر به پای سروکوه دم [1]

*La nuit, lorsque les vallées s'endorment comme les serpents morts ;*

*le moment où la main du nénuphar tend un piège au pied du cyprès de montagne.*

Ou encore dans « Pariân » (« Les Fées »), Nîmâ illustre une image poétique du poisson transfiguré en pierre précieuse :

در گردش مرج تیره، حتی ماه / قوت شد تش کسر [2]

*Dans les tournures des vagues noires, même un poisson se métamorphose en un rubis.*

En réalité, la nature déréglée est la nature humanisée qui s'allie avec le poète. Elle a la capacité d'établir le lien visuel ou expressif avec le poète et avec d'autres phénomènes de la poésie. « Aube » constitue le meilleur exemple de cette relation chez Rimbaud.

La poésie nîmâienne manifeste aussi ce lien entre les éléments de la nature et le poète. « Chab-pareh-ye Sahel-e Nazdik » (« La Chauve-souris du Proche rivage »), la chauve-souris s'adresse au poète :

---

[1] *Ibid.*, p. 201.

[2] *Ibid.*, p. 75.

شر پر حل نزد با م ( وی حرفش گنگ) گ :/ «چه ف و وشنا در تاق /با ک دربر م / ستگ آو د
شر در م »[1]

*La chauve-souris du proche rivage s'adresse à moi :*

*« Comme ta chambre est lumineuse !*

*Ouvre-moi la porte !*

*la nuit m'a absorbée. »*

Sur ce sujet, ce qui relie la poésie de Nîmâ à celle de Rimbaud, c'est l'innovation rhétorique, sémiotique, linguistique et symbolique. Signalons que la contribution de ces éléments, diffère d'un poème à l'autre, cela désigne sa valeur objective. L'évaluation de cette modernité et la réussite d'un poème peuvent faire l'objet d'une recherche particulière.

La poésie objective est aussi la poésie du dynamisme, de l'évolution. « Barf » (« La Neige ») de Nîmâ Youchîdj manifeste un instant symbolique dans lequel les couleurs d'abord se transforment ensuite se métamorphosent en une autre chose.

د با خ دو مزا /او مزی نگ ینا . ته /با خ دی بردیا [2]

*Ce n'est pas pour rien que les jaunes sont devenus rouges*

*Ce n'est pas pour rien que le rouge*

*a donné sa couleur au mur.*

Ces moments poétiques évoquent le jeu des sons et des couleurs dans « Voyelles ». « Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes ; / U, cycles, vibrement divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ; / O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges : / – O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! ». (p. 103). À l'origine de ces images colorées se

[1] *Ibid.*, p. 195.
[2] *Ibid.*, p. 196.

trouve le regard original et alchimiste du poète voyant. « Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision » « Being Beauteous » (p. 181). En réalité, nos deux poètes donnent une nouvelle définition des éléments visuels. Si pour Rimbaud, les images se jouent entre les sensations visuelles et auditives (voyelles-couleurs-objet) chez Nîmâ, les sensations sont absolument visuelles (couleurs-couleur-objet). Chez Rimbaud chaque couleur se réfère à une voyelle « A, noir corset velu des mouches éclatantes » ou un objet « O l'Oméga, rayon violet de Ses yeux ! », pour Nîmâ, la danse des couleurs illustre une journée neigeuse. Cependant, il semble que le procès de la transformation des couleurs aboutit à une transfiguration des couleurs, comme les vers suggèrent la substitution de l'automne en hiver. Ainsi, par cette danse imaginaire entre les couleurs et les voyelles ou bien entre les couleurs et les phénomènes, le poème objectif consiste aussi en une évolution novatrice dans la langue.

« Le langage fait ainsi l'objet d'une recharge imaginaire, qui sans doute rend au signe une forme de motivation, mais de telle sorte que celle-ci ne dispose d'aucune garantie transcendante, ne découle d'aucune « harmonie » préexistante. »[1]

En outre, le nouveau regard du poète-voyant découvre les nouvelles capacités synthétiques de la sémiologie. Association des éléments fondamentaux entre eux, et avec d'autres motifs cosmiques, comme on a vu dans la partie des éléments fondamentaux, les valeurs symboliques des « mots » comme le « bateau » chez nos deux poètes renvoient à cet aspect déréglé de la langue. À cela s'ajoute l'utilisation métaphorique des mots comme on perçoit chez Nîmâ et Rimbaud.

Dans « Mahtâb » (« Clair de lune »), l'un des poèmes libres de Nîmâ, le poète emploie le verbe « suinter » convenable pour un élément liquide ou une cruche d'eau, pour montrer que la lune scintille. Cela évoque « Les Mains de Jeanne-Marie » trempées dans des lunes. Ici le poète utilise le verbe tremper pour des lunes. En effet, ces nouvelles utilisations métaphoriques des mots, enrichissent la langue et favorisent la découverte de ses nouvelles capacités, en particulier dans la création des images poétiques et symboliques.

Quant à la nature dans les poèmes objectifs, elle est aussi illustrée par des images surprenantes et allégoriques. La poésie bénéficie de symboles. Étant donné que la nature ne connaît pas de limites, elle est libre de se manifester et de s'intégrer dans un poème objectif. Elle peut ainsi porter des valeurs symboliques variées. En réalité, l'amour, la vigueur, les besoins vitaux comme la faim et la soif, l'attente, la douleur, la guerre, la mort constituent les

[1] Illouz Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Edition mise à jour, 2014, p. 160.

motifs principaux dans la communication du poète avec la nature. La nature équivalente de la vie, se manifestant toutes ses formes, se dessine en détails concrets. Elle peut avoir aussi des connotations socio-politiques. La mer est l'image de la société en douleur, le vent et le marais sont des éléments plutôt destructeurs alors que l'étoile peut être salvatrice. Chez Rimbaud aussi, les éléments de la nature peuvent être porteurs de valeurs sociales ou politiques. Un élément comme le soleil aussi peut porter des connotations politiques :

> Dans les poèmes de Rimbaud de 1871, le soleil est souvent le symbole de Lumières politiques. Les Assis et Milotus dans *Accroupissements* s'en protègent, pour ne pas parler des images analogues de *Chant de guerre Parisien*, *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, *Les Pauvres à l'Église*, *L'homme juste*, *Les mains de Jeanne-Marie*...Le poète de *Ce qu'on dit au Poète* [...] serait un conservateur.[1]

À ce sujet, S. Murphy explique ailleurs les valeurs symboliques du soleil et de la montagne :

> Le soleil est l'image par excellence chez Rimbaud de la liberté et des Lumières de la République sociale et la montagne a, outre son caractère topiquement sublime, une signification pour les républicains qui se souviendront que la Montagne est la faction la plus radicale des républicains de la Révolution française, opposée à la Plaine (ou au Marais), le nom revenant pour nommer une faction également radicale en 1848.[2]

Le poète moderne rencontre aussi une dimension intacte de la nature et ses éléments. En réalité, les aspects les plus identiques de la nature, entre la poésie de Nîmâ et Rimbaud, en premier lieu, consiste à sa place symbolique et en second lieu, à l'aspect destructeur et sauvage de la force naturelle, comme « volcans, tempêtes, déluges, sécheresses ». La nature libérée et déréglée dans tous les sens, se multiplie.

> Une nature dans ce qu'elle peut avoir de plus humble (« violettes humides ») et de plus haut (ce « nuage sans guide ») où s'affirme au passage, mais dans un laconisme extrême, la métaphysique rimbaldienne depuis toujours associée à la nature, celle de la liberté. Liberté qui n'est pas la liberté subjective de la raison, mais celle de l'éphémère, du contingent, de l'aléatoire, de l'indécidable que ce « nuage sans guide » représente.[3]

La poésie objective n'est pas dispensée des préoccupations de la société et de la politique.[4] « Je me dois à la Société » « Lettre à Georges Izambard, le 13 mai 1871 » (p. 268). Chez Rimbaud « voleur de feu », les enjeux socio-politiques sont repérables[5]. À titre

[1] Murphy Steve, *Stratégie de Rimbaud*, *op. cit*., p. 161.

[2] Murphy Steve, *Rimbaud et la Commune*, *op. cit*., p. 112.

[3] Marty Eric, « Rimbaud, Nature et Poème » in *Rimbaud Des poésies à la Saison,* Études réunies par André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 27.

[4] Dans cette étude, nous trouverons aussi un chapitre consacré à des symboles politiques dans le corpus nîmâien : Partie III, Chapitre III : Les Symboles socio-politique de Nîmâ.

[5] Voir les opinions considérables de Steve Murphy in *Rimbaud et la Commune*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

d'exemple, « Les Effarés », « Mauvais Sang », « Dormeur du val », « Les Mains de Jeanne-Marie », « Chant de guerre parisien », « l'Orgie parisienne ou Paris se repeuple » représentent, chacun, quelques aspects de la vie socio-politique de Rimbaud. Ce dernier blâme dans sa poésie, Dieu, le roi, l'église, les métiers, les paysans, les autorités. Même les matières scolaires ne sont pas exemptes de ses reproches âpres et ironiques dans « Prologue ».

Cependant, à part des références socio-politiques, le travail audacieux du poète-aventurier, pour se libérer de la poésie traditionnelle admise par la société, traduit une véritable politique culturelle du poète objectif. « Le développement de la poétique de Rimbaud en lui-même, des vers traditionnels aux poèmes en prose, est politique : il est l'expression de l'esprit révolutionnaire de Rimbaud. »[1]

En résumé, la poésie objective est la poésie libérée, inouïe, défigurative, ayant la capacité de dépasser les difficultés linguistiques, de prôner des expériences symboliques et de proposer des images surprenantes. C'est une poésie du réel, de la rêverie, de l'instant. « Une poésie qui, de ce fait, s'ouvre au réel, à l'histoire et au collectif. »[2] « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle *sera en avant.* » (p. 272). Une poésie du présent mais en avant. « Un bond en avant : exploration psychique et prise en compte de la société contemporaine sous toutes ses formes... »[3]. La poésie du mouvement et de la rénovation sous toutes ses formes constitue une mise en scène de l'« opéra fabuleux » du poète en avant.

[1] Wetzel Hermannh, « La poésie politique de Rimbaud » in *Rimbaud Des poésies à la Saison,* Études réunies par André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 53.

[2] Scepi Henri, « Rimbaud, poésie objective » in *Rimbaud poéticien,* p.31.

[3] Murphy Steve, *Stratégie de Rimbaud*, *op. cit*., p. 13.

# Conclusion

شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد.

موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است.[1]

Le poète doit pouvoir être lui-même et tout le monde.

Il faut qu'il puisse se détacher de lui. C'est l'essentiel.

Nîmâ, le fondateur indéniable de la poésie libre en Iran, afin de réaliser son rêve avant-gardiste, souffrit pendant des dizaines d'années. Pour atteindre son objectif, il n'hésita pas à examiner plusieurs changements dans la poésie persane. C'est pour cette raison que la poésie persane se modernisa d'une manière progressive et programmée. Le résultat des efforts à la fois, laborieux et audacieux de Nîmâ resta toujours bénéfique. Il donna de nouvelles capacités au langage poétique, aux mètres prosodiques pour conjuguer habilement ses idées et son style dans la poésie persane. Le plus important de ce qu'il effectua pour la modernisation de la poésie ancienne, c'est la nouvelle définition du regard poétique et la perception originale qu'il offrît avec la générosité aux poètes persans.

> L'autre entreprise importante de Nîmâ consista à montrer aux poètes, la possibilité des expressions et des images nouvelles. Il leur indique une nouvelle direction vers les objets et les événements. L'univers créé par lui fut poétique, au sens vrai du terme. Dans les poèmes comme « Nâghouss » (« La Cloche »), « Mâkh-Oulâ », « Mahtâb » (« Clair de lune ») et « Ghayegh » (« La Barque »), nous rencontrons un poète novateur qui comprend l'héritage culturel de la société aussi bien que l'esprit de la poésie. Il évite cependant de reprendre les propos des Anciens, désirant concevoir une nouvelle poésie. Son contact avec les objets et les phénomènes bénéficie d'une indépendance philosophique. Il aime la simplicité et la vigueur, comme la marche d'une tortue au bord de la rivière.[2]

L'étude actuelle se centre sur le retentissement de Rimbaud dans la tentative novatrice de Nîmâ à côté d'autres éléments précurseurs dont une grande partie renvoie également à la langue et la littérature française. Nous avons montré que Nîmâ doit sans doute la notion de la « poésie objective » aux écrits de Rimbaud et que sa poésie libre reflète l'écho de la poésie rimbaldienne. En effet, les écrits critiques de Nîmâ sur la poésie, la peinture, la musique témoignent de sa profonde connaissance universelle dans le domaine des mouvements artistiques et littéraires. Autant sa maîtrise de la langue française (grâce à l'école française de

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p.13.

[2] Dastgheyb Abdolali, *Sayeh Rowchan Cher-e no-ye parsi (Obscurité et Lumière de la poésie nouvelle persane)*, *op. cit.*, pp. 79-80.

Saint-Louis où il fait ses études à Téhéran) que sa persévérance personnelle, l'ont orienté vers un nouveau monde. Comme il déclare :

آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌ای را در پیش چشم من گذاشت.[1]

La connaissance de cette langue étrangère m'a ouvert un nouveau chemin.

De plus, Nîmâ est particulièrement attiré par les relations et l'influence que les artistes exercent les uns sur les autres. Ainsi, il confie que des grands poètes français comme Hugo ou persans comme Hâfez, Nezâmi ont joué un rôle dans l'évolution de son écriture. D'ailleurs, sa familiarisation avec la poésie classique persane depuis son enfance grâce à sa famille cultivée ayant goût pour la poésie, l'a conduit à une connaissance perfectionnée de la poésie classique. Le regard distancé de Nîmâ sur la langue persane, comme sa deuxième langue peut être envisagé comme un facteur. Tout cela l'a poussé à énoncer ses idées modernistes afin d'émanciper la poésie des contraintes traditionnelles et enrichir la littérature persane.

En effet, la première partie de cette étude donne un schéma global de la poésie persane et de ses différents styles littéraires, elle étudie les démarches des poètes novateurs persans. Nous avons expliqué comment leurs efforts précieux ne conduisent pas la poésie vers une évolution certaine, alors qu'une série d'éléments remarquables que nous avons précisée en troisième partie de ce travail, a gravé le nom de Nîmâ comme le père de la poésie nouvelle en Iran malgré les éléments opposés voire hostiles.

Pour l'approche élémentaire et symbolique, la référence de Carl Gustave Jung et de Gaston Bachelard étaient incontournables. Deux chapitres dans la première partie, traitent donc quelques aspects de leur théorie.

La deuxième partie de ce travail a développé à travers les poèmes analysés, le rôle des éléments fondamentaux dans la poésie rimbaldienne et nîmâienne. Ainsi, la fréquence considérable des éléments fondamentaux et des motifs portant des valeurs symboliques ont permis de repérer des ressemblances entre Rimbaud et Nîmâ, malgré leurs divergences. En réalité, les résultats sont surprenants. Il y a une forte association entre les éléments naturels dans leur poésie. Chaque élément occupe une place importante et souvent allégorique. Quant à l'eau, elle apparaît sous toutes ses formes et nous donne à voir la figure dynamique du poète-aventurier. Elle peut représenter également la frustration et la douleur. Le cygne appartenant, d'après la théorie bachelardienne, à l'élément de l'eau, est associé à la femme et à la nature chez nos deux poètes. Le cygne, le bateau voire la mer peuvent symboliser le

[1] Dastgheyb Abdolali, *Youchîdj Nîmâ*, *op. cit*., pp. 6-7.

poète. Quant à la terre, même si la faim associée aux motifs terrestres apparaît typiquement rimbaldienne, la fleur, la pierre et d'autres motifs humanisés se trouvent dans la poésie de Rimbaud aussi bien que dans celle de Nîmâ. Quant au feu, très fréquent dans leur poésie, il apparaît sous toutes ses formes positives et négatives, il incarne aussi bien la vie que la mort. Le feu accomplit sa mission purificatrice dans la poésie rimbaldienne comme dans la poésie nîmâienne. Il est associé aux notions de liberté et d'éternité. « Phénix » chez Nîmâ représente le feu Prométhéen symbolisant le poète surhumain tel qu'il rappelle les forces puissantes du poète dans une Saison en enfer. Quant à l'espace et ses principes, le ciel semble être équivalent au soleil, et à la vie pour Rimbaud ainsi que pour Nîmâ. Cependant la fréquence des étoiles est considérable pour le premier. Les nuages associés au feu apparaissent dans leurs écrits, ainsi que le vent furieux, cruel et destructeur qui y occupe une place importante. La lampe associée à l'activité intellectuelle et à la rêverie du poète est présente dans la poésie de nos poètes.

Cette méthode s'est poursuivie dans la troisième partie, pour la place de la « nature » chez nos deux poètes et certains motifs comme « nuit », « matin » et « coq » porteurs de valeurs symboliques. En premier lieu, c'est la place de la nature et des éléments naturels dans la poésie de Rimbaud et Nîmâ, qui a orienté notre analyse à travers quelques poèmes. Nous avons expliqué comment Nimâ a utilisé des motifs folkloriques et naturels de son lieu natal. Le deuxième chapitre a consisté à étudier l'omniprésence de quelques motifs cosmiques dans la poésie de nos deux poètes. En effet, c'est la fréquence de la nuit obscure et néfaste omniprésente, ainsi que la nuit associée à la mer et à l'amour chez Nîmâ comme chez Rimbaud qui ont retenu notre attention. La nuit peut aussi symboliser la poésie ou le poète même. Cependant, pour Nîmâ elle est un symbole important pour exprimer les maux de la société. L'aube et le matin sont des moments festifs du bonheur et de la fin de la souffrance. Néanmoins, pour Rimbaud, le matin semble être aussi la fin des mensonges. Pour nos deux poètes, le coq, animal associé au matin, symbolise la vie et le dynamisme. Son absence équivaut à la mélancolie voire à la mort. Il est messager et transmet l'espoir comme un prophète. S'il porte des valeurs nationales pour notre poète français, chez Nîmâ, le rôle du coq provient d'une culture traditionnelle très marquée.

Quant aux symboles socio-politiques, nous avons consacré un chapitre à la poésie de Nîmâ dans lequel, nous avons analysé des aspects saillants de son engagement humain. En effet, il y a un voisinage entre la poésie « objective » et « symbolique », de sorte que traiter l'un sans l'autre ne semble pas signifiant. Ces deux qualités se trouvent chez Nîmâ :

« Il y a en effet, une symbiose entre l'expression symbolique et objective. Nous sommes persuadés que Nîmâ dans la plupart de ses poèmes applique cette méthode. »[1]

Le dernier chapitre de cette recherche aborde des notions de la poésie « subjective » et « objective » chez Nîmâ et Rimbaud. Ces explications contiennent les citations de ces deux poètes sur ces sujets, ainsi que les points de vue des exégètes persans et francophones. Tout cela se complète par des exemples repérés à travers le corpus nîmâien et rimbaldien.

Ce travail n'a pas prétendu répondre à toutes les questions éventuelles sur le sujet du retentissement de l'œuvre de Rimbaud dans la poésie de Nîmâ. En ouvrant une piste riche et des potentialités, nous pensons que cette étude éclaire plusieurs points ambigus. Nous respectons le lecteur persan, pour son vif intérêt et sa fierté à l'égard de notre poète avant-gardiste. Cette étude ne souhaite dévaloriser ni la poésie originale de Nîmâ ni prouver qu'il était un poète imitateur au sens strict du terme. Même si, la résonance de la poésie libre française et notamment celle d'Arthur Rimbaud sont visibles dans son corpus, Nîmâ reste toujours un poète avec ses motifs folkloriques, orientaux et régionaux, qui parvient à iraniser ses idées empruntées. Tout cela semble évident, tout au long des analyses de ses poèmes et notamment au cours des chapitres consacrés aux symboles folkloriques et politiques de Nîmâ Youchîdj dans la troisième partie.

Par ailleurs, nous nous sommes appuyés sur des passages dans lesquels il avoue être influencé par d'autres poètes :

> دنیا چند نفر تأثیر عجیبی در من بخشیدند، اول نظامی، بعد حافظ، دانته و پوشکین. در میان شعرای فرنگستان آنکه در من اثر بخشید هوگو، در سبک روانی روایت، استفان مالارمه در آنچه که از درون حکایت می‌کند و باقی حاشیه‌نشین‌ها بودند. ولو اینکه گاهی مــوثر. ولو اینکه آلفرد دو موسه باشند. هر چند آلفرد دو موسه باید مجزا باشد.[2]

> Dans le monde littéraire, il y a quelques personnes qui ont exercé une influence considérable sur moi, d'abord Nezâmi, ensuite Hâfez, puis Dante et Pouchkine. Parmi les poètes occidentaux, ceux qui m'ont influencé le plus, étaient Hugo pour la fluidité de son style, Stéphane Mallarmé pour ce qui relevait des profondeurs et le reste était en marge, malgré leur influence ponctuelle, même s'il y avait parmi eux, Alfred de Musset - quoiqu'il faille le distinguer des autres.

D'ailleurs, selon Nîmâ bénéficiaire d'un esprit libre et d'un regard universaliste, le dialogue, l'inspiration et l'influence entre les poètes et les artistes concernent indéniablement le travail d'un poète :

---

[1] Akhavan Sales Mehdi, *Bedat-ha va Badayé Nîmâ Youchîdj (Les Innovations et les Inventivités de Nîmâ Youchîdj), op. cit.,* p. 264.

[2] Tahbaz Sirus, *Pordard-e kouhestân (Zendegi va honar-e Nîmâ Youchîdj) Souffrant de la montagne (L'art et la vie de Nîmâ Youchîdj)*, *op. cit*., p.18.

آیا باز هم شک دارید که امروز شاعر طبیعی بودن و هیچ در پیرامون طرز کـار دیگـران نگشـتن، یـک نـوع یاوه‌سـرایی و حمـاقت و خودپسندی است و انسان را رو به قهقرای هولناک و کریهی می‌کشاند؟[1]

Avez-vous encore le doute qu'aujourd'hui, être un poète naturel et ne pas chercher dans l'œuvre des autres, c'est une sorte d'illusion, de stupidité et d'égotisme ? Et que cela entraîne-t-il aussi l'homme vers une régression terrible et laide ?

هیچ دانسته‌ای مطلقاً و کاملاً از آن یک نفر نیست.[2]

Aucune connaissance n'appartient seulement et évidemment à une personne.

En réalité, une grande partie de la littérature comparée vise aujourd'hui, à élucider à travers des études comparatistes, des aspects intacts ou moins abordés de grands écrivains du monde, influencés les uns par les autres. Amateurs de poésie, nous nous devons toujours aux efforts laborieux et poétiques de notre poète iranien, aux souffrances qu'il a subies pour l'épanouissement de la poésie persane et à son chant poétique. En effet, l'idée de cette étude relève de notre passion profonde pour lui et ses poèmes à la fois humanistes et mélodieux.

Au terme de cette thèse, nous pensons à d'autres perspectives sur ce sujet intéressant et comparatiste. A priori, l'objectif de cette recherche se centre sur le processus de l'apparition de la poésie libre de Nîmâ sous le retentissement d'Arthur Rimbaud, pour cette raison plusieurs éléments restent à étudier. En réalité, aborder pour la première fois un sujet tellement vaste pour deux poètes hermétiques, studieux et polyvalents qui ont les deux, des poèmes polyphoniques dans leur bilan ne nous permettait pas de traiter en détail leur poésie. Quoique nous ayons essayé d'aborder autant qu'il soit possible leurs poèmes différents, à titre d'exemple, le sujet de la « nature » pour *Les Illuminations* reste à analyser. À ce propos, traiter plusieurs motifs de la nature comme « la montagne, la forêt, la vallée, le désert, les collines, les fleurs », dans une étude comparatiste pourrait éclairer d'autres aspects de la poésie élémentaire chez Rimbaud et Nîmâ. De même, de très longs et en même temps importants poèmes de Nîmâ comme *Afsâneh (La légende)*, demandent un contexte particulier.

Enfin, la notion de la « poésie objective » bénéficie toujours de la possibilité d'être analysée selon des angles différents. Nous pensons aussi au terme de « polyphonie » dans la poésie, une notion qui provoque des opinions différentes voire contradictoires dans la critique littéraire. Ainsi, la théâtralité et la musicalité dans la poésie moderne peuvent constituer de nouveaux champs de recherche. En outre, le rapport entre la notion « objective » traitée par Rimbaud dans *Correspondance*, et par Nîmâ dans ses ouvrages théoriques, et leurs corpus pourrait constituer une piste d'étude riche et précieuse. En d'autres termes, à notre

[1] Youchîdj Nîmâ, *Harfhâ-ye Hamssâyeh* (*Les Paroles du voisin*), *op. cit.,* p. 148.
[2] Youchîdj Nîmâ, *Yaddachthâ* (*Les Notes*), *op. cit*., p. 109.

connaissance, il n'y a pas d'ouvrage remarquable qui vérifie ce sujet : dans quelle mesure la poésie rimbaldienne est-elle le reflet exemplaire des propos de son auteur novateur sur la poésie objective ? Cela reste en question aussi pour Nîmâ. Ou bien quels poèmes de Rimbaud et de Nîmâ portent-ils des valeurs symboliques et objectives et dans quelle mesure elles apparaissent ?

Est-ce qu'on pourrait poursuivre les traces de la poésie « objective » amorcée par Rimbaud, dans la poésie contemporaine française ou persane ? En particulier, pourrait-on considérer que les autres mouvements comme le « vers blanc » fondé en Iran, par Ahmad Shamlou, sont héritiers de la notion de la poésie « objective » ?

Nous tenons à clore cette étude, sur des extraits d'échanges que j'ai eus avec quelques poètes iraniens contemporains à propos du « père de la poésie persane ». En réalité, à travers ces phrases parfois intimes, le lectorat français découvrira davantage l'importance et la célébrité de ce poète chez les auteurs iraniens d'aujourd'hui qui n'ont pas connu leur maître. Les échanges complètent ainsi l'interview que nous avons effectuée avec le professeur Achtiani, neveu de Nîmâ, et qui fera l'objet de notre prochaine publication.

شعرم خلق به هم نگخته م / خوب و باش به هم درآمخته م / خود گشه گرفته م تش کآب / در خ بگه م چگا یخته م [1]

*Par ma poésie, j'ai provoqué le peuple*

*j'ai mêlé les bons et les méchants*

*de mon refuge, j'ai tout observé*

*j'ai inondé le dortoir des fourmis.*

(Nîmâ Youchîdj)

Alireza Samii[2]:

> Nîmâ pense au temps et aux besoins de la modernité. Il sait que l'époque moderne doit apparaître dans la poésie, d'une nouvelle façon, étant conscient que cela ne se réalise pas en brisant des vers ou en apportant des termes nouveaux. D'après lui, la rupture avec la poésie du passé ne suffit pas. Sa proposition consiste à adapter les outils littéraires et la prosodie de la poésie persane à une déclamation nouvelle et naturelle. Dans la poésie de Nîmâ, des objets émergent d'une manière « objective » et selon l'expérience concrète du poète. Ce dernier ne tourne point à la poésie passée, il retourne vers la vie et l'expérience vécue. Nîmâ réside en effet, dans un environnement littéraire qui lui est propre. « Le

[1] Mirhadi Mina, *Nîmâ Youchîdj*, *op. cit.*, p. 730.

[2] Poète-journaliste : Recueil de poèmes : *Sarzamîn-e Dîr (Pays tard)*, Téhéran, Mehr Afarid, 1394 (2015).

poète doit pouvoir être lui-même et tout le monde. Il faut qu'il puisse se détacher de lui. C'est l'essentiel. ». La réalisation de ses propos pourrait fournir un champ pour que les objets naturels apparaissent dans sa poésie, quoique ses outils principaux soient les « mots ». Une occasion pour que des hommes, des objets, des phénomènes brisent leur silence dans le poème, avant d'expirer dans le « labyrinthe » ou l'« habitude ».

Pouria Pelican (jeune poète) :

Nîmâ est considéré comme le pionnier de la littérature moderne en Iran. Sa maîtrise de la langue française, le pousse à communiquer avec la littérature mondiale notamment française. Sa perception universaliste et plus large en comparaison de ses camarades contemporains, dépend en effet, de cette communication. La croyance et l'indépendance dans son projet novateur constituent, malgré les éléments opposés, les critères principaux de sa réussite. Son regard singulier sur la naissance, la mort, l'amour, la société, la liberté et la nature-refuge, apparaît comme une sorte d'envie à un retour vers l'«enfance » et l'émergence concrète des phénomènes cosmiques. Il croit alors à la symbiose de la poésie et de la vie.

Morteza Nejati[1]:

Il y a plus d'un siècle que le peuple iranien connaît les urnes de l'élection pour participer à son destin, l'industrie de l'impression s'établit à l'époque *Machrouteh*. Quelques années plus tard, au sein de la verdure de la montagne, un poète avant-gardiste apparaît pour démanteler la poésie vieille et ses formes usées. Les partisans de la poésie ancienne s'opposent à ses idées novatrices. Les lettres conservées de Nîmâ sont remplies de ses plaintes et témoignent de l'exubérance de sa souffrance. Il perd son travail et est accusé d'espionnage au profit des Anglais et de détruire la poésie persane. Il est conscient des mouvements littéraires dans le monde. Il connaît non seulement, les arcanes de la poésie rimbaldienne, mais aussi des poètes occidentaux comme Louis Aragon et Paul Eluard. De toute évidence, il maîtrise habilement le français et connaît parfaitement sa poésie. Il est accusé d'espionnage car il se tient au courant des événements mondiaux. Ses opposants ne savent pas que pour les poètes, les frontières géographiques n'ont pas de sens. « Les poètes sont les héritiers de l'eau, de la sagesse et de la lumière. »[2] Nîmâ est pionnier sur ce chemin, mais ses amis le rejoignent : Ahmad Shamlou, Sohrab Sepehri, Forough Farrokhzad, Mehdi Akhavan Sales, Nader Naderpour...

La vie de Nîmâ est imprégnée de grandes souffrances. Dans son journal intime, il déclare : « je suis le martyr vivant, la prochaine génération me vengera. ». En dépit des insultes, des accusations et des mauvais jugements, il devient donc un précurseur, un victorieux. En tant que patriarche, son image reste gravée dans le cœur de la nouvelle génération. Il apparaît quelques fois dans nos rêves, habillé en veste qu'il a empruntée pour être photographié dans l'atelier de la photographie, nous lui demandons : « ô maître, où êtes-vous ? Que faites-vous ? », nous montre-t-il un château, au-delà d'une grande montagne, il confie : « ce soir, Paul Eluard, Nâzim Hikmet, Louis Aragon, Arthur Rimbaud, Yánnis Rítsos, Federico García Lorca avec nos d'autres amis, nous célébrerons la liberté et un univers sans frontière, j'espère que vous aussi, vous allez nous rejoindre ».

[1] Poète-écrivain : Recueils de poèmes : *Radio Landan be vaght-e ghoroub (Radio Londres au temps du crépuscule)*, Shoola, 1382 (2004), *Avazhaye- zani ke az gramaphon miâmad (Les chants de la femme qui venaient du gramophone*, Cheshmeh, 1390 (2012). *Ba to dar jachn-e Aroussi Figaro (Avec toi dans la fête du mariage de Figaro)*, Nîmâj, 1395 (2016). Roman : *Not-e bi Gozarnameh (Une Note sans passeport)*, Pardis, 1393 (2013). Pièce de théâtre : *Man zapata boudam (J'étais Zapata)*, Pazi tiguer, 1384 (2005).

[2] Puisé d'un poème de Sohrab Sepehri, poète-peintre iranien (1928-1980).

Bahman Zedvar (poète-critique) :

Nîmâ fut conscient des mouvements littéraires et socio-politiques du monde. Dans un contexte naturel et dialectique, issu de l'évolution croissante de la littérature persane, la révolution de Nîmâ, ayant une perception nouvelle de la poésie du futur, s'opère dans le style et dans la langue de la poésie persane. Il entend les applaudissements de la postérité.

Il y a quelques facteurs à l'origine de la réussite de Nîmâ :

- Le bénéfice de la science et de l'histoire de son temps, d'une profonde conscience envers la littérature classique persane.

- La bonne connaissance de la poésie du monde et des mouvements littéraires mondiaux.

- L'audace et le courage exemplaire pour diriger une révolution fondamentale, ainsi que la résistance face aux opposants traditionalistes fanatiques de la poésie.

- La croyance en un projet poétique, l'indépendance d'esprit à l'égard de ses accusateurs, prisonniers de leur esprit borné. Il croit tellement à son projet qu'il n'a pas besoin d'encouragement ni de tribune publicitaire des personnes qui se prennent pour les « procureurs » de la poésie.

- La confiance en soi et une foi solide en son rêve et sa concrétisation.

- La volonté d'agir comme poète engagé, dans la différence, dans le refus d'un extrémisme anarchiste littéraire.

Aujourd'hui Nîmâ vit dans l'esprit et par la langue des poètes novateurs persans. Il est ce « Moïse » de la poésie iranienne, souffrant de malédictions, de tous les côtés, du ciel et de la terre pendant plus de 25 ans. C'est la raison la plus importante pour témoigner de la justice de son travail et de son message prophétique qui envahit son pays littéraire.

Ehssan Hashemi[1]:

« L'eau dans le dortoir des fourmis »

La poésie du pays d'Iran, dans le domaine théorique et la poéticité littéraire aussi bien que dans la création de la poésie, reste pionnière pendant des siècles, coïncidant avec l'époque pré-moderne en Europe où elle s'arrête de progresser voire se dégrader en retournant vers le passé. En dépit des expériences disparates de la part de quelques poètes novateurs, Nîmâ Youchîdj dont le nom vient de sa région natale Youch, étant un villageois, devient l'étoile incomparable et révolutionnaire de la poésie persane. Comme le précise Nîmâ : « celui qui a un tamis à la main, viendra derrière la caravane. ». Comprenant la nécessité de son temps et découvrant les mouvements littéraires du monde, il pousse la caravane abattue de la poésie persane pour avancer vers ses camarades pionniers dans le monde. Il réussit ainsi miraculeusement à faire évoluer la forme et le fond de la poésie classique en ouvrant un chemin qui reste toujours accueillant. Il lutte contre les contraintes des mètres prosodiques et les jeux de rimes, noyés dans la banalité et la moquerie. Sa proposition pour bouleverser le fond de la poésie, apparaît magnifique et séduisante. Elle veut orienter la poésie vers l'essence de la

[1] Poète-parolier : Recueil de poèmes : Marg az Modâm (Mort de perpétuel), Arvij, 1384 (2005), Tanhâye dar hamam (Je suis les corps entrelacés / seul entrelacé), Arvij, 1386 (2007).

vie de l'homme de sorte qu'il donne l'âme et l'intelligence aux objets et aux attitudes de son milieu. Il s'agit d'un phénomène inattendu accompagné des théories développées dans ses écrits critiques, ses combats et sa résistance dignes d'un martyr. La grandeur de ce projet, les différents essais nécessaires que Nîmâ entreprend durant sa carrière et la diversité de son corpus, ne lui permettent pas que tous ses poèmes soient à l'apogée poétique. Il semble que parmi eux, il y en a un certain nombre limité qui apparaît singulier, cependant la valeur de son mouvement et de son influence sur la poésie, la philosophie et l'art contemporains et avant-gardistes en Iran et chez ses voisins, restent remarquables. Heureusement, ses élèves apparaissent si harmonieux avec lui et novateurs. L'un d'entre eux, Ahmad Shamlou fonde le « vers blanc » en Iran. Son élan révolutionnaire nous incite même à lui donner parfois le titre de « révolutionnaire de la poésie persane ». Or, « celui qui à un tamis à la main, viendra derrière la caravane. »

# INDEX DES NOMS


## A

Achtiani Manoutchehr 5, 16, 403, 404, 406, 410, 411, 416, 460

Adib-ol Mamâlek Farahanî 43, 46

Aghili Salar 63

Ahmed Shah 95

Ajand Yaghoub 84

Akhavan Sales Mehdi 15, 26, 37, 67, 414, 415, 458, 461

Akrami Mir Jalil 186

Al-e Ahmad Jalal 15, 400, 401, 414, 415

Alhazen Haytham 137

Allameh Haerî Mazandarani 407

Amin od Dolleh Alias 69

Amir Kabir 398

Amr Taher Ahmed 92, 398

Anvari 27

Apollinaire Guillaume 399

Aragon Louis 9, 399, 410, 461

Ariyânpour Yahyâ 46, 57, 62, 67, 74

Attar Farid Addin Neyshaboori 9, 21, 27, 100, 101, 257, 398

Azar Bigdeli Lotf Ali 38

## B

Bachelard Gaston 12, 17, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 176, 201, 228, 242, 258, 263, 270, 272, 282, 283, 314, 456, 496, 500, 501

Bahâr(Malek-och-choarâ) Mohammad Taqî 23, 31, 36, 43, 44, 48, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 71, 80, 85, 86, 87, 89, 315, 330, 496

Baraheni Reza 15, 422, 427, 428

Baudelaire Charles 157, 186, 227, 416, 435

Berlioz Hector 408

Bidel Dehlavi Abdul Qader 35, 101

Bijani Bijan 38

Bina Sima 38, 63, 70, 75, 143, 237, 371

Birûni Abu Reyhân 137

Bivort Olivier 435, 446

Blanchot Maurice 178

Boileau Nicolas 408

Bonnefoy Yves 435

Boroudjerdi Gholam Hossein 66

Bozorg Alavi 52

Britannicus (Fils de Claude) 409

Brunel Pierre 17, 167, 175, 231, 232, 233, 275, 311, 316, 353, 354, 438

Butler Yeats William 186

## C

Chateaubriand François-René de 408, 412

Cheerbrant Alain 106, 108, 109, 112

Chevalier Jean 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112

Christ (Jésus-Christ) 100, 112, 155, 234, 237, 238, 239, 337, 372, 382, 417

Claudel Paul 139

Combe Dominique 17, 207, 241, 312, 315, 434, 435, 442, 443, 444

Conort Benoît 3, 5, 433

## D

Dachti Ali 64

Dâd Sima 181, 399

Dadvar Darya 38

Daneshvar Simin 400

Dante 27, 46, 147, 159, 179, 259, 310, 313, 417, 436, 450, 458

Dastgheyb Abdolali 14, 15, 182, 194, 195, 384, 402, 403, 411, 423, 430, 455, 456

Décamps Maurice 408

Dehghani Massoud 186

Dehkhodâ Ali Akbar 43, 65, 66, 67, 68, 85, 496

Delacroix Eugène 408

Delahaye Ernest 204, 355, 440

Demeny Paul 438

Desbordes-Valmore Marceline 9

Djami 28, 101

Dorn Bernhard 407

Durand Gilbert 108

## E

Ebn-e Yamîn 64

Echghî Seyyed Mohammad Reza Mirzadeh 42, 43, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 74, 89, 93, 496

Eghbal Achtiyani Abass 85

Eluard 399, 408, 461

Etessâmî Parvîn 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 418, 496

## F

Farhad 63, 79, 418

Farrokhi Sistani 26, 100

Farrokhi Yazdî Mirza Mohammad 42, 44, 72, 496

Farrokhzad Forough 461

Fath Ali Shah Qajar 36

Fazaeli Mohammad 407

Ferdowsî 9, 21, 25, 26, 28, 51, 76, 100, 125, 324, 407, 414, 418

## G

Garoussi Amir Nezâm 45

Gautier Théophile 409

Ghazvinî Achraf Janhan 30, 43, 47, 59, 66, 496

Ghazvinî Allameh Mohammad 30, 43, 47, 59, 66, 496

Ghazvinî Aref 30, 43, 47, 59, 66, 496

Gide André 9, 124, 323, 408

Giusto Jean-Pierre 17, 147, 152, 154, 156, 162, 163, 166, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 229, 232, 233, 235, 241, 262, 266, 307, 310, 312, 314, 335, 338, 372

Goethe Johann Wolfgang Von 9

Golchin Maani Ahmad 28

Golchin Nader 28, 63

Golpa 38

Gorki Maxime 76, 77

Grozny Ivan 409

Guilânî (Nassim-e Chomâl) Seyyed Achraf-ed-dîn 47, 48, 49, 496

## H

Hadidi Javad 9

Hâfez 9, 14, 21, 27, 28, 37, 48, 66, 86, 101, 103, 104, 121, 129, 292, 293, 324, 332, 383, 402, 404, 419, 422, 456, 458, 496

Hâfez (Khajeh chams eddin Mohammad Hafez Chirazi) 9, 14, 21, 27, 28, 37, 48, 66, 86, 101, 103, 104, 121, 129, 292, 293, 324, 332, 383, 402, 404, 419, 422, 456, 458, 496

Hammoudi Rafika 370

Hashemi Ehssan 5, 462

Hassanli Kavuss 388

Hâtef Esfahani 32, 38

Hazîn Lahidji 34

Hedayat Sadegh 17, 97

Hegel 408
Hikmet Nâzim 410, 461
Hugo Victor 77, 157, 316, 320, 408, 411, 412, 413, 435, 456, 458

**I**

Illouz Jean-Nicolas 3, 450
Imam Hossein 30
Izambard Georges 178, 275, 451

**J**

Jafari Masoud 11
Jahânguîr Alieh 96, 400
Jamalzadeh Mohammad Ali 48
Janatî Ataî Abolghassem 15, 189, 400
Jorkech (Jowrkesh) Chapour (Shapour) 181, 327, 422, 443
Jung Cal Gustave 12, 17, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 135, 456, 496, 500, 501

**K**

Kalim Kashani 30, 34
Karimi-Hakak Ahmad 11
Kashi Ghiyath ad-din Al-Kashi 137
Kasmaî Chams 44, 83, 84, 93, 496
Kasraï Siâvoch 221, 283, 377
Kawanabe Yasuaki 17, 147, 155, 156, 161, 166, 167, 232, 308, 309, 312, 313, 317, 318, 322, 436
Keyvani Majdeddin 46
Khaghani 27
Khameneî Jafar 44, 82, 93, 496
Khazraï Parviz 17, 18, 181, 187, 214, 216, 242, 280, 281, 325, 328, 345, 346, 356, 391
Khosro 25, 26, 37, 66, 89, 100, 101, 418
Khyabâni Mohammad 80
Kittang Atle 17, 143, 145, 146, 148, 149, 158, 164, 207, 235, 237, 242, 265, 274, 314, 437
Kiumarsi Hossein 358

**L**

La Fontaine Jean de 9, 49, 58, 69, 70, 86, 90, 413
Ladbon (Reza Esfandiyari) 84, 95, 217, 285, 407, 411
Lahoutî Abolghassem 42, 44, 73, 76, 77, 78, 79, 84, 93, 496
Lamartine Alphonse de 408, 412, 413, 415
Langaroudi Shams 68, 77, 78, 79
Lassègue Jean 105
Lefrère Jean Jaques 17
Leili (Leily) 21, 38, 101, 418
Lesage Alain René 408
Lescot Roger 17, 414
Lessanî Chirazî 30
Limbourg 124
Lorca Federico García 399, 461

**M**

Machalski Franciszek 57, 414
Mahdjoub Mohammad Jafar 70
Maïakovski Vladimir 77, 399
Majnoun 101, 418
Mallarmé Stéphane 408, 412, 413, 415, 416, 458
Manoutchehri Damghani 26
Marx Karl 42, 77, 78, 408
Massud Sad Salman 66
Maulpoix Jean-Michel 3, 163, 264
Mehrad Farhad 63

Mirhadi Mina 15, 99, 180, 183, 187, 189, 190, 191, 193, 196, 198, 212, 215, 219, 222, 242, 243, 247, 254, 277, 280, 281, 284, 286, 289, 291, 294, 325, 326, 328, 331, 334, 340, 345, 346, 356, 357, 358, 363, 365, 373, 378, 381, 390, 393, 428, 429, 431, 441, 443, 445, 447, 460
Mirza Ghassem Khan 66
Mirza Kuchak Khan (Jangali) 83, 96
Mochtâgh Esfahani Seyyed Ali 38
Mohtasham Kâshânî 30
Moîn Mohammad 400
Moïse (Moussa) 176, 206, 462
Molière 408, 409
Montesquieu 66
Mouquet Jules 16, 144
Mozaffar Eddin Shah 50, 69
Murat Michel 445, 446, 447
Murphy Steve 3, 5, 17, 227, 264, 311, 316, 451, 452
Musset Alfred de 316, 408, 412, 413, 415, 458

## N

Naderpour Nader 461
Nafissi Saîd 23, 47, 48, 85
Nassereddin Shah 45, 398
Nechât Esfahani 37, 38
Nejati Morteza 5, 461
Neruda Pablo 410
Nezâm Vafâ 64, 95, 96, 403
Nezâmi Ganjavi 9, 402
Nietzsche 135
Nooshmand Mohammad Reza 194, 195, 196, 217, 218, 286, 294

## O

Omar Khayyam 9
Onsori Balkhi 26, 100

## P

Pablo Neruda 410
Pacha Abolfazl 246, 279, 283
Pagnol Marcel 408
Pahlavi Reza Khan 64, 73, 86, 100, 349, 386, 399
Pascal Blaise 146, 174
Pazevari Amir 407
Pelican Pouria 5, 461
Perrault Charles 262
Pessyân Mohammad Taqî Khan 50, 51
Plessen Jacques 146, 170, 171, 173, 174, 178, 179, 203, 209, 271, 275, 316, 370, 372, 373, 434, 435
Poe Edgar 9, 11, 95, 98, 157, 403, 501
Pouchkine Alexandre 77, 458
Pournâmdâriân Taghî 256, 258, 298, 362, 381, 386, 394, 430
Prévert Jacques 399

## Q

Qamar-ol Moluk Vaziri 51
Qazvinî Aref 50, 496

## R

Rachid Yassamî Gholam Reza 44, 63, 64, 496
Rafat Taqî 44, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 426, 496
Rahmâni Nossrat 384
Ravandi Morteza 36, 37
Razi (Rhazès) Mohammad ibn Zakariya 137, 186
Répine Ilia 409
Richard Jean-Pierre 17, 153, 154, 179, 201, 202, 211, 239, 313, 314, 355

Richard Yann 414, 416

Richter Mario 435

Rimbaud Arthur 3, 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 105, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 185, 186, 187, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 217, 218, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 257, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 276, 286, 298, 299, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 311, 312, 314, 316, 320, 321, 335, 338, 339, 350, 352, 353, 355, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 382, 412, 413, 414, 415, 416, 425, 426, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 497, 498, 499, 500, 501

Rítsos Yánnis 461

Rolland de Renéville André 16, 144

Ross Kristin 53, 61, 63, 75, 90, 97, 167, 212, 228, 251, 321, 327, 354, 357, 358, 437, 487

Rostand Edmond 409

Rousseau Jean-Jacques 408

Rudaki Abdollah Jafar ibn Mohammad 26, 37, 100

Ruff Pierre-Jean 112

Rûmi Molavi 9, 21, 27, 28, 37, 101, 102, 103, 161, 324, 402, 404, 419, 422, 496

## S

Saadi Abū-Muhammad Musleh el-Dīn bin Abdollāh Shīrāzī (Cheykh-e Ajal) 9, 21, 27, 28, 32, 37, 48, 71, 81, 86, 89, 101, 102, 103, 121, 324, 332, 418, 419, 420

Saba Kashani 38

Sabir Mirza Ali akbar 78

Saddam Hussein 399

Saeb Tabrizi 30, 101

Samii Alireza 5, 14, 460

Sepanlou Mohammad Ali 55

Sepehri Sohrab 461

Shadjarian Homayoun 63

Shadjarian Mohammad Reza 38, 51, 63

Shafiee Kadkani Mohammad Reza 37, 59, 75, 253

Shahidi Abdolvahab 38

Shakila 38, 63

Shakoori Nasser 3, 15

Shamlou (Châmlou) Ahmad 399, 460, 461, 463

Shirin (Chirîn) 79, 101, 418, 419

Sholeh Esfahani 38

Silvestre Joseph-Noël 408, 409

Sour-e-Esrafil Mirza Jahânguir Khan 66, 67, 96

Sully Prudhomme René Armand François 186

Suzani Samarghandi 66

## T

Tabib Esfahani 38

Taine Hippolyte 408, 434

Tarif Sedigh 51

Teymourtach Abdolhossein 74

Todorov Tzvetan 108

Tomiche Anne 174

Tusi Nasir eddin 137

## V

Vafai Taraneh 92, 398

Vahchi Bafghi 30

Valéry Paul 416

Vallejo César 410
Verlaine Paul 157, 240, 415, 416
Verne Jules 157
Vigny Alfred de 408, 409, 412
Vivier Chistine 321

## Y

Yahagui Mohammad Jafar 93
Youchi Molla Cheykh Hadi 407
Youchîdj Nîmâ 3, 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 37, 41, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 56, 57, 58, 63, 67, 68, 71, 77, 80, 81, 84, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 120, 173, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 203, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 242, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 272, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 303, 306, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 340, 345, 346, 348, 349, 350, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 373, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 473, 486, 494, 496, 497, 498, 499, 500, 501
Youchîdj Sheragîm 58, 217
Youssefî Gholam Hossein 57

## Z

Zahir Ahmad 38
Zakani Obeid 48
Zarrinkoub Hamid 414, 415, 416, 447
Zedvar Bahman 5, 462
Zia Hachtroudi Mohammad 429
Zola Émile 408, 412

# INDEX DES TEXTES DE RIMBAUD

Accroupissements 451
Adieu 240, 268, 335, 352, 447
Alchimie du verbe 177, 200, 240, 241, 370, 435, 441, 442, 445
Angoisse 274
Antique 338
Après le Déluge 177, 209, 210, 369
Aube 205, 206, 207, 208, 209, 210, 224, 354
Bannière de mai 153, 201, 312, 314, 315
Barbare 176
Bateau ivre (Le) 157, 158, 160, 161, 162, 163, 176, 177, 179, 182, 202, 266, 267, 314, 336, 350, 352, 354, 436, 444, 447
Being Beauteous 449
Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs 211, 267, 447
Chanson de la plus haute tour 178
Chant de guerre Parisien 451
Chercheuses de poux (Les) 273
Comédie de la soif 168, 170, 173, 174, 175, 202, 204, 526
Correspondance 155, 433, 459
Délires I « l'Époux infernal » Vierge Folle 445
Déserts de l'Amour (Les) 338
Dévotion 339
Dormeur du val (Le) 210
Effarés (Les) 230, 231, 274, 275, 451
Encens (L') 248, 249, 269, 273, 286, 353
Enfance I 209
Enfance II 175, 177, 209, 368
Enfance IV 270, 273, 440
Enfance V 270
Éternité (L') 150, 152, 156, 157, 230, 241, 258, 335, 445, 526
Étrennes des Orphelins (Les) 227, 231, 258, 265, 336, 526
Étrennes des Orphelins III (Les) 350

Fêtes de la Faim 199, 201, 202, 203, 204, 526
Génie 339
Illuminations (Les) 175, 178, 205, 227, 339, 416, 442, 459, 491
Juste restait droit (Le) 337
Le Forgeron 272
Lettre à Ernest Delahaye, en 1872 355
Lettre à Georges Izambard, le 12 juillet 1871 178
Lettre à Georges Izambard, le 13 mai 1871 451
Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 437
Ma Bohème 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 527
Mains de Jeanne-Marie (Les) 450, 451
Mauvais Sang 233, 239, 241, 273, 339, 352, 439, 440, 441, 445, 451
Mémoire 165, 166, 167, 168, 177, 178, 187, 230, 258, 526
Mes petites Amoureuses 267
Métropolitain 445
Mystique 268, 338
O saisons, ô châteaux 370
Ophélie 145, 146, 147, 148, 149, 177, 266, 267, 268, 274, 336, 351, 526
Orgie parisienne ou Paris se repeuple (L') 451
Ornières 354
Ouvriers 275, 353
Parade 267, 337
Phrases IV 269, 273, 353
Phrases V 268, 270
Phrases VI 269
Phrases VII 269
Premières Communions (Les) 203, 267, 337
Premières Communions VI (Les) 273
Premières Communions VIII (Les) 177
Prologue I : « Le soleil était encore chaud... » 526
Réparties de Nina (Les) 272, 274
Rêvé pour l'hiver 316, 317, 318, 321, 527
Roman 267, 272

Royauté 353
Sensation 210, 262, 264, 265, 274, 306, 308, 310, 311, 312, 314, 316, 321, 447, 527
Une saison en enfer 490, 491, 492, 493, 494, 501
Veillées III 176, 271, 338
Vies III 338
Villes (Ce sont des villes) 209
Voyelles 437, 449

# INDEX DES TEXTES DE NIMA

Afsâneh (La Légende) 12, 17, 18, 54, 58, 96, 97, 325, 327, 403, 411, 415, 428, 430, 431, 459, 486

Arzech-e Ehssassât va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre) 15, 408, 409, 412, 438

Darbareh-ye Cher va Chaeri (A propos de la poésie et de la poétique) 406, 421, 496

Faryâdhâ (Les Cris) 96, 386

Ghalamandaz (Écriture négligente) 189

Harfhâ-ye Hamssâyeh (Les Paroles du voisin) 15, 329, 383, 404, 406, 408, 409, 410, 411, 421, 432, 439, 455, 459, 486

Nâmeh-ha (Les lettres) 406

Rojâ 407

Sécheresse (La) 182, 195, 197, 251, 384, 385, 387, 509

Yaddachthâ (Les Notes) 15, 332, 405, 406, 407, 408, 411, 459, 486

« Aghâ Toukâ » 333

« Ahangar » (« Le Forgeron ») 443

« Angassî » 333

« Ankabout » (« L'Araignée ») 330

« Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») 98, 182, 185, 293, 330, 410, 431, 433, 525

« Bahâr » (« Le Printemps ») 330

« Bar Farâz-e Doud-haî » (« Au-dessus des Fumées ») 277, 288, 512

« Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau ») 185, 342, 501, 525

« Barf » (« La Neige ») 326, 356, 449, 514

« Chab Hame Chab » (« Nuit, toute la nuit ») 99, 501

« Chab-pareh-ye Sahel-e Nazdik » (« La Chauve-souris du Proche rivage ») 448

« Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la nuit froide d'hiver ») 296, 330, 346

« Dârvague » 196, 290, 333, 384, 385, 387, 505

« Del-e foulâdam » (« Mon cœur d'acier ») 99

« Doud » (« La Fumée ») 97

« Ey Chab » (« Ô Nuit ») 96, 330, 347

« Ghale-ye Saghrim » (« Le Château de Saghrîm ») 97, 431

« Ghayegh » (« La Barque ») 179, 181, 182, 195, 455, 525

« Ghesse-ye Rang-e Parideh, khoon-e sard » (« Le Récit de le teint pâle, le sang froid ») 96, 244, 258, 428, 430
« Ghoghnouss » (« Phénix ») 17, 97, 252, 257, 259, 295, 359, 427, 431, 443, 510, 525
« Ghorâb » (« Le Corbeau ») 97, 327, 443
« Ghou » (« Le Cygne ») 186, 214, 223, 224, 242, 258, 330, 355, 502, 525
« Gol-e Nâzdâr » (« La Fleur coquette ») 212
« Gol-e Zoudras » (« La Fleur Précoce ») 213, 277, 505
« Gorg » (« Le Loup ») 330
« Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu ») 250, 252, 259, 277, 294, 358, 509, 525
« Hanouz Az Chab... » (« Encore de la nuit... ») 281, 513
« Hast Chab » (« C'est la Nuit ») 333, 348, 515
« Hengâm Ke Geryeh Midahad Saz » (« A l'heure où s'accordent des pleurs ») 193, 286, 340, 504
« Joghd-î Pîr » (« Une vieille Chouette ») 330
« Jouy Migeryad » (« Le Ruisseau pleure ») 192
« Kar-e Chab pa » (« Le travail de la patrouille ») 410
« Ke Mikhandad ? Ke Geryân Ast ? » (« Qui Rit ? Qui pleure ? ») 192
« Kerm-e Abrîcham » (« Le Ver à soie ») 330
« Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») 189, 190, 194, 195, 243, 258, 290, 297, 447, 503, 525
« Khanevâde-ye Sarbâz » (« La Famille du soldat ») 96, 386
« Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante ») 377, 381, 392, 445, 521
« Khorouss-o Boughalamoun » (« Le Coq et la Dinde ») 330
« Mafsade-ye Gol » (« Piège de la femme ») 212
« Mahtâb » (« Clair de lune ») 365, 431, 450, 455, 517
« Mâkh-Oulâ » 191, 224, 455, 525
« Manéli » 98, 386
« Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette ») 218, 219, 223, 224, 506, 525
« Morgh-e Amîn » (« L'Oiseau d'Amen ») 98, 381, 386, 392, 431
« Morgh-e Gham » (« l'Oiseau de chagrin ») 97, 362, 516
« Nâghouss » (« La Cloche ») 98, 361, 381, 386, 392, 431, 455, 526
« Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid ») 244, 246, 508, 525
« Omid-e Palid » (« Espoir sale ») 373
« Ou râ Sedâ Bezan » (« Appelle-le ») 374, 519

« Oûd » (« Encens ») 248, 286, 525
« Padeshâh-e Fath » (« Le Roi de la Conquête ») 98, 99
« Pariân » (« Les Fées ») 443, 448
« Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la nuit ») 247, 345, 508, 525
« Rîrâ » 198, 443, 523
« Seryouyeli » 333
« Sobh » (« Le Matin ») 330, 395
« Tâ Sobhdamân... » (« Jusqu'à l'Aube... ») 359, 515
« Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends ») 215, 218, 223, 345, 448, 506, 525
« Toufân » (« La Tempête ») 431
« Vây Bar man » (« Malheur à moi ») 280, 298, 343, 387, 526

# INDEX DES SYMBOLES

Air (L') 74, 127, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 147, 199, 200, 203, 204, 205, 208, 219, 220, 231, 232, 234, 269, 270, 272, 273, 274, 276, 314, 337, 348, 349, 351, 353, 357, 361, 363, 364, 393, 484, 485, 493, 494, 495, 502, 504

Alouette (L') 218, 219, 220, 221, 223, 224, 484, 485, 503

Aube (L') 34, 63, 67, 68, 69, 131, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 217, 224, 251, 281, 282, 283, 295, 326, 332, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 381, 382, 393, 394, 395, 399, 404, 442, 448, 457, 471, 474, 488, 491, 492, 493, 494, 496, 497, 503, 504

Barque (La) 165, 179, 180, 181, 182, 195, 198, 323, 440, 444, 455, 473, 501, 503

Bateau (Le) 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 176, 177, 178, 179, 182, 185, 207, 266, 267, 314, 336, 342, 350, 352, 436, 444, 447, 450, 456, 471, 473, 479, 503

Cheminée (La) 227, 228, 231, 241

Cloche (La) 98, 269, 270, 286, 361, 362, 381, 386, 392, 393, 394, 395, 396, 431, 455, 473, 504

Coq (Le) 13, 99, 206, 207, 209, 215, 303, 323, 324, 330, 335, 346, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 392, 406, 420, 441, 445, 457, 473, 484, 497, 499, 500, 504

Cygne (Le) 129, 130, 176, 177, 186, 187, 188, 189, 197, 214, 215, 223, 224, 242, 243, 259, 323, 330, 355, 356, 456, 473, 480, 481, 503

Eau (L') 12, 30, 33, 36, 65, 110, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 214, 215, 218, 224, 230, 241, 242, 243, 250, 257, 259, 266, 267, 269, 273, 274, 276, 304, 308, 310, 314, 323, 325, 336, 342, 351, 356, 367, 419, 450, 456, 461, 462, 480, 481, 487, 502, 503

Encens (L') 248, 249, 269, 273, 286, 353, 473, 503

Enfer (L') 17, 123, 133, 134, 175, 207, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 255, 260, 335, 370, 434, 435, 436, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 447, 457, 472, 490, 503

Espace (L') 12, 112, 127, 135, 136, 137, 138, 146, 147, 148, 153, 161, 164, 166, 170, 171, 197, 228, 232, 261, 263, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 281, 282, 298, 299, 308, 317, 321, 322, 369, 382, 436, 447, 457, 502, 504

Étoile (L') 74, 88, 137, 138, 139, 162, 262, 264, 267, 268, 269, 270, 275, 276, 280, 281, 298, 299, 303, 336, 343, 344, 391, 419, 451, 462, 471, 503, 504

Feu (Le) 12, 61, 84, 95, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 138, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 165, 167, 178, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 265, 266, 269, 270, 271, 273, 276, 277, 279, 280, 281, 285, 286, 294, 295, 296, 299, 310, 314, 315, 335, 345, 351, 358, 359, 441, 443, 452, 457, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 502, 503, 504

Fleur (La) 39, 53, 65, 72, 79, 84, 135, 146, 202, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 262, 268, 274, 277, 292, 303, 323, 336, 350, 354, 366, 367, 429, 430, 448, 457, 473, 483, 484, 496, 503

Foyer (Le) 79, 133, 139, 166, 167, 168, 205, 227, 228, 229, 230, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 254, 256, 259, 263, 265, 271, 272, 275, 276, 281, 282, 283, 298, 299, 304, 317, 343, 345, 351, 367, 399, 473, 486, 487, 489, 503

Grande-Ourse (La) 262, 263, 264, 276

Lampe (La) 67, 138, 267, 270, 271, 272, 276, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 298, 299, 359, 360, 441, 442, 457, 491, 492, 493, 494, 504

Larme (La) 52, 90, 91, 138, 175, 177, 178, 179, 471

Lustre (Le) 270, 276

Matin (Le) 13, 29, 55, 187, 191, 214, 219, 221, 240, 242, 255, 283, 293, 303, 306, 330, 335, 336, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 373, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 394, 395, 396, 407, 439, 457, 471, 474, 480, 484, 489, 495, 496, 497, 500, 504

Mer (La) 14, 95, 129, 131, 134, 138, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 208, 214, 230, 236, 241, 242, 243, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 286, 287, 290, 291, 293, 298, 303, 314, 331, 332, 336, 338, 340, 341, 342, 349, 350, 352, 355, 356, 440, 444, 447, 451, 456, 457, 472, 479, 480, 481, 482, 483, 501

Nénuphar (Le) 215, 216, 218, 219, 220, 346, 448, 484, 503

Nuages (Les) 190, 191, 193, 194, 249, 254, 256, 261, 267, 269, 270, 276, 277, 279, 286, 287, 288, 290, 291, 297, 298, 299, 303, 328, 341, 348, 358, 431, 447, 457, 482, 483, 489, 493, 504

Nuit (La) 13, 14, 18, 63, 96, 99, 100, 101, 132, 135, 136, 138, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 181, 186, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 208, 210, 215, 216, 217, 225, 233, 237, 240, 241, 247, 248, 249, 254, 256, 260, 267, 270, 271, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 296, 297, 303, 323, 325, 326, 330, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 359, 360, 361, 362, 364, 366, 367, 373, 379, 380, 381, 382, 389, 390, 391, 394, 396, 431, 440, 441, 442, 444, 448, 449, 457, 472, 473, 479, 482, 484, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 499, 500, 501, 503, 504

Phénix (Le) 17, 97, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 287, 288, 296, 342, 343, 350, 359, 427, 431, 441, 443, 457, 473, 488, 489, 503

Pierre (La) 91, 96, 120, 129, 131, 148, 178, 192, 199, 202, 203, 204, 209, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 237, 241, 245, 247, 254, 272, 303, 354, 439, 441, 448, 457, 486, 489

Pleurs (Les) 182, 184, 192, 193, 194, 268, 276, 286, 287, 340, 341, 349, 352, 482, 483, 503

Rivière (La) 120, 166, 167, 168, 176, 179, 191, 192, 197, 213, 217, 224, 230, 309, 310, 311, 315, 446, 455, 483

Sécheresse (La) 182, 195, 197, 251, 384, 385, 387, 487, 503

Soleil (Le) 68, 81, 82, 106, 113, 130, 131, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 165, 166, 167, 168, 174, 175, 176, 177, 187, 189, 190, 191, 201, 203, 204, 208, 214, 215, 222, 227, 228, 229, 230, 233, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 275, 276, 277, 283, 284, 285, 286, 290, 291, 297, 298, 299, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 335, 343, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 441, 442, 451, 457, 472, 480, 481, 482, 485, 489, 491, 492, 494, 503

Terre (La) 12, 42, 47, 55, 60, 61, 63, 65, 88, 101, 105, 106, 110, 112, 127, 128, 130,

131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 147, 161, 182, 185, 190, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 236, 241, 244, 250, 259, 263, 265, 266, 268, 271, 272, 275, 276, 280, 286, 290, 291, 294, 297, 310, 311, 325, 328, 330, 334, 336, 337, 343, 344, 348, 364, 368, 371, 374, 379, 381, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 419, 439, 448, 457, 462, 481, 483, 485, 493, 500, 502, 503

Vent (Le) 34, 57, 58, 65, 124, 128, 136, 144, 145, 146, 147, 148, 178, 184, 190, 191, 197, 241, 243, 250, 251, 252, 255, 256, 259, 261, 263, 267, 272, 274, 275, 276, 277, 284, 285, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 307, 308, 310, 328, 332, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 369, 441, 448, 451, 457, 482, 487, 488, 490, 492, 493, 502, 504

Violette (La) 200, 201, 202, 272, 354

# BIBLIOGRAPHIE

## Corpus

### Domaine français

RIMBAUD Arthur,

*Œuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Rolland De Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1963 (première version en 1946).

*Œuvres complètes*, t. I, Poésies, Édition critique avec introduction et notes de Steve Murphy, Paris, Champion, 1999.

*Œuvres complètes*, t. II, Œuvres diverses et lettres, Édition critique dirigée par Steve Murphy, Paris, Champion, 2007.

*Œuvres complètes*, t. IV, Fac-Similés, Steve Murphy, Paris, Champion, 2002.

### Domaine persan

YOUCHÎDJ Nîmâ,

*Œuvres complètes*, éd, Sirus Tahbaz, Téhéran, Negah, 1371 (1992).

*Œuvres complètes*, éd. Mina Mirhadi, Téhéran, Échareh, 1387 (2008).

*Arzech-e-Ehssassât va panj Mghaleh dar Cher va Namayech, (La Valeur des sentiments et cinq articles sur la poésie et le théâtre)*, Téhéran, Tous, 1351 (1972).

*Donnyâ khaneh-ye man ast (Le Monde est ma maison)*, Téhéran, Ketab-e Zamann, 1354 (1975).

*Harfhâ-ye Hamssâyeh (Les Paroles du voisin)*, Téhéran, Donnyâ, 1351 (1972).

*Nameha-ye Nîmâ (Les Lettres de Nîmâ)*, éd. Sheragîm Youchîdj, Téhéran, Negah, 1376 (1997).

*Yaddachthâ (Les Notes)*, Téhéran, AmirKabir, 1348 (1969).

YOUCHÎDJ Nîmâ, 1963, *Nîmâ Youchîdj. Afsâneh*, traduis par Roger Lescot, Téhéran, Mélanges Massé.

YOUCHÎDJ Nîmâ, 2006, Nima Yushidj, *Une Voix dans la nuit*. Poèmes 1920-1958, traduis par Parviz khazraï, Paris, Lettres Persanes.

Site officiel de Nîmâ Youchîdj : *http://www.nimayoushij.com*

## Œuvres Générales

### Domaine Français

AQUIEN Michèle, *La Versification*, Paris, PUF, 1990.

MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974.

Ruff Pierre-Jean, *https://www.evangile-et-liberte.net/elements/archives/161.html*

### Domaine persan

ATTAR, F.M. *Manteghotteyr (La Conférence des Oiseaux)*, éd, M.R. SHAFIEE KADKANI, 13e éd, Téhéran, Sokhan, 1393 (2014).

BAHÂR Mohammad Tqî, *Divân-e Achaar (Divân de Bahâr)*, Téhéran, Negah, 1387 (2008).

BAHÂR Mohammad Tqî, *Sabkshenassi ya tarikh-e tatvor-e nachr-e farsi (Stylistique)*, 10e éd, Téhéran, Moassese-ye Entecharat-e Amir Kabir, 1389 (2010), 3 vol.

*http://www.bahar-site.fr*

*http://www.bahar-site.fr/Bahar_fr.htm*

COLOMBE Marcel, et AL., *Art et Littérature en Iran. Aspects d'hier et d'aujourd'hui,* ouvrage publié sous le patronage de la revue « Orient » avec le concours de l'association France-Iran, Paris, Société d'études et de publications Orient, 1964.

DEHKHODÂ Ali Akbar, *Divân-e-Dehkhodâ (Divân de Dehkhodâ)*, éd. Dabir Syaghi. Seyed Mohammad, Téhéran, Tirajeh, 1366 (1987).

HADIDI Javad, *Barkhord-e andiche-ha (Rencontre des pensées)*, Téhéran, Tous, 1356 (1977).

HÂFEZ Chams eddin Mohammad, *Divân-e Hâfez (Divân de Hâfez)*, éd. P. N. Khanlari, Téhéran, Kharazmi, 1362 (1983), 2 vol.

HÂFEZ Chams eddin Mohammad, *Le Livre d'or du « Divan » de Hâfiz*, Paris : Seghers, 1978.

IRAJ MIRZA, *Divân-e Achaar Iraj Mirza (Divân d'Iraj)*, éd. Mahdjoub Mohammad Jafar, Téhéran, Andisheh, 1353 (1974).

IRAJ MIRZA, *Divân-e Iraj Mirza (Divân d'Iraj)*, éd. Mohammad Jafar Mahdjoub, los Angeles, 1356 (1977).

LAZART Gilbert, *Les Premiers poètes persans, IX-Xe siècles*, Téhéran : Institut franco-iranien ; Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve, 1964.

MAHDJOUB Mohammad Jafar, *Divân-e Achaar Iraj Mirza (Divân d'Iraj)*, Téhéran, Andisheh, 1353 (1974).

MASSÉ Henri, *Essai sur le poète Saadi,* suivi d'une bibliographie, Paris : G. Geuthner, 1919.

MOLAVI RÛMI J.M, *Odes mystiques*, Traduction du persan et notes par E. de VITRAY MEYEROVITCH et M. MOKRI, Paris : Klincksieck, 1973.

MOLAVI RÛMI J.M, *Soleil du réel*. Poèmes d'amour mystique, Traduction du persan et présentation par Christin Jambet, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1999.

NEZÂMI GANGAVI, *Koliyat-e Nezâmi (Divân de Nezâmi)*, éd, V. Dastgerdi, Téhéran, Hermès, 1391 (2012).

SAADI SHIRAZI Cheikh M, *Gulistan : le jardin des roses*, Paris : Seghers, 1976.

SAADI SHIRAZI Cheikh M, *Koliyat-e Saadi (Divân de Saadi)*, éd, Foroughi M, Téhéran, Eghbal, 1363 (1984).

SAFA Zabih Allah, LAZART G, MASSÉ H, LESCOT R, *Anthologie de la poésie persane. (XIe –XXe siècle)*, Paris, Gallimard, UNESCO, 1987.

YASSAMÎ Rachid, *Divân-e Achar (Divân de Rachid Yassamî)*, Téhéran, Amirkabir, 1362 (1983).

## ŒUVRES THÉORIQUES, CRITIQUES

### Domaine français

AROUIMI Michel, *Vivre Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Arthur Rimbaud. *La chasse spirituelle*, ROSS Kristin, « La Transformation de l'espace social », Rimbaud la commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale, traduit par Chistine Vivier, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013.

BACHELARD Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, PARIS, PUF, 1988.

BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1970.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1971.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2001.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1990.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1992.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 2004.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, José Corti, 1990.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1991.

BACHELARD Gaston, *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1981.

BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1973.

BACHELARD Gaston, *Épistémologie*, Paris, PUF, 1971.

BANDELIER Danielle, *Se dire et se taire : l'écriture d'Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988.

BLANCHOT Maurice, « Le sommeil de Rimbaud », *La part du feu*, Gallimard, 1949.

BONNEFOY Yves et EIGELDINGER Marc, *Études sur les « Poésies » de Rimbaud*, Bâle, La Baconnière, 1979.

BONNEFOY Yves, *Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

BOUILLANE DE LACOSTE, Henry de, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Paris, Mercure de France, 1949.

BRUNEL Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Éditions du Champ Vallon, 1983.

BRUNEL Pierre, *Rimbaud : projets et réalisations*, Paris, Honoré Champion, 1983.

BRUNEL Pierre, *Éclats de la Violence. Pour une lecture comparatiste des « Illuminations » d'Arthur Rimbaud,* édition critique commentée, José Corti, 2004.

CHAMBON Jean-Pierre, *Rimbaud, la tentation du soleil*, Saussines, Cadex, 1997.

CHAUVET Louis-Marie, *Du Symbolique au symbole. Essai sur les sacrements. Rites et Symboles*, cerf, 1979.

CLAES Paul, *La clef des « Illuminations »*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

CLAISSE Bruno, *Les Illuminations et l'accession au réel*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012.

CLAISSE Bruno, *Rimbaud : ou le « dégagement rêvé »*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1990.

COMBE Dominique, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud,* Gallimard, 2004.

CORNULIER Benoît de, *De la métrique à l'interprétation*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.

DAVIES Margaret, *Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Paris, Lettres Modernes, 1975.

DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, ElluG, 1996.

FONGARO Antoine, *De la lettre à l'esprit : pour lire Illuminations*, Paris, Honoré Champion, 2004.

FONGARO Antoine, *Le Soleil et la chair : lecture de quelques poésies de Rimbaud*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.

FONGARO Antoine, *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990.

FONGARO Antoine, *Rimbaud : texte, sens et interprétations*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

FONGARO Antoine, *« Fraguemants » rimbaldiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail Toulouse, 1990.

FRÉMY Yann, *Te voilà c'est la force*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.

FRÉMY Yann, *« Je m'évade ! Je m'explique » : résistances d'Une saison en enfer*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

FUMET Stanislas et BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*, Paris, Le Félin, 2005.

GENGOUX Jacques, *La pensée poétique de Rimbaud*, Paris, A. G. Nizet, 1950.

GENGOUX Jacques, *La symbolique de Rimbaud : le système, ses sources*, Paris, La Colombe : Éd. du Vieux-Colombier, 1947.

GIUSTO Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

GRALL Xavier, *Arthur Rimbaud ou la Marche au soleil*, Quimper : Calligrammes, 1989.

GUYAUX André, *Poétique du fragment : essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

HAMMOUDI Rafika, 2014, *La Religion de Rimbaud*, Université Rennes 2.

ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Édition mise à jour, 2014.

JUNG Carl Gustave, *L'Homme et ses symboles*, traduit de « Man and his symbols », Paris, Robert Laffont, 1964.

KAWANABE Yasuaki, *Une Cosmogonie Poétique. Les poèmes en vers d'Arthur R., leurs structure thématique et sa métamorphose*, Tokyo, France Tosho, 1982.

KITTANG Atle, *Discours et jeu, Essai d'analyse des textes d'Arthur R.*, Bergen-Oslo-Tromso, Presses universitaires de Grenoble/Universitets Forlaget, 1975.

KLINKERT Thomas et WETZEL Hubert, Hermann (dir.), *Traduction = interprétation, interprétation = traduction : l'exemple Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 1998.

LAPEYRE Paule, *Le vertige de Rimbaud : clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981.

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001,

LEUWERS Daniel, *Les lettres du voyant, Rimbaud*, Paris, France, Ellipses, 2000.

MARTY Eric, « Rimbaud, Nature et Poème », *Rimbaud Des poésies à la Saison*, Études réunies par André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2009.

MATUCCI Mario, *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 2000.

MAULPOIX Jean-Michel, « Le cœur volé d'Arthur Rimbaud », *Le poète perplexe*, Paris, José corti, 2002.

MEYER Bernard, *Sur les Derniers Vers*, Publications du Centre de Recherches Littéraires et Historiques Collection « Poétique », L'Harmattan, 1996.

MICHON Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.

MURAT Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José corti, 2002.

MURAT Michel, « La « Puissance d'ironie » de Rimbaud », *Rimbaud poéticien*, sous la direction d'Olivier Bivort, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2015.

MURPHY Steve, KLIEBENSTEIN Georges, *Rimbaud : Poésies, Une saison en enfer*, Neuilly, Atlande, 2009.

MURPHY Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, C.N.R.S. et Presses universitaires de Lyon,1990.

MURPHY Steve, *Lectures des « Poésies » et d '« Une saison en enfer » de Rimbaud*, Presse Universalise de Rennes, 2009.

MURPHY Steve, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

MURPHY Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

MURPHY Steve, *Stratégie de Rimbaud*, Paris, Champion Classiques, 2009.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Édition de Philippe Sellier, Éditions Classiques Garnier, 2011.

PLESSEN Jacques, *Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de R*. Mouton & Cie, 1967.

PREMUDA PEROSA, Maria Luisa, *Une écriture de l'énigme : « H » de Rimbaud*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

RAYBAUD Antoine, *Fabrique d'« Illuminations »*, Paris, Seuil, 1989.

REBOUL Yves, *Rimbaud dans le texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.

REBOUL Yves, *Rimbaud dans son temps*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.

RICHARD, J.P, *Poésie et Profondeur*, Éditions du Seuil,1955.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, éd. Pierre Brunel, Paris, José Corti, 1987,

SACCHI Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2002.

STEINMETZ Jean-Luc, *Arthur Rimbaud : une question de présence*, Paris, Tallandier, 2009.

Steinmetz, Jean-Luc, *Arthur Rimbaud ou Le voyage poétique : actes du colloque de Chypre, 22 octobre 1991*, Paris, Tallandier, 1992.

TODOROV Tzvetan, *Théorie du symbole*, Seuil, 1977.

TOMICHE Anne, *Altérations, Créations dans la langue : Les langages dépravés*, presses universitaires Blaise Pascal, 2001, La communication lyrique : Oralité et Écriture différée, par Olivia-Jeanne Cohen.

VERLAIN P. et PEYRE Henri, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris : A.-G. Nizet, 1975.

WETZEL Hermannh, « La poésie politique de Rimbaud », *Rimbaud Des poésies à la Saison*, Études réunies par André Guyaux, Éditions Classiques Garnier, 2009.

WIDDEN Seth, *La Poésie jubilatoire. Rimbaud, Verlaine et Album zutique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

ZIMMERMANN Laurent, *Rimbaud ou La dispersion*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009.

ÉTIEMBLE René, *Le mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952.

ÉTIEMBLE René, *Le sonnet des voyelles : de l'audition colorée à la vision érotique*, Paris, Gallimard, 1968.

## Domaine persan

AJAND Yaghoub, *Tajadod-e Adabi dar Machrouteh (La Modernité littéraire à Machrouteh)*, Moassesse-ye Tahghighat va Tosse-eh-ye Oloum, 1384 (2005).

AKHAVAN SALES Mehdi, *Badayé va Bedat-ha va Atâ et laghâ-ye Nîmâ Youchîdj*, Téhéran, Bozorgmehr, 1369 (1991).

AKHAVAN SALES Mehdi, *Bedat-ha va Badayé Nîmâ Youchîdj (Les innovations et les inventivités de Nîmâ Youchîdj)*, Téhéran, Naghch-e Jahan, 1357 (1978).

AL-E AHMAD Jalal, *Mochkel-e Nîmâ Youchîdj (Problème de Nîmâ Youchîdj)*, Machal va Danech, 1345 (1966).

AL-E AHMAD Jalal, *Nîmâ chachm-e Jalal boud (Nîmâ fut l'œil de Jalal)*, Téhéran Ketab-e Siamak, 1376 (1997).

ARIYÂNPOUR Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nîmâ*, Téhéran, Frankline, 1350 (1971), vol 2.

ARIYÂNPOUR Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nîmâ*, Téhéran, Zavâr, 1372 (1993).

AYATI Abdol Mohammad, *Charh-e Manzoumeh-ye Manéli va panzdah ghat'e-ye digar (Commentaire de Manéli et quinze autres poèmes)*, Téhéran, Farzan, 1376 (1997).

BARAHENI Reza, *Kimia va Khak (Alchimie et terre)*, Téhéran, Morgh-e Amîn, 1368 (1989).

BARAHENI Reza, *Tala dar mess (l'Or dans le cuivre)*, Ketab-e zaman, 1347 (1968).

BOZORG ALAVI, *Târikh va tahavolat-e Adabiyate moasser-e Iran (L'Histoire et les évolutions de la littérature contemporaine d'Iran)*, Berlin, Barg, 1964.

DASTGHEYB Abdolali, *Nîmâ Youchîdj*, Entecharat Farzîn, 1351 (1972).

DASTGHEYB Abdolali, *Sayeh rowchan Cher-e no-ye parsi (Obscurité et lumière de la poésie nouvelle persane)*, Farhang, 1348 (1969).

GOLCHIN MAANI Ahmad, *Matkab-e Voqou*, Mashhad, université de Ferdowsî de Mashhad, 1374 (1995).

HOGHOUGHI Mohammad, *Cher-e no az aghaz ta emrouz (La poésie nouvelle depuis hier jusqu'aujourd'hui)*, Téhéran, Sales, 1377 (1998).

JANATÎ ATAÎ Abolghassem, *Nîmâ Youchîdj, Zendegi va Asaâr-e ou (sa vie et ses œuvres)*, Téhéran, Safialishah, 1346 (1967).

JORKECH Chapour, *Boutigha-ye cher-e no (La Poétique de la poésie nouvelle)*, Téhéran, Ghoghnouss, 1385 (2006).

KARIMI-HAKAK Ahmad, *Talieh-ye tajadod dar Cher-e farsi*, Traduit en persan par Masoud Jafari, Recasting Persian Poetry : Scenarios of poetic modernity in Iran, Morvarid, 1384 (2005).

KASRAÏ Siavash, *Dar hava-ye Morgh-é Amîn*, Nachr-é Kétab-é Nader, 1382 (2003).

LANGAROUDI Shams, *Târikh-e Tahlili-ye cher-e no (Histoire analytique de la poésie nouvelle)*, vol 1, Téhéran, Markaz, 1378 (1999).

MAHDJOUB Mohammad Jafar, *Tahghigh dar Ahvale va Asar-e Iraj Mirza (Analyse des œuvres d'Iraj Mirza)*, 1353 (1974).

POURNÂMDÂRIÂN Taqî, *Khane-am-Abrist (Ma maison est nuageuse)*, Téhéran, Morvarid, 1389 (2010).

RAVANDI Morteza, *Târikh-e Ejtémaî-ye Iran (L'Histoire sociale de l'Iran)*, Téhéran, Negah, 1374 (1995), 10 vol.

SEPANLOU Mohammad Ali, *Chahar Chaer-e Azadi (Quatre poètes de liberté)*, Téhéran, Negah, 1369 (1990).

SERVATIYAN Behrouz, *Andicheh va honar dar cher-e Nîmâ (La pensée et l'art dans la poésie de Nîmâ)*, Téhéran, Negah, 1375 (1996).

SHAFIEE KADKANI Mohammad Reza, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane)*, Téhéran, Sokhan, 1380 (2001).

SHAFIEE KADKANI, *Advar-e cher-e-Farsi (Une Anthologie de la poésie persane)*, Tous, 1359 (1980).

Shamsi Bidrouni Tahereh, 2012, *L'Evolution de la littérature socio-politique de L'Iran sous L'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935)*, Université de Lorraine.

TAHBAZ Sirus, *Darbareh-ye Cher va Chaeri (A propos de la poésie et la poétique)*, Daftarhaye Zamaneh, 1367 (1989).

TAHER AHMED Amr, *La « Révolution littéraire » : étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XX e siècle*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, ÖAW, 2012 (Version remaniée de : thèse de doctorat : Littérature générale et comparée : Univ. Paris 3 - Sorbonne nouvelle : 2009.)

VAFAI Taraneh, 2003, *Influence de la poésie du XIX e siècle français sur la poésie de Nîmâ Youshij*, Thèse de doctorat, Paris, INALCO, 2 vol.

YAHAGUI Mohammad Jafar, *Chon sabou-ye techneh, (Comme une cruche assoiffée)*, Téhéran, Jami, 1374 (1995).

YOUSSEFI Gholam Hossein, *Cheshme-ye-Roshain (La Fontaine illuminée)*, Téhéran, Elmi, 1358 (1979).

ZARRINKOUB Hamid, *Chechm andaz-e cher-e- no-ye Farsi (Le Paysage de la poésie nouvelle persane)*, Téhéran, Tous, 1358 (1979).

ZIAEDDIN Torabi, *Nîmâ-i digar (Un autre Nîmâ)*, Téhéran, Donya-ye no, 1374 (1995).

*Premier Congrès des écrivains d'Iran*, Téhéran, 1946, réunis par NOURI Noureddin, Téhéran, Ostoureh, 1385 (2006).

*Sokhanrani-haye nakhostîn congrès cher dar Iran (Les discours du premier congrès de la poésie en Iran)*, Entecharat-e vezarat-e Farhag va Honar, 1349 (1970).

*Yâd Nâme-ye Nîmâ (la Commémoration du Centième anniversaire de Nîmâ)*, organisé et publié par la commission nationale d'UNESCO, Téhéran, 1378 (1999).

## Dictionnaires et Encyclopédies

### Domaine français

*ANTHOLOGIES DE LA POÉSIE FRANÇAISE des XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^, XX^e^ siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

BELLINGER Gerhard J, *Encyclopédie des religions*, traduis de : « Knaurs grosser Religions Führer ». Le Livre de Poche, Collection : La Pochothèque, 2000.

BOUTELEUX Corinne, *Dictionnaire des synonymes*, 2002.

CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982.

*LE GRAND ROBERT, Dictionnaire de la langue française*, 2001, 6 Tome.

*LE LAROUSSE, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE LEXIS*, 1992.

*LE LAROUSSE, DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE ET HISTORIQUE DU FRANÇAIS*, 1993.

*LE ROBERT, DICTIONNAIRE DES SYNONYMES, NUANCES ET CONTRAIRES*, 2011.

*LE ROBERT, Dictionnaire historique de la Langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, 1999.

### Domaine persan

ANVARI Hassan, *Farhang-e Bozorg-e sokhan*, Téhéran, Entecharat-e Sokhan, 1381 (2002), 8 vol.

DEHKHODÀ Ali Akbar, *Loghatnâmeh*, éd M. Moîn, Téhéran, Moassesse-ye Loghatnameh-ye Dehkhodâ, 1377 (1998), 15 vol.

MAHDJOURIYAN NAMARI. A. A, *Vajegan-e tabari dar Achaar-e farsi-ye Nîmâ Youchîdj (Les termes de la langue tabari dans la poésie persane de Nîmâ Youchîdj)*, Sari, Khavar zamîn, 1381 (2002).

*http://www.vajehyab.com*

## Revues, Articles et Ressources Internet

### Domaine persan

ACHTIANI Manoutchehr, « Dar Hol-o Hoch-e Nîmâ » (« Autour de Nîmâ »), *Andicheh Jameeh (Pensée de la société),* numéros 17 et 18, 1380 (2001).

ACHTIANI Manoutchehr, « Takvin-e cher-e Nîma-î » (« Genèse de la poésie Nîmâienne »), *Andicheh Jameeh (Pensée de la société)*, numéro 20, 1380 (2001).

AKHAVAN SALES Mehdi, « Nîmâ mardi boud mardestân » (« Nîmâ fut un homme d'action »), *Majalé-ye-Andiche va Honar (Magazine de la pensée et de l'art)*, numéro 9, 1339 (1960).

AKRAMI Mir Djalil, Dehghani Massoud, « Naghd-o barrasi-ye tasir-e cher-e gharbi dar cher-e marg-e ghou-ye Hamidi Chirazi » (« Analyse de l'influence de la poésie occidentale sur « La Mort du Cygne ») de Hamidi Chirazi »), *Zaban va Adab-e Farsi (Magasine La langue et la littérature persane)*, 1393 (2014).

*Asr-e panjshanbeh (Le Soir du jeudi)*, Chiraz, numéros 51-52, 2002.

FAZAELI Mohammad, *Majale-ye Ferdowsî (Magazine Ferdowsî)*, numéro 1051, 1350 (1971).

KEYVANI Majdeddin, « Nojouî dar Achâr-e Adib-ol Mamalek-e Farahanî » (« Le Modernisme dans les poèmes d'Adib ol Mamalek Farahanî »), *Majale-ye tarbiyat moallem (Magasine Tarbiat Moallem),* Téhéran, 1373 (1994), numéro 45.

NOOSHMAND Mohammad Reza, Zabanadabi (Langue littéraire), *http://rezanooshmand.blogfa.com/post-607.aspx*. 1389 (2011).

*Tajadod (La Modernité)*, Numéro 168.

*http://www.ensani.ir/storage/Files/20150628143256-9534-36.pdf*

**Domaine français**

BEHRMANN Bridget, « Le temps d'un langage universel », Rimbaud et la poétique télégraphique, *Parade sauvage*, n° 26, 2015.

CORNULIER Benoît de, « Aspects du symbolisme de Rimbaud dans Mémoire », *Parade sauvage*, n° 24, 2013.

DOMINICY Marc, « Que peut-on dire de Mémoire », *Parade sauvage*, n° 24, 2013.

GYSEMBERGH Victor, « Le Sonnet des Voyelles, l'optique de Helmholtz et la photographie couleur. Une mise en contexte et ses conséquences esthétiques », *Parade sauvage*, n° 23, 2012.

HENRI Albert, « Le thème de la création poétique dans les Illuminations », *Parade sauvage*, n° 2, 1987.

MATUCCI Mario et MURPHY, Steve (dir.), Vies et poétiques de Rimbaud : *Parade sauvage*, colloque n° 5, Musée-Bibliothèque Rimbaud, Charleville-Mézières, 2005.

MORCKEL Kelly Lynn, » Héroïsme et marginalité dans Une saison en enfer », *Parade sauvage*, n° 25, 2014.

VOELLMY Jean, Considérations sur l'interprétation dans la poésie de Rimbaud, *Parade sauvage*, n° 4, 2002.

WICKHORST Katrine D, « Sans figure aucune : la métaphore de la soif dans les Vers nouveaux de Rimbaud », *Parade sauvage*, n° 22, 2011.

# Annexes

## I : Quelques poèmes de Nima, traduis par nos soins :

**« Chab Hame Chab » (« Nuit, toute la nuit »)**

*La nuit, toute la nuit, sans sommeil*
*j'attends l'arrivée des caravanes*
*quelques voix agonisantes dans lointain*
*s'adressent à moi et m'accompagnent.*

*Mais la route n'aperçoit personne*
*trônent ma tête ruines sur ruines*
*c'est moi, prisonnier de la nuit obscure*
*la nuit, toute la nuit*
*j'attends l'arrivée des caravanes.*

**« Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau »)**

*Pensif dans son bateau, le marin*
*pousse régulièrement des cris à la mer :*
*« Si les battements des vagues me laissaient retrouver le rivage. »*

*Frappé gravement par la tempête*
*le marin est impatient*
*la nuit effroyable est remplie de mésaventures.*
*Sur le rivage, mais aussi, le marin est pensif*
*plus impatient, ses cris remontent encore plus :*
*« Si je retrouvais le territoire de la mer grave ! »*

**« Ghou » (« Le Cygne »)**

*Au matin lorsque le soleil se dévoile*
*sur la mer rebelle et silencieuse*
*des vagues indigo portent*
*une cuirasse d'or pur*

*Au matin froid et humide, lorsque*
*la bise traverse la mer,*
*La tubéreuse s'inonde*
*de rosée, le visage et le corps.*
*Au matin lorsque la solitude apparaît*
*fascinante et féerique*
*au bord des îles secrètes,*
*la magnificence du cygne se profile*
*Comme un bouquet de fleurs,*
*seul, près des hymnes de l'eau,*
*au sein des mousses*
*il est plus beau que des herbes.*
*Il secoue ses pattes*
*peut-être pour chasser la fatigue.*
*Il déploie ses ailes blanches*
*pour s'envoler vers la plaine.*

*Pour s'envoler vers l'autre côté de la mer*
*dans l'atmosphère assimilée à l'aurore*
*pour quitter notre monde impudent*
*pour franchir les ténèbres d'un survol*
*pour se loger dans un nid sombre*

*il n'aurait que son imaginaire comme compagnie*
*sur l'horizon, une ligne lumineuse et mince pareille à un cheveu*
*pour voir l'univers qui mérite un cygne :*

*une tache de nuage qui reste en lointain*
*des vagues qui rugissent*
*personne ne sait quelles figures*
*en surgissent.*

*Cependant l'oiseau des îles violettes*
*insouciant et solitaire*
*son cœur est libéré de toute inquiétude*
*il rêve de la mer.*

*Il jette un coup d'œil vers le soleil*
*un autre vers les douces couleurs*
*en secouant ses ailes blanches*
*il bondit sur la mer profonde.*

*malgré les avis de tout le monde*
*il reste enjoué et épanoui de rencontrer l'eau*
*si quelqu'un le regarde ou non*
*le cygne dort dans les bras des vagues.*

**« Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse »)**

*Ma maison est nuageuse.*
*Tout est nuageux sur la terre avec elle*
*du haut du col de montagne, brisé et abattu et ivre*

*le vent tourbillonne*
*par ce vent le monde est tout à fait détruit*
*et mon esprit aussi !*
*Ô le joueur de flûte*
*épaté au lointain par ton hymne*
*où es-tu ?*

*Ma maison est nuageuse mais*
*les nuages sont sur le point de s'éclater en pluie.*
*Rêvant à mes jours lumineux qui sont perdus*
*en face, j'étends mon regard jusqu'au soleil*
*sur la mer.*
*le monde est détruit et brisé par le vent*
*le joueur de flûte continue de jouer, dans ce monde nuageux*
*il avance sur son chemin.*

**« Hengâm Ke Geryeh Midahad Saz » (« A l'heure où s'accordent des pleurs »)**

*À l'heure où s'accordent des pleurs*
*de cette fumée portant des nuages*
*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*
*par la fureur se frappe le visage...*
*de celle éloignée il y a longtemps*
*coquette qui cherche à fasciner*
*je garde une image devant moi*
*grâce à de douces excuses.*

*Mais, à quoi sert de pleurer, de tempêter ?*
*Cette nuit est éteinte où tout est solitude*
*un homme joue de la flûte sur le chemin*

*et sa mélodie est morne*

*je suis l'autre solitaire*

*dont les yeux éclatent en tempête de larmes.*

*À l'heure où s'accordent des pleurs*

*de cette fumée portant des nuages*

*À l'heure où la mer aux yeux d'indigo*

*par la fureur se frappe le visage.*

**« Dârvague »**[1]

*Ma terre s'est asséchée à côté de celle de mon voisin.*

*Quoiqu'on dise :*

*« sur la plage voisine, pleurent*

*les endeuillés parmi les endeuillés »*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

*Dans un champ qui n'est pas champ*

*à l'intérieur de ma cabane obscure dans laquelle il n'y a point de joie*

*et les côtes de paille sur le mur de ma chambre ont failli éclater tant elles sont sèches.*

*– comme le cœur des amoureux éloignés –*

*messagère des jours nuageux, Dârvague ! quand arrivera la pluie ?*

**« Gol-e Zoudras » (« La Fleur Précoce »)**

*Lorsque la fleur précoce a ouvert son œil*

*elle était seule au bord de la rivière.*

*Un vieux fermier lui dit : « hélas ! Tu t'épanouis très tôt malgré ta singularité*

*tu parles maintenant que*

*personne n'en profitera*

[1] La grenouille arboricole qui selon un mythe, promet la pluie.

*Mais ma belle fleur ! ne te brise pas*

*un aveugle ne reconnaît le blanc du noir*

*- Rien ne me dévalorise, lui dit la fleur,*

*pas même ma venue prématurée de mon âme généreuse.*

*Quelqu'un qui s'endort et s'apprête tard*

*sera peiné de ne pas m'avoir approché.*

*Celui qui ne reconnaît pas la valeur du temps*

*ne gagne-t-il rien sous l'azur du ciel ?*

**« Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends »)**[1]

*La nuit je t'attends*

*lorsque sur les branches de Talâdjenne*[2] *les ombres prennent une couleur noire*

*tes amoureux souffrent de cette attente*

*je t'attends.*

*La nuit, lorsque les vallées s'endorment comme les serpents morts ;*

*le moment où la main du nénuphar tend un piège au pied du cyprès de montagne*

*si tu te souviens de moi ou pas, moi je préserve intimement ton souvenir,*

*je t'attends.*

**« Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette »)**

*Dans le calme coin de la forêt, comme le jour dernier*

*Chaque recoin annonce la montée du matin.*

*Et des sourires amers, son cœur a pâli*

*le nénuphar indigo, tordu à Madjar*[3]

*Comme le jour dernier, l'air reste froid*

[1] Le titre persan signifie « je t'attends » par une expression qu'on peut traduire également par : « je suis sur ton chemin ».

[2] Un arbrisseau montagnard qui pousse au nord d'Iran dont les fleurs sont jaunes et mangeables. Talâdjenne signifie le coq de combat car ses fleurs ressemblent à la couronne du coq de combat.

[3] Le nom d'un arbre forestier au nord de l'Iran.

*Que l'infime brise court ou non,*
*sur une pierre de granit, l'alouette est morte,*
*comme si la rosée l'avait dessinée.*

*En vain ses yeux restèrent entrouverts*
*En vain la lumière l'attaqua pareil à une pierre*
*À chacun de ses airs doux, il avait quelque patience*
*maintenant, plus de chant, son corps se fige*

*Il s'évanouit dans la tombe de son chant*
*si longtemps vigile*
*C'est éternel dans l'air, le souvenir persistant de son chant matinal*
*Mais sois prudent ! il sera bientôt éteint.*

*Rien en fait ne s'est passé*
*mais le vieux Mazou*[1] *se dressa d'une crevasse*
*Comme le jour dernier, une branche feuillue d'un Mim-Raz*[2] *calme*
*s'inclina sur une pierre.*

**« Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette »)**

*Chut ! ne dites rien, le ruisseau*
*s'est glissé doucement au-delà de la vallée et s'en est allé.*
*Le soleil blessé de son regard froid*
*sur la terre a bondi et s'en est allé.*

*Dans toute la forêt affligée*
*on ne voit plus de belles idoles*
*Une coquette a lancé un sourire moqueur*

[1] Le nom d'un arbre robuste au nord de l'Iran.
[2] Le nom d'un arbre au nord de l'Iran.

*Et s'en est allé.*

*Au même moment, les ailes inondées de sang*
*la chouette silencieuse s'est assise sur la pierre*
*Chut ! ne dites rien, une vieille chouette*
*aux pattes collées au goudron, guette le chemin.*

**« Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid »)**

*Il reste des nuits lointaines*
*sur le chemin éteint d'une forêt*
*un cairn de pierre d'un petit foyer*
*dans son intérieur de cendres froides*

*Comme dans mes pensées poussiéreuses et assommantes*
*s'esquisse une image pleine*
*d'une histoire douloureuse.*

*Mon doux jour qui portait le feu en moi*
*est devenu discordant, refroidi, pétrifié*
*sous le souffle de l'automne de ma vie*
*une métaphore du printemps au visage jauni,*

*Comme il reste des nuits lointaines*
*sur le chemin éteint d'une forêt*
*un cairn de pierre d'un petit foyer*
*dans son intérieur de cendres froides.*

**« Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la Nuit »)**

*Il est tard dans la nuit*
*Les convives ont quitté leurs places, depuis longtemps.*
*l'hôte reste assis seul chez lui.*
*Dans sa hutte, sur une plage déserte, son foyer brûle*
*lui est resté, lui est fatigué.*

*Derrière ses lèvres*
*prison de mots*
*encouragé par la mélodie de sa flûte, il rejoint cette nuit obscure et sans fin*
*car personne ne le questionne sur son état d'âme, pareil à un prisonnier*
*l'hôte reste assis seul chez lui.*

**« Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu »)**

*Les voisins du feu, le marais et le vent vif*
*rôdent en vain autour du feu épanoui*
*Le vent : je soufflerai afin d'assécher le marais*
*par tes flammes chaudes.*
*Le marais : je ne laisserai pas l'eau couler*
*dans ton corps chaud et clair.*
*Ô feu ! attrayant et vivifiant !*
*je te laisse te redresser.*
*Abîme-toi avec ardeur !*
*Agît avec audace !*
*Mais sous le souffle du vent*
*Tu ne parviens pas à me brûler*
*la sécheresse ne parvient jamais à me trouver.*
*Pour que ce vieillard bossu se noie*
*dans les boues puantes de ma bouche,*
*je ne laisserai pousser sur aucun arbre*

*nul fruit doux et parfumé.*

*Mais à chaque souffle, le feu embusqué, accentue fortement sa flamme*
*à chaque flamme sur ses lèvres, encore plus d'espoir*
*pur comme l'aube et son visage plus clair*
*il brûle tout ce qui est impur sur le chemin.*

*Bien que le vent le fouette de toute sa force*
*le feu dresse ses souffles avec ardeur*
*et enflamme tous les nids autant le sec que l'humide.*
*Ce sont des lèvres d'un amoureux,*
*elles sont fleuries en rouge de sang,*
*C'est un patient dont le visage a jauni sous les douleurs*
*en regardant le monde de ruses.*
*Tandis que le vent fuyard s'éloigne,*
*le marais au cœur obscur s'assèche.*
*Sous les branches en fruits,*
*un vieillard est assis en pleine abondance de vie*
*la face du ciel brille d'un feu ardent !*

**« Ghoghnouss » (« Phénix »)**

*Phénix, oiseau légendaire au chant céleste*
*égaré par les vents froids*
*est perché seul,*
*sur la branche d'un bambou.*
*Entouré par des oiseaux sur d'autres branches.*

*Il compose des gémissements perdus*

*par des bribes de centaines de voix lointaines et affligées*
*dans les nuages ressemblant aux lignes noires, ombrageant la montagne*
*il bâtit le mur d'un palais imaginaire.*

*Depuis que le soleil a laissé ses rayons palissant sur des vagues*
*et que le hurlement du chacal a monté vers la plage*
*le paysan allume le foyer secret.*
*Une petite flamme aux yeux rougis*
*souligne les deux grands yeux de la nuit*
*et les hommes traversent les pays lointains.*

*Lui, le phénix au chant rare*
*quitte soudainement son emplacement*
*et survole les ombres conjuguées aux lumières de cette longue nuit.*
*Il ne regarde qu'une flamme devant lui.*

*Dans ce pays où il n'y a ni plante ni vie*
*le soleil obstiné est exposé sur les pierres.*
*Il n'a rien de fascinant ici.*
*Il sent que comme la fumée, le rêve des oiseaux s'est assombri*
*pareil à lui.*
*Il voit pourtant dans leurs yeux*
*l'éclair de leur espoir et leur matin blanc*
*comme un tas de feu.*
*Il se demande si sa vie*
*se réduit à la nourriture et au sommeil*
*sinon sa souffrance sera infinie.*

*Cet oiseau au chant charmant,*

*dans ce lieu glorifié du feu à présent,*
*s'est métamorphosé en un enfer,*
*il tourne ses yeux perçants*
*et soudain, sur place sur cette colline*
*se met à battre des ailes*
*du fond de son cœur,*
*il lance un cri amer et brûlant de douleur*
*dont nul oiseau passager ne comprend le sens,*
*Alors, ivre de ses douleurs intérieures*
*il se jette dans l'immensité du feu.*

*Le vent souffle brutalement et l'oiseau est brûlé*
*l'oiseau n'a laissé que ses cendres*
*alors que ses poussins en ressortent.*

**« Bar Farâz-e Doud-haî » (« Au-dessus des Fumées »)**

*Au-dessus des fumées surgissant du champ brûlé*
*et à travers le four de la nuit*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*
*Et le ciel nuageux.*

*Le ciel nuageux*
*(encore plus haut)*
*il emporte, rapporte*
*de rires charmants dévoilant les dents*
*les cris suppliants de ce prometteur*
*restent impassibles.*

*Le ciel nuageux*

*capture, fait courir le monde ; dans son cœur bat le rêve d'un ouragan*
*il n'enlève pas au temps prévu un instant*
*il n'y rajoutera rien non plus.*

*Mais le prometteur du jour de pluie continue ses chants.*
*Au-dessus des fumées relevées du champ brûlis*
*chante encore le prometteur du jour de pluie.*

**« Hanouz Az Chab... » (« Encore de la nuit... »)**

*Il reste encore un souffle de la nuit, l'aube chante*
*et la luciole, de sa cachette, scintille vers la plage*

*Pareil à ma lampe qui brasille sur le bord de ma fenêtre*
*comme mon cœur, domine encore la patience*
*comme le rêve de mon amour amer qui chante*

*et comme ma lampe qui brasille sur le bord de ma fenêtre*
*le regard de ses yeux brûlants me donne de l'espoir*
*et scintille dans cette maison obscure.*

**« Dar Chab-e Sard-e Zemestanî » (« Dans la Nuit froide d'hiver »)**

*Dans la nuit froide d'hiver*
*le four du soleil ne brûle pas comme le four chaud de ma lampe.*
*Aucune autre lampe ne brille*
*comme la mienne,*
*pas même la lune glacée scintillante.*

*J'allumai ma lampe*

*dans une nuit obscure*

*au moment où mon voisin s'apprêtait à partir.*

*Et c'était une nuit froide d'hiver,*

*le vent tourbillonnait autour du sapin,*

*près des cabanes obscures*

*il se sépara de moi*

*par ce chemin étroit.*

*Je me souviens toujours de cette histoire.*

*Je répète toujours ces questions sur mes lèvres :*

*« Qui allume le feu ? Qui brûle ?*

*Qui garde au cœur cette histoire ? »*

*Dans la nuit froide d'hiver*

*le four du soleil ne brûle pas comme le four chaud de ma lampe.*

**« Barf » (« La Neige »)**

*Ce n'est pas pour rien que les jaunes sont devenus rouges*

*Ce n'est pas pour rien que le rouge*

*a donné sa couleur au mur.*

*L'aube est apparue de l'autre côté d'Azakou*[1]

*Vazénâ*[2] *n'est pas visible.*

*La lueur de la poudre morte de la neige*

*ne sème que des désastres*

*elle s'est installée sur les vitres.*

*Vazénâ n'est pas visible*

*le chagrin pèse sur mon cœur*

*de cette auberge aux jours obscurs qui assassine ses hôtes,*

*Qui brouille aveuglément*

*quelques endormis*

[1] Un des sommets de la chaîne Alborz, situé au nord de l'Iran, près du village natal de Nîmâ Youchîdj.

[2] Le nom d'une montagne en face de la maison natale de Nîmâ.

*quelques grossières personnes*
*quelques inconscients.*

**« Hast Chab » (« C'est la Nuit »)**

*C'est la nuit saturée, étouffante et la terre a pâli*
*le vent, enfant né des nuages,*
*du côté de la montagne,*
*a galopé vers moi.*
*c'est la nuit, comme un corps enflé, ardent et inerte dans l'air.*
*Empêchant ainsi qu'un égaré trouve son chemin.*

*Avec son corps ardent, le long désert*
*ressemble à un mort dans sa tombe étroite,*
*s'apparente à mon cœur enflammé*
*à mon corps fatigué qui brûle de fièvre !*
*C'est la nuit, oui, la nuit.*

**« Tâ Sobhdamân... » (« Jusqu'à l'Aube... »)**

*Jusqu'à l'aube en cette nuit brûlante*
*j'ai allumé la lampe*
*car je veux monter dans la maison des aveugles*
*une muraille bienfaisante*

*Sur ma construction,*
*un aveugle montre un défaut*
*l'autre me fait des reproches et me blâme*
*« pourquoi ceci, pourquoi cela ? »*

*Je pose brique sur brique*
*dans la maison des aveugles*
*afin de les abriter*
*de l'ardeur du soleil de demain.*

*J'ai allumé la lampe*
*jusqu'à l'aube en cette nuit brûlante*
*dans la maison des aveugles*
*je veux monter une muraille bienfaisante.*

**« Morgh-e Gham » (« l'Oiseau de chagrin »)**

*Sur le mur du chagrin, comme la fumée élevée*
*un oiseau est toujours perché, en étalant ses plumes.*
*Sa tête se secoue*
*troublée par des pensées soucieuses*
*les pattes se sont brûlées*
*enfoncées dans la cendre*
*il avait appris quelques sourires*
*mais le chagrin est sa substance.*

*Dans l'air noir et lourd avant l'aube*
*cet oiseau sombre chante sur son passage*
*pour toute branche rescapée et sans feuilles,*
*Ses chants l'ont emporté de cet univers,*
*il demande les nouvelles d'un cœur navré*
*parfois, ses ailes se figent par le poids de ses peines*

*Personne ne le voit, ne sait qui il est.*
*ni qui pousse ce cri au-dessus de ce mur en ruine,*

*ni si d'autres oiseaux vivent dans ce pays.*

*Ce corps de chagrin soupire à chaque instant pour de nouveaux chagrins*
*il regarde dans les ténèbres de mon regard.*
*Il est à la recherche de moi dans cet air sombre.*

*Je jette mon soupir ardent à tout instant dans cette ruine*
*moi, isolé, prisonnier, frustré de tout.*
*Quelle bougie ? Quel papillon ?, moi je suis toute bougie, je suis tout papillon.*

*Autour de ces murs gâtés et obstinés,*
*sur une ligne noire pareille à la nuit,*
*Moi, je me tords en silence, assimilé à demi mort, en agonie.*

*Or, sur ce mur, condensé du chagrin partout*
*je dessine la souffrance en toutes ses diverses formes*
*le chagrin me tue à tout moment, moi aussi, je le tue.*

*Pour que personne ne nous voie*
*j'arrache l'obscurité de la nuit siégeant auprès des cœurs.*

*Nous parlons tous les deux de l'attente du matin.*
*Nous tissons d'une poussière jaunâtre un cocon pour nos cœurs*
*moi, par la main, lui, par le bec, nous creusons quelque chose.*

**« Mahtâb » (« Clair de lune »)**

*Suinte le clair de lune*
*Scintille la luciole*

*personne ne brise un instant le sommeil dans son œil[1] mais*
*le chagrin de ces hommes endormis*
*brise le sommeil dans mon œil humide.*

*L'aube est debout avec moi, inquiète*
*le matin me demande d'annoncer peut-être à cette tribu morte*
*son souffle béni.*
*Mais sur ma route de voyage, une épine me perce et brise le foie.[2]*

*Le corps de la tige impalpable et fragile de la fleur*
*que j'ai plantée avec mon âme*
*et que j'ai arrosée par mon âme*
*hélas, se brise dans mes bras.*

*Je frotte mes mains[3] je m'efforce*
*d'ouvrir une porte*
*j'attends en vain*
*personne n'entre*
*porte et mur délabrés*
*se brisent sur ma tête.[4]*

*Suinte le clair de lune*
*Scintille la luciole*
*ses pieds cloqués sont anéantis*
*par ce long chemin*

[1] On peut interpréter aussi ce vers en d'autres manières : Rien ne brise le sommeil dans l'œil de personne / personne ne brise le sommeil dans l'œil de personne. « Briser le sommeil dans les yeux de quelqu'un » est une expression pour l'empêcher de dormir : couper le sommeil chez quelqu'un.

[2] Cette expression montre l'exubérance de la blessure et du chagrin, de manière à sentir l'épine déchirant son foie. On utilise aussi comme l'équivalence de cette expression : « le foie sanglant ».

[3] Une expression pour « se préparer afin d'accomplir un devoir ».

[4] Se briser sur la tête « effondrer sur la tête » est une expression pour montrer l'apogée de la déception chez quelqu'un. Pour respecter le rythme du poème, j'ai conservé le verbe « briser ».

*Au seuil d'un village un homme seul,*
*son fardeau à l'épaule*
*sa main sur la porte, se dit :*

*« le chagrin de ces hommes endormis*
*brise le sommeil dans mon œil humide. »*

**« Ou râ Sedâ Bezan » (« Appelle-le »)**

*Le coq déchire par son chant, le décolleté de l'aube.*
*envolé sur le véloce tapis de son chant attrayant et agile*
*il survole les contrées lointaines.*
*Vers les vallées dans les bras des montagnes*
*qui ressemblent au rêve lumineux du matin.*
*Vers toute ruine et tout le village*
*Vers toute plaine et tout le pré*
*Appelle-le !*

*Il dort trop*
*ce dormeur engourdi.*
*Il attend un jour de bonheur.*
*Il est délaissé de ses amis*
*comme il s'est trop endormi.*
*Comme il s'est trop endormi*
*il risque de ne plus jamais se lever*
*son corps est engourdi.*
*Appelle-le !*

*La caravane qui était logée dans le village a pris le chemin*
*il y a longtemps la mariée en tchador blanc est debout*

*avec quelle fraîcheur !*
*Tout le village est lumineux par les torches.*
*Le chemin est décoré par*
*des corps de femmes*
*des corps d'hommes*
*des corps dénudés*
*des corps en guenilles*
*l'euphorie a motivé tout le monde.*
*Le village a grandi de ses balcons*
*capturant chaque voix libérée de sa bouche*
*Appelle-le !*

*le cavalier au galop*
*arrivé de son voyage*
*n'a vu personne dans la forteresse*
*il s'est réfugié donc dans un recoin*
*pour se reposer.*
*Aux pieds épuisés, son corps accablé.*
*Il semble que l'essence de la vie*
*est balayée en lui*
*en un désespoir soudain,*
*Maintenant qu'il est épuisé d'un long combat*
*Appelle-le !*

*Un loup aux pensées maléfiques*
*surgit et descend de la montagne*
*mais son espoir devient une illusion*
*(Des figures déformées*
*voilées aux côtés cachés)*

*Quand il voit le coq*
*chanter*
*et son chant ressemble aux coups sur l'enclume*
*Appelle-le !*

**« Khorouss Mikhandad » (« Le Coq chante »)**

*Cocorico ! Le coq chante*
*caché dans un coin du village isolé,*
*sur un sentier en pente, assimilé à une veine asséchée,*
*il fait courir le sang dans les corps des morts*
*sa voix se tisse à la paroi froide de l'aurore*
*elle suinte vers la plaine.*

*Son chant colore le chemin*
*il caresse les oreilles de bonnes nouvelles*
*il conduit la caravane dans ce pays détruit*
*vers la belle route du village.*
*Il approche coquettement*
*chante chaleureusement*
*bat ses ailes*
*déploie ses plumes.*

*Le cœur attend la caravane de sa voix*
*il est attaché à son ode attrayante.*
*Cocorico ! Sur ce chemin obscur*
*Qui est égaré ? Qui est fatigué ?*

*La nuit glacée d'hiver*
*s'est réchauffée par son souffle chaleureux*

*les secrets interdits sont dévoilés*
*par le matin lumineux.*

*Le matin vif et fidèle*
*embrasse toute la terre*
*pendant que le coq diffuse le chant de tout son cœur*[1]
*du fond de son âme enflammée.*

*Cocorico ! Par le pays visible*
*la nuit aveugle*[2] *s'enfuit en grand secret*
*comme des miasmes qui disparaissent vite*
*par la porte du matin*
*aux appels mélodieux du jour.*

*Le cavalier au galop se hâte sur la route*
*même si son cheval est effrayé par la nuit sombre*
*l'éternuement du matin suscite dans son esprit*
*l'image jubilatoire d'un jour lumineux.*

*Ses yeux sont éblouis sur le chemin*
*éclairé par le matin*
*celui-ci lui apporte de la joie*
*lui, il fait galoper son cheval.*

*Cocorico ! Le cœur et l'esprit sont épanouis*
*le matin émerge, le coq chante.*

*Comme un prisonnier de la nuit assimilée à une tombe,*

[1] En version persane, le cœur est transformé en « foie ».

[2] Dans certaines versions, il y a la chauve-souris qui remplace le terme de « nuit aveugle », car en persan si on écrit « la nuit-aveugle », ce terme fait référence sans ambiguïté à cet animal nocturne.

*l'oiseau s'est libéré de la cage*
*dans le désert et sur la route lointaine*
*Qui est égaré ? Qui est fatigué ?*

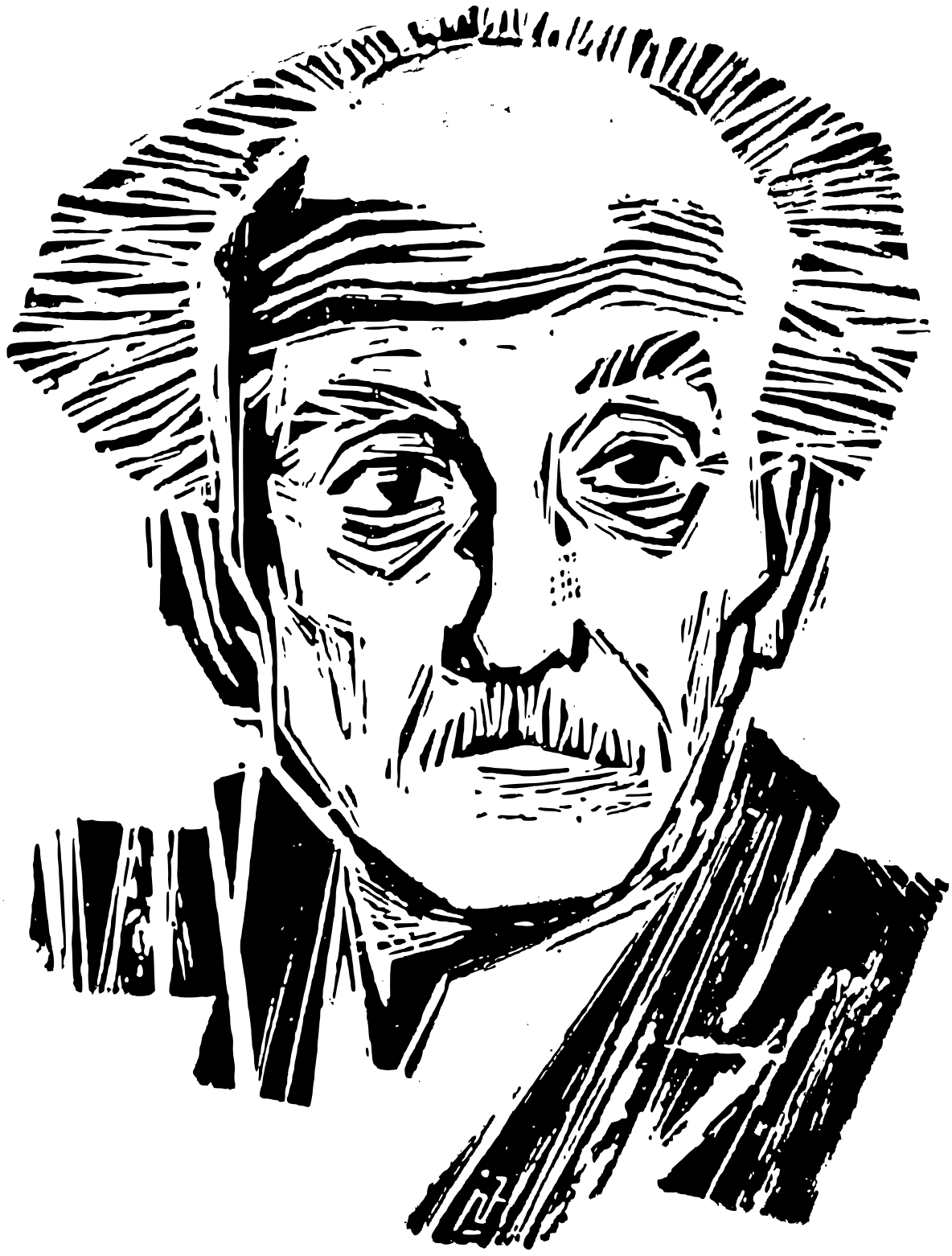
**« Rîrâ »**

*Rîrâ, la voix se propage ce soir*
*derrière le bosquet,*
*derrière la digue dont l'éclair noir*
*reflète aux yeux une image sombre.*
*On dirait que quelqu'un chante...*

*Mais la voix humaine n'est pas comme ça.*
*j'ai entendu des chants des hommes*
*harmonieux et surprenants*
*au cours des nuits pesantes*
*plus lourdes que mes chagrins.*
*Et je connais par cœur*
*des chants humains.*

*Une nuit dans une barque*
*ils ont chanté plein de mélancolie de telle manière que*
*je vois encore dans mes rêves*
*la splendeur de la mer.*
*Rîrâ. Rîrâ...*
*Il veut chanter*
*dans cette nuit sombre.*
*il n'est pas avec soi,*
*emporté par sa voix, mais*
*il ne sait plus chanter.*

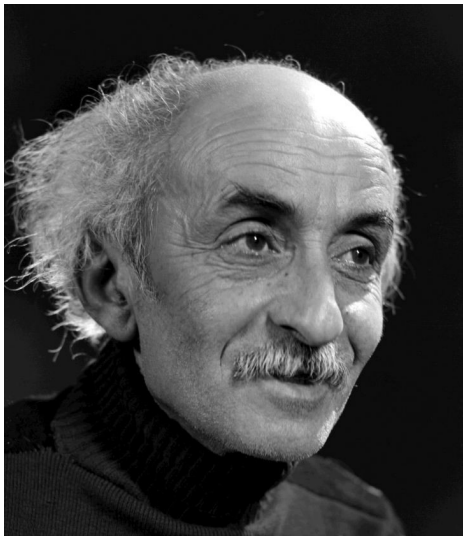
## I : Autour de Nîmâ

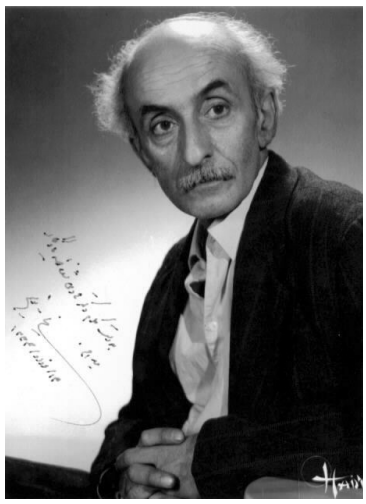


Nîmâ par Morteza Momayez, 1342 (1963)

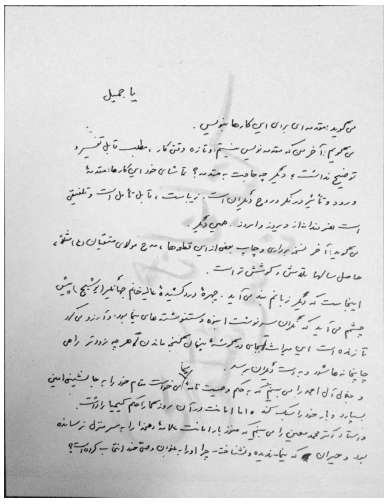
Nîmâ par Bahman Mohassess 1331 (1952)

Nîmâ par Rassam Arjangi, 1307 (1928)

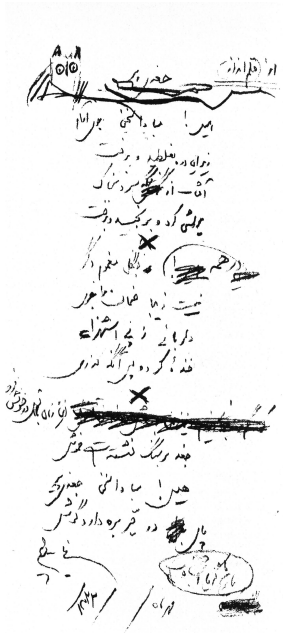




Photos de Nîmâ source Wikipedia



یا جمیل



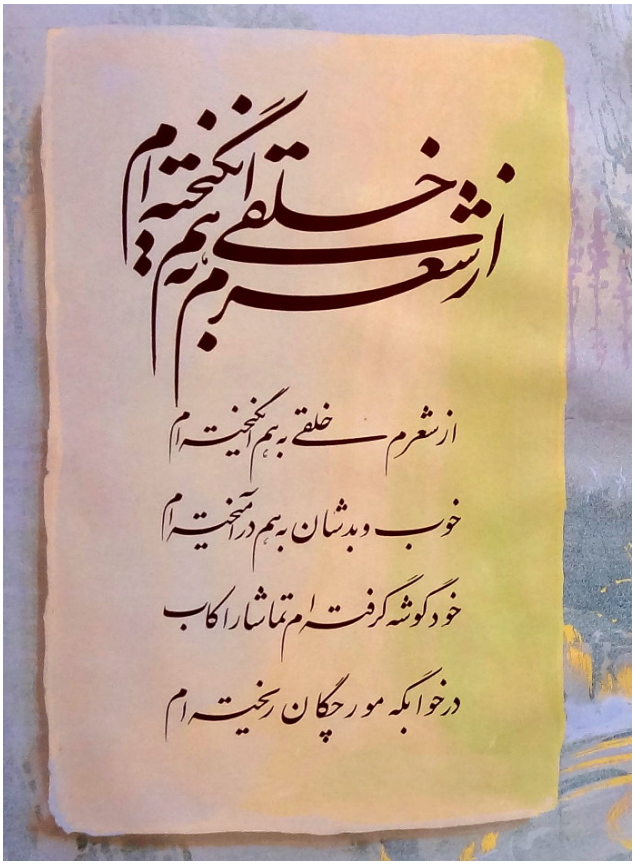
Manuscrit de SirusTahbaz

Manuscrit de Nîmâ

Alyeh et Sheragîm

Manoutchehr Achtiani

Quelques pages de l'œuvre publiée pour la commémoration du centième anniversaire de Nîmâ sous la direction de Nasser Shakoori, préfacé par Sirus Tahbaz, dessins et calligraphie par Javad Bakhtiyari, Téhéran, Becharat, 1375 (1996)



# Table des Matières

REMERCIEMENTS 5
Introduction 7
Partie I : Notions Historiques et Théoriques 19
CHAPITRE I : La littérature classique ou vieille ? 21
1. Styles poétiques persans 23
1.1. Le Style *Khorassani* 24
1.2. Le Style *Éraghi* 26
1.3. Le Style *Voghoue* 28
1.4. Le Style *Hindi / Isfahani/ de* Saeb 30
1.5. Le Style *Bâzgacht* 36
CHAPITRE II : L'Époque du réveil, la poésie éveillée 41
1. Histoire des écrivains novateurs 44
1.1. Mirza Sadegh Khan Farahanî 45
1.2. Seyyed Achraf-ed-dîn Hosseyni Ghazvinî Guilânî 47
1.3. Abolghâssem Aref Qazvinî 50
1.4. Mirzadeh Echghî (Eshqî) 53
1.5. Mohammad Taqî Bahâr 59
1.6. Rachid Yassamî 63
1.7. Ali Akbar Dehkhodâ 65
1.8. Iraj Mirza Jalal-ol Mamâlek 69
1.9. Mirza Mohammad Farrokhi Yazdî 72
1.10. Abolghassem Lahoutî 76
1.11. Taqî Rafat 79
1.12. Mirza Jafar Khameneî 81
1.13. Chams Kasmaî ou Shams Kasmaee 83
1.14. Parvîn Etessâmî 85
Conclusion 92
CHAPITRE III : La légende de Nîmâ Youchîdj 95
1. Héritier de la poésie classique persane 100
1.1. Molavi Rûmi, le sommet de la métrique et de la rime 101
1.2. Hâfez, le Zénith de la poésie persane 103
CHAPITRE IV : Le Symbole 105
1. Le Signe et le Symbole 105
1.1. L'Origine du symbole 105
1.2. L'Originalité du symbole 110
1.3. Le Symbole selon Jung 112
1.3.1. Le Rêve symbolique 114
1.3.2. La Symbolique des Mythes, la symbolique religieuse 117
1.3.3. Les Souffrances de l'homme moderne 120
1.3.4. Le Rêve de l'homme et les questions essentielles 123
CHAPITRE V : Les Éléments Fondamentaux selon Bachelard 127
1. L'Eau 128
2. La Terre 130
3. Le Feu 132
4. L'Air 134
4.1. Le Vent 136
5. L'Espace 136

5.1. L'Étoile 137
5.2. Le Soleil 138
5.3. Le Ciel 139
Partie II : Les Éléments Fondamentaux 141
CHAPITRE I : Fusion des Éléments Fondamentaux dans la poésie de Rimbaud 143
1. Fusion des éléments fondamentaux dans « Prologue I » : « Le soleil était encore chaud... » 143
2. Fusion des éléments fondamentaux dans « Ophélie » 145
3. Fusion des éléments fondamentaux dans « L'Éternité » 150
CHAPITRE II : L'« Eau » 157
1. L'Eau dans la poésie rimbaldienne 157
1.1. L'Eau de la vie et de la mort dans « Le Bateau ivre » 157
1.2. L'Eau « sans bords » de « Mémoire » 164
1.3. Complexe de l'eau dans « Comédie de la soif » 168
Synthèse de l'eau rimbaldienne 175
2. L'Eau dans la poésie nîmâienne 179
2.1. L'Eau dans « Ghayegh » (« La Barque ») 179
2.2. L'Eau de la mort dans « Ây Âdamhâ » (« Ô les hommes ») 182
2.3. Le Dilemme de l'eau « Bar Sar-e Ghayegh-ach » (« Dans son bateau ») 184
2.4. Le Rêve de l'eau dans « Ghou » (« Le Cygne ») 186
2.5. « Khane-am abrist » (« Ma maison est nuageuse ») 189
2.6. L'Eau nocturne dans « Mâkh-Oulâ » 191
2.7. Les Pleurs dans la poésie nîmâienne 192
2.8. La Sécheresse : soif nîmâienne 195
Synthèse de l'« Eau » 197
CHAPITRE III : La Terre 199
1. La Terre dans la poésie rimbaldienne 199
1.1. La Terre dans « Fêtes de la Faim » 199
1.2. La Terre à travers « Aube » 205
Synthèse de la terre rimbaldienne 210
2. La Terre dans la poésie nîmâienne 212
2.1. L'Image de la fleur féminine 212
2.2. L'Allégorie du nénuphar et les motifs terrestres dans « Torâ Mann Tchachm Dar Râham » (« Je t'attends ») 215
2.3. Le Nénuphar endeuillé et les motifs terrestres dans « Marg-e Kâkoli » (« La Mort de l'alouette ») 218
2.4. Les Motifs sombres de la terre dans « Joghd-i Pîr » (« Une vieille Chouette ») 221
Synthèse de la « Terre » 223
CHAPITRE IV : Le Feu et le Soleil 227
1. Le Feu et le Soleil dans la poésie rimbaldienne 227
1.1. Le Chant du feu dans « Les Étrennes des Orphelins » 227
1.2. Le Dilemme du feu furieux dans U*ne Saison en enfer* 233
Synthèse du feu rimbaldien 241
2. Le Feu et le Soleil dans la poésie nîmâienne 242
2.1. Le Feu dans « Ojagh-e Sard » (« Le Foyer froid ») 244
2.2. Le Feu dans « Pâsshâ az Chab Gozachteh » (« Il est tard dans la Nuit ») 247
2.3. Le Feu dans « Oûd » (« Encens ») 248
2.4. La Mission du feu dans « Hamsayegân-e Atach » (« Les Voisins du feu ») 250
2.5. La Mission du feu dans « Ghoghnouss » (« Phénix ») 252

Synthèse du « Feu » 258
CHAPITRE V : L'Espace 261
1. Les Songes aériens de Rimbaud 261
1.1. « Ma Bohème », poésie de l'espace 261
1.2. Le Ciel rimbaldien 265
1.3. Spectacle des Étoiles, de la Lampe et des Nuages rimbaldiens 267
1.4. L'Air et le Vent rimbaldiens. 272
Synthèse de l'espace rimbaldien 275
2. L'Espace dans la poésie de Nîmâ 277
2.1. Le Ciel nîmâien 277
2.2. L'Étoile et la Lampe nîmâiennes 280
2.3. Les Nuages nîmâiens 286
2.4. Le Vent dans la littérature persane et dans la poésie nîmâienne 292
Synthèse de l'Espace 298
PARTIE III : La Poésie Objective 301
CHAPITRE I : La Nature dans la poésie rimbaldienne et nîmâienne 303
1. La Nature et les éléments naturels dans la poésie de Rimbaud. 303
1.1. Nature critique de Prose de collège 304
1.2. Nature dans « Sensation » 306
1.3. Nature dans « Dormeur du Val » 308
1.4. Nature dans « Bannières de mai » 312
1.5. Double nature dans « Rêvé pour l'hiver », le spectacle féminin des désirs. 316
2. La Nature et les éléments naturels dans la poésie de Nîmâ 323
2.1. L'Univers naturel, le langage naturaliste 323
2.2. Le Nouveau concept de la Nature et les symboles naturels 324
2.3. Nîmâ et les éléments folkloriques à travers la Nature 331
CHAPITRE II : La Symbolique de la « nuit », du « matin » et du « coq » chez Rimbaud et Nîmâ 335
1. La Nuit rimbaldienne 335
2. La Nuit nîmâienne 339
Synthèse de la Nuit 349
3. Matin, Aube rimbaldiens 350
4. Matin, Aube nîmâiens 355
Synthèse du Matin et de l'Aube 367
5. Le Coq dans la poésie de Rimbaud 368
6. Le Coq dans la poésie de Nîmâ 373
Synthèse du Coq 382
CHAPITRE III : Les Symboles Socio-politiques de Nîmâ 383
1. Les Poèmes, les tableaux de la société 385
1.1. « Vây Bar man » (« Malheur à moi ») 387
2. Les Symboles porteurs de l'espérance 392
2.1. « Nâghouss » (« La Cloche ») 392
CHAPITRE IV : Nîmâ, Révolutionnaire de la poésie persane 397
1. La Naissance du modernisme 398
2. L'Absence d'une analyse riche et exhaustive sur Nîmâ et sa poésie 399
3. Une Evolution progressive, la nécessité, les racines et les raisons 402
4. Polyvalence de Nîmâ 406
5. Les Interactions artistiques, les influences littéraires 409
6. La Langue française, Une Nouvelle perspective 410
7. Nîmâ et l'influence de la littérature française 412

8. Le Regard subjectif des poètes imitateurs 417
CHAPITRE V : La Poésie Nouvelle, la Poésie Objective 425
1. Nîmâ et la poésie objective 425
2. Rimbaud, modèle de la poésie objective 433
3. La Poésie objective, Rimbaud et Nîmâ 437
Conclusion 453
INDEX DES NOMS 465
INDEX DES TEXTES DE RIMBAUD 471
INDEX DES TEXTES DE NIMA 475
INDEX DES SYMBOLES 479
BIBLIOGRAPHIE 483
Corpus 483
Domaine français 483
Domaine persan 483
Œuvres Générales 484
Domaine Français 484
Domaine persan 484
ŒUVRES THÉORIQUES, CRITIQUES 486
Domaine français 486
Domaine persan 492
Dictionnaires et Encyclopédies 496
Domaine français 496
Domaine persan 496
Revues, Articles et Ressources Internet 497
Domaine persan 497
Domaine français 498
Annexes 499
I : Quelques poèmes de Nima, traduis par nos soins : 499
I : Autour de Nîmâ 523
Résumé 534
Abstract 534

Les Résonnances rimbaldiennes dans la poésie « objective » et « élémentaire » de Nîmâ Youchîdj.


# Résumé

Nîmâ Youchîdj, père de la poésie nouvelle en Iran, bénéficie d'apports culturels multiples dans le domaine de la littérature persane et mondiale. Parmi les facteurs fondamentaux dans la réussite de ce poète novateur, la connaissance de la langue et de la littérature française apparaissent primordiales. C'est à l'école Saint-Louis que le poète s'initie à la langue française, et que naît alors une véritable passion pour la littérature française, ses écrits en sont un témoignage fidèle. La maîtrise de cette langue lui ouvre de nouvelles perspectives littéraires. Il fréquente avec assiduité les ouvrages poétiques du XIX$^{e}$ siècle.
Aussi le présent travail analyse l'influence d'Arthur Rimbaud, figure phare de la poésie française, sur la théorie et la poésie de ce poète iranien. La méthodologie de base de cette thèse est puisée dans les théories de Carl Gustave Jung et de Gaston Bachelard. Afin de présenter l'importance de Nîmâ Youchîdj dans la révolution littéraire, cette étude traite des différents styles et mouvements littéraires en Iran et du rôle de quelques poètes novateurs dans la modernisation de la poésie persane. La fréquence des éléments fondamentaux communs entre la poésie de ces deux poètes, la nature, les connotations symboliques et politiques et en particulier la notion de la poésie « objective » constituent le corps de cette étude comparatiste. Celle-ci montre comment et dans quelle mesure le poète persan s'inspire des écrits d'Arthur Rimbaud, précurseur de la poésie objective française pour fonder son manifeste et rompre avec la poésie classique, afin de fonder la « poésie libre » en Iran.



**Mots clés** : Littérature comparée, Nîmâ Youchîdj, Arthur Rimbaud, Carl Gustave Jung, Gaston Bachelard, symbole, symbolique, nature, éléments fondamentaux, résonnances rimbaldiennes, modernisation de la poésie persane, styles littéraires, poètes novateurs, poésie libre, objective, élémentaire.


---

Rimbaldian resonances in the objective and elementary poetry of Nima Youchîdj.


# Abstract

Youchîdj Nima, father of the new poetry in Iran, benefits from multiple cultural contributions in the field of Persian and world literature. Among the fundamental factors in the success of this innovative poet, knowledge of the French language and literature seems to be of paramount importance. The poet started learning French language at the St. Louis school where his passion for French literature is born; his writings are a true testimony to it. His command of French opened up new literary perspectives for him. He studied diligently the poetic works of the 19th century.
Moreover the present work analyses the influence of iconic French poet Arthur Rimbaud on the theory and poetry of Youchîdj. The basic methodology of this thesis is drawn from the theories of Gustave Carl Jung and Gaston Bachelard. In order to present the importance of Nima Youchîdj in the literary revolution, this study deals with different styles and literary movements in Iran and the role of several innovative poets in modernizing the Persian poetry. The frequency of common fundamental elements between the poetry of these two poets forms the body of this comparative study which includes: nature, symbolic and political connotations, and especially the notion of the "objective" poetry. It shows how and to what extent the Persian poet was inspired to begin free poetry in Iran, following the writings of Arthur Rimbaud, the French pioneer of objective poetry who created his manifesto and broke away from classical poetry.



**Keywords :** Comparative Literature, Nima Youchîdj, Arthur Rimbaud, Carl Gustave Jung, Gaston Bachelard, symbol, symbolic, nature, fundamentals, Rimbaldian resonances, modernization of Persian poetry, literary styles, innovative poets, objective, elementary, free verse.