



HAL
open science

Influences de la poésie moderne française sur la poésie contemporaine persane : étude de l'oeuvre de Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi-e Nodouchane

Chahab Sarrafian

► **To cite this version:**

Chahab Sarrafian. Influences de la poésie moderne française sur la poésie contemporaine persane : étude de l'oeuvre de Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi-e Nodouchane. Littératures. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC021 . tel-03114717

HAL Id: tel-03114717

<https://theses.hal.science/tel-03114717>

Submitted on 19 Jan 2021

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.



FACULTE DES LETTRES

EA 1337 - CONFIGURATIONS LITTÉRAIRES

Ecole Doctorale des Humanités : ED 520

THESE

PRESENTÉE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT EN

LITTÉRATURE FRANÇAISE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

CHAHAB SARRAFIAN

**Influences de la poésie moderne française sur la
poésie contemporaine persane :**

**Etude de l'œuvre de Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi-e
Nodouchane**

Présentée et soutenue publiquement le 15/ 06/ 2016

Devant un jury composé de :

Mme le Professeur Michèle FINCK (Université de Strasbourg, Directrice de recherche)

Mme le Professeur Christine DUPOUY (Université de Tours)

Mme le Professeur Sophie GUERMES (Université de Brest)

Mr le Professeur Hossein BEIKBAGHBAN (Université de Strasbourg)

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme le Professeur Michèle Finck, de m'avoir apporté ses conseils pendant ces années de recherche en thèse. Ses recommandations et sa lecture critique m'ont été d'une aide inestimable et m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie vivement les membres du jury, Mme le Professeur Sophie Guermès, Mme le Professeur Christine Dupouy et M. le Professeur Hossein Beikbaghban pour avoir accepté d'évaluer mon travail.

Je remercie aussi beaucoup M. le Professeur Seyed Mahdi Zarghani, professeur à l'Université de Machhad. Nos discussions scientifiques m'ont permis d'approfondir ce travail de thèse, particulièrement au niveau de la poésie contemporaine persane.

Grand merci aussi au Professeur et poète M. Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane pour les conseils et les discussions précieuses sur sa poésie. Sans oublier de remercier son ami Hossein Masarrat qui m'a aidé avec des articles sur la poésie de ce dernier.

Grand merci au poète alsacien, M. Jean-Paul Klée, qui m'a aidé par ses conseils précieux à traduire les trois poètes en français.

Je n'oublie pas de remercier également Mme le Professeur Béatrice Vaxelaire et M. le Professeur Rudolph Sock, respectivement, Directrice de l'Institut de Phonétique de Strasbourg, et Directeur de UR 1939 Linguistique, Langues et Parole - LiLPa, qui m'ont offert la possibilité de travailler à l'Institut de Phonétique de Strasbourg, ce qui m'a permis d'avancer dans le travail.

Je remercie la fille du poète Fereydoun Tavallali, Madame Fariba Tavallali, ainsi que son mari, Monsieur Arbogast, pour leurs aides en termes d'ouvrages et de conseils concernant la vie et l'œuvre de Fereydoun Tavallali.

Je remercie M. le Professeur Morteza Fallâh-e meybodi pour m'avoir offert son ouvrage *Bahre-mandi-e chârân az chârân (Bénéfices des poètes de leurs prédécesseurs)* et m'avoir prodigué de bons conseils concernant la poésie contemporaine persane.

Je remercie mes relecteurs : Fayssal Bouarourou, Saïd Bouzidi, Fadila Azzag, Hasna Zaouali et ma collègue de travail à la bibliothèque de l'Université de Strasbourg Mme Catherine Bitch.

Merci à ma mère et ma grande sœur qui m'ont soutenu pendant toutes ces années de recherche, et à ma famille en Iran, qui bien qu'éloignée physiquement, a été toujours là pour moi.

Mille mercis à toute personne ayant contribué de près ou de loin à l'aboutissement de ce travail, quelle que soit la forme du soutien ; moral, technique, logistique, etc.

REMARQUE PAR RAPPORT AUX TRADUCTIONS

Avant de passer à l'analyse des poèmes appartenant aux trois poètes, en l'occurrence, Nâderpour, Eslâmi-e Nodouchane et Honarmandi, nous voudrions souligner tout d'abord qu'après avoir constaté le manque terrible de traductions en français des poèmes de ces auteurs, nous nous sommes mis à la traduction de ces derniers. Ceci a nécessité un travail colossal qui nous a pris beaucoup de temps. En revanche, sont traduits seulement les poèmes qui feront l'objet de l'analyse dans le cadre de ce travail de recherche. Il s'agit donc d'un travail de pionnier qui mérite d'être affiné et poursuivi : c'est ce que nous voudrions faire dans nos recherches futures.

Toutes les traductions présentes dans cette thèse sont donc faites par nous-même. Aussi, nous voudrions souligner que notre contact direct avec l'un de ces trois poètes, en l'occurrence, Eslâmi-e Nodouchane, nous a facilité la tâche de traduction. Ce poète nous a beaucoup aidé par ses conseils précieux quant à la traduction de ses propres poèmes.

Pour ce qui est de la forme, dans ces traductions, nous avons respecté parfois la forme originale : les quatrains continus par exemple. En revanche, il nous a été souvent difficile de respecter les rythmes prosodiques et les rimes existant dans la poésie persane, quoique le poète Honarmandi ait réussi à le faire, nous en avons parlé dans le chapitre concernant ce poète.

L'introduction de cette thèse a été rédigée en prenant appui sur les cours de M. le professeur Chafii kadhani et Mme le Professeur Mahvache Ghavimi aux Universités de Téhéran et Chahid Béhéchi à Téhéran.

0 Introduction

Résumée de plus d'un millénaire d'espoirs et d'idéaux, de pensées et d'actions, la poésie persane renferme une grande richesse, une merveille de sens, de concepts et de thèmes.

Elle est le véhicule du savoir de l'Iran. En effet, dans ce pays, la plupart des sciences – telles que la philosophie, la théologie, la métaphysique, l'histoire, la médecine, l'astronomie, etc. – se sont transmises sous une forme versifiée.

L'étude du passé de l'Iran, ne peut donc se faire sans un passage préalable par la poésie, sans une confrontation du chercheur à la parole rythmée. L'étude de la versification persane et de son évolution recoupe nécessairement l'étude de l'histoire et de l'évolution de la pensée.

Bien que nombre d'œuvres scientifiques et versifiées puissent ne présenter que peu ou pas d'intérêt au regard de l'art poétique, leur valeur en temps que support de la connaissance de l'Iran ne peut être niée. La poésie persane, outre sa valeur littéraire, est donc un outil pour connaître l'Iran et le peuple iranien. De fait, il est impossible d'étudier l'histoire de la pensée, l'élévation et la décadence de la civilisation iranienne, sans considérer la poésie.

L'itinéraire de la poésie persane, depuis ses premiers siècles à nos jours, retrace les apogées et déclins de ce peuple, à travers différentes méthodes et procédés. En effet, les poètes et les auteurs persans ont emprunté différents chemins pour créer leurs œuvres.

Les uns, grâce à leur talent - qu'il soit inné, ou fruit d'une pratique et d'un travail soutenu –, sont parvenus au sommet des créations littéraires. Les autres, dans l'embarras de la stagnation, se sont perdus dans les méandres de l'imitation. Imitateurs noyés dans l'œuvre des autres, leur poésie conserve néanmoins un lien ancien et incassable avec la culture et la civilisation iraniennes ; culture et civilisation iraniennes qui malgré, ou de part, leurs élévations et décadences, conservent un éclat certain dans le monde d'aujourd'hui.

C'est à la poésie que la culture iranienne doit son succès, ainsi qu'à ses poètes qui, chacun à une période de l'histoire de l'Iran, sont venus au monde et se sont efforcés d'améliorer et de développer la culture iranienne en créant une œuvre.

Par conséquent, l'étude des relations entre les poètes et de leur point de vue vis-à-vis d'eux-mêmes a toujours eu une importance considérable. Cette démarche entre dans le cadre de la littérature comparée. L'intérêt de ces recherches réside en ce qu'elles nous permettent de mieux connaître les valeurs de chaque poète, et ainsi de pénétrer minutieusement le domaine de leur création et de leur originalité.

En effet, les critiques littéraires ont mis en évidence qu' « aucune œuvre littéraire ne se répand uniquement de la plume et de la pensée d'un poète ou d'un homme de lettres. La création absolue et sans précédent, si elle n'est pas totalement introuvable, est certainement rare ».¹

Au vu de ce constat, tout poète pourrait-être accusé d'imitation, de plagiat ; et cette accusation ne concerne pas seulement les auteurs iraniens, mais peut s'étendre à tous les peuples.

En effet, le grand poète arabe Bouhtouri² a été accusé de plagier les vers d'Aboutamâm³. Djâmi⁴, quant à lui, dans la poésie persane, est appelé par ses contemporains, le « *plagiaire des maîtres fameux du langage* »⁵. Hâfez et Saadi ont également été accusés de puiser leurs thèmes, leurs concepts, leurs expressions et leurs locutions dans les recueils d'autres poètes.

Ainsi, s'inspirant des vers d'Obeid- e Zâkâni qui avait écrit :

J'imagine parvenir à cacher le mystère du cœur

*Comment peut-on soigner les yeux en larmes ?*⁶,

Hâfez écrivit

J'ai peur que la larme dans notre mélancolie ne dévoile mon mystère

*Et que ce mystère scellé ne devienne le conte du monde*⁷

¹ Zarrine koub, Abdolhossein, *Naghd-e adabi (La critique littéraire)*, Téhéran, Amir kabir, 2^{ème} édition, 1975, p.159

² Poète arabe 820-897, il est né à Manbij en Syrie

³ Poète arabe 804-845, il est né en Syrie

⁴ Poète pesan 1414-1492, il est né à Djâm (Afganistan)

⁵ Fallâh-e meybodi, Morteza, *Bahre-mandi-e châerân az châerân (Bénéfices des poètes de leurs prédécesseurs)*, Téhéran, Gatreh, 2005, p.9

⁶ Zâkâni, Obeid, *Kolliât- divân (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Pazhang, 1990, p.77

⁷ Hâfez-e Chirâzi (dit aussi Hâfiz), *Divân (Recueil des ghazals)*, Téhéran, Zovâr, p.153

Il existe de nombreux cas de ressemblances dans les recueils de tous les poètes. Il faut donc accepter que l'invention et la création d'une œuvre absolue et première soit presque impossible, et que tous les chefs-d'œuvre littéraires s'enracinent dans les œuvres des anciens. Cependant, nous ne devons pas pour autant limiter le domaine des œuvres artistiques, à la recherche d'une œuvre originale chez les anciens, et exclure tout ce qui a pu être écrit depuis ; à moins de risquer qu'il ne reste aucune œuvre créée par un poète seul.

C'est pourquoi les critiques ont toujours gardé une certaine indulgence par rapport à cette question de l'imitation et du plagiat, malgré des ressemblances et des proximités entre poètes ; exception faite pour les plagiats évidents et indiscutables.

Il est donc possible de distinguer plusieurs niveaux d'imitation. Ainsi, le critique Abou- helâl- e Asgari⁸ a défini comme relevant du plagiat (serghat) toute reprise de thème ou de contenu avec les mêmes mots et expressions que dans le poème d'origine.

D'autres critiques ont défini sous le terme « salkh » toute reprise de thème ou de contenu en ne gardant que quelques mots ou expressions du poème d'origine.

« Mais si un poète prend le thème et le contenu d'un autre écrivain ou poète, et les exprime avec ses propres mots et expressions, si bien qu'ils sont mieux exprimés, alors il mérite d'être étudié et lu. »⁹

Salmân-e sâvodji¹⁰ exprime cela dans ses vers :

La bonne idée est une belle femme au beau corps. Selon les moments, elle porte différents habits

C'est un art que de la dévêtir de son manteau de derviche pour l'habiller de robes de satin et de soie.¹¹

Il constate que l'usage commun de mots et expressions chez deux poètes ne peut être un motif suffisant d'accusation de plagiat ou d'imitation. Cela est particulièrement vrai s'il s'agit de deux grands poètes. Il est cependant évident que dans l'expression des thèmes, des concepts, des idées, des termes et des locutions communs, la priorité est aux anciens.

⁸ Poète et homme de lettres arabe né en 920 et mort en 1005

⁹ Asgari, Abou-helâl, *As-sanâatein (Les figures de style)*, cité in. *Bahre-mandi-e châerân az châerân*, p.12

¹⁰ Grand poète pesan du 12^{ème} siècle, connu pour ses ghazals et ghassidehs (ses sonnets), il est né à Sâveh.

¹¹ Salmân-e sâvodji, cité in. *Bahre-mandi- châerân az châerân*, p. 12

D'autant plus que le talent littéraire des poètes est rempli de connaissances issues des œuvres des poètes précédents. En effet, en écrivant, l'auteur est nécessairement influencé par ses connaissances et sa mémoire.

Cependant, nombreux sont les écrivains qui ont emprunté des thèmes et des concepts aux auteurs précédents, mais qui grâce à leur talent se sont emparés de ces thèmes pour les faire leurs.

C'est pourquoi, Nezâmi- e Arouzi¹² conseille dans son œuvre *Tchâhâr maghâleh*(*Les quatre discours*) à celui ou celle qui veut s'initier dans le domaine de la poésie, d' « *apprendre vingt mille vers dans la jeunesse des poètes précédents...* »¹³

C'est ainsi que l'étude des recueils des maîtres précédents a toujours été une pratique courante parmi les poètes.

Selon Ehsân Yârchâter, encyclopédiste contemporain, « *l'étude des œuvres des anciens est très utile car l'expression du poète, par sa rencontre avec celle des anciens, reste sans la moindre faute. De plus tout le talent du poète pour nourrir ses idées prend source dans la perfection des méthodes des maîtres anciens. L'étude permet aussi de créer une cohésion particulière dans les œuvres poétiques* »¹⁴.

Parmi tous les poètes, aucun n'est sans besoin des vers anciens, et les auteurs persans ne font pas exception à la règle.

Au vu de tous ces éléments, nous pouvons affirmer que les interactions entre poètes ont une place importante qui mérite d'être étudiée.

Ces influences sont particulièrement visibles en Iran, entre le VIII^{ème} et le X^{ème} siècle de l'hégire (14^{ème} et 16^{ème} siècles). En effet, cette période étant celle du déclin de la culture iranienne, la poésie persane, du point de vue de la qualité, du thème et du contenu, est sévèrement affectée par une décadence rétrograde. L'imitation, la parodie et la composition

¹² Ecrivain, poète et critique persan, auteur de *Tchâhâr maghâleh*(*Les quatre discours*), né au 12^{ème} siècle

¹³ Nezâmi-e Arouzi, *Tchâhâr maghâleh*(*Les quatre discours*), Téhéran, Editions de l'Université de Téhéran, 1955, p.47- 48

¹⁴ Yârchâter, Ehsân, *Cher-e fârsi dar ahd-e Châhrokh* (*La Poésie persane au temps de Châhrokh*), Téhéran, Editions de l'Université de Téhéran, 1955, p.78

de vers analogues à ceux des anciens se propagent rapidement, reflétant ainsi la faiblesse de la création et de l'originalité des œuvres poétiques. Durant ces siècles « *Les poètes sont complètement dans le piège de l'imitation, de la répétition des thèmes et ils suivent les styles des maîtres anciens* »¹⁵.

La faiblesse du langage et du contenu se fait voir, et le métier de poète se propage dans les classes des bas peuples. Les vers facétieux, les vers satiriques et les vers panégyriques dominent l'étendue de la poésie persane. Les poètes, au lieu de recourir à leur propre imagination, sont trop préoccupés à répéter les thèmes et les contenus de leurs prédécesseurs, et se contentent de leur répondre. Du fait de leur regard superficiel, ils expriment dans leur poésie, des thèmes stéréotypés, répétitifs et limités en nombre. Les grands plagiats sont également caractéristiques de la poésie de ces siècles.

Il existe, pour les poètes, différents moyens, différentes manières de s'inspirer des poètes précédents, tels que l'imitation, la citation ou le sertissage, le plagiat, ou la parodie.

Il est possible de distinguer différents types et différents degrés d'imitation (taghlid). En effet, l'imitation peut prendre la forme d'un emprunt de thème (tel que la description du vin, du printemps, de l'amour, de la jeunesse, etc.), de rythmes et de rimes, de mots et d'expressions, ou d'un cumul de deux ou trois de ces emprunts. (cf. *Figure n°1*)

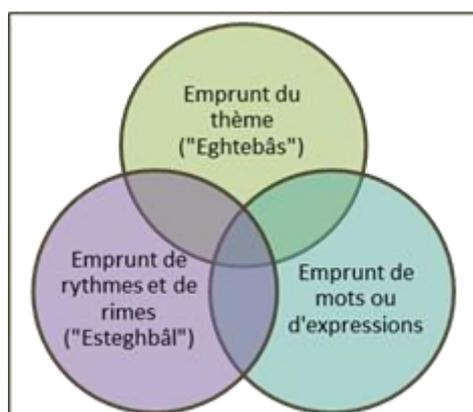


Fig. 1 : Les différentes imitations (taghlid)

Les poètes ne nomment pas systématiquement les auteurs qu'ils imitent. Nous pouvons cependant le déduire et le deviner grâce à leur style d'écriture. Il arrive cependant qu'ils

¹⁵Ibid, p.79

citent implicitement ou par allusion le nom de celui qu'ils ont en vue, tout en le louant en de termes élogieux. Dans tous ces cas, l'imitation reste un procédé acceptable.

Ce n'est pas nécessairement le cas pour la citation. La citation (tazmine), autre manière de s'inspirer d'un poète précédent, est un procédé qui consiste à introduire dans son poème des vers, un distique ou même un vers d'un autre poète. Ce procédé est acceptable si l'auteur nomme celui qu'il cite. Il s'agit d'ailleurs d'une figure de style de la poésie persane.

Dans le cas contraire, la citation n'est pas acceptable. Il en est de même si un auteur, introduit dans son poème plus d'un vers d'un autre poète, ou s'il reprend un poème dans son intégralité. Ces cas de figure non acceptables sont des plagiat.

Certaines insertions (tavârod) ne relèvent pas d'influences entre poètes, mais sont la conséquence d'erreurs. En effet, il peut arriver qu'un distique ou un poème soit inséré par faute d'inattention, inattention des copistes ou des auteurs des histoires littéraires et des recueils biographiques.

Les influences entre poètes ne se limitent pas au fait de s'inspirer (au sens de « prendre pour modèle ») des anciens. Les auteurs peuvent également entretenir une rivalité (moârezeh) et une volonté de se montrer meilleur (mofâkhereh) que les autres à travers leurs poèmes. Leurs œuvres peuvent également être un moyen de se répondre les uns aux autres.

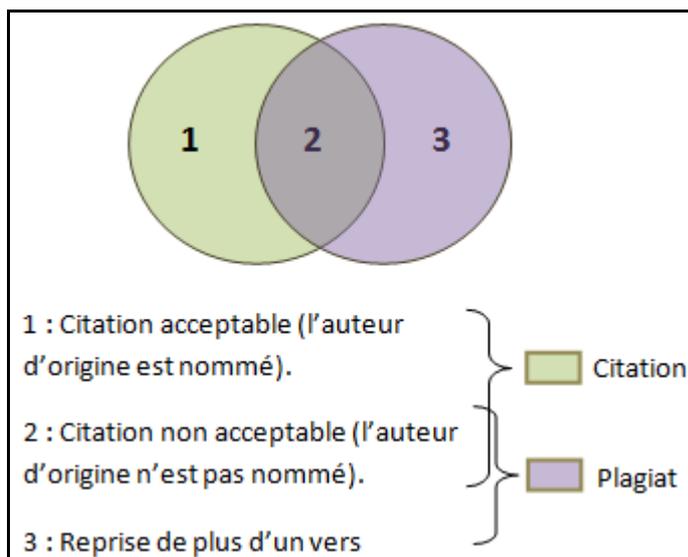


Fig. 2 : Citations et plagiat

La rivalité (moârezeh) et la volonté de se montrer meilleur (mofâkhereh) sont principalement visibles chez les poètes qui composent la forme fixe de ghassideh. Ces attitudes résulteraient parfois des conflits relatifs aux profits des poètes. En effet, de la qualité de leurs poèmes peuvent dépendre la protection d'un roi, avec ce que cela entraîne de notoriété et de confort matériel. La plupart du temps, quand un poète écrit des vers contre un autre, il utilise mieux les expressions et les thèmes de celui avec qui il est en conflit.

La réplique (djavâb) est un moyen pour un auteur de répondre à un poème en gardant le même rythme et la même rime. La parodie qui était très fréquente chez les poètes iraniens est également une forme de réponse à un poète. Ce procédé consiste aussi à reprendre le rythme et la rime d'un poème, mais pour en proposer une version décalée et humoristique.

Il a donc toujours existé des influences entre des poètes iraniens depuis la naissance de la poésie persane et nous étudieront dans cette thèse les influences qui viennent des poètes français principalement au 20ème.

0.1 Généralités

Pour le professeur Chafii Kadkani¹⁶, qui enseigne la poésie persane à l'Université de Téhéran, la poésie est un « nœud » qui permet de combiner imagination et sentiment qui se sont formés dans un langage musical. Il constate que chaque poète peut utiliser cinq éléments principaux : le sentiment, l'imagination, le langage, la musicalité et la forme¹⁷. Ces cinq éléments se retrouvent d'une manière ou d'une autre dans chaque poème. Il y a des poèmes de moindre qualité où les cinq éléments précédemment cités s'expriment sous une forme mauvaise et inversement il y a des poètes qui utilisent à la perfection et avec modération ces cinq éléments. Ce sont les plus grands poètes dont Hâfiz¹⁸ est le meilleur exemple. L'importance de chacun des éléments exprimés dépend soit du poète soit de la période à laquelle le poème a été écrit. Par exemple, pour Sâeb¹⁹ et Khâghâni²⁰, l'imagination est la plus importante, tandis que pour les poètes de l'époque dite Machroutiat, c'est le sentiment qui est

¹⁶ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ : poète et chercheur littéraire contemporain, il est né en 1939 à Kadkan au Khorâsân. Il est professeur à l'Université de Téhéran et surnommé Serechk.

¹⁷ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, Téhéran, Sokhane, 2001, p.86

¹⁸ Hâfiz : Khâdjeh chams-od-dine Mohammad, surnommé Hâfiz est né autour des années 1310 à Chirâz. Il est le plus grand poète lyrique et mystique de la poésie persane. Il est connu pour ses ghazals (forme fixe classique, rimée et rythmée) amoureux. Il est mort à Chirâz en 1389.

¹⁹ Sâeb : poète du 17ème siècle, le recueil de ses poèmes comprend des ghazals, des masnavis et des ghassidehs. Il est le maître incontestable du ghazal lyrique.

²⁰ Khâghâni : Afzal-od-dine Badil Khâghâni-e chervâni est un des grands poètes persans du 12ème siècle qui décrit dans son oeuvre la nature, le printemps, le lever du soleil, l'aube... Ses combinaisons et ses images comme « le berceau des yeux » pour la cavité de l'oeil, sont sans précédent dans la poésie persane.

le plus important, de même que pour le poète Nâsser Khosro²¹. Par contre, c'est la musicalité qui est la plus marquante pour Ghââni²² dans ses ghassidehs ainsi que pour Tavallali²³. C'est le sentiment qui prime dans l'oeuvre de Saadi²⁴, Ferdowsi²⁵ et Iradj Mirzâ²⁶ et enfin c'est la forme extérieure qui est privilégiée pour Hamidi-e chirâzi²⁷.

Le sentiment dessine et décrit la vie humaine dans ses différentes étapes. C'est un élément indispensable de la poésie et même le plus essentiel. Même si les autres éléments s'y trouvent abondamment, une poésie sans sentiment est morte. Les autres éléments ne peuvent pas compenser l'absence de sentiment. Le sentiment est la manière dont le poète voit le monde extérieur en fonction d'un parcours personnel, immatériel et intérieur où se manifeste son propre « moi ». Le « moi » s'exprime lui-même de trois façons différentes :

- Le « moi » personnel et individuel est présent surtout chez les poètes qui ont travaillé à la Cour des rois de Perse, tels que Massoud-e Sad-e Salmân²⁸ ainsi que chez les poètes romantiques iraniens ou européens.

- Le « moi » social est utilisé par les poètes pour mettre en scène des groupes sociaux pris à un moment particulier et précis de leur existence et auxquels s'identifie le poète car ils ont les mêmes problèmes et le même destin que lui. C'est le cas de Nâsser Khosro et des poètes de la période dite Machroutiat (période de la Constitutionnelle).

²¹ Nâsser Khosro : le grand poète, auteur et philosophe persan du 11^{ème} siècle, il est né à Ghobâdiân près de Balkh. Sa poésie se caractérise principalement par des sermons, des maximes et des exhortations religieuses. Il est mort vers 1074 à Yamgân.

²² Ghââni : un des grands poètes du 19^{ème} siècle. Il est né en 1807 à Chirâz. Il est connu surtout pour ses longs ghassidehs. Il a largement utilisé les éléments de la nature dans sa poésie où il maîtrise bien la musicalité du langage poétique. C'est le premier poète persan qui connaissait la langue française.

²³ Tavallali : Fereydoun Tavallali est né en 1919 à Chirâz. Il est considéré comme l'auteur des poèmes lyriques en forme de tchâhâr pâreh (quatrains continus). Il est mort en 1985.

²⁴ Saadi : Cheikh Mosleh-od-dine Abdollâh Saadi-e Chirâzi est un des grands poètes qui brille comme une étoile dans le ciel de la poésie persane. Il est né en 1200 à Chirâz dans une famille de théologiens. Bien qu'il écrive dans un style fluent très simple, ses mots et expressions sont exprimés d'une manière très délicate et méticuleuse. Il a fait ses études dans la célèbre école Nezâmieh à Bagdâd en Iraq. Après de nombreux voyages il s'établit à sa ville natale où il meurt en 1291.

²⁵ Ferdowsi-e toussi : maître Abolghâsem Ferdowsi-e toussi est l'auteur de la plus grande épopée persane intitulée *Châh-nâme* (*Le Livre des rois*). Il est né vers 940 et mort probablement vers 1020.

²⁶ Iradj Mirzâ : Il est né en 1874 à Tabriz. Iradj est un des descendants de Fath Ali Châh-ghâdjâr. Il maîtrise bien les langues persane, arabe, française et turque. Il est célèbre pour la simplicité et l'emploi des mots dans les interprétations familières.

²⁷ Hamidi-e chirâzi : né à Chirâz en 1914. Mehdi Hamidi-e chirâzi, poète et écrivain contemporain était docteur en littérature persane et professeur à l'Université de Téhéran. Il est mort à Téhéran et enterré à Chirâz en 1986.

²⁸ Massoud-e Sad-e Salmân : poète du 11^{ème} siècle, il est né en 1046. Il est originaire de Hamedân, mais né à Lahore au Pakistan. Son recueil de poème comprend des ghassidehs, des masnavis, des ghazals, des robâis et des tardji-bands.

- Le « moi » humain s'intéresse à l'homme en général sans considération de temps et de lieu. Pour les poètes qui le privilégient, c'est le destin de l'homme et les problèmes de la vie humaine qui importent. C'est le cas des renommés Khayyâm²⁹, Hâfiz et Mowlavi³⁰.

L'imagination naît de la capacité de l'artiste à découvrir dans sa mémoire les relations cachées qui existent entre les choses. Elle est une force qui donne au poète la possibilité de créer des liens entre les choses et les concepts, d'y construire un pont et de comprendre et découvrir ce que les autres n'ont pas découvert avant lui. C'est ainsi que dans les vers des poètes, apparaissent des figures de style qui expriment une réalité différente du monde réel :

Des milliers d'espoir de l'être humain

*Sont devenus un collier autour du cou du lendemain*³¹

Ces figures permettent de mettre en relation des concepts éloignés les uns des autres, l'espoir, le cou et le lendemain, ce qui est agréable et novateur pour tout lecteur ayant une sensibilité littéraire. Le produit de l'imagination est l'image qui naît des différentes figures de style telles que comparaisons, métaphores, métonymies etc...qui se forment dans le cerveau du poète. Pour de nombreux critiques de la poésie, l'image est l'élément principal qui la rend plus riche.

Chaque grand poète essaie de créer des images nouvelles qui lui sont propres, avec des possibilités de sens infinies. En analysant un poème, on peut se demander :

Est-ce que l'imagination du poète est forte ou faible ?

Est-ce que les images qui s'expriment sont le produit de son imagination ou les a-t-il repris chez les autres ? Est-ce qu'elles sont puisées dans la poésie des autres pays ? Est-ce qu'elles viennent des autres arts tels la musique ou la peinture ?

D'où viennent les éléments de son imagination ? De la nature ? De la vie urbaine ? De la vie des nobles ou de la vie des pauvres ?

²⁹ Khayyâm : Maître Omar Khayyâm Neychâbouri est un savant, mathématicien, astronome et poète du 11^{ème} siècle. Il est connu dans son oeuvre poétique pour ses célèbres *robâis* (*quatrains*).

³⁰ Mowlavi : Djalâl-od-dine-Mohammad Balkhi, surnommé Mowlavi, ou Mowlânâ (Notre maître, Notre guide) et Roumi, le grand mystique iranien du 13^{ème} siècle. Il est né en 1207 à Balkh et mort en 1273 à Konya. Il est l'auteur d'un masnavi spirituel connu sous le nom de *Masnavi-e Manavi* (*Le Masnavi spirituel*) qui comporte 6 volumes et 26000 distiques. Il est le maître incontestable de la musicalité dans ses ghazals mystiques réunis dans le recueil *Divân-e Chams*.

³¹ Tork kechi-e ilâghi : poète du 10^{ème} siècle, Cité in. *Sovar-e khiâl dar cher-e fârsi* (*Les images dans la poésie persane*), Chafii kadkani, Mohammad Rezâ, Téhéran, Âgâh, 2007, p.1

L'imagination n'a de valeur que si elle est accompagnée d'une grande charge sentimentale. L'imagination sans sentiment est vouée à la mort. C'est ce qu'a compris le poète Hâfiz. Tout en présentant ses propres images, il a bien repris les images utilisées par ses prédécesseurs, qui, bien que belles et séduisantes, étaient vides de sentiments, pour les charger sentimentalement et humainement et les rendre ainsi éternelles :

Bien sûr que la tulipe connaissait l'infidélité du temps

*Car de sa naissance jusqu'à sa mort, elle n'a pas posé à terre la coupe de vin*³²

Dans ces deux vers, le sentiment humain naît de l'anthropomorphisme de la tulipe qui est comparée à un être humain buvant du vin et connaissant l'infidélité et à laquelle les lecteurs peuvent s'identifier, ce qui provoque en eux une profonde charge émotionnelle, phénomène qui ne sera plus réutilisé par la suite, par les poètes des 17ème et 18ème siècles et par beaucoup de poètes contemporains dont la lecture n'éveillera chez le lecteur aucun sentiment.

Parlons maintenant du langage. Le sentiment et l'imagination dans la poésie ont besoin du langage pour s'exprimer. Le langage est un élément essentiel dans la poésie. Tout le monde sait que le langage est varié, qu'il change et qu'il se modifie au fur et à mesure qu'il se développe. On pourrait le comparer à un arbre qui perd ses feuilles à l'automne et qui se revêt de nouvelles feuilles, vertes, au printemps. Au fur et à mesure des changements d'époque et de l'apparition de nouveaux concepts, le langage se modifie. Des mots tombent en désuétude tandis que d'autres se créent à partir de la langue elle-même ou en empruntant à des langues étrangères. Ainsi en étudiant le langage d'un poète, nous pouvons être attentifs aux éléments suivants :

a. Le vocabulaire : il faut étudier le vocabulaire employé par le poète pour connaître la richesse de son champ lexical. Un grand poète est capable d'exprimer son imagination et ses sentiments grâce à ses connaissances littéraires, à son propre talent et au soutien national dont il bénéficie. Un piètre poète n'a pas toutes ces possibilités. Il existe aussi de mauvais poètes qui trompent leurs lecteurs, sciemment ou non, en utilisant des mots actuels, archaïques ou empruntés sans faire intervenir ni le sentiment ni l'imagination. Nous pouvons ainsi étudier la poésie d'un point de vue non de la qualité (richesse du vocabulaire etc..) mais de sa

³² Hâfiz, Khâdjeh Chams-od-dine Mahammad, *Divân-e ghazaliât (Recueil des ghazals)*, Téhéran, Safi-ali Châh, 46^{ème} édition, 2009, p. 138

spécificité : emprunt à l'arabe ou à d'autres langues étrangères, vocabulaire tiré de la langue populaire ou de la littérature folklorique. Le vocabulaire du poète change en fonction de différents critères : de la classe sociale dont il est issu, de son caractère, et aussi du type de lecteur auquel il s'adresse.

b. Les combinaisons : nous savons que chaque grand poète, pendant la période où il compose ses vers, crée un certain nombre de combinaisons poétiques, d'expressions qui peuvent être utilisées par les poètes qui viennent après lui. Par exemple, parmi les grands classiques, Khâghhâni et Nezâmi³³ ont créé des nouveautés qui ont inspiré leurs successeurs. La langue persane, en ce qui concerne les possibilités de combinaisons, est une des langues les plus riches.

c. La syntaxe : c'est la manière de placer grammaticalement les éléments de la phrase. Une partie très importante de la poésie est « l'éloquence de la phrase » c'est-à-dire la capacité d'utiliser les éléments de celle-ci. La différence entre Saadi et Seyf-od-dine Faraghâni³⁴ concerne les « secrets de l'éloquence » que Saadi maîtrise mieux que Faraghâni dans la composition des ghazals, genre littéraire que ces deux poètes ont pratiqué. De même, dans la période Machroutiat, nous pouvons comparer Iradj Mirzâ à Âref³⁵. Celui-ci est plus conscient des beautés de l'éloquence que l'autre.

Quant à la musicalité, elle est étudiée ici dans un domaine plus large. L'harmonie, quand elle concerne soit les sons soit les sens, entre dans le domaine de la musicalité. Par conséquent, la musicalité n'est pas seulement due au rythme, mais elle est aussi l'ensemble des harmonies qui peuvent être étudiées dans un poème et qui sont :

a. La musique extérieure : ce sont les rythmes prosodiques, dont la jouissance est apparemment naturelle, c'est pour cette raison que dans les vers et dans les chansons destinés aux enfants ainsi que dans ceux destinés à un large public, ce qui importe le plus, c'est le rythme qui constitue la musique la plus évidente. Les rythmes prosodiques d'un poète peuvent

³³ Nezâmi : le grand maître de la poésie dramatique persane, il est né en 1141 à Ganja. Son chef-d'oeuvre sous le nom de *Khamseh* (*Les cinq recueils*) comprend cinq recueils de poèmes sous la forme de masnavi. Il est mort en 1217 dans sa ville natale.

³⁴ Seyf-od-dine Faraghâni : il est un des pionniers du mysticisme islamique des 13^{ème} et 14^{ème} siècles. Il est né vers 1268 à Farghâneh. Il y avait une amitié sincère entre Seyf-od-dine et Saadi. Sa poésie est simple et éloquente. Il mourut vers 1348 dans l'oubli et la solitude.

³⁵ Âref : Abolghâsem Âref-e Ghazvini, né en 1882 à Ghazvine, est un poète, musicien et révolutionnaire qui a écrit des chansons patriotiques et nationalistes pendant la révolution de Machroutiat. Il est mort dans l'oubli et la misère en 1933.

donc être vérifiés en fonction de leur diversité, de leur manque de diversité mais aussi en fonction de leur harmonie avec les parcours intérieurs et sentimentaux.

b. La musique finale qui termine le vers : c'est un accord obtenu par l'harmonie de deux mots ou de deux lettres ou plus à la fin des vers, en fait des consonnes et des voyelles communes qui sont plaisantes à l'oreille. C'est bien la musique de la rime et des mots qui parfois se répètent après la rime et qui ne sont pas présents et nécessaires dans tous les vers qui s'appellent « radif », ainsi que les assonances et les allitérations qui peuvent créer cette musique. La plupart des professeurs sont unanimes pour dire que la musique de la poésie des peuples primitifs comme les Arabes avant l'Islam était la musique de la rime et non pas celle des rythmes prosodiques. Deux mots ont d'abord créé une sorte d'harmonie due au hasard, et les poètes l'ont ensuite consciemment utilisée. Plus tard, les distances entre ces rimes ont progressivement été rendues égales et le rythme prosodique a été créé.

c. La musique intérieure: en parlant de la musique intérieure, nous sommes obligés d'expliquer que c'est l'ensemble des harmonies qui existent entre les consonnes et les voyelles des mots dans un vers. Cela a beaucoup d'influence et d'importance pour produire le sens et exprimer le sentiment. C'est exactement le même procédé qui, en français, s'appelle harmonie suggestive. C'est quand le choix des sons contribue au sens. Là, nous pouvons parler de l'assonance et de l'allitération. Les jeux de mots et les calembours contribuent à cette musique. Les poètes modernes se sont avisés de codifier ces effets que leurs aînés avaient obtenus sans recherche : Arthur Rimbaud écrit :

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...*³⁶

Le phonéticien Maurice Grammont³⁷ en a fait la théorie de façon plus scientifique, distinguant la valeur de chaque son.

d. La musique du sens : cette expression peut être un peu étrange mais avec la définition que nous avons donnée de la musicalité en disant que chaque sorte d'harmonie peut être placée dans le domaine de la musicalité, nous pourrions y placer les harmonies du sens. Ce que les rhétoriciens appelaient l'antithèse, la gradation, l'énumération, l'apostrophe, le chiasme... sont les harmonies du sens, des expressions et des mots qui créent une musicalité, une harmonie dans un poème. L'utilisation de ce procédé est très importante. Il faut que le lecteur

³⁶ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, p.139.

³⁷ Grammont, Maurice : linguiste, phonéticien et dialectologue français, il est né en 1866 à Damprichard et mort en 1946 à Montpellier.

ne les sente pas artificielles. Une grande part de l'art de Hâfiz concerne l'utilisation de ces harmonies du sens. L'usage des mythes religieux, nationaux et ethniques, qui était considéré comme « allusion » par les anciens, appartient à ce même domaine. Ces harmonies relient les parties du poème à l'intérieur et sont très importantes pour renforcer la forme du poème.

Pour ce qui est de la forme, chaque poème a deux formes : la forme extérieure et la forme intérieure ou mentale. La forme extérieure est la manière de combiner des vers en fonction des rimes, des « radifs » et des rythmes. C'est ce qui divisait les poèmes classiques en ghassideh, ghazal, ghat-eh, robâi, dobeyti, masnavi, mosammat, tardji-band, tarkib-band, mostazâd, et bahr-e-tavil.... La forme extérieure conditionnait souvent la disposition des rimes et parfois le rythme³⁸.

En étudiant l'œuvre d'un poète, nous pouvons nous demander laquelle ou lesquelles, d'entre ces formes, avaient eu plus de succès pour lui, ou encore dans lesquelles de ces formes, de ses sens et de ses contenus il s'exprimait le mieux. Nous pouvons nous demander aussi dans quelles formes les lecteurs reconnaissaient mieux leurs poètes préférés. Par exemple, parmi les poètes modernes Bahâr³⁹ a plus de succès dans ses ghassidehs, Iradj dans ses masnavis et Parvine⁴⁰ dans ses ghat-ehs.

Mais la forme d'un poème peut être la forme intérieure c'est-à-dire la forme mentale qui exprime la liaison des différents éléments d'un poème dans sa composition générale. Un grand nombre de poèmes classiques ont cette qualité. Nous pouvons citer ici les ghassidehs de Nâsser Khosro et les ghazals de Mowlavi. Mais après la conquête des Mongols, les vers d'un poème ont moins de liens logiques et d'intégrité intérieure, comme dans la plupart des poèmes du style indien⁴¹.

En parlant de l'unité qui fait la forme intérieure, nous voulons dire que, par exemple dans un ghazal composé dans le style indien, le poète parle d'une chose dans un distique et d'une autre

³⁸ Les robâis et les dobeytis ayant la même disposition des rimes se distinguent par leurs rythmes.

³⁹ Bahâr : Mohammad Taghi Sabouri surnommé Bahâr est poète, écrivain, chercheur littéraire, journaliste et politicien. Il est né à Machhad en 1886. Il publia les journaux intitulés *Nowbahâr* et *Tâzeh-bahâr*. Il fonda à Téhéran Andjoman-e- Adabi-e-Dânechkadeh (Association littéraire de la Faculté). Il est mort en 1951 à Téhéran.

⁴⁰ Parvine : Parvine Etesâmi, née à Tabriz en 1906, elle est connue pour ses ghassidehs, ses masnavis et surtout ses ghat-es. Elle suivait dans ses ghassidehs la manière des élégiaques des 11ème et 12ème siècles. Son langage est simple et contient des pensées morales, des critiques et des conseils. Elle est morte en 1941.

⁴¹ Style indien : se dit de l'ensemble des caractères qui se trouvent dans les oeuvres de la plupart des poètes du début du 15ème jusqu'au milieu du 18ème siècle, en Iran, en Inde et en Asie mineure. Ce style est apparu en réaction contre la banalité et les sujets répétitifs des styles khorâsâniens et iraqiens repris à cette époque. Il se distingue par l'usage excessif de rêvasserie, par le laconisme et par l'emploi d'expressions très courtes et des images très ambiguës.

chose dans le distique suivant. Comme nous le savons, chaque poème est une expérience et tous les éléments d'un poème doivent être au service de cette expérience. Si chaque partie d'un poème relève d'un sujet particulier, il se pourra qu'une contradiction surgisse à l'intérieur et qu'un distique rejette l'autre, il n'aura donc plus l'effet désiré, ou alors il est possible que certaines parties se gênent mutuellement. Un tel poème n'aura pas la perfection artistique.

En considérant ce que nous avons dit jusqu'ici dans un poème vivant et bien construit, il faut d'abord voir combien l'élément « sentiment » domine les autres éléments. Après c'est l'imagination, et nous devons vérifier dans quelle mesure elle domine le langage et la musicalité. Enfin il faut vérifier si les parties du poème jouissent d'une intégrité et d'une harmonie complète. Dans la poésie, il est souhaitable que les sentiments humains dominent les autres éléments. Si l'un de ses éléments par exemple l'imagination ou le langage, domine le sentiment et la substance de la vie, le poème mourra tôt ou tard. Autrement dit, le langage, la musicalité et la forme extérieure qui construisent « la forme », existent et sont admirés à condition qu'ils ne dominent pas le contenu, c'est-à-dire le parcours sentimental, le sentiment. Ainsi quand le formalisme domine les sentiments, la mort du vers est certaine. Hâfiz, par la forme et les particularités techniques est incomparable, mais tout cela ne l'empêche pas d'exprimer ses sentiments et ses expériences humaines. Malgré les forces du formalisme dans son vers, les sentiments dominent toujours les particularités techniques.

Contrairement à Hâfiz, Ghââni n'a conservé qu'un seul élément, la musicalité, et cela a détruit les sentiments dans son vers. Celui-ci est un vers mort, vide et sans âme. Une des faiblesses de la poésie contemporaine persane est la louange, l'admiration de ce formalisme. Ce que les théoriciens constatent dans l'œuvre d'un certain nombre de poètes contemporains est un parti-pris exagéré pour la forme, ce qui entraîne un oubli de la vie ; une manière sincère d'aborder la poésie. En résumé, cette technique et cette forme sont si faibles et qu'elles ne sont même pas dans les mesures d'un poète formaliste comme Ghââni.

0.2 La poésie moderne française

La poésie française a été dominée par la facture classique (en vers régulier et en rimes) de son expression jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, où apparut le vers libre ou le vers libéré. Encore faut-il ne pas ignorer que certains poètes se conformaient aux principes classiques jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle.

0.2.1 Les événements qui vont faire évoluer la poésie française

Les événements qui vont faire évoluer la poésie traditionnelle et sa structure sont respectivement : le symbolisme, le dadaïsme et le surréalisme.

Ces événements ont influé sur la modification de la poésie classique, c'est-à-dire, la poésie jusqu'à Baudelaire. Evidemment, cette poésie est encore pratiquée de nos jours, mais elle ne possède pas les caractéristiques de la poésie moderne.

a). Le mouvement symboliste

En 1886, un manifeste de Jean Moréas, publié dans *Le Figaro*, consacre la naissance de l'école dite symboliste. Dans cette école, on trouve les poètes Stuart Merrill⁴², Vielé-Griffin⁴³ et René Ghil⁴⁴, se réclamant de l'héritage de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. Ils collaborent à plusieurs revues, *La Vogue*, *La Plume*, *Le Mercure de France*.

Les idéaux symbolistes sont essentiellement appliqués à la littérature. Les poètes symbolistes rêvent d'atteindre à une réalité transcendante. Le monde sensible, selon eux, n'est que le reflet d'un univers spirituel.

Aussi cherchent-ils à saisir entre les données des différents sens, comme l'ont tenté avant eux Baudelaire et Rimbaud, de secrètes « correspondances », qui leur donneront la clef de cet univers. Ils considèrent la poésie comme un instrument de connaissance métaphysique et s'attachent à traduire leurs découvertes par des symboles verbaux.

⁴²Stuart Merrill : né à Hempstead (Long Island) le 1^{er} août 1863 et mort à Versailles le 1^{er} décembre 1915, est un poète symboliste américain d'expression française.

⁴³ Francis Vielé-Griffin : né aux États-Unis à Norfolk (Virginie) le 26 avril 1864 et mort le 11 décembre 1937, est un poète symboliste français

⁴⁴ René Ghilbert : dit René Ghil, né à Tourcoing le 27 septembre 1862 et mort à Niort le 15 septembre 1925, est un poète symboliste français.

Pour suggérer cette réalité impalpable, ils recourent volontiers à ce langage fluide dont Verlaine a donné l'exemple et ils empruntent à la musique son pouvoir d'évocation. Quelques-uns d'entre eux recommandent l'emploi du *vers libre* affranchi des sujétions de la rime et des nécessités de la métrique régulière.

Parmi les symbolistes, les uns, à l'exemple de Verlaine, s'efforcent avant tout de suggérer les secrets de leur vie intérieure ; d'autres, comme Mallarmé, prétendent saisir et exprimer grâce aux ressources d'un langage neuf l'essence des choses.

En 1891, Jean Moréas fonde l'école romane, qui dénonce l'obscurité en poésie ; mais en dépit de cette réaction, le symbolisme demeurera vivace jusque dans les premières années du 20^{ème} siècle ; et quelques-unes de ses tendances seront prolongées par le surréalisme.

b). La révolte Dada

En 1916 naquit à Zurich, dans le tumulte de la Guerre mondiale, le mouvement Dada qui se donna pour programme une subversion totale des valeurs morales, sociales, esthétiques, reconnues par le monde moderne.

Quatre ans plus tard, Tristan Tzara⁴⁵ l'implanta à Paris, avec le concours d'André Breton, de Paul Eluard, de Louis Aragon, de Philippe Soupault et de Francis Picabia⁴⁶.

Les dadaïstes se signalent dans les années 1920-1923, par une activité tapageuse et par des déclarations d'un nihilisme absolu :

*« Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, RIEN, RIEN, RIEN. »*⁴⁷

c). Le mouvement surréaliste

⁴⁵ Tristan Tzara : né le 16 avril 1896 à Moinești, Roumanie et mort le 25 décembre 1963 à Paris, était un écrivain, poète et essayiste de langues roumaine et française et l'un des fondateurs du mouvement Dada.

⁴⁶ Francis Picabia : né le 22 janvier 1879 à Paris et mort le 30 novembre 1953 dans la même ville, était un peintre, graphiste et écrivain proche des mouvements Dada et surréaliste.

⁴⁷ Aragon, Louis, Cité par Gérard Durozoi in *Le Surréalisme*, Lib. Larousse, Paris, 1972, p.30.

Sur les ruines de Dada, voué à disparaître par l'intransigeance radicale de sa négation, s'édifia sous l'impulsion de ces mêmes hommes, le mouvement surréaliste, aussi violent dans sa lutte, mais animé d'intentions constructives.

Les surréalistes, survivants désabusés d'une jeunesse sacrifiée, n'attendent aucun secours de la religion ni de la société : « le salut, pour nous, n'est nulle part » déclarent-ils. Leur protestation traduit une « révolte supérieure » de la conscience individuelle. Aussi refusent-ils toutes les règles qu'on voudrait leur imposer au nom d'un idéal d'ordre ou de beauté.

Ces aventuriers de l'esprit, anarchistes par le tempérament comme par la doctrine, ne forment pas une école à la façon des parnassiens ou des symbolistes. Le souci de créer une œuvre littéraire ou artistique est secondaire à leurs yeux. Ils définissent avant tout une attitude devant l'existence et se donnent pour objet « *une nouvelle déclaration des droits de l'Homme* ».

L'activité poétique est un moyen, parmi d'autres de reconquérir une liberté perdue ; elle doit donner l'occasion à l'homme de cheminer dans les régions obscures de la conscience et de prendre ainsi possession de lui-même :

L'exploration de la vie inconsciente fournit les seules bases d'appréciation valable des mobiles qui font agir l'être humain.

Cette aventure eut son héros en la personne de Lautréamont que les surréalistes découvrent et proclament leur unique maître ; mais ils saluent aussi le Rimbaud des *Illuminations*, celui qui s'est habitué à « *trouver sacré le désordre de son esprit* » ; ils reconnaissent leur dette envers Guillaume Apollinaire (1880-1918).

0.2.2 Le champ poétique du surréalisme

Les surréalistes ont voulu renouveler la matière de toute poésie grâce à une exploration méthodique du mystère intérieur. Selon l'exemple donné par Freud⁴⁸, ils notaient les associations spontanées qui se forment dans les songes. Ils s'intéressaient à tous les états de la

⁴⁸ Sigmund Freud né le 6 mai 1856 à Freiberg, mort le 23 septembre 1939 à Londres, il était le fondateur de la psychanalyse et, à ce titre, considéré comme un personnage marquant du 20^e siècle.

conscience, intérieurs ou extérieurs à la pensée logique : Mythes des primitifs, illusions des fous, hallucinations des névrosés.

Ils étudiaient avec passion les phénomènes que les psychiatres appellent hypnose, dédoublement de la personnalité, hystérie. D'une façon générale, ils dénonçaient l'inanité de l'opposition traditionnelle entre la vérité et l'erreur, le rêve et la réalité, la raison et la folie.

0.2.3 Le langage surréaliste

Naturellement, cette théorie de la création poétique implique la suppression des contraintes, dont les doctrinaires des diverses écoles, y compris les symbolistes, avaient plus ou moins reconnu la nécessité.

Le recours à des formes fixes de strophes, la recherche d'effets rythmiques ou harmoniques, l'usage de la rime et jusqu'aux règles ordinaires du langage sont des artifices qui selon eux compromettent la pureté originelle de l'élan créateur.

Aussi, l'un des procédés les plus familiers aux poètes surréalistes est l'écriture automatique, c'est-à-dire l'enregistrement incontrôlé des mots qui affleurent à la conscience et correspondent à des états obscurément vécus. La fidélité de la notation garantit l'authenticité.

Les surréalistes s'efforcent de montrer la vertu suggestive des textes ainsi obtenus par une juxtaposition de termes qui donne l'apparence d'un assemblage fortuit et qui est cependant l'image d'une nécessité vivante :

*« Dans le surréalisme, tout est rigueur. Rigueur inévitable. Le sens se forme en dehors de vous. »*⁴⁹

La révélation de l'écriture automatique a en effet montré que le langage peut être utilisé d'une toute autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate.

*« Abandonnés les rêves du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire, guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. »*⁵⁰

⁴⁹ Aragon, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1997, p.190

⁵⁰ Legrand, cité par Gérard Durozoi, in. *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p.91.

Donc le langage est toute autre chose qu'un moyen de communication, une méditation inerte entre les locuteurs ; il a sa vie propre, son mode particulier d'existence, indépendamment de l'utilisation qu'on peut en faire.

« *Le surréalisme est réellement création d'un monde évidemment écrit, mais d'un monde qui dépasse les emplois ordinaires du langage.* »⁵¹

Cette découverte d'un « *au-delà du sens* » habituellement admis est en réalité la révélation d'une capacité de libération illimitée. En apparence, rien de plus simple, il ne s'agirait que de faire le vide en son esprit, afin que s'y puisse opérer un afflux incontrôlé des mots ; laisser parler en soi le langage sans essayer de l'orienter si peu que ce soit ; confier l'écriture à une dictée intérieure, qui contraint à strictement transcrire ce qu'elle donne à entendre.

Le langage doit s'affranchir du contrôle social, mais aussi du contrôle personnel, habitude de pensée, privilège affectif accordé à certains mots, connotations privées, etc, mais dans la mesure où cette suspension des censures, cette mise entre parenthèse de la conscience, ne saurait être spontanée, sa prolongation demande que soit réintroduite simultanément une instance consciente qui surveille que le mode d'émission du discours est bien « libre ».

Ce n'est donc plus sur le contenu du discours que la conscience exerce désormais sa police, mais sur son mode de manifestation.

0.2.4 Vers libre/vers mêlé

L'expression « vers libre » a été lancée par Gustave Kahn (1859-1936) qui est le véritable législateur du vers libre.

Gustave Kahn « *revendique la paternité du vers libre en 1887 par son recueil Les Palais nomades.* »⁵² Il mêle des vers de différentes longueurs dans ses strophes sans avoir « *un schéma récurrent.* »

⁵¹ Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p.90.

⁵² Aubert, Natalie et Wanlin, Nicolas, *Histoire de la poésie XIXe – XXe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 137

« Il ne s'agit pas donc des vers mêlés ou des strophes hétérométriques. La rime disparaît progressivement chez les vers-libristes qui lui préfèrent l'assonance ou de vagues échos sonores qui ne se trouvent pas systématiquement en fin de vers. »⁵³

Comme en Iran où « toucher » les formes classiques était considéré comme « *un acte de rupture avec la culture nationale* », en France aussi, c'était la même considération par rapport à l'alexandrin.

Les jeunes poètes sont dans les deux pays des partisans du vers libre.

Les poètes qui pratiquent le vers libre sont « *dotés pour la plupart d'une expérience plurilingue ; des poètes comme Jules Laforgue, Saint-John Perse et Supervielle* » en France et en Iran Nimâ.

Les vers-libristes sont « *tous ou presque du Nord, attirés par le monde anglais ou germanique.* »⁵⁴

Pourtant un poète comme Paul Valéry ne l'utilise jamais.

Les symbolistes ont cherché à libérer le vers de la contrainte des rimes d'où le nom de « vers libre » ou plutôt libéré qu'il a donné à ses recherches. Il s'agit d'un groupement de mots phonétiques apparentés grâce à des assonances. Ce vers libre des symbolistes est à l'origine de toute la poésie contemporaine dans la mesure où il porte les derniers coups à la structure poétique traditionnelle en supprimant le nombre des syllabes et la nécessité de la rime.

Depuis bientôt cent ans une structure poétique nouvelle s'efforce de remplacer l'ancienne sans y être vraiment parvenue. Le vers peut être un peu libre ou très libre, selon qu'il se passe du compte des syllabes, ou de la rime, ou des accents intérieurs ou de tous à la fois. De même qu'en abordant un vers dans une structure libre, on ne peut pas deviner selon quel schéma sera le vers suivant.

⁵³ Ibid. p.137

⁵⁴ Ibid, p.150

Ce qui fait la caractéristique de cette forme est son déroulement totalement imprévisible. Le plus important dans le vers libre n'est pas la variété, mais l'absence de répétition réglée qui définit les vers qui s'entremêlent.

0.2.5 L'abandon de la rime

Après les recherches des poètes du 20^{ème} siècle, on a beaucoup attaqué la rime. La rime était liée à la structure du vers. Lorsque la poésie moderne a renoncé au compte des syllabes, elle a aussi renoncé à la rime.

Il est certain que les mêmes effets rythmiques peuvent être obtenus par d'autres dispositions sonores que la rime ; de même que les allitérations et les assonances peuvent créer des effets au moins aussi remarquables, souvent plus difficiles; si la poésie moderne a renoncé à la rime, ce n'est pas parce qu'elle est difficile; et nous savons qu'il existe également des dictionnaires de rimes, mais au contraire, parce qu'elle révèle de la facilité ; il s'agit d'un moule tout prêt, d'une recette de rythme déjà trop utilisée.

0.2.6 Le nombre de syllabes dans le vers libre

Les vers libres peuvent être de différentes longueurs (mètres), certains inférieurs à l'alexandrin et même très courts (trois ou quatre syllabes) ; d'autres supérieurs à l'alexandrin et atteignant la dimension de petits paragraphes : on les appelle alors des versets.

Parmi les poètes qui ont pratiqué la technique des versets, nous pouvons citer Paul Fort⁵⁵, Claudel⁵⁶, Péguy⁵⁷ et Saint-John Perse⁵⁸.

⁵⁵ Jules Jean Paul Fort, (1872-1960), poète et dramaturge français.

⁵⁶ Paul Claudel, (1868-1955) dramaturge, poète, essayiste et diplomate français. Membre de l'Académie française. Il était le frère de la sculptrice Camille Claudel.

⁵⁷ Charles Péguy, (1873-1914) était un écrivain, poète et essayiste français.

⁵⁸ Saint-John Perse, (1887-1975) poète et diplomate français.

0.2.7 La relation entre le rythme et la phrase poétique

La poésie classique offrait un déroulement continu et stable où se coulait la phrase ; la poésie moderne cherche un déroulement progressif et dynamique ; une sorte de course vers les accents importants, avec des temps morts et des pointes vives qui ressortent.

Il n'y a plus de moule préétabli : chaque pensée doit trouver le contour rythmique qui lui est propre ; d'où ces lignes inégales : la disposition typographique impose un certain débit, et ce n'est pas celui du langage courant, mais celui du rythme poétique.

Ainsi, dans les vers d'Eluard, cité ci-après, le mot « boire », isolé sur une ligne, est la première unité de rythme, aussi importante que celles, plus étoffées, qui suivent :

Boire

Un grand bol de sommeil noir

*Jusqu'à la dernière goutte*⁵⁹

Le mot *boire*, suspendu seul sur une ligne, impose à la lecture une sorte d'attente puis de saut, jusqu'au vers suivant, et l'on trouve le rythme 1-7-7. Il existe en outre d'autres caractéristiques telles les répétitions et reprises de groupes rythmiques qui sont une façon de mettre en relief.

La ponctuation n'a plus de raison d'être à ce moment, elle serait même gênante, car c'est un élément du discours normal qui pourrait contrecarrer le rythme voulu par le poète ; c'est pourquoi depuis d'abord Cendrars et ensuite Apollinaire tant de poèmes en sont dépourvus.

Les accents ne sont plus dictés par la forme des vers puisqu'il n'y a plus de forme préétablie ; c'est précisément la grande difficulté du vers libre. Nous savons que la mise à la ligne est déjà une façon d'accentuer un mot ou un groupe de mots, les répétitions, les reprises des groupes rythmiques y contribuent aussi.

Ainsi que nous l'avons souligné, on remarque dans beaucoup de poèmes modernes, un procédé qui consiste à lancer le mot, puis à l'étoffer, à le relancer

⁵⁹ Eluard, Paul, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 427

L'unité du vers traditionnel détruite, c'est le mot qui devient une unité ; il se charge d'une sorte de valeur magique, faite à la fois de sonorité et de puissance d'évocation.

Les mots à la différence du langage courant, sont les uns contre les autres pour qu'un effet en jaillisse. Les mots grammaticaux, les liaisons sont alors soit supprimés, soit isolés, écartés, dissociés du reste. L'assonance et l'allitération jouent un rôle très important. Le vers libre combine les effets d'écho de l'assonance et de l'allitération, ce procédé que des nombreux poètes emploient.

Remarque : il faut ajouter que le vers traditionnel continue d'être utilisé par des poètes qui l'ont assoupli en l'affranchissant des règles de prononciation ancienne (ex. l'abandon de la césure). Valéry écrit des sonnets, Péguy écrit des quatrains classiques de formes dans lesquelles les répétitions et les insistances donnent un accent nouveau. Il conviendrait aussi d'orienter la recherche de l'apparition du vers libre vers la fable, d'une part, et vers la chanson, de l'autre ; c'est là que l'on devrait trouver les origines lointaines de la forme versifiée hétérométrique. Alors le vers libre classique est un système de vers hétérométriques à rimes mêlées ; il est composé de mètres pairs de deux à douze syllabes. Par exemple, La Fontaine, dans ses *Fables*, mêlait des vers différents, sans schéma fixe et combinait les rimes de façon très libre.

0.3 La poésie moderne persane

Malgré les infortunes qu'elle a provoquées en Iran, la première Guerre mondiale a préparé le terrain pour un chambardement des idéologies en cours dans le pays.

Les grands événements politiques et sociaux qui en ont découlé ont créé une crise sans précédent au niveau de la littérature classique et surtout au regard d'une poésie aux règles draconiennes et figées. La constante de cette littérature était d'enfermer les thèmes et les techniques d'écriture dans une sphère qui ignorait sciemment les contraintes de la vie contemporaine, à savoir les problèmes sociaux et quotidiens. Toute velléité réformatrice sur le rythme, la rime, la mesure et l'ordre des syllabes se trouvait captive des règles rhétoriques anciennes. Les hommes de lettres étaient fort conscients du déclin de cette littérature et l'avouaient, comme le reconnaît le plus grand nouvelliste et romancier réaliste Djâmâl Zâdeh⁶⁰ dans la préface de ses contes ; *Yeki boud, yeki naboud (Il y avait quelqu'un, il n'y avait personne)* :

« Dans notre pays, malheureusement, ne pas écrire comme les anciens, c'est supposer détruire la littérature. Lorsque l'écrivain prend sa plume, il pense seulement aux hommes de lettres... En bref, il ne tourne pas autour de la démocratie littéraire. Evidemment ceci est un grand dommage pour un pays tel l'Iran où la grande majorité des gens n'est pas lettrée... »⁶¹

Un autre écrivain surenchérit après avoir réuni une anthologie des œuvres de jeunes poètes contemporains :

« ... Sans doute, notre littérature ne suit pas la caravane littéraire des autres pays sur le plan du progrès. Aujourd'hui les formes fixes de la poésie classique et les procédés de la prose classique ne suffisent plus à nos besoins littéraires. On peut y voir une sorte de déclin. »⁶²

Ces deux interventions et constats révèlent pertinemment l'impossibilité de faire évoluer la littérature iranienne sous la coupe des conservateurs qui, tels Argus⁶³ veillaient à l'immobilisme.

⁶⁰ Djâmâl Zâdeh/ (1891-1997) romancier et nouvelliste iranien, créateur de la nouvelle en Iran.

⁶¹ Djâmâl Zâdeh, *Yeki boud, yeki naboud (il y avait quelqu'un, il n'y avait personne)*, Berlin, Kâveh, 1921 (la préface).

⁶² Hachtroudi, Mohammad Ziâ, *Montakhabât-e-âsâr az nevisandegân va Choarâ-ye moâsser (Œuvres choisies des écrivains et poètes contemporains)*, Téhéran, 1924, (la préface).

⁶³ Argus : géant mythique qui avait cent yeux, Surveillant, espion vigilant et difficile à tromper.

Tout en ayant adopté les nouveaux thèmes issus des bouleversements de la Guerre et la constitutionnelle, ces derniers continuaient à appliquer les principes de la forme classique.

L'évolution qui s'est formée vers l'an 1921 suite aux changements politiques et sociaux en Iran a entraîné la formation d'un genre de vers qui, parmi toutes les expressions générales et vagues existantes, a pris le nom de son fondateur Nimâ Youchidj, la poésie Nimâienne. A cette époque, des facteurs comme l'envoi des étudiants en Europe et surtout en France, l'introduction de l'imprimerie, les innovations technologiques, le développement du journalisme et des revues littéraires ont beaucoup contribué à l'évolution de la poésie Nimâienne. La fondation de l'école technologique Dar-al-fonoun sur le modèle français, la traduction et la publication des œuvres françaises et européennes rendaient de plus en plus possible la connaissance par la société iranienne des progrès de l'Occident et cela a facilité l'éveil de la société iranienne.

L'Histoire de Charles XII, Le Siècle de Louis XIV et Frédéric II, roi de Prusse, de Voltaire, les romans historiques et scientifiques célèbres, *Les Trois Mousquetaires, Comte de Monte-Cristo, Louis XIV et son siècle* d'Alexandre Dumas... et enfin *Les Aventures de Hâdji Bâbâ d'Ispahân* de James Morier⁶⁴ traduit par Mirzâ Habib-e-Esfahâni⁶⁵ sont des exemples d'œuvres qui ont singulièrement éveillé la société iranienne.

Les thèmes de la poésie de cette période de l'histoire de la littérature persane sont les suivants : la liberté, la loi, la patrie et le patriotisme, la démocratie, les problèmes sociaux ainsi que la diffusion des nouveaux enseignements et les nouvelles pédagogies avec une attention aux sciences et techniques.

La période s'étalant de 1919 à 1926, jusqu'à l'avènement du nouveau régime de Pahlavi marque le printemps de la poésie moderne iranienne. Elle voit l'apparition de nouveaux thèmes bien qu'ils s'expriment toujours selon le credo des formes classiques. Cependant, un

⁶⁴ James Justinian Morier (1780-1849) : voyageur, écrivain et diplomate britannique d'origine française.

⁶⁵ Mirzâ Habib-e-esfahâni (1835 -1897) : écrivain et traducteur iranien. Il fut contraint de s'exiler à Istanbul en 1866, où il passa le reste de ses jours à enseigner l'arabe et le persan. Célèbre surtout pour sa traduction en persan des *Aventures de Hadji Baba d'Ispahan* de James Morier.

jeune poète, du nom de Iradj⁶⁶ va tenter de faire entrer le langage populaire, de créer un style nouveau, compréhensible en dehors du monde des lettrés.

Des causes intérieures (La constitutionnelle) et des causes extérieures (La première Guerre mondiale) ont eu leurs conséquences sur la transformation socio-politique de l'Iran. Aussi, tout un conglomérat d'intervenants se bouscule-t-il à l'intérieur de la nouvelle donne. A commencer par les étudiants de la fameuse école Dar-al-Fonoun, qui scolarisait certains d'entre eux et favorisait leur départ en Europe. Frottés, là-bas, aux idées modernes occidentales, ils reviennent prêcher du nouveau.

Les intellectuels, les étudiants à l'étranger et les partisans de la , chacun à sa manière et dans son domaine, essaie d'insuffler un « air frais » dans la société et en particulier dans la littérature. Ceci permit le foisonnement de journaux et revues où seront développés les thèmes de la loi, de la nation, de la démocratie, de la liberté, de la notion de peuple, en fait, un désir de société nouvelle et progressiste.

Les poètes, romanciers et nouvellistes iraniens, quoique animés par la flamme du renouvellement, rencontrent des difficultés, des querelles quant aux modalités et à l'entreprise de ce renouvellement; d'où la naissance de ce qu'on peut appeler des «chapelles» de formes, entre les défenseurs des formes fixes anciennes et les pourfendeurs de ces dernières, pour un affranchissement total et irrémédiable de la poésie.

A cette époque, les valeurs de la vie évoluent : le nationalisme et son importance, la loi, la liberté et la nouvelle culture... ; ces thèmes transforment la conception de la vie aux yeux des intellectuels. Les modes de vie et les modes de perception évoluent. De plus, le sentiment d'altruisme croît et s'épanouit. Dans la poésie de Bahâr⁶⁷, Iradj Mirzâ, Dehkhodâ⁶⁸ et Âref⁶⁹, le rapport à l'autre tel que les faveurs, la bienveillance et l'affection suscitent un grand intérêt parmi le peuple iranien. Ces changements influent sur la thématique de la poésie persane qui se limitait auparavant à l'imagination, la cadence et la musicalité. A partir de cette époque, le

⁶⁶ Iradj Mirzâ (1874 - 1926) (détenteur du titre de Djalâl-ol-Mamâlek), fils de Gholam Hossein Mirzâ, était un poète connu iranien. Il est considéré comme un des poètes contemporains les plus connus de l'Iran et aussi le premier maître de la poésie du langage familier.

⁶⁷ Mohammad Taghi Bahâr est un homme de lettres iranien né à Machhad en 1886 et mort à Téhéran en 1951. Surnommé Malek-och-choarâ (Le Roi des poètes), il est considéré comme le plus grand poète néo-classique iranien du 20^e siècle. Il était également universitaire, homme politique, journaliste, professeur de littérature et historien.

⁶⁸ Allâmeh Ali Akbar Dehkhodâ (1879 –1959) : était un linguiste iranien éminent, poète et l'auteur du dictionnaire de langue persane le plus complet jamais publié.

⁶⁹ Abolghâsem Âref Ghazvini (1882-1934): poète lyrique iranien, chansonnier et musicien.

langage et la structure du poème ont également subi des évolutions. Sous la Révolution constitutionnelle, période appelée Machroutiat, la poésie se révèle être un véritable instrument pour faire évoluer la société. Si les poètes n'ont pas mis l'accent sur la métaphore en poésie, à cette période, ils ont développé un langage plus proche du peuple et par conséquent, plus compréhensible par celui-ci. Les poèmes écrits par Iradj Mirzâ, Echghi⁷⁰ et Âref en sont l'exemple. Ils ont utilisé pour leurs poèmes la plupart des rythmes présents dans des chansons et des lamentations religieuses⁷¹.

0.3.1 Les traditionalistes

La reconnaissance du « déclin » de la poésie persane et le désir d'y remédier n'est pas un principe unificateur pour les jeunes poètes persans. Une démarche frileuse et prudente, voudrait garder les coutumes et les traditions littéraires de l'Iran : Des thèmes nouveaux peut-être, mais avec des formes fixes. Autour de Bahâr et de la revue *Dânechkadeh (La Faculté)*, « Les gardiens du temple » font grand cas de leur démarche littéraire, élargissent leur public, forment un cercle poétique, où ils traduisent la poésie française et européenne, sans aucun attrait pour les formes d'écriture. Leur intérêt portait sur les thèmes uniquement.

0.3.2 L'école de traducteurs de vers

Dans la plupart des journaux et périodiques de cette époque, nous pouvons lire des traductions d'œuvres de poètes occidentaux et principalement de poètes français. Vossough-od-dowleh⁷², Rachid Yâssami⁷³, Iradj et Bahâr ont ainsi traduit des romantiques français. Par exemple, dans le recueil de poèmes de Bahâr, il y a six poèmes français de La Fontaine, Corneille, Rousseau ... traduits en vers persan. Plus tard Hassan Honarmandi et Nâder Nâderpour, qui avaient étudié à la Sorbonne, ont excellé dans leurs traductions de poèmes d'auteurs français, par exemple *Chanson d'automne* de Verlaine traduit en vers par Honarmandi et *Le jardin* de Prévert traduit en vers persan par Nâder Nâderpour.

⁷⁰ Mirzâdeh-ye Echghi (1893-1924): poète, journaliste et écrivain politique.

⁷¹ Chansons récitées le jour de la mort des saints de l'Islam.

⁷² Hassan Vossough (1868-1951), également connu sous le nom d'Hassan Vossough od-dowleh, est un homme politique, poète et traducteur iranien.

⁷³ Rachid Yâssami (1895 1951): traducteur, homme de lettres et poète célèbre iranien.

0.3.3 La querelle des Anciens et des Modernes

Comme dans l'histoire littéraire française, la modernité de la poésie est un sujet controversé pour les Anciens et les Modernes. Après la première Guerre mondiale et l'essoufflement des agitations politiques, se forme une petite association littéraire à Téhéran dont le président fût le grand poète et homme politique, Bahâr.

Ses procédés ont consisté à propager les nouveaux concepts et idées dans les habits anciens c'est-à-dire dans les formes de prose et poèmes classiques et la nécessité du respect envers les œuvres distinguées des précédents. Cette association est appelée peu à peu l'association *Dânechkadeh (La Faculté)* et publie une revue portant le même nom : *La revue Dânechkadeh*.

A cette époque, un des membres de *Dânechkadeh* publia un ghazal qu'il avait déjà composé avec la même rime et le même rythme qu'un des ghazals de Saadi dans le journal *Zabân-e-Âzâd (Langage libre)* qui suscita la colère de Taghi Rafat, rédacteur en chef du journal *Tadjaddod (Modernité)* à Tabriz. Ensuite, dans le même journal, un autre article fut publié dont l'auteur avait contesté Saadi et ses œuvres complètes ainsi que les procédés de *Dânechkadeh*.

Il y eut beaucoup de polémiques et débats, ce qui a amené le gouvernement à décider de la fermeture du journal *Zabân-e-Âzâd*. Taghi Rafat, représentant des Modernes, rédigea une série d'articles appelée « la révolte littéraire » et les publia dans les numéros 70 jusqu'à 74 de *Tadjaddod*. Il a introduit de nouveaux débats dans les journaux *Tadjaddod* et *Âzâdiestân (Lieu de liberté)* qui ont été publiés à Tabriz. Il y annonça officiellement que la littérature ancienne de l'Iran était pour les partisans de l'Antiquité comme une digue ferme sur le chemin de la modernité réelle. « *Nous avons l'intention de créer un trou dans cette digue* »⁷⁴.

Dans la querelle des Anciens et des Modernes, ces derniers remettent en question la tutelle de l'Antiquité en prenant appui sur les découvertes scientifiques notamment ; si progrès

⁷⁴ Rafat, Taghi, in. Journal *Tadjaddod*, numéro 168, 1338 de l'hégire.

scientifique il y a, ce progrès touche également l'art et la poésie. Les Modernes s'affirment peu à peu face aux Anciens. Ils volent les arguments aux Anciens. En France, les Modernes disposaient d'un journal, le *Mercure Galant* tandis qu'en Iran, les partisans de l'Antiquité ainsi que les Modernes avaient tous les deux, leurs propres journaux.

0.3.4 Les francophiles adeptes du vers libre

Bien avant Nimâ Youchidj, quatre poètes vont débattre de la façon de faire évoluer la poésie persane et de casser les limites étroites de la poésie traditionnelle. Généralement, ils ont un point commun : l'usage du français et une connaissance de la poésie moderne française, entre symbolisme et surréalisme.

Loin de garder la structure classique de la poésie persane à l'instar d'un Bahâr qui aménage plutôt qu'il ne ne, le groupe de ces quatre poètes ouvre les colonnes de leurs revues *Tadjaddod (La Modernité)*, et *Âzâdiestân (Le lieu de liberté)* pour une discussion autour d'une poésie nouvelle. Ce qui donne lieu à quelques griefs entre les « frileux » qui aménagent les thèmes et les « durs » qui rénovent la forme. Ainsi, dans une lettre de Rafat à Bahâr, le premier traite la figure de proue des formalistes-héritiers d' « ennemi de la poétique ».⁷⁵

a). Taghi Rafat

Premier théoricien de la modernité dans la poésie persane, Rafat est un jeune instituteur qui enseigne le français à Tabriz. Curieux de tout, il apprit le truc, perfectionne sa connaissance du français, et, est exceptionnellement doué pour le persan. Très tôt engagé dans la vie sociale, il menait plusieurs fronts en même temps : libre penseur, politicien, romancier, journaliste et poète. Il alterna dans ses écrits poétiques vers libre et poésie à formes fixes, héritage culturel de plus de mille ans.

Mirzâ Taghi Khân Rafat est né en 1889, à Tabriz. Il a fait ses études à Istanbul en Turquie. Il maîtrisait les langues persane, turque et française. D'abord, il a enseigné le français dans les lycées de Tabriz et composé des vers dans trois langues en même temps. Il était un homme

⁷⁵ Rafat Taghi, cité in. *Az Sabâ tâ Nimâ (De Sabâ à Nimâ)*, Ârienpour, Yahyâ, Téhéran, Cherkat-e-Sahâmi-e-Ketâb hây-e- djibi, 1971, p.440.

politique et partisan du parti démocrate. Il oeuvra à promouvoir les idées du parti en composant des « vers politiques », en écrivant des articles critiques et sociaux et enfin en prononçant des discours militants. Mais du point de vue littéraire, il faut le considérer comme le premier théoricien du vers libre nimâien. C'est vrai que Lâhouti a écrit le premier, des vers sans rythme prosodique ni rime, mais il n'avait pas maîtrisé le système du vers libre. Alors le commencement du vers libre nimâien en tant que théorie esthétique avec une compréhension littéraire indépendante appartient à une période de l'histoire et de l'évolution sociale revenant à Rafat ; c'est surtout lui le pionnier dans cette voie particulièrement en créant des trous dans le fondement millénaire de la poésie persane. Il composa lui-même un poème qui, du point de vue de la forme et du contenu, fut différent de ce qui était pratiqué chez les poètes classiques, et en particulier, le fait de ne pas avoir respecté le schéma habituel des rimes ni la longueur des vers. Bien que ce poème et ses semblables ne fussent pas, du point de vue littéraire, les plus représentatifs de la nouvelle poésie persane, ils ouvrirent un nouveau chemin à Nimâ sur le plan de la forme et de la pensée.

Parmi les jeunes se forme une école nommée l'école de Rafat, qui enseignait aux écrivains et poètes la leçon de la modernité. Il tenta de faire connaître la chanson et la poésie populaires françaises, mais régulièrement menacé et isolé par la société qu'il estimait « claquemurée dans les vestiges du passé », il se suicida, après l'échec politique des démocrates, loin de tout, dans une cabane de fortune à l'âge de trente et un ans. Et en 1920, Rafat laissa en héritage des œuvres poétiques complètement démarquées du classicisme persan.

Écoutons ce poème aux accents d'hymne naire :

Au jeune poète iranien

Lève-toi jeunesse

Une aube nouvelle est là

Les lèvres du soleil

Dans un baiser rencontrent les horizons

Lève-toi

Un matin radieux te sourit

Lève-toi pour ce jour d'effort et d'engagement

Ô toi fils bien né

Lève-toi et prends une résolution ferme

Ne t'abandonne pas au désespoir

Organise ton plan de survie

Affranchis-toi du passé et crois en l'avenir

Une saison nouvelle souffle pour une nouvelle génération

Un printemps aux promesses de belle moisson

Lève-toi, fais de cette ère heureuse une amulette

Pour ton corps et ton esprit

Lève-toi et sois solide comme Rostam⁷⁶

Lève-toi archer et propulse tes flèches

Dans le futur aussi loin que Zâl.^{77/ 78}

Cet encouragement à la révolte et à l'espérance était rare dans les habitudes poétiques classiques. Ici, Rafat donne le ton de son combat. Dans cette harangue à la jeunesse persane, on voit se combiner modernité (par la liberté du lexique, la simplicité du vocabulaire) et tradition (la référence aux mythes). Seul le ton (la hargne) donne la pleine mesure sémantique de l'extrait. Un poème aux antipodes de l'épopée et des chants traditionnels.

Dix ans auparavant, Abolghâsem Lâhouti, a pu servir de modèle à Rafat. Politicien remuant, trilingue, il maniait aussi bien le persan, le turc littéraire que le français, appris lors de ses voyages en Europe et grâce à son amour de la poésie moderne française. Soucieux d'émerger

⁷⁶ Rostam : Nom du principal héros de l'épopée persane *Châh-nâmeh*(*Le Livre des rois*) de Ferdowsi.

⁷⁷ Zâl : héros épique, grand archer, père de Rostam.

⁷⁸ Cité in.Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e-cher-e no* (*Histoire analytique de la poésie moderne persane*), Téhéran, édition Markaz, 1991. pp. 55-56

au milieu du bouillonnement idéologique d'après-guerre, il est le premier à publier un poème en vers libres, suivant la structure prosodique française. Il a pratiqué l'idée de modernité littéraire et sociale, et pensait que de toute façon :

*« La littérature iranienne s'était éloignée de son peuple, pour aller se figer dans la vase, retenue par un barrage. Un obstacle au déferlement de ses vagues... Nous pensons qu'il est de notre devoir de percer un trou au milieu de ce fleuve immobile, vieux de plus de mille ans pour favoriser son écoulement. »*⁷⁹

b). Abolghâsem Lâhouti

Il est né en automne 1887 à Kermânchâh. Il publia ses premiers vers sur un ton libéral et audacieux dans les journaux *Habl-ol-Matine* et *Irân-e-no* (*Le nouvel Iran*). Il alla pour un temps à Istanbul et là-bas, il fonda la revue littéraire *Pars* composée de deux parties l'une en français et l'autre en persan, dont le rédacteur en chef était Hassan Moghaddam, écrivain des pièces de comédie inspirées par la comédie de Molière. Lui qui était un des militants de son temps, un peu avant l'intronisation des Pahlavis, immigra en Russie et y resta jusque la fin de sa vie. Là-bas, il publia un certain nombre de recueils de ses poèmes.

De toutes les sortes et formes de vers, il a des exemples : ghazal, ghat-e, robâi: des vers classiques avec la prosodie traditionnelle, des poèmes en vers syllabiques (des vers qui sont semblables du point de vue de nombre de syllabes) avec une intonation de dialogue. Mais il a plutôt composé des ghazals. Il a traduit en vers persan des classiques de la littérature mondiale, parmi lesquels nous pouvons citer le nom de Victor Hugo.

Yahyâ Ârienpour le qualifie de traducteur de la pensée occidentale :

*« C'est un homme de lettres, qui avant les autres et aussi plus que les autres, était influencé par les poètes et écrivains de l'Occident. »*⁸⁰

Pendant un certain temps il a exercé le métier d'instituteur, et après cela il était président de l'Académie des Sciences au Tadjikistan. Les dernières années de sa vie, il publia ses vers dans

⁷⁹ Lâhouti, Abolghâsem, cité in. *Az Sabâ tâ Nimâ* (De Sabâ à Nimâ), Ârienpour, Yahyâ, Téhéran, Cherkat-e-sahâmi-e-ketâb hâ-ye- djibi, 1971, p.452.

⁸⁰ Ârienpour, Yahyâ, *Az Nimâ tâ rouzegâr-e-mâ* (De Nimâ à notre temps), Téhéran, Zowâr, 1995, p.499.

le journal libre *Âvâz-e-Tâdjik (Le Chant de Tâdjik)*. Matérialiste et partisan du marxisme, il croyait que son vers était une arme au service des idéaux de la classe ouvrière.

Quant à la forme du vers, la poésie de Lâhouti n'est pas dépourvue d'innovations semblables à celles de Nimâ. Pour donner un exemple, nous citons ici le poème intitulé *Sangar-e khouninee (Barricade ensanglantée)* qui est une traduction ou plutôt une inspiration d'un poème de Victor Hugo en vers libre, sans rythme prosodique et sans rime qui a été composé en 1923 :

Les combattants derrière les barricades couvertes de sang ont été captivés.

Avec eux, un enfant brave

De l'âge de douze ans

-Tu étais là ? Toi aussi ?

-Oui, avec ces braves hommes

-Alors nous faisons une cible

Ton corps avec un fusil

Jusqu'à ce qu'arrive ton tour

Attends – là.⁸¹

Et voici *Souvenir de la nuit du 4* de Victor Hugo :

Souvenir de la nuit du 4

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête.

Le logis était propre, humble, paisible, honnête ;

On voyait un rameau bénit sur un portrait.

Une vieille grand'mère était là qui pleurait.

Nous le déshabillions en silence. Sa bouche,

⁸¹ Cité in. Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e-cher-e no (Histoire analytique de la poésie moderne persane)*, Téhéran, édition Markaz, 1991. pp. 70-71

Pâle, s'ouvrait ; la mort noyait son œil farouche ;

Ses bras pendants semblaient demander des appuis.

Il avait dans sa poche une toupie en buis.

On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies.

Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies ?

Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend.

L'aïeule regarda déshabiller l'enfant,

Disant : - Comme il est blanc ! Approchez donc la lampe.

Dieu ! Ses pauvres cheveux sont collés sur sa tempe !-

Et quand ce fut fini, le prit sur ses genoux.

La nuit était lugubre ; on entendait des coups

De fusil dans la rue où l'on en tuait d'autres.

-Il faut ensevelir l'enfant, dirent les nôtres.

Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer.

L'aïeule cependant l'approchait du foyer

Comme pour réchauffer ses membres déjà roides.

Hélas ! ce que la mort touche de ses mains froides

Ne se réchauffe plus aux foyers d'ici-bas !

Elle pencha la tête et lui tira ses bas,

Et dans ses vieilles mains prit les pieds du cadavre.

-Est-ce que ce n'est pas une chose qui navre !

Cria-t-elle ; monsieur, il n'avait pas huit ans !

Ses maîtres, il allait en classe, étaient contents.

Monsieur, quand il fallait que je fisse une lettre,

*C'est lui qui l'écrivait. Est-ce qu'on va se mettre
A tuer les enfants maintenant ? Ah ! Mon Dieu !
On est donc des brigands ! Je vous demande un peu,
Il jouait ce matin, là, devant la fenêtre !
Dire qu'ils m'ont tué ce pauvre petit être !
Il passait dans la rue, ils ont trié dessus.
Monsieur, il était bon et doux comme un Jésus.
Moi je suis vieille, il est tout simple que je parte ;
Cela n'aurait rien fait à monsieur Bonaparte
De me tuer au lieu de tuer mon enfant !-
Elle s'interrompit, les sanglots l'étouffant,
Puis elle dit, et tous pleuraient près de l'aïeule ;
- Que vais-je devenir à présent toute seule ?
Expliquez-moi cela, vous autres, aujourd'hui.
Hélas ! Je n'avais plus de sa mère que lui.
Pourquoi l'a-t-on tué ? Je veux qu'on me l'explique.
L'enfant n'a pas crié vive la République.-

Nous nous taisions, debout et graves, chapeau bas,
Tremblant devant ce deuil qu'on ne console pas.

Vous ne compreniez point, mère, la politique.
Monsieur Napoléon, c'est son nom authentique,*

*Est pauvre, et même prince ; il aime les palais ;
Il lui convient d'avoir des chevaux, des valets,
De l'argent pour son jeu, sa table, son alcôve,
Ses chasses ; par la même occasion, il sauve
La famille, l'église et la société ;
Il veut avoir Saint-Cloud, plein de roses l'été,
Où viendront l'adorer les préfets et les maires ;
C'est pour cela qu'il faut que les vieilles grand- mères,
De leurs pauvres doigts gris que fait trembler le temps,
Cousent dans le linceul des enfants de sept ans.⁸²*

En nous appuyant sur cet exemple, nous considérons Lâhouti comme le premier avant Nimâ qui a composé des vers libres avec la forme brisée et non-prosodique ; c'est-à-dire des vers longs et courts mêlés sans respecter ni les rythmes prosodiques ni la rime.

Il nous lègue, à part les vers classiques, dix poèmes en vers libres prosodiques où il a respecté les rythmes prosodiques et la rime, vingt poèmes en forme de quatrains continus et vingt poèmes en vers syllabiques, en poème en prose. C'est plutôt un homme politique dont l'intérêt ne porte pas sur la poésie et le métier poétique du point de vue artistique. Il a évolué dans les milieux politiques et militaires. L'importance de Lâhouti en poésie persane est due aux innovations et aux actes de rupture avec la tradition qu'il a entrepris un peu avant Nimâ.

Les ambitions du poète lui valurent quelques inimitiés. Le critique persan Chams-e langroudi disait de Lâhouti en le comparant au jeune Rafat :

« Lâhouti était un militaire qui passa sa vie à fomenter des coups d'Etats.... Il n'avait pas la science de Rafat, qui lui, avait étudié la philosophie, l'histoire, la poésie et en saisissait les

⁸² Hugo, Victor, *Les Châtiments*, présenté par Georges-Emmanuel Clancier, Paris, Livre club Diderot, 1968, pp. 69-71.

évolutions. Lâhouti a profité de sa connaissance des langues française et turque pour asseoir son hégémonie poétique. Rafat s'est servi de la maîtrise de ses trois langues pour faire passer des sensations poétiques à travers son œuvre... »⁸³

Seulement, il ne développa aucune esthétique particulière. Il va falloir en tout cas attendre l'arrivée de Nimâ pour lire une théorie complète du vers libre persan.

c). Djafar Khameneï

Dans la même veine que Lâhouti et Rafat, Djafar Khameneï est féru de poésie française. Il composa d'abord des vers en forme de quatrains continus qui étaient différents du point de vue du langage et aussi du regard poétique avec les procédés des poètes classiques. Lui, comme Rafat, naquit à Tabriz en 1887 et par l'intermédiaire des langues turque et française avait connu les nouveaux genres de vers. Ses vers étaient publiés dans les revues *Tadjaddod (La Modernité)*, *Asr-e-Djadid (La nouvelle époque)*, *Chams (Soleil)*, *Dânechkadeh (La Faculté)*, et *Habl-ol-Matine (La Corde solide)*.

Il apprit la langue française dans sa ville natale, Tabriz. Il a adopté et veut encourager le développement des formes poétiques nouvelles. Engagé politiquement, il lance le brûlot :

Ô Patrie !

Chaque jour tu apparais la face maculée de sang

Chaque jour tu es beauté enflammée

Chaque jour, chaque nuit

Mon cœur comme un oiseau triste entame un chant funèbre

Ah, toi, mélancolique visage blessé

Toi, la cible de l'épée des injustices

⁸³ Chams-e-langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e-cher-e no (Histoire analytique de la poésie moderne persane)*, Téhéran, édition Markaz, 1991. pp.64-65

Hélas, pauvre partie

Je te regard de partout et une armée a dressé ses tentes

Toi, au milieu, tu es encerclée comme le point d'un compas

Et si je ne me trompe, toi oh ! Lion captif

D'un renard peureux

Contre toi l'ennemi a dégainé

Son épée de toutes parts

Jusqu'à quand dormirais-tu? Réveille-toi

*Et dans ce combat, vainc, vainc ou meurs*⁸⁴

Ce court poème intitulé *Vatane (La Patrie)* est remarquable du point de vue du schéma de rimes et du procédé d'expression. La violence qui se fait jour ici, épouse la rhétorique de Rafat, dans son appel à la jeunesse.

d). Chams-e- Kasmâi

La seule femme du groupe adoptera la nouvelle tendance sans état d'âme. Elle est née en 1883 à Yazd. Après son mariage, elle alla en Russie puis revint en Iran et s'installa à Tabriz. En tant que femme intelligente et partisane de la liberté, elle rejoint le groupe des rédacteurs de la revue *Tadjaddod* dès son arrivée à Tabriz. Elle parlait la langue russe en plus du persan, et a appris la langue turque aussi. Un petit poème de Chams fut publié en 1920 dans la revue *Âzâdiestân(Lieu de Liberté)*, avec des vers différents en longueur, et libre du schéma de rimes pratiqué par ses prédécesseurs, qui était comme une imitation des poèmes européens, et fait parti des modèles de la modernité dans la poésie persane.

⁸⁴ Cité in.Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e-cher-e no (Histoire analytique de la poésie moderne persane)*, Téhéran, édition Markaz, 1991. p.91

Bien qu'elle ne soit pas francophile et francophone, elle s'intéressera aux formes structurelles de la poésie française et apportera par ses choix thématiques et la sensibilité de son écriture cette touche féminine, dans un univers où les hommes se renvoient les amabilités, entre traditionalistes et naires du vers. Envoyé à la revue *Âzâdiestân (Lieu de Liberté)* en 1920, ce poème va faire connaître « Madame Kasmâi » comme l'appellent affectueusement les Persans :

La leçon de la Nature

Par l'intensité du feu de l'amitié

Par les caresses et les faveurs

Par la chaleur par la lumière et par l'éclat

La roseraie de mon esprit et détruite

Affligée, hélas

Comme les fleurs fanées,

Mes pensées vierges ont manqué de pureté

Désespérée

Oui, je me retire dans un coin

La tête sur les genoux, je m'assoierai

Puisque je suis captive d'un pays

Comme un aNimâl à moitié dompté

Je n'ai ni fusil ni épée

Je n'ai pas les dents longues

Ni des jambes d'athlète

Alors je donne la main à mes semblables

Je suis hors du monde et de ceux qui l'adorent

*J'ai l'intention de m'extirper de la robe de ma mère*⁸⁵

D'autres poètes ont participé à ce mouvement qui va poser les fondements de la poésie moderne iranienne, mais le plus illustre et le plus respecté de tous, reste le poète Ali Efsandiâri, connu sous le pseudonyme de Nimâ Youchidj, sur lequel repose la construction de la poésie moderne de l'Iran.

Nous connaissons Nimâ comme précurseur de la poésie persane au 20^{ème} siècle. Toutefois, quatre poètes iraniens se sont essayés à la poésie française avant lui. Au fil des siècles, certains poètes classiques ont essayé d'innover en proposant des thèmes. Nous pouvons l'illustrer par le poème de Mowlânâ Djalâl-od-dine Mohammad-e Balkhi :

Prends garde, dis de nouvelles paroles pour que les deux mondes deviennent nouveaux

*Et qu'elles (les paroles) passent par les deux mondes et deviennent ivres et sans limite.*⁸⁶

⁸⁵ Cité in. Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e-cher-e no (Histoire analytique de la poésie moderne persane)*, Téhéran, édition Markaz, 1991. p.90

⁸⁶ Molavi, Djalâl-od dine Mohammad, *Kolliât-e divân-e Chams-e tabrizi (Recueil des ghazals de Molavi)*, Téhéran, Amir kabir, 1984, p. 242

0.4 La poésie contemporaine persane

La poésie contemporaine persane, avec toutes ses évolutions, s'enracine dans la poésie de la période dite Machroutiat ou Machrouteh. Notre étude portera des périodes suivant la période de Machroutiat jusqu'à l'époque actuelle. La période de Machroutiat, elle-même, nous servira de référence.

La poésie contemporaine persane, dans sa face progressiste, est très proche de la poésie européenne. Peut-être, certains critiques la considèrent-ils comme imparfaite, mais il ne faut pas le voir négativement. Car ce courant poétique est international, les procédés et les styles poétiques utilisés dans le monde étant plus proches les uns des autres à cause de l'abolition des frontières culturelles entre les nations et les peuples. Les périodes de la poésie moderne persane sont respectivement les suivantes⁸⁷ :

- a. La période précédant immédiatement la période de Machroutiat
- b. La période de Mahroutiat ou la Révolution constitutionnelle.
- c. L'époque de Rezâ châh de 1920 jusqu'en 1941
- d. La période d'Août et Septembre 1941 jusqu'au coup d'état du 19 août 1953
- e. Du coup d'état de 1953 jusqu'en 1967
- f. De 1967 jusqu'en 1970
- g. De 1970 où s'intensifient les conflits armés jusqu'en 1979, date du renversement du gouvernement du Châh
- h. De 1979 jusqu'à aujourd'hui

Pour chacune de ces périodes nous étudierons :

1. Les poètes 2. Les voix 3. Les thèmes principaux 4. Les procédés techniques concernant la forme du poème 5. Les motifs ou les facteurs du changement qui sont :

- a. Les motifs culturels
- b. Les motifs socio-économiques et historiques

⁸⁷ Voir *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(*Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté*), p.18

Nous considérerons la poésie non seulement par le fonds, mais aussi par la forme : forme extérieure, forme intérieure, images, musique, et particularités des vers. Les motifs culturels sont influencés par la littérature étrangère et transmis par les traductions et les manifestes publiés dans de nombreux livres et revues littéraires.

Nous jetterons tout d'abord un bref regard sur la période d'avant la Révolution constitutionnelle ou Mashroutiate que nous considérerons comme la période zéro. Les poètes de cette époque n'ont fait que reprendre les thèmes et reproduire la manière de composer des poètes précédents. C'est pourquoi ils n'ont pas laissé d'empreinte marquante dans la poésie persane. Ils n'ont pas de style propre. A titre d'exemple, citons des poètes tels que Sabâ-ye-Kâchâni, Soroush-e- Esfahâni, Yaghmâ-ye- djandaghi et Ghââni-ye-chirâzi.

En réalité, ces poètes n'ont fait que caricaturer les poètes des 5ème, 6ème, 7ème et 8ème siècles de l'hégire. Les voix qui peuvent être entendues sont l'écho répété de celles des époques précédentes. Citons par exemple les ghazals⁸⁸ de Yaghmâ-ye-djandaghi qui sont des imitations de ceux des 7ème et 8ème siècles de l'hégire.

Les formes poétiques de la même façon ne sont que les répétitions des formes existant plusieurs siècles auparavant. Les thèmes principaux qui font l'objet d'un débat poétique sont en majorité les éloges et les louanges d'un roi, d'un prince ou d'un souverain. Aussi ces poésies contiennent-elles souvent des maximes, et des conseils aussi bien que des vers lyriques comme il était d'usage d'en écrire autrefois dans la poésie, sans apporter aucune innovation. Aux yeux des poètes de cette époque, le monde n'évolue pas. Le poète ne perçoit pas les changements du monde autour de lui. À ses yeux, l'univers n'est pas dynamique. Il n'y a ni mouvement, ni changement qui peuvent se refléter dans la poésie. Le poète de cette époque ignore les événements des 18ème et 19ème siècles, les grandes s européennes. C'est pourquoi, il voit le monde statique, immobile et sans mouvement. Jamais le poète ne parle de son expérience. La forme poétique contraignante l'empêche de regarder le monde autour de lui et de faire appel à ses expériences personnelles. Les thèmes de la vie et de la mort par exemple ne sont pas différents de ceux que ses ancêtres vivaient mille ans avant lui. Dans la poésie lyrique, la bien-aimée est une figure stéréotypée, telle que l'avait dépeinte Saadi. La poésie prône la généralité et rejette l'individualisme, comme à l'époque classique. La poésie

⁸⁸ Ghazal : une sorte de poème lyrique généralement amoureux.

mystique, telle la poésie soufie, est elle aussi répétitive. Bien sûr, il y a des exceptions, tel le cas d'Habib-e Khorâsâni, qui a inscrit dans bon nombre de ses ghazals, des instants différents de ceux des autres.

Nous appellerons procédés techniques et spécifiques le langage, la musicalité, l'image, la forme extérieure et la forme intérieure qui contient toutes les harmonies, les accords et les relations existant d'une manière cachée entre les parties d'un tout qui est le poème. D'un point de vue technique, cette période n'est pas très remarquable. D'un point de vue linguistique, nous répartirons les éléments du langage en deux groupes : les mots isolés et les expressions.

Une des caractéristiques de la langue persane est la liberté de choisir la place des mots ou des unités syntaxiques d'une phrase. Et pourtant, les poètes n'ont pas utilisé cette possibilité. Nous ne constatons aucun changement sur le plan de la syntaxe. Quant à la musicalité, la poésie de cette époque n'a pas de qualités distinctives. Pour remédier à cet inconvénient, des poètes tels Ghâni-ye-chirâzi, ont voulu apporter des nouveautés dans le domaine de la musicalité prosodique. Par exemple, il a utilisé des rythmes dont les *prestos* ou rythmes rapides. Les images et les formes sont reprises de la poésie ancienne.

L'immobilisme qui règne dans la société persane a paralysé la poésie. Cet immobilisme est perçu dans les domaines sociaux et économiques. Les motifs de cet immobilisme existaient déjà vers la fin de l'époque des Ghâdjârs.

Quant aux motifs culturels, il existe des traductions des oeuvres européennes dans les domaines des sciences anatomiques et géographiques. Celles-ci contribuent à changer culturellement la société iranienne mais lentement. L'imitation seule d'une traduction d'un poème ou d'un roman étranger n'a pas beaucoup d'effet immédiat. Par exemple, le roman *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas n'a eu qu'une influence tardive dans les lettres persanes. Ce n'est que dans la période suivante que ces traductions ont marqué de leur influence la poésie.

0.4.1 La période de la Révolution constitutionnelle ou Machroutiat

Les poètes importants de cette période sont : Bahâr, Iradj Mirzâ, Dehkhodâ, Âref, Mirzâdeh-ye Echghi, Farrokhi-e yazdi et Lâhouti...

Les thèmes principaux sont, surtout dans les oeuvres de Bahâr, Iradj et Âref la démocratie, la patrie et le patriotisme, la femme et le féminisme, l'Occident et son industrie et les critiques sociales. On évite de parler de religion, de mysticisme et on reprend la figure de la bien-aimée dans les oeuvres lyriques, toujours d'une manière conventionnelle.

Avec la période de Machroutiat commence à naître une réflexion sur la démocratie au sens de la démocratie occidentale. La liberté est perçue comme le cadeau de la grande française. En effet, le mot liberté ou Âzâdi pour les anciens ne signifiait pas la démocratie. La vision que les anciens avaient de la patrie n'est pas celle que les poètes persans ont eue après avoir été influencés par les idées de la française. En Iran, la littérature ouvrière apparut dans la poésie persane en même temps que naissait le désir d'une Révolution constitutionnelle dans la société. Des revues et des journaux sont consacrés à la littérature ouvrière, par exemple le journal *Âmouzegâr (instituteur)*.

Le représentant le plus expressif de la littérature ouvrière tant en Iran qu'à l'étranger, est Lâhouti. Un autre thème est celui de la femme et de son éducation. Ce thème se manifeste à nouveau dans la littérature persane en même temps que la période de Machroutiat. Les textes et les poèmes sur ce sujet apparaissent dans les oeuvres de Parvine, Iradj et Bahâr. Ils n'existent pas avant cette époque. Elle est marquée aussi par la société industrielle de l'Occident. Les intellectuels croient qu'il faut aller chercher l'inspiration dans la technologie et l'industrie des Occidentaux. C'est un des thèmes de la poésie de cette époque qui se propage dans les milieux culturels et se manifeste ensuite dans la poésie.

Le thème de la bien-aimée, considérée d'une manière générale, en évitant de parler d'une personne précise et particulière, est très courant. En effet, les arabes, lors de la conquête de la Perse avaient interdit que l'on parlât d'une femme, sauf si l'image de celle-ci restait conventionnelle et anonyme.

Au niveau des procédés techniques, le langage s'approche peu à peu du langage de la rue soit du point de vue de la syntaxe, soit du point de vue de la morphologie. On introduit dans le langage petit à petit des mots européens, entre autres des mots français. Certains poètes et

certaines écrivains les font entrer artificiellement dans leurs oeuvres avec plus ou moins de fréquence.

L'image n'a pas subi de grand changement sauf dans quelques poèmes de Echghi comme *Se tâblo-e- Maryam (Les trois tableaux de Maryam)*. Iradj a introduit aussi des changements dans les domaines des images mais avec plus de prudence.

La forme extérieure de la poésie de Machroutiat s'éloigne des formes fixes classiques. Bahâr est un classique célèbre, Âref-e-Ghazvinei et Mirzâdeh-ye-Echghi ont remanié la forme extérieure, surtout Âref qui est musicien et qui écrit des chansons. En tout cas, la forme de la poésie de cette époque est plus ou moins différente de celle de la période précédente. Cette différence est due en partie à une constitutionnelle qui a commencé à intéresser les poètes. Elle est perçue de beaucoup de manières différentes. Même certains évitent d'utiliser le mot à son propos. D'autres la considèrent comme une vraie mais sans exploiter le thème. On assiste à l'effondrement du système féodal, dû à la multiplication des usines. Dans le domaine des lecteurs de la poésie, nous constatons quelques petits changements. Pour être au service de la de Machroutiat, ils n'accordent pas tant d'importance aux formes, ils se créent des formes telles *mostazâd*⁸⁹ ou *mosammat*⁹⁰ dans lesquelles ils s'expriment plus facilement. Ce sont des formes fixes mais avec plus de liberté pour le poète.

La traduction d'oeuvres européennes dans des revues et des journaux apparaissent à l'époque d'Abbâs Mirzâ⁹¹. A l'époque du roi Nâsser-od-din châh⁹², naît une bonne école de traductions. Il ne faut pas oublier la fondation de l'école polytechnique Dâr-ol-fonoun où en même temps enseignent de nombreux professeurs français.

Le langage employé par des poètes tels Âerf et Echghi s'approche du langage de la rue. Leurs oeuvres sont pleines de fautes grammaticales. Echghi était talentueux mais n'avait pas fait beaucoup d'études. S'il n'avait pas eu une vie aussi brève, il aurait pu faire beaucoup de choses avant Nimâ. Dans la poésie de Machroutiat nous pouvons relever très facilement les traces de connaissance de la civilisation occidentale, même si c'est d'une manière mal

⁸⁹ Forme qui ressemble au ghazal où le poète ajoute à chacun de ses vers un hémistiche

⁹⁰ Forme qui ressemble au ghassideh, formée des strophes. A la fin de chaque strophe il y a un vers avec la rime différente.

⁹¹ Fils du deuxième roi de la dynastie Ghâdjâr Fath Ali châh (1789-1833)

⁹² Quatrième roi de la dynastie Ghâdjâr (1831-1896)

digérée. La pensée de la poésie de Machroutiat n'est pas une pensée traditionnelle. Quand par exemple, Echghi compose ce vers :

L'histoire d'Adam et d'Ève est entièrement mensonge et illusion,

*Je suis de la race du singe, c'est un conte qui dit que je suis fait à partir de la terre.*⁹³

Et nous savons que dans la tradition musulmane, on dit que l'homme a été créé à partir de la terre. Cette image qui serait une hérésie aux yeux des musulmans, n'est pas venue à

Echghi au contact des intellectuels iraniens mais vient de sa connaissance de la langue française et de sa lecture des oeuvres occidentales, entre autres celle de *l'Origine des espèces* de Darwin. Il dit ailleurs :

*Ah ! Si seulement, j'étais nu comme mes ancêtres dans la forêt !*⁹⁴. Cette « hérésie » existe aussi dans les oeuvres d'Âref et sous une forme moins nette dans les travaux de Bahâr. C'est le fruit de contacts intellectuels avec l'Occident bien que la fréquentation des oeuvres soit superficielle et peu profonde.

0.4.2 L'époque de Rezâ châh (1920 -1941)

Quelques poètes de l'époque précédente sont toujours actifs : Farrokhi-ye-yazdi, Bahâr, Nimâ Youchidj, Rachid Yâssami, Dr. Souratgar, Chahriâr et Massoud Farzâd. Les thèmes sont ceux de Bahâr qui compose son ghassideh célèbre Damâvandieh :

Ô géant blanc qui as les pieds enchaînés

*Ô coupole du monde ! Ô Damâvande !*⁹⁵

Ou celle de Farrokhi :

Les battements des coeurs sont devenus des gémissements petit à petit

*Ces gémissements deviendront des cris, s'ils deviennent plus audibles.*⁹⁶

Ou la voix de Parvine:

⁹³ Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(*Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté*), p. 43

⁹⁴ Ibid, p. 44

⁹⁵ Ibid, p. 45

⁹⁶ Ibid, p.45

Un jour, passa un roi par un endroit

*Se leva le cri d'enthousiasme, sur tous les toits, dans toutes les rues*⁹⁷

Ou encore nous entendons la voix de Nimâ :

Ô légende, il y a un paradis en moi

Tout comme une ruine, à côté de moi

Son eau, de la source des yeux en pleurs

*Sa terre, d'une poignée de ma cendre.*⁹⁸

La censure instaurée par Rezâ châh, limite la liberté d'expression et les revendications démocratiques. Farrokhi, Lâhouti et Nimâ ajoutent de nouvelles voix aux voix de la période de Machroutiat.

Il existe un grand nombre de poètes qui sont des hommes de lettres de l'époque de Rezâ châh, ils ont écrit aussi des recueils de poèmes souvent lyriques avec un lyrisme propre à eux. La critique existe mais d'une manière superficielle et pas fondamentale contrairement aux critiques violentes de Bahâr, de Âref et d'Echghi, qui visaient le fonds des problèmes. Par exemple, un poète comme Zabih Behrouz⁹⁹, est un poète contestataire, mais il critique surtout les croyances religieuses. Le régime n'autorise personne à aborder les questions fondamentales. Les poètes qui font partie de la littérature clandestine, Farrokhi et Lâhouti enfreignent cette interdiction. Il en est de même pour Nimâ mais de manière plus indirecte.

Les hommes de lettres officiels, qui écrivent dans les journaux, sont superficiels. Ils ne connaissent pas bien les problèmes sociaux du pays. Ils sont indifférents à l'égard de la patrie. Il ne reste plus grand-chose des poètes des époques précédentes. Âref, s'est isolé dans les vallées de Hamedân¹⁰⁰ et mène une vie végétarienne, Iradj est mort, Bahâr est exilé, Echghi a été assassiné et Parvine, quant à elle, n'est qu'une femme isolée et seule une critique apparaît dans son vers : *Un jour passa, un roi, par un endroit....*

Comme nous l'avons déjà dit, la poésie de cette époque est une poésie d'essence patriotique, le patriotisme de la période de Rezâ châh se transforme peu à peu en chauvinisme. Ce

⁹⁷ Ibid, p.45

⁹⁸ Ibid, p.45

⁹⁹ Poète moderne et linguiste (1890- 1971)

¹⁰⁰ Une ville dans l'Ouest d'Iran

chauvinisme résulte de l'effet d'une propagande dont les théoriciens étaient des hommes de lettres comme Zabih Behrouz. C'est un mouvement qui se forme contre l'islam et l'arabisation. La littérature ouvrière est interdite. La poésie qui cherchait à défendre les ouvriers, qui commence sous la période de Machroutiat, disparaît sous le régime de Rezâ châh. Elle est remplacée par l'apparition d'une poésie romantique. Nous employons cette expression pour définir la poésie qui a commencé avec Nimâ. Nous pouvons aussi en partie observer ce romantisme dans les vers d'Echghi. Nimâ qui est au premier rang de ce mouvement, est influencé par le romantisme français. Nous constatons certaines caractéristiques du romantisme français dans ses oeuvres. Ses successeurs se réfugient dans la solitude et l'amour de la nature. Les traits spécifiques du romantisme se rencontrent dans le poème *Afsâneh(Légende)* que l'on peut considérer comme le poème-manifeste des poètes romantiques.

Même un grand classique comme Bahâr, sous l'influence de Nimâ a très vraisemblablement employé ces caractéristiques dans ses vers. Il ne faut surtout pas oublier Echghi qui a atteint le plus haut degré du romantisme au début de cette période.

Le langage de la poésie de cette période est plus varié et plus élaboré et on n'y voit plus les fautes flagrantes de la poésie de Machroutiat. Car on commence à s'intéresser à la langue et aux questions de grammaire. On corrige les textes classiques et on les publie. Le régime de Rezâ châh interdisait que l'on s'intéressât aux sujets importants pour laisser place à la propagande. Selon le journal *Kânoun-e-choarâ (Le Cercle des poètes)* publié depuis 1934, le poète devait s'exprimer de cette manière : créer le sentiment du patriotisme, aimer le roi ou le châh dans le langage de la poésie et de la prose, faire progresser la société iranienne au niveau de l'Europe et de l'Amérique sur le plan technologique et industriel. La poésie est plus riche grâce au travail sur la langue et à la création d'associations littéraires bien que celles-ci soient sous le contrôle du régime. La tendance à composer des vers dans un langage populaire est moindre. En effet, on emploie plus de mots littéraires et d'archaïsmes et la poésie est plus élaborée.

Un des sujets principaux, dans cette période, est en rapport avec les changements concernant la forme. Dans cette période, en plus des formes qui existaient à l'époque de Machroutiat, apparaissent des formes nouvelles. Par exemple, le poème *Râz-e-nimeh chab (Le mystère de minuit)* de Mohammad Moghaddam¹⁰¹ est un poème en vers blanc, sans rythme prosodique et

¹⁰¹ Poète moderne persan, né en 1899

sans rime, qu'en Iran on considère comme un poème en prose. Il l'a écrit sous l'influence de Walt Wittman, et il a essayé de briser certaines règles. Tous ses vers blancs n'ont pas le rythme prosodique qui n'existe dans la poésie persane que dans les vers libres de Nimâ et de ses successeurs et dans les vers classiques. Ils n'ont pas non plus de rimes. Ces efforts restent marginaux, mais les tentatives de Moghaddam pour moderniser la poésie sont importantes aux yeux d'un historien de la littérature. Le premier modèle du vers sans rythme dans un recueil commence avec *Râz-e-nimeh chab*. Mais même avant les travaux de M. Moghaddam, dans les journaux de l'époque de Rezâ châh, les morceaux littéraires traduits de la littérature française comme par exemple *Le Lac* d'Alphonse de Lamartine étaient très courants et à la mode. Les vers occidentaux étaient traduits et considérés en tant que poème en prose ou vers blanc.

Le poème en prose est donc le fruit de beaucoup d'années d'efforts. Un des poètes qui mérite notre attention du point de vue des formes poétiques est Lâhouti. Il a eu en effet le courage de briser les règles du langage et du rythme comme par exemple dans son poème *Sangar-e-khouninee (Barricade ensanglantée)*, écrit en 1923 avec des rythmes syllabiques. Il faut mentionner qu'il a composé ce poème sous l'influence de *Souvenir de la nuit du 4* de Victor Hugo. A cette époque Nimâ a publié ses réflexions sur la structure de la poésie qui sont le résultat de ses expériences poétiques. Avant lui, il y avait eu des poètes comme Chams-e-Kasmâi ou Taghi Rafat dont j'avais parlé dans mon mémoire de master. Ou encore un poète, comme Tondar-e-kiâ¹⁰², qui a prétendu avoir brisé les mesures traditionnelles des bases prosodiques dans un recueil de poèmes, même si sa poésie nous paraît dérisoire aujourd'hui. Sa poésie n'a pas de fondement esthétique. Il n'en a respecté aucun et à cet égard, il n'est pas attrayant pour le lecteur. Mais parce qu'il voulait innover, nous le respectons et lui accordons une place dans notre étude.

On assiste aussi à un développement de la littérature didactique. Après la fin de cette période et la chute de Rezâ châh, commence une période certes troublée et confuse, mais qui est intéressante du point de vue artistique car la création littéraire est prolifique et les essais s'enchaînent les uns derrière les autres.

¹⁰² Poète moderne persan qui, après études en droit en France, commence à écrire des vers sans rythme et sans rime.

0.4.3 De septembre 1941 jusqu'au coup d'état du 19 août 1953

Après septembre 1941, les poètes qui publient des oeuvres sont : Nimâ, Khânlari¹⁰³, Goltchine-e Guilâni¹⁰⁴, Tavallali, Hamidi, Bahâr, Cheibâni, Chahriâr, Sâyeh, Kasrâi, Rahmâni, Châmlou, Châhroudi et Nâderpour. La voix de Bahâr s'insurge contre la deuxième Guerre mondiale et il la compare au hululement d'un hibou. Voici le premier vers de son ghassideh *Djoghd-e-djang (Hibou de guerre)*:

Lamentation du hibou de guerre, du hibou de mauvais augure

*Que soit coupé pour toujours son roseau*¹⁰⁵

Bahâr est le dernier grand classique de la littérature persane. Ensuite, il y a aussi la voix de la littérature ouvrière et une autre, continuation du romantisme de l'époque de Rezâ châh, mais plus pure et plus claire. La troisième voix est celle de Nimâ qui n'a plus ce caractère romantique. Elle est d'ordre social et politique, et a un penchant pour le symbolisme. A mi-chemin entre la voix des romantiques et celle des symbolistes, nous entendons la voix de Sâyeh, porteuse de revendications sociales dans le recueil *Chabgir (Nocturne)*.

Citons les poètes comme Emâd¹⁰⁶, auteurs de poésies amoureuses et lyriques, qui ne sont pas représentatives de cette époque mais dont il faut quand même mentionner l'existence. On assiste aussi à un plus grand impact du socialisme dans les idées. Le système absolutiste étant vaincu, on voit naître un retour d'intérêt pour les questions sociales qui deviennent importantes dans la littérature, de même qu'une aversion pour la guerre, un désir de paix et une critique violente de l'impérialisme. Les contestations superficielles de l'époque de Rezâ châh sont remplacées par des critiques fondamentales. Et le langage poétique devient plus raffiné.

La poésie avec son langage ironique, symbolique et allusif vise les fondements sociaux. Le poète de cette époque, qui ne savait presque rien de son entourage ni du monde, qui ne savait pas ce qui s'y passait, se réveille avec l'arrivée de la 2^{ème} Guerre mondiale. De nouveaux journaux, de nouvelles revues et de nouveaux partis apparaissent. L'homme s'intéresse brusquement à ce qui se passe autour de lui.

¹⁰³ Poète, linguiste et chercheur (1914-1990)

¹⁰⁴ Poète et médecin (1910-1972)

¹⁰⁵ Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, p.54

¹⁰⁶ Poète contemporain (1921-2005), connu surtout pour ses poèmes en forme de ghazal

Le poète perçoit un conflit avec l'impérialisme dans son environnement ainsi que dans le monde. Évidemment, le romantisme qui existait dans *Afsâneh (Légende)* et dans les autres poèmes de la même veine, s'accroît dans cette période et c'est ainsi que se fait entendre la voix agréable du romantisme. Nous pouvons citer à titre d'exemple, le poème *Kâroun* de Tavallali.

Kâroun¹⁰⁷

Une barque, telle un cygne sans bagages,

Avançait lentement sur la Kâroun.

Sur les rives, dans les palmeraies, le soleil rond

Sortait de la traîne de l'horizon.

Le crépuscule, jouant sur les vaguelettes,

Eut une nouvelle splendeur, un nouveau secret.

Dans la plaine recouverte de coquelicots, le vent soûl

Semblait passer à pas de loup.

Face à la vague, un jeune homme, ramant,

Conduisait la barque où se trouvait son âme.

Il chantait triste au vent,

Prisonnier de son coeur, malade de chagrin :

« Tes mèches sont les cordes de mon luth.

Qu'attends-tu de mon coeur malade ?

Pourquoi viens-tu chaque nuit dans mes rêves,

Toi qui ne veux être ma bien-aimée ? »

Dans la barque, à la brise nocturne,

¹⁰⁷ Nom de la plus célèbre rivière dans le Sud-Ouest de l'Iran

Les mèches de la jeune fille se balançaient avec douceur.

Elle s'était penchée sur les vagues

Et les caressait du bout des doigts.

La voix, comme un parfum dans le vent,

Se répandait lentement de tous côtés.

Le jeune homme chantait plein d'un chagrin brûlant.

Il cherchait les caresses d'une main.

« Toi qui n'es pas mon miel, pourquoi es-tu ma piquûre ?

Toi qui n'es pas ma bien-aimée, que fais-tu près de moi ?

Toi qui ne soulages pas la blessure de mon coeur,

Pourquoi y jettes-tu du sel ? »

Tout était silencieux et, dans la lumière du crépuscule,

Le visage de la jeune fille avait la couleur d'un nénuphar dans la nuit

Amusée et satisfaite de tourmenter le jeune homme,

Elle avait l'esprit près de lui, le coeur auprès d'un autre.

De l'autre côté de la Kâroun, une autre barque,

Avançait rapidement sur les vagues glissantes.

Une lueur apparaissait dans la roseraie.

Au loin, on entendait une voix douloureuse.

« Qu'un amour réciproque est agréable ! »

Une brise apporta ce message et se retira.

Le jeune homme, secrètement se plaignit

« De ce que l'amour partagé ne fût que chagrin. »¹⁰⁸

La modernisation du langage se poursuit. La nouvelle génération ressent davantage le besoin de briser la tradition.

Les motifs du changement :

Les changements sont dus à la chute du système despotique de Rezâ châh après la guerre et à la naissance des partis et des journaux. Plus tard, la structure sociale s'est lézardée profondément mais avec le coup d'état du 19 août 1953, les partisans du Châh ont empêché provisoirement le renversement du régime. Une grande quantité de poèmes étrangers ont été traduits en persan dans des revues, revues que nous considérons comme modernes et d'une grande valeur littéraire. Citons à titre d'exemple le mensuel *Mardom (Peuple)* et le mensuel *Sokhane (Parole)*.

0.4.4 Du coup d'état du 19 août 1953, jusqu'en 1961

Les poètes sont les mêmes poètes qu'à l'époque précédente. Ils étaient alors très jeunes et venaient de commencer leur métier de poète. Les poètes de cette période sont, en réalité, les jeunes de la période précédente. Les oeuvres de certains d'entre eux ont été publiées après le 19 Août 1953. Akhavân, Châmlou, Nâderpour, Honarmandi, Mochiri, Sâyeh, Siâvouch Kasrâi sont toujours actifs pendant cette période. Nimâ lui-même présente toujours ses oeuvres jusqu'en 1957. M. Zohari, Hassan Honarmandi, Farrokhzâd, Tavallali, Goltchin-e-Guilâni, Khânlari, Rahmâni et Châhroudi, sont, eux aussi, en pleine activité poétique. Quant aux voix, c'est celle d'*Afsâneh* de Nimâ qui va être complétée et va porter le romantisme à son point de perfection. Le romantisme se développe aussi dans les travaux de Tavallali et de ses héritiers après la deuxième Guerre mondiale, bien que ses héritiers, Goltchin-e-Guilâni et Khânlari n'aient pas exactement suivi la même voie que lui. Nâderpour, qui deviendra lui-même un des principaux romantiques, a poursuivi la voie de Goltchine, Tavallali, Khânlari en la perfectionnant toujours influencé par les poètes français tels Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry et Éluard dont ils traduisent quelques poèmes dans les revues littéraires comme Sokhane. Citons son poème, *Bot- tarâch (Sculpteur)* :

Sculpteur

Je suis le vieux sculpteur, et avec le ciseau du rêve

¹⁰⁸ Tavallali, Fereydoun, *Rahâ(Libéré)*, Téhéran, Amir kabir, 1969, pp.147-151

Je t'ai une nuit créée du marbre de la poésie.

Afin de mettre dans le diamant de tes yeux le dessin du désir,

J'ai supporté les coquetteries de mille yeux noirs...

Sur ta silhouette qui m'éveille la tentation du bain,

J'ai aspergé le vin mousseux de la lune.

Afin de te protéger du mauvais- œil,

J'ai volé le regard des yeux jaloux.

Afin de rendre agréable la courbe de ta silhouette,

J'ai ouvert les bras pour demander de l'aide,

Emprunté à chaque femme la ciselure de son corps,

Volé à chaque silhouette, l'œillade amoureuse d'une danse.

Mais telle une idole

Qui ne regarde pas son sculpteur, toi

Tu m'as abattu à terre, à tes pieds

Tu es ivre du vin de l'arrogance,

Et loin de mon chagrin,

Il paraît que tu as renoncé à celui qui t'a érigé.

Prends garde, puisque derrière ce rideau de manque,

Je suis un sculpteur capricieux.

J'ai fermé les yeux

Une nuit que la colère de ton amour

M'aura rendu fou,

*Les ombres verront je t'ai aussi brisée.*¹⁰⁹

Ou encore ce poème intitulé « Mélodie Automnale », qui est inspiré et influencé par le poème *III des Romances sans paroles : Il pleure dans mon cœur* de Paul Verlaine.

Mélodie automnale

*Ô compagne de mes jours anciens
Ô toi dont le souvenir est mon compagnon d'infortune
Connais-tu ce grand tourment que j'ai
À l'âge de la vieillesse, trouver son cœur jeune
Faible sa vieille sagesse dans ses luttes
Ô Dieu, ô mon Dieu Miséricordieux
Pardonne-moi de voir les choses comme cela
Quelqu'un pleure en moi comme un ivrogne, comme un buveur
Mon pauvre cœur pleure, il pleure le pauvre
Tu me demandes : pourquoi suis-je silencieux ?
Ô amie, si je ne m'exprime plus
Je n'ai jamais oublié la parole
En rêvant et en éveillant
Dans ma parole, oui
En me disant et en pleurant dans ma solitude
Je suis occupé à songer tout seul
En moi, quelqu'un réfléchit sans cesse et pleure sans arrêt
Mon pauvre cœur pleure, il pleure le pauvre
Une flamme brûle le fonds de ma pensée
En moi, quelqu'un crie comme un fou
Ô ciel d'enfance, ô hauteur, ô bonté
Comment s'est-il fait-il que dans ton horizon
Rien n'est resté sauf le feu et le tumulte de tant de soleil et de lune , hélas!
En moi quelqu'un, tel les nuages sombres et errants, pleure.
Mon pauvre cœur pleure, il pleure le pauvre*

¹⁰⁹ Nâderpour, Nâder, *Madjmoueh-ye achâr (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Negâh, 2003, pp.257-258

*L'âme de l'automne a pénétré en moi
Avec des cheveux faits de nuage et de cendre
Avec des yeux mouillés comme le soir d'automne
Grande comme une tornade, pleine de tant de poussière
Avec des griffes jaunes, dernières feuilles de platane
C'est elle qui pleure en moi et sa chemise toute déchirée
Mon pauvre coeur pleure, il pleure le pauvre
Dis-moi, ô mon aimable amie aux cheveux blancs
Si l'automne de la vie est court
Dis-moi, Ô toi dont le souvenir est plus beau que ma crainte et mon espoir
Si un nouveau printemps est proche ?
Ô mère, ô toi qui es éveillée dans mes rêves de solitude
Y aura-t-il un lien entre nous, un rendez-vous ?
En moi, quelqu'un tel un bébé éveillé dans le son berceau pleure
Mon pauvre coeur pleure, il pleure le pauvre
Berceau ! Ô berceau ! Ô berceau des jours
Ô toi qui es l'ambition vaine du début et la maturité de la fin
Suis-je enfant ou vieillard ?
Suis-je mûr ou sans expérience ?
Dis-moi après tout
Dois-je boire le sang de mon foie autant que le lait de ma mère
En moi, quelqu'un comme une bougie en agonie
S'enflamme soudain et soudain pleure
Mon pauvre coeur pleure, il pleure le pauvre.¹¹⁰*

Et voici le poème de Verlaine :

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?*

¹¹⁰ Nâderpour, Nâder, *Madjmoueh-ye achâr (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Negâh, 2003, pp. 592-595

*Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le chant de la pluie !*

*Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écoeure.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.*

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !¹¹¹*

Nous parlerons de ces poèmes dans le chapitre consacré à l'œuvre de Nâderpour.

La voix qui avait commencé avec *Kâr-e-chab-pâ (Travail du gardien)* ou *Pâdechâh-e-fath (Roi de la victoire)* de Nimâ ; la voix du symbolisme social à l'intérieur du romantisme se fait entendre au moins dans deux ou trois poèmes : *Zemestân (Hiver)* de Akhavân et dans quelques travaux de Châmlou. Ce sont les voix des poètes engagés. Les thèmes principaux de cette poésie sont les suivants : la mort, le désespoir et le découragement, liés au malaise dû aux problèmes sociaux, auxquels les poètes s'intéressent désormais.

La plupart des poètes pensent à la mort. Ils la louent même. Un désespoir étrange et surprenant les envahit et certains ont même une tendance à se réfugier dans les paradis artificiels : drogue ou alcool et fuient les réalités de l'existence.

L'échec du 19 août 1953 a encore accentué cette tendance. Les poètes luttent aussi contre les valeurs morales qui étouffent la société et les poèmes se manifestent souvent sous une forme licencieuse bien que les formes religieuses de la poésie existent aussi.

La figure de la bien-aimée devient moins conventionnelle et décrit une personne réelle qui s'éloigne d'une figure stéréotypée. La bien-aimée est celle qui va au café avec son amant et qui lui donne un rendez-vous pour le lendemain. La lutte entre l'espoir et le désespoir, entre la vie et la mort est un thème majeur de la poésie de cette époque. Akhavân est le porte-parole

¹¹¹ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes Romances sans paroles*, Paris, Gallimard, 1973, p.127

de toute une lignée de poètes désespérés. Dans cette période un grand nombre de poèmes philosophiques sont influencés par l'existentialisme de Sartre et Camus. Il s'introduit dans les milieux littéraires mais sans être complètement assimilé. Il influence la poésie de cette époque. Le mythe de Sisyphe devient la source d'inspiration de beaucoup de poèmes.

Les procédés techniques

Ils concernent en tout premier lieu le langage. Tavallali-e-chirâzi dans sa préface de *Rahâ (Libéré)*, le recueil, qui est considéré comme le manifeste des poètes romantiques, propose de laisser de côté les archaïsmes et le langage de la rue et de chercher les belles expressions dans les recueils de Hâfiz et de Nezâmi. Ce manifeste a été publié avant le 19 août. Quelques autres poètes, excepté Nimâ, l'ont suivi. Nimâ a montré pratiquement qu'un mot ne peut pas être préféré à un autre. Mais au contraire, l'emploi d'un mot naît du besoin de s'exprimer du poète qui peut faire appel aux mots les plus grossiers. Pour lui, utiliser des mots nobles et les choisir d'une manière inappropriée est une faiblesse. En tout cas, les poètes de cette époque rejettent la théorie et le manifeste que suivaient Tavallali et ses successeurs. Le langage poétique de cette époque est très varié et très divers. Il ne suit pas la théorie des romantiques qui prône l'utilisation de mots au registre élevé. Le manifeste qui fait face au manifeste des romantiques, est celui de Châmlou : il pense lui, que le poète peut utiliser n'importe quel mot dont il a besoin pour s'exprimer. Donnons-lui la parole :

Ce débat austère sur le sens particulier des mots

Ne relève pas du registre de la poésie

*Si la poésie est la vie.*¹¹²

De ce fait, la réflexion et la théorie des romantiques sont rejetées. Dans la poésie de cette époque, nous constatons une tendance à l'archaïsme et une attirance pour l'antiquité. C'est ce que nous trouvons dans le langage poétique d'Akhavân, Châmlou et Farrokhzâd.

Le langage de la poésie de cette époque est donc différent de celui de l'époque précédente. Du point de vue de la musicalité, la poésie est plus variée. La dépendance qui existait vis-à-vis de la prosodie classique en utilisant la forme de tchâhâr- pâreh¹¹³ ou les quatrains continus et qu'on pouvait rencontrer dans les oeuvres des romantiques, n'existe presque plus. La forme

¹¹² Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, p. 66

¹¹³ Forme choisie par les poètes semi-traditionnel (dont nous parlerons plus tard) constituée des quatrains continus.

courante de cette époque est la forme libre nimâienne, qui garde les rythmes prosodiques mais pas nécessairement la rime, sans respecter l'égalité des vers.

Sur le plan de l'image, il n'y a plus la limitation des romantiques qui vivaient toujours au clair de lune et avec les ombres fugitives du rêve. Le choix des images poétiques s'élargit dans beaucoup de domaines. De nouvelles expériences poétiques apparaissent.

La forme prédominante de la poésie des romantiques était celle de "tchâhâr- pâreh", qui se trouve dans les oeuvres de Goltchin-e-Guilâni, Khânlari, Tavallali, Nâderpour et Honarmandi. La forme tchâhâr- pâreh est presque marginalisée et la forme que Nimâ avec son *Ghoghnous (Phénix)* en 1939 avait commencée, et qui avait été complétée avec *Pâdchâh-e-fath (Roi de la victoire)* devient prédominante. Les recueils comme *Zemestân (Hiver)*, *Havâ-ye-Tâzeh (Air frais)* et *Âkhar-e-Châh- nâneh (Fin de Châh-nâneh)* sont publiés en cette forme. Ces poètes ont complété la forme créée par Nimâ. Les motifs culturels sont : la publication de revues littéraires comme *Sokhane (Parole)* et *Sadaf (Huître)*, la traduction de quelques poètes européens comme T.S. Eliot et son poème *The waste land* en 1955 a appris aux jeunes qu'ils peuvent utiliser des mythes dans leurs oeuvres et employer un langage obscur et ironique sans pour autant renoncer à utiliser une langue populaire pour être compris du peuple. Grâce à cette poésie comprise du peuple, on peut introduire des réflexions d'ordre social en évitant à la poésie un caractère superficiel.

Durant ces années paraît la traduction des poèmes de Baudelaire, Rimbaud, Éluard et Aragon, lesquels exercèrent une grande influence. C'est notamment Nâderpour et Honarmandi qui les traduisent tantôt en prose tantôt en vers persan. Personne ne peut nier la ressemblance entre l'intonation des vers lyriques de Châmlou et de ceux d'Aragon. Mais pour Châmlou, qui était francophone, la ressemblance venait d'une fréquentation directe de la poésie française et non de l'influence des traductions, ce qui est le cas pour Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi-e Nodouchane.

0.4.5 De 1961 jusqu'en 1970 où s'intensifient les conflits armés

Les poètes de cette période sont : Farrokhzâd, Manoutchehr Âtachi, Sohrâb Sepehri, Châmlou, Akhavân, Zohari, Mochiri, Maftoun-e-Amini. C'est la voix des poètes qui s'intéressent aux questions sociales et non plus celles des romantiques que l'on perçoit chez ces poètes.

La nature est un refuge pour les romantiques tandis que chez les poètes que nous venons de citer, la nature, surtout chez Âtachi, est une nature sauvage, belle en elle-même. La voix de Sepehri, contrairement à celle des autres est une voix mystique. Prenons par exemple le vers :
Ne troublons pas l'eau

*Il paraît qu'au lointain, un pigeon en boit*¹¹⁴.

Ce mysticisme a été inspiré par les écrits mystiques indiens contemporains, comme la pensée de Krishnamurti¹¹⁵, qui prône le respect de tous les êtres vivants entre eux.

Les représentants de cette tendance sont Sepehri et Houchang Irâni dans certains de leurs poèmes. La voix des romantiques s'affaiblit et la voix des symbolistes sociaux reste. Les thèmes et les contenus restent les mêmes. De plus, on s'éloigne encore davantage des thèmes traditionnels. Le caractère de la bien-aimée, dans les vers lyriques, n'existe plus comme à la période précédente, sous une forme générale et conventionnelle.

Avec Nimâ a déjà commencé l'emploi de la couleur locale dans le vers. Nimâ fait appel dans ses vers à des termes régionaux et les symboles qu'il utilise sont puisés dans la tradition locale. Sur le plan politique et social, la bourgeoisie nationale du 19 août a été remplacée par une bourgeoisie fidèle au régime du Châh et dont l'influence sera de plus en plus grande au fil de cette période. La croissance de la classe moyenne et la prise de conscience de la richesse apportée par le pétrole ont préparé un terrain favorable à la culture et à la réflexion.

La violence qui caractérisait la génération précédente s'affaiblit. Les poètes se concentrent davantage sur les sujets sociaux et essayent de trouver des solutions logiques et raisonnables aux problèmes et aux difficultés. Cette alternance d'espoir et de désespoir perd de sa vigueur, mais provoque une réflexion profonde sur la société accompagnée d'un regard critique et parfois ironique.

Les poètes pensent davantage et une critique sociale constitue le terrain principal de la poésie dont les exemples se trouvent dans les travaux de Châmlou et Farrokhzâd. Les émotions superficielles ont été remplacées par une réflexion claire et lucide mais non exempte de sensibilité. Dans son chemin de perfection, le langage poétique est devenu plus riche. Les familles de mots ont perdu davantage leur aspect conventionnel et les normes traditionnelles sont brisées.

¹¹⁴ Sepehri, Sohrâb, *Hacht ketâb (Recueil des huit livres)*, Téhéran, Tahouri, 2000, p.345

¹¹⁵ Philosophe d'origine indienne (1895-1986)

Par exemple : *je suis né d'une race tachée du sang des fleurs*¹¹⁶ Le poète mêle ici deux registres différents. En effet, le mot « race » relève du registre de l'anthropologie tandis que le mot « fleur » relève du registre botanique¹¹⁷. Par ce procédé, ces poètes créent de nouvelles normes de langage très différentes de celles qui existaient auparavant, lesquelles préconisaient de ne pas s'éloigner des normes classiques. Il y a parfois de l'exagération. C'est à la suite du bouleversement du système habituel de relations entre les familles de mots que la structure des images se métamorphose.

Elles deviennent plus surprenantes et parfois plus élaborées. Bien sûr cela ne doit pas devenir comme une table de multiplication dont on énoncerait au hasard les règles pour bouleverser les familles de mots. Car quand la formation des images se fait ainsi, tout le monde peut combiner deux ou trois familles de mots avec d'autres familles relevant d'un registre différent, par exemple des mots relevant d'un registre de la société et d'autres relevant du registre de la nature (pluie, soleil, rocher, etc.).¹¹⁸

Tribu de pluie, tribu de la vague, communauté des vagues, communauté des rochers, religion des eaux, loi religieuse des mousses, mysticisme des vagues. C'est ce que Royâi et les poètes de la « Nouvelle Vague » et ceux issus de la « Poésie de Volume » ont fait naître. Le recueil *Daryâi- hô (Poèmes de mer)* résulte de cette même utilisation au hasard de la table de multiplication. Cette façon de composer les vers n'est pas sans rappeler celle des surréalistes français.

J'ai vu pour la communauté des eaux

*Il existe le grand ordre de liberté*¹¹⁹

Or, Chafiï Kadkani croit que ce sont des images issues de l'emploi de cette "table de multiplication" et qu'elles sont le résultat des rencontres accidentelles de deux mots hétérogène ou disparates, des mots ou des expressions ne suscitant aucun sentiment chez le lecteur : « *Archipel du désir ou archipel du sourire ou encore péninsule du rêve.* »¹²⁰

¹¹⁶ Farrokhzâd, Forough, cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, p. 73

¹¹⁷ Ibid, p.73

¹¹⁸ Ibid, p.73

¹¹⁹ Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*

¹²⁰ Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*

Il est parfois beau si ce n'est pas la cause de l'obscurité et de l'absurdité des images. Les mots n'étant plus combinés de façon habituelle, il en résulta plus d'abstraction dans la poésie, voire même un caractère obscur ou absurde.

La propagation du concept de la synesthésie, qui est beau parfois, vient de là, comme ce vers de Forough Farrokhzâd : *Toute mon existence est le verset de l'obscurité*¹²¹. C'est parfois surprenant et n'a pas assez de fondements expressifs et compréhensibles : *Mets la chaise parmi les paroles vertes astronomiques.*¹²²

0.4.6 De 1979 jusqu' à aujourd'hui

Les poètes que nous étudierons ont immigré en France et donc nous ne les étudierons pas avec les courants existants en Iran. Nâderpour demeure d'abord en France puis il part pour les Etats-Unis ; Honarmandi reste à Paris et Eslâmi-e Nodouchane s'occupe de recherches littéraires et n'écrit plus de poèmes qu'en 2009.

0.5 Vers libre nimâien

L'effort pour moderniser la poésie n'est pas un phénomène qui a commencé avec Nimâ et la poésie de la période Machroutiat. L'idée de la modernité et du changement dans les styles, à chaque période, en vue des situations historiques, vient souvent à un certain nombre de poètes. Les poètes soufis ont fait progresser la modernité de la poésie persane. Après l'époque de Hâfiz et plus tard de Djâmi¹²³, l'effort pour faire évoluer la poésie commence, mais c'est une évolution négative, créant une poésie malade et artificielle. Des poètes tels que Kâtebi¹²⁴ ont essayé de respecter avec exagération les harmonies intérieures et les figures de style. En réalité, ils souhaitaient apporter des nouveautés à leurs vers. Par la suite, à l'époque où se propage le style indien, nous constatons qu'un certain nombre de poètes composent leurs vers dans ce style, pour renouveler les images ; c'est un effort de modernité qui mérite d'être salué.

¹²¹ Cité in. *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(*Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté*), p.75

¹²² Ibid, p.75

¹²³ Djâmi : Abdorrahmân Djâmi, le plus grand poète persan du 15ème siècle. Il est né en 1414 à Djâm au Khorâsân. Il est mort en 1492 à Hérât. Il est l'auteur des recueils tel *Le Bahârestan* traduit par Henri Massé.

¹²⁴ Kâtebi : il est né à Torchiz, près de Neychâbour. Kâtebi qui est surnommé Chams-od-dine, est un poète du 15ème siècle à l'époque Timouride. Son recueil de poème comprend environ 1000 distiques de ghazals, robâis et ghat-es et 3 masnavis. Il est mort en 1431.

Après les poètes du style indien, viennent les tentatives des poètes des époques Zandieh (1750-1794) et Ghâdjârides (1786-1925) pour trouver un langage compréhensible et loin des images du style indien. Le style indien est un style compliqué avec des images difficiles à comprendre. Ces poètes ont entrepris une démarche novatrice, mais comme nous le savons, aucune de ces démarches n'a connu de succès, car elles venaient d'une perception qui ne prenait en compte qu'une seule dimension. C'est surtout, le domaine sentimental, le plus important, qui était négligé dans la plupart de ces mouvements. Les sentiments étaient mieux traités chez les poètes de la période précédente.

La raison en est claire. Puisque les problèmes individuels et sociaux de ces poètes n'étaient que la continuité de ceux des générations précédentes, nous constatons peu de changements dans le domaine sentimental. Vers la fin du 19^{ème} siècle, il y eut un mouvement intellectuel. Les penseurs iraniens se voient en face de nouvelles perspectives de vie. A ce moment-là, l'homme apprend à connaître sa place dans la société et sait qu'il peut intervenir sur son destin. Il a aussi appris à connaître l'évolution des sociétés européennes.

La notion de liberté telle que l'entendent les démocraties occidentales est entrée dans les oeuvres des intellectuels depuis la fin de la période des Safavides (1501-1736). C'est surtout, Mohammad Ali Hazine¹²⁵ qui avait des connaissances du système gouvernemental et social de l'Occident. Aussi l'auteur du livre *Tohfât ol Âlam*¹²⁶ a-t-il parlé avec clarté de tous les aspects de la vie, de la civilisation, des nouvelles sciences et de la démocratie européenne. Pour les anciens en Iran, la liberté ne signifiait pas la démocratie et l'égalité. À titre d'exemple, nous pouvons citer le nom de Massoud-e Sad-e Salmân pour qui liberté signifiait s'évader de la prison "Nây".

Quand les valeurs de la vie ont changé, les sentiments et la perception que les Iraniens avaient de la vie ont changé aussi. C'est alors que la poésie de Machroutiat se forme, croît et fleurit avec son parcours sentimental. Les sentiments de l'homme de l'époque, s'expriment dans les

¹²⁵ Mohammad Ali Hazine : surnommé Hazine qui signifie "Le triste, l'affligé", il est originaire de Lâhidjân, dans le nord d'Iran, mais il est né à Esfahân en 1691. Il quitta l'Iran pendant l'invasion des Afghâns et alla aux Indes et y mourut en 1768. Il a écrit une autobiographie et un recueil de poèmes sous le titre de *Tazkareh-ye-Hazine (Mémoires de Hazine)*.

¹²⁶ Abd-ol-Latif Chouchtari a écrit cette oeuvre en 1801 où il révèle des informations précieuses sur les progrès scientifiques et politiques en Occident.

vers de Bahâr, Iradj, Dehkhodâ¹²⁷, Echghi¹²⁸, Âref, Lâhouti¹²⁹ et Farrokhi-e yazdi¹³⁰. Ces changements survenus dans la vie et par la suite dans les sentiments ont fait évoluer les aspects de la poésie par rapport aux autres éléments, qui sont l'imagination, la musicalité, le langage et la forme. La poésie de Machroutiat, vu les éléments que nous étudions, est particulière. Puisqu'elle a un aspect utilitaire, elle revêt un aspect social et ses interlocuteurs ne sont plus les gens de la cour des rois. En effet, elle s'est rapprochée du peuple, ce qui entraîne un aspect sentimental plus fort.

La poésie de Machroutiat se préoccupe des problèmes sociaux et a une ambition ethnique pour le peuple. C'est pourquoi elle réveille le sentiment du nationalisme, tout en critiquant le pays arriéré, la pauvreté, le manque de liberté et les superstitions religieuses. C'est pour cette raison que les poètes prennent leurs sources à un « moi » social, contrairement aux sentiments exprimés par la poésie de la période précédente, l'époque des Ghâjarides, qui étaient basés sur un « moi » personnel et individuel.

L'appartenance ethnique, ferment du nationalisme, est apparue pour la première fois dans l'oeuvre de Mirzâ Fath Ali Akhondzâdeh¹³¹ et Djalâl-od-dine Mirzâ-ye Ghâdjâr¹³². Comme la poésie de la période Machroutiat a un aspect utilitaire, les sentiments prédominent dans celle-ci sur les autres éléments tels que l'imagination, le langage, la musicalité et la forme.

L'imagination dans la poésie de Machroutiat est peu importante, mais elle a fait des tentatives pour s'améliorer sur le plan du langage, car elle veut avoir plus de lecteurs¹³³. Elle s'efforce donc d'utiliser un langage proche de celui du peuple. Elle réussit à le faire. Les vers de Seyd

¹²⁷ Dehkhodâ : Ali Akbar Dehkhodâ est né à Téhéran en 1879, il est poète, encyclopédiste, lexicographe, écrivain, journaliste et politicien. Son recueil de poème est fait de robais, ghazals, masnavis, ghat-es et de mosammats. Il est mort en 1955.

¹²⁸ Echghi : Mirzâdeh Eshghi, poète patriote et écrivain politique, il est né en 1893 à Hamedân. Il publiait le journal *Gharn-e-Bistom (Vingtième siècle)*. Il est assassiné à l'âge de 31 ans en 1924.

¹²⁹ Lâhouti : Abolghâssem Lâhouti, né en 1887, il est journaliste et poète révolutionnaire et un des pionniers du vers libre persan. Il mourut en 1957 à Moscou.

¹³⁰ Farrokhi : Mirzâ Mohammad Farrokhi-e yazdi, est né à Yazd en 1877. Il est poète, politicien et journaliste à l'époque de Rezâ châh Pahlavi. Il a été exécuté par injection d'air à Téhéran en 1939.

¹³¹ Mirzâ Fath Ali Akhondzâdeh : écrivain d'origine azerbaïdjanaise, il est né en 1812 dans la ville de Shaki et décédé en 1878. Il parlait le russe, l'arabe, le turc et le persan. Il travaillait à Tiflis comme traducteur et enseignait en même temps le persan et le turc dans une école à Tiflis. Sa première oeuvre importante fut le poème *Barâ-ye marg-e-Poushkin (Pour la mort de Pouchkine)*.

¹³² Djalâl-od-dine Mirzâ-ye Ghâdjâr : historien et intellectuel de la dynastie Ghâdjâr, fils de Fath Ali châh Ghâdjâr.

¹³³ Dans le domaine de l'imagination nous constatons juste quelques essais dans l'oeuvre de Mirzâde-ye-Echghi par exemple dans son *Se tâblo-e-Maryam (Les trois tableaux de Maryam)*.

Achraf¹³⁴, Iradj, Echghi et Âref, empruntent les rythmes populaires, les rythmes qui se trouvent dans les chants religieux, dans les lamentations et les chansons. Ainsi, il n'y a pas ni mots grandiloquents, ni archaïsmes, comme c'était le cas dans la période précédente. La musicalité des poèmes classiques du style khorâsânien¹³⁵ y était parvenue de moins en moins.

Les formes, elles aussi, sont choisies parmi les plus simples telles mostazâd, qui du point de vue technique, ne sont pas très contraignantes à composer pour le poète.

Aux environs de l'année 1921, année de changements politiques, la poésie laisse de côté les engagements de la période Machroutiat, se veut plus allusive et plus littéraire. Cette tendance va encore se renforcer jusqu'en 1941. À cette époque, les poètes prêtent plus d'attention au langage, à la forme, et à l'imagination et par la suite, ils feront des efforts supplémentaires pour moderniser la poésie. Les pionniers sont :

Iraj Mirzâ, Bahâr, Mirzâ Yahyâ Dowlat Âbâdi¹³⁶, Rachid Yâssami, Farrokhi-e-Yazdi¹³⁷ et Abolghâsem Lâhouti.

L'effort important à cette époque pour traduire la poésie du français en persan contribue aussi au renouvellement de la poésie persane et à la naissance d'une école de traduction. Dans la plupart des revues de cette période, on édite des traductions des poètes européens, notamment des poètes français. Vosough-od-dowleh¹³⁸, Rachid Yâssami, Iradj et Bahâr les traduisent en vers persans. Parvine et Lâhouti ont emprunté aux poètes français les thèmes de leurs oeuvres. Selon l'expression du professeur Chafiï Kadkani, « *Sans l'étude minutieuse des traductions*

¹³⁴ Seyd Achraf : Achrafod-dine Guilâni-e- Ghazvini, né en 1871, connu comme Nasim-e chomâl (nom de son journal) est poète, écrivain, journaliste de l'époque de la Révolution constitutionnelle iranienne. Il est mort en 1933. Il écrivait dans son journal des chansons et des mostazâds dans un langage populaire.

¹³⁵ Style khorâsânien : se dit de l'ensemble des caractéristiques qui se trouvent dans la poésie persane à partir de l'apparition du persan dari du 9ème siècle jusqu'au début du 12ème siècle. Il se distingue par un langage relativement littéraire et parfois exalté, des sujets lyriques, une description de la nature et surtout de la flore avec, par ailleurs, une simplicité dans l'expression des sentiments individuels du poète.

¹³⁶ Mirzâ Yahyâ Dowlat Âbâdi : poète et écrivain de l'époque de Machroutiat.

¹³⁷ Poète, journaliste et homme politique contemporain (1877- 1939)

¹³⁸ Vossough-od-dowleh : Hassan Vossough, poète, traducteur et homme politique, il est né en 1868 et mort en 1951. Il a été Premier ministre à deux reprises.

occidentales, la recherche dans l'évolution de la poésie moderne, n'est pas possible »¹³⁹. De 1921 à 1939 Nimâ faisait des recherches pour renouveler la poésie. Il avait bien compris que la modernité présentée par ses contemporains, est souvent limitée et n'a qu'une seule dimension. Celui qui a une poésie riche sur le plan des sentiments a une poésie faible sur le plan de l'imagination. Celui dont le poème présente un langage nouveau est faible dans un autre domaine.

En somme, Nimâ essaya de créer un équilibre entre tous les éléments structuraux de la poésie. Il voulait écrire des vers qui parlent des sentiments humains de son époque, des sentiments présentés avec des images qui n'étaient pas répétitives. Il est bien évident que ce but ne peut pas être atteint rapidement. Il a peu à peu compris que les formes classiques persanes n'ont pas la capacité suffisante pour qu'il puisse y exprimer ce qu'il a à dire. C'est pourquoi, en 1939, il publia son poème *Ghorâb (Corbeau)* dans le magazine *Mousighi (Musique)* qui est, à vrai dire, le premier exemple de poème en vers libre nimâien dans l'histoire de la poésie moderne persane. Dans ce poème, le but de Nimâ a bien été réalisé. « *Bien que les historiens de la poésie moderne persane aient considéré Ghoghnoos (Phénix) comme le premier vers libre publié de Nimâ, il faut dire que le premier vers libre publié de Nimâ est en réalité Ghorâb (Corbeau) qui a été écrit en 1938 et publié en 1939.* »¹⁴⁰

Gol-e-mahtâb (Fleur du clair de lune) a été écrit en 1939 et publié en 1940 et bien que *Goghnoos* ait été écrit en 1937, il a été publié en 1940.

Nimâ choisit le magazine *Mousighi (Musique)* pour publier ses premiers vers libres. Il le fait avec intelligence et à dessein, car les lecteurs du magazine étaient ceux qui avaient une compréhension plus large du rythme. Cela préparait leur esprit à accepter la musicalité du vers libre. Dans les années qui suivent, à partir de septembre 1941, il publie des modèles plus brillants de ce genre de poème. Il n'a pas toujours été bien accueilli et même parfois certains l'ont vu avec haine et colère, mais les jeunes comme Fereydoun Tavallali l'ont vu différemment. Ils publient, influencés par Nimâ. Si chez certains, tous les points de vue de Nimâ étaient respectés, chez d'autres, il y avait un désordre et une incohérence. Le premier

¹³⁹ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*. Téhéran, Sokhane, 2001, p.107.

¹⁴⁰ Ibid, p.109

recueil de vers libres, *Djaragheh (Étincelle)*, fut publié en 1945 par Manoutchehr Cheibâni¹⁴¹, un jeune poète qui avait bien accepté l'influence directe de Nimâ.

Les journaux et les revues ont commencé graduellement à publier des vers libres, des vers qui ressemblaient aux vers libres de Nimâ en ce qui concerne le non-respect des règles classiques. Les revues publièrent aussi des questions sur lesquelles Nimâ avait déjà médité. Avant d'analyser et de vérifier les caractéristiques du vers libre nimâien, il faut remarquer que, dans l'intervalle du début de son métier de poète à la période où il arrive à l'étape du vers libre, il fit quelques autres essais. Il publia en 1921, son poème *Afsâneh (Légende)*. C'était une nouvelle voix dans l'atmosphère de la poésie de ce temps-là ; du point de vue de la forme aussi bien que du point de vue sentimental et musical. *Afsâneh* est un poème lyrique qui présente de grandes différences avec tous les vers lyriques existant déjà dans la poésie classique. C'est une oeuvre romantique et ce romantisme était nouveau sous cette forme dans la poésie de cette époque. L'aspect principal de la poésie de cette époque est le romantisme et dans certains cas, le nationalisme. Le plus haut degré du nationalisme se trouve dans les oeuvres de Mirzâdeh-ye- Echghi. Il est pourtant le poète romantique le plus réussi de son époque.

Nimâ décrit, dans ce poème, d'une façon particulièrement belle les sentiments et les émotions d'un villageois dans la ville, le regard qu'il a envers la vie et la nature. C'est une poésie dialoguée qui a les caractéristiques, les contenus et le lyrisme que l'on trouve dans les *Nuits* de Musset. Il est d'une grande importance par les dialogues qu'il contient et c'est un pas de plus vers la poésie dramatique et spectaculaire de la littérature versifiée persane. Nimâ dans la préface d'*Afsâneh* en s'adressant à Echghi dit : « *Cette forme dans laquelle est placée mon Afsâneh, montre une manière naturelle et libre de dialoguer. Peut-être, pour la première fois, cette forme ne t'intéresse-t-elle pas mais d'après moi, c'est la meilleure structure car elle peut être destinée à la représentation théâtrale* »¹⁴².

Dans la poésie persane, selon toute probabilité, nous pouvons dire que Mirzâdeh-ye- Echghi dans son *Se tâblo-e- Maryam (Les trois tableaux de Maryam)* qui a, lui aussi, une sorte de parcours dramatique, est influencé par *Afsâneh*. Du point de vue de la musicalité, ce poème réjouit par sa nouveauté ; il a un rythme dansant, rapide, qui chantonne et qui est agréable à

¹⁴¹ Manoutchehr Cheibâni : il est né en 1924 à Kâchân. Son recueil de poème *Djaragheh "Étincelle"* est le premier recueil de poème en vers libre. Il est mort en 2000. Il publie le magazine *Khorous djangi (Coq de combat)* pour lutter contre le fanatisme artistique et littéraire.

¹⁴² Youchidj, Nimâ, *collection des nouvelles poésies (nouveaux vers, ghazals, ghassideh, ghat-es)*, sous la direction de Charâgime Youchidj, Téhéran, Echâreh, 3ème édition, 2004, préface

l'oreille. Seulement deux poètes l'avaient utilisé avant Nimâ : Mirzâ Habib Khorâsani¹⁴³ et Adib Neychâbouri¹⁴⁴. Parmi les classiques, personne ne l'avait remarqué. C'est peut-être dans les lamentations populaires chantées à la mémoire du troisième Imâm, avec l'accompagnement de musique, que nous pouvons trouver le rythme prosodique d'*Afsâneh*.¹⁴⁵

Avant *Afsâneh*, Nimâ avait composé le masnavi, le long poème *Barâ-ye-delhâ-ye-khounine* (*Pour les coeurs affligés*) qui est un poème de jeunesse, à l'âge où il était inexpérimenté. Si nous analysons ce poème avec les critères de la poésie traditionnelle, nous constatons qu'il est faible, mais écrit dans un esprit romantique, ce qui n'existait pas sous cette forme dans la poésie classique. Le long poème *Khânevâdeh-ye-sarbâz* (*La famille du soldat*) qui a été composé pendant ces années, est un poème de Nimâ où celui-ci a atteint son but principal. Cependant, il n'a pas eu le succès d'*Afsâneh*.

Durant ces mêmes années outre ces trois longs poèmes, d'autres poèmes comme *Ey Chab* (*Ô Nuit*) ont été publiés. Nous pouvons y constater l'influence de la poésie romantique française. Les caractères de cette poésie que nous constatons ici et là sont :

- a. Un essai pour trouver une nouvelle musique dans les poèmes comme *Afsâneh* et *Khânevâdeh-ye-sarbâz* (*La famille du soldat*).
- b. Un essai pour exprimer les sentiments humains de son temps dans les domaines sociaux (*Khânevâdeh-ye-sarbâz*) et dans la sensation de solitude et d'isolement qui sont des caractéristiques du romantisme de son époque (*Afsâneh* et *Barâ-ye-delhâ-ye-khounine*).
- c. Un essai pour arriver à une nouvelle vision qui ne soit pas issue de l'imagination et des images des anciens (*Afsâneh* et *Ey Chab*). Tous ces essais, bien que limités, avaient eu un succès relatif, mais il fallait créer une poésie ayant toutes ces caractéristiques à la fois. *Ghorâb* (*Corbeau*) et *Ghoghous* (*Phénix*) étaient des exemples de cette poésie où le sentiment, la musicalité, et même le langage avaient une modernité harmonique, et le langage avait pris une nouvelle forme¹⁴⁶. Les premiers exemples du vers libre nimâien, ont été publiés aux environs de l'année 1941, et après cette date, ils étaient appréciés des jeunes poètes. Si

¹⁴³ Habib Khorâsâni : poète soufi qui est né en 1849 au Khorâsân et mort en 1908.

¹⁴⁴ Adib Neychâbouri : poète et éducateur, né en 1865 à Neychâbour. Il compose ses vers dans le style khorâsâni. Il mourut en 1925 à Machhad.

¹⁴⁵ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(*Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté*). p.p.110-111

¹⁴⁶ Voir *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(*Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté*).

nous voulons parler de la technique du vers libre, nous devons indiquer que le vers libre se différencie du vers classique à tous ces points de vue. Mais avant tout, il faut expliquer que tous les vers libres ou plutôt libérés ne sont pas des vers libres nimâiens, car de nombreux poètes modernes et contemporains ne connaissent pas les principes techniques du vers libre nimâien :

1. Du point de vue sentimental : son vers a plutôt un aspect social et humain, et le « moi » romantique ne s'y trouve plus. Les sujets traités jouissent d'une généralité et ont une portée sentimentale. Ils tombent moins en désuétude et sont opposés à ceux de la poésie de l'époque Machroutiat. Celle-ci était plus facilement compréhensible, et essayait d'exprimer et d'inscrire les sujets du jour. Elle n'hésitait pas à faire usage des noms propres et à faire allusion aux événements sociaux. Cette poésie s'efforce d'exprimer chaque domaine ou chaque événement d'une manière plus étendue. De même, ces événements oubliés peuvent redevenir d'actualité dans une situation politique analogue. Ils peuvent redevenir actuels et intéresser à nouveau les lecteurs et les poètes modernes et contemporains.

2. Du point de vue de l'imagination : dans la poésie classique, les images poétiques étaient issues de l'oeuvre des prédécesseurs, et la plupart des métaphores, des comparaisons et des métonymies existaient déjà dans les travaux des classiques ; lesquels ne savaient pas eux-mêmes très bien d'où venaient exactement les figures de style.

Dans la poésie nimâienne, par contre le poète s'efforce de créer ses images d'après son expérience personnelle. C'est ainsi que nous constatons « la couleur locale » ou « l'aspect régional » dans la poésie des successeurs de Nimâ. Habitant dans le Nord, il a une couleur locale dans sa poésie différente de celle d'un poète du Sud. Car les modes de vie dans le Sud ne sont pas les mêmes que dans le Nord. Les expériences personnelles des poètes ne sont pas les mêmes en fonction de leur région d'origine, ce qui entraîne la création d'images poétiques différentes. Forough Farrokhzâd¹⁴⁷, originaire de Téhéran, Manoutchehr Âtachi¹⁴⁸ originaire du Sud et Nimâ originaire du Nord auront des conceptions qui n'ont même rien à voir les unes avec les autres. Bien sûr, cet aspect régional ne reste pas limité aux frontières géographiques, il contient peu à peu les problèmes des classes sociales ainsi que l'éducation des poètes.

¹⁴⁷ Forough Farrokhzâd : née à Téhéran en 1935, elle compose ses poèmes en vers libre et parfois en vers blanc sans rythme et souvent sans rime. Elle est morte en 1967.

¹⁴⁸ Manoutchehr Âtachi : poète moderne qui est né en 1931 dans un village près de Bouchehr. Son oeuvre est plutôt en vers libre. Il est mort en 2005 à Téhéran.

3. Du point de vue du langage : nous pouvons étudier le langage poétique en considérant au moins trois cas principaux :

a. Les poètes classiques avaient admis que certains mots sont des « mots littéraires » et que les autres ne le sont pas. Pour éviter ce débat inutile et fatigant, qui subsiste toujours chez les poètes modernes et contemporains, Nimâ a trouvé une solution : chaque mot peut être introduit dans le vers à condition qu'il ne choque pas, qu'il ne soit pas désagréable à l'oreille et que le lecteur ne le perçoive pas comme étrange par rapport aux autres mots qui, dans l'axe syntagmatique, sont à côté de lui. Selon cette théorie, chaque mot, même les mots puisés dans différents dialectes, peuvent être utilisés dans la poésie, Nimâ lui-même a introduit de nombreux mots de la région Mâzandarân, dans le nord de l'Iran.

b. Nous pouvons étudier le langage de cette poésie du point de vue des expressions. Nimâ et la plupart de ses disciples, ont créé un nombre considérable d'expressions et de locutions, qui peuvent être utilisées par d'autres poètes ainsi que par ceux qui commencent leur métier de poète après eux.

Après Nimâ, deux d'entre ses disciples ont beaucoup contribué à créer de nouvelles expressions qui sont nécessaires pour faire naître dans l'esprit de nouveaux concepts.

c. Le vers libre de Nimâ s'efforce de s'approcher de la langue populaire. Au point de vue de la syntaxe, Nimâ place plus différemment les mots dans la phrase que les poètes classiques.

En principe, l'élégance de style est perceptible dans la structure de la phrase. Quand un poète ou un écrivain déplace des parties de la phrase, bien qu'il soit possible que le sens général ne change pas, l'influence rhétorique de la phrase ou du vers se transforme. Bien sûr, ce changement dans la place des parties de la phrase est difficile, et peu d'écrivains et poètes sont parvenus à le faire. Parmi ceux-là, l'écrivain Djalâl Âl Ahmad¹⁴⁹, et le poète Nimâ et ses disciples qui ont tenté d'apporter quelques changements dans la norme rhétorique des phrases et des vers. Par exemple dans ces deux vers de Nimâ :

Avec son corps, chaud, le désert large

*Il ressemble à un mort, dans sa tombe, étroite.*¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ecrivain et critique contemporain (1923-1969)

¹⁵⁰ Cité in Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, p. 117

Dans la poésie persane l'ordre normal des mots est : Nom+Adjectif+le possessif. Or, il a choisi l'ordre suivant : Nom+le possessif+Adjectif. Ces changements, ne se sont pas faits que progressivement et ont été puisés dans quelques oeuvres littéraires classiques.¹⁵¹

4. Du point de vue de la musicalité : la musicalité du vers libre peut être étudiée de plusieurs points de vue :

a. La musique extérieure : la première chose qui attire notre attention, en lisant les vers libres nimâiens, c'est leur rythme, avec des longueurs variables. Mais le changement du mètre du vers est nécessaire et bien réfléchi. Le besoin de remanier le mètre vient de ce que le poète a parfois une chose à dire dans un vers, et deux ou trois choses à dire dans un autre. Il s'exprime avec plus de mots que dans l'autre. Dans la poésie classique le poète était obligé d'écrire tous les vers de son poème dans un même mètre. Dans chaque vers où il n'avait pas assez à dire, il était obligé d'ajouter des mots qui n'étaient pas nécessaires pour remplir la mesure de son vers. Quand il avait trop de choses à dire dans son vers, il supprimait un certain nombre de syllabes et de mots.

En réalité c'est le nombre de syllabes qui compte pour chaque vers. Nous voulons dire que c'est du point de vue du nombre ainsi que de la longueur, que le poète doit choisir dans son vers un certain nombre de mots en fonction des syllabes.¹⁵²

Nimâ dit : « *je ne veux pas utiliser plus de mots que ceux dont j'ai besoin. Le nombre de mots qu'il faut utiliser n'est pas le même selon le propos, donc je rends un vers court, car j'en ai autant besoin et l'autre, je le rends long. Ce choix nécessite une réflexion.* »¹⁵³

À quel dessein doit-il modifier la longueur du vers ? Il est bien évident que s'il n'y a pas d'ordre et de critère, la poésie, du point de vue de la musicalité, sera l'équivalent de la prose.

Pourtant, dans les travaux de Nimâ et de ses disciples qui ont réussi à suivre leur maître, bien qu'il y ait des vers longs et des vers courts, nous percevons la musicalité et le rythme.

¹⁵¹ Voir Chafiï Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté).

¹⁵² Voir Chafiï Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté).

¹⁵³ Cité in *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat*(Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté), p. 118

Il faut expliquer que parmi les successeurs de Nimâ, des poètes tels qu'Akhavân et Nâderpour, Honarmandi... et un groupe qui présente ses vers libres, respectent tous les rokns ou "groupes syllabiques" et la longueur de leurs dernières syllabes. Certains comme Forough et Khoï¹⁵⁴ respectent le premier et parfois le deuxième "rokn" et dans les "rokns" ou "arkân" qui suivent, ne considèrent pas l'égalité syllabique du "rokn" du point de vue de la qualité qui est l'ordre des syllabes longues et des syllabes brèves. Nimâ, lui, a pratiquement utilisé les deux procédés ; tantôt il a respecté tous les "rokns" dans son vers, tantôt il n'a respecté que les premiers. Pourtant théoriquement, il ne croit pas à l'égalité du dernier "rokn" de son vers. Il semble nécessaire d'ajouter que certains poètes contemporains et modernes, du fait qu'ils ne connaissent pas la musicalité et la prosodie ou parfois parce qu'ils sont inexpérimentés, combinent plusieurs "Bahr"¹⁵⁵ ou rythmes. Ainsi, ils commencent un vers avec un "rokn" comme Mafâilon¹⁵⁶ U- - - et le vers suivant avec Faelon¹⁵⁷ -U- par exemple. C'est une nouvelle figure appelée "Takhlit-ol-Bohour" ou mélange des rythmes.

b. La musique intérieure : c'est la musique qui n'est pas tellement considérée par Nimâ, mais par ses disciples, surtout Akhavân et Châmlou dans ses vers blancs. Car elle pourrait intéresser le poète par des jeux de mots et une sorte de formalisme qui gênent la pureté du vers. Nimâ ne l'a pas utilisée beaucoup, mais si un poète l'utilise sciemment et logiquement, cela peut être même indispensable. C'est pourquoi les autres poètes n'y renoncent pas.

c. La musique de la fin de vers : l'unité de la poésie, dans la poésie classique persane, est le distique ou Beyt formé par deux vers, c'est-à-dire que chaque forme telle ghassideh ou ghazal ou masnavi, est formé à partir d'un ensemble des distiques et chaque distique comportait, inévitablement une rime. Un distique sans rime ne pouvait pas être imaginé. Mais dans la prosodie nimâienne, l'unité de la poésie est constituée par l'ensemble d'un certain nombre de vers. Cet ensemble peut être un ensemble de deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, ... lignes qui se superposent l'une sur l'autre et forme un tout, un poème. Nimâ croit que la valeur de la rime consiste en ce qu'elle complète la musicalité du poème, autrement dit la musique de la fin du vers, qui est le complément de la musique extérieure, alors ce n'est pas nécessaire de l'utiliser partout. Là où le propos est fini, et que le poète veut commencer l'autre, le poète la place à la fin de son vers. Il est bien évident que grâce à une telle liberté, le poète a plus de possibilité pour présenter ses sentiments et ses images.

¹⁵⁴ Poète contemporain, né en 1938

¹⁵⁵ Bahr : la qualité et la quantité concernant l'utilisation des rokns.

¹⁵⁶ Nom donné aux groupes rythmiques, rokns, où "U" montre une syllabe brève et – montre une syllabe longue.

¹⁵⁷ Un des groupes rythmiques existant dans la prosodie arabe et persane.

d. La musique du sens : puisque l'utilisation de cette musique, d'après les explications que nous avons déjà données, avait pris une forme très usée, et que dans la poésie classique le poète utilisait toujours ou presque toujours "la fleur" avec "l'épine", "bas" avec "haut", et les autres sortes d'harmonies et d'accords novateurs, étaient repris par les poètes des époques après Hâfiz, l'utilisation répétitive de ces harmonies était ennuyeuse pour les lecteurs qui les trouvaient partout chez la plupart des poètes. Ces harmonies étaient considérées comme contraignantes par Nimâ. L'un des efforts de Nimâ consistait à faire table rase d'une poésie sans les contraintes de ces harmonies, qui était trop utilisées dans les vers persans. En réalité il a réussi à accomplir cette tâche. Dans le vers libre les successeurs de Nimâ ont appliqués à leurs oeuvres de nouvelles harmonies qui forment la musique relative au sens, dans leurs meilleures formes vivantes et créatrices : prenons comme exemple ces quelques vers de Akhavân, quand il décrit le 20ème siècle :

Le siècle au visage grimacé

Dépassant l'orbite de la lune

*Mais trop loin de l'accord de l'amitié.*¹⁵⁸

Les mots persans « madâr » (orbite), « mâh » (lune), « gharâr »(l'accord) et « mehr » qui signifie à la fois (soleil) et (amitié) ont créé une harmonie musicale relative du sens dans ces vers. Nous sommes obligés d'expliquer que « gharâr » et « madâr » sont des synonymes. De plus, « madâr » a un double sens : orbite et accord « gharâr » a aussi un double sens accord et place. Et le double sens de « mehr » est amitié ainsi que soleil.¹⁵⁹

5. Du point de vue de la forme : la forme extérieure et apparente du vers libre nimâien, est une forme variable. Si depuis la poésie classique, il existait presque douze formes fixes, telle ghassideh, masnavi, mosammat..., dans cette forme libre nous avons un nombre variable de vers. Plus important que la forme apparente, est la forme intérieure ou la forme mentale du vers qui est très remarquable dans le vers libre nimâien. La poésie persane avait perdu, depuis des siècles, cette qualité, et dans quelques cas exceptionnels chaque forme était constituée d'expériences différentes, chacune dans un ou deux distiques. Ces distiques étaient unis seulement par la forme extérieure ou apparente.

¹⁵⁸ Cité in. Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat(Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*. p.124

¹⁵⁹ Ibid

Nimâ a revivifié la forme intérieure. Ainsi il tenta de montrer théoriquement et pratiquement que tous les éléments doivent être reliés l'un à l'autre à l'intérieur d'un poème. Il montre aussi qu'une union organique doit exister parmi les idées et les expériences qui constituent les éléments d'un poème. Ce bouleversement dans les oeuvres poétiques est apparu récemment, et a atteint un summum dans le style des poètes du mouvement indien. Ce mouvement indien était caractérisé par une mauvaise qualité du vers car les poètes représentant de ce style ne pensaient qu'à l'imagination.

Dans chaque vers, il y avait une expérience différente. Un ghazal de Bidel est composé d'une vingtaine d'expériences diverses. Dans chaque vers, il y a une expérience, alors qu'il n'en faudrait qu'une seule dans la totalité du poème. L'harmonie et l'accord qui dominent la structure intérieure ou la forme intérieure d'un poème de Nimâ, viennent de moments différents d'inspiration. C'est ainsi que dans une forme classique telle que le ghazal, le poète parlait de l'amour, du mysticisme, en même temps qu'il donnait des conseils à son lecteur, alors que dans un poème nimâien, du début jusqu'à la fin du poème, une expérience ou une série unique d'expériences d'un état sentimental, sont montrées grâce à l'imagination. Un poète successeur de Nimâ ne voit pas d'inconvénient à dire et à ne rien ajouter avant et après ces deux vers :

Les montagnes sont ensemble et seules

*Toutes comme nous, des seuls ensemble.*¹⁶⁰

Le poète pouvait ajouter à l'expérience de cet instant une série de pensées et d'expériences diverses à l'aide de la musique, de la rime et de la forme du poème, et composer ainsi un poème de plusieurs vers. Il n'a pas voulu mélanger, cette expérience indépendante avec d'autres.

Dans les plus longs poèmes de Nimâ comme *Padchâh-e-fath (Le Roi de la Victoire)* et *Kâr-e-chab-pâ (Travail du gardien)*, nous pouvons constater un esprit dominant le poème : soit épique, soit lyrique, etc. Dans ces vers, nous voyons une expérience ou un ensemble d'expériences appartenant au domaine du sentiment.

¹⁶⁰ Cité in *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, p.126

Bien sûr, tous les vers présentés sous la forme nimâienne ne possèdent pas cette unité intérieure.

Un grand nombre de poèmes qui sont présentés comme vers libres, n'ont ni unité intérieure ni unité sentimentale, donc il va sans dire, qu'ils ne relèvent pas du domaine de l'expérience.

1^{ère} Partie

Etude de la poésie contemporaine persane, l'œuvre de Tavallali et son apport à la poésie contemporaine en relation avec la poésie française

1 Etude de la poésie contemporaine persane, l'œuvre de Tavallali et son apport à la poésie contemporaine en relation avec la poésie française

1.1 Insertion historique de la poésie contemporaine iranienne

Nous appelons la période qui commence après la chute de Rezâ châh, en 1941, la période nimâienne.

Pour commencer, nous étudierons la période qui commence par l'avènement de Mohammad Rezâ Châh et qui s'achève sur le coup d'Etat de 19 août 1953.

L'ensemble des conditions socio-culturelles de cette période, d'une part, et le mouvement général des courants poétiques, d'autre part, sont d'une nature qui la distingue de la période précédente et de la suivante.

Sans aucun doute, le critère le plus important pour nous, ce sont les conditions sociales, politiques et gouvernementales.

Nimâ, l'un des grands poètes iraniens du 20ème siècle, fait allusion, dans son poème intitulé *Ghoghnous (Phénix)*, à son propre succès quand il écrit: « *Ses poussins sont ainsi sortis du sein de la cendre.* »¹⁶¹ Il exprime par là les trois caractéristiques de son vers libre: son dynamisme, sa vitalité et sa fécondité¹⁶². Plus le temps passe, plus le *phénix* fait ressentir sa présence et son existence ; et il trouve chaque jour davantage d'adeptes.

Nimâ est le plus grand et le plus efficace défenseur de la nouvelle poétique qui, malgré les polémiques constantes avec les poètes conservateurs et avec ses divers opposants, continue toujours fermement et résolument son chemin, sans aucune hésitation.

Nous avons choisi de commencer notre étude historique à partir de la période qui s'étend de la chute de Rezâ Châh et l'avènement de son fils, Mohammad Rezâ, en 1941, jusqu'au coup d'Etat de 1953. Car c'est en ces années-là que naissent les trois poètes dont nous traitons dans cette étude.

¹⁶¹ Cité in. Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.231

¹⁶² Ibid, p.231

En Iran comme ailleurs, c'est avant tout le facteur socio-politique qui détermine la direction et l'évolution à la fois des institutions et des activités littéraires, et il nous faudra catégoriser nos périodes et nos objets d'étude littéraires selon le fonctionnement de cette configuration socio-politique.

L'influence des pouvoirs politiques a toujours été immense sur les courants littéraires; nous serons ainsi obligé de considérer le fonctionnement du gouvernement et du pouvoir politique comme un facteur décisif pour catégoriser les périodes de la poésie iranienne contemporaine.

L'autre critère est évidemment le fonctionnement des institutions et du monde littéraires. Ils agissent différemment avant 1941 et après cette date, de même qu'elle est différente après 1953.

1.2 Le contexte socio-politique et son influence sur la poésie de cette période.

Quand les armées anglaise et soviétique attaquent l'Iran en 1941, l'armée iranienne est vaincue sans aucune résistance; sa défaite est inévitable.

Rezâ châh, souverain très autoritaire, n'occupe alors aucune place dans le coeur du peuple iranien. Avec l'arrivée des armées étrangères et la chute du Châh, officiers et soldats quittent les casernes. Les tribus et les nomades qui éprouvent du ressentiment envers le gouvernement remarquent que le moment est venu de se révolter. Ils se soulèvent alors et détruisent les endroits publics.

*« Les politiciens expérimentés, que le gouvernement de Rezâ Châh a exilés dans leurs demeures de silence et d'isolement, abandonnent leur retraite forcée. Les chefs religieux, que la politique du régime a, quant à eux, confiné dans leurs centres d'instruction religieuse, reviennent sur le devant de la scène. Les jeunes intellectuels ne veulent pas être en reste: ardents et pressés, ils entrent eux aussi dans l'arène. »*¹⁶³ Le silence du pays est remplacé par la clameur des députés enthousiastes, des journalistes ardents, des chefs de partis et des manifestants agités.

A son avènement, le jeune Mohammed Rezâ essaie de montrer des intentions démocratiques et opposées à la politique despotique de son père. Auparavant, il a vécu quelques années en Suisse, et a donc connu la démocratie; cependant, il a surtout été instruit par les soins de son père. Il libère les prisonniers politiques; il rend aussi les terrains légués aux fondations religieuses. Il installe également la Faculté de théologie à l'Université de Téhéran, pour s'attacher les religieux. Il rétablit l'immunité parlementaire que son père Rezâ châh avait supprimée. Il relève son armée et s'efforce de former des officiers fidèles qui l'aideraient en cas de besoin. Il s'entend aussi avec les Alliés pour bénéficier de leur soutien extérieur et ne pas en être gêné.

Les partis politiques, dont le principal est le Parti Toudeh,¹⁶⁴ obtiennent le droit d'exercer librement leur activité. Le nombre de revues et de journaux liés à ces partis augmente beaucoup.

*« Auparavant, le pouvoir était aux mains d'un seul; maintenant, il se partage entre cinq pôles: le Roi et la Cour, l'Assemblée nationale, le Cabinet (c'est-à-dire le gouvernement), les ambassades étrangères et les partis populaires »*¹⁶⁵

¹⁶³ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.233

¹⁶⁴ Parti communiste iranien formé en 1941 ayant comme modèle le Parti communiste de l'Union soviétique.

¹⁶⁵ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.233

Ainsi, contrairement à l'époque de Rezâ châh où le Roi dominait la société et sa structure, cette société devient une scène des luttes entre ces cinq pôles. La plupart des luttes se font au sein des cabinets, et rendent ces derniers très vulnérables, instables et inconstants. Les députés n'ont pas l'efficacité nécessaire, car ce sont leurs profits qui leur importent; ils ne sont d'ailleurs pas assez compétents.

La Cour entretient sa propre permanence en tant que la meilleure référence pour protéger quelques privilégiés et conférer à d'autres une position sociale. Par ailleurs, personne ne peut entrer en concurrence avec le Roi, le Châh. Lui et l'armée dépendent l'un de l'autre et se protègent l'un l'autre. Le monarque n'a aucune légitimité religieuse.

En même temps, trois ambassades étrangères, l'anglaise, la russe et l'américaine, se concurrencent très sévèrement entre elles pour la rédaction de contrats au bénéfice de leurs pays. Par là, l'Iran, déjà épuisé, subit d'importants préjudices.

Malgré toutes ces circonstances défavorables, l'esprit favorable à la Révolution constitutionnelle continue à vivre. La culture politique devient plus féconde. De nombreux journaux et revues paraissent et améliorent l'information publique. D'une manière remarquable, la liberté d'expression rencontre de moins en moins d'obstacles. Diverses idées et idéologies traversent la société; la violence et le désordre ne l'emportent pas dans le pays pour autant.

Malheureusement, cette situation ne dure pas. Dès le milieu de notre période, des désordres troublent l'ordre social établi, et ainsi, l'équilibre des cinq pouvoirs est menacé. Les événements des années 1947-1953 conduisent le Châh à installer un gouvernement militaire, loin des fondements démocratiques inauguraux. Survient finalement le coup d'Etat de 19 août 1953; Mohammed Rezâ châh abandonne complètement sa politique démocratique. Il change son programme politique. C'est ainsi qu'à cette date, les forces de police s'immiscent dans l'exercice du pouvoir, et une forme plus moderne de despotisme apparaît.

« En somme, le mouvement général de la politique est allé d'une fragile démocratie au despotisme. Au début de la période, l'atmosphère sociale et culturelle obéit à une politique ouverte, tandis que vers sa fin, tout change soudainement, et l'atmosphère se ferme à nouveau et s'assombrit. »¹⁶⁶

¹⁶⁶ Ibid, p. 235

Il faut mentionner le fait que, durant ces années, le Parti Toudeh domine la scène politique et les autres partis. Ce parti, devenu officiellement légal, a attiré beaucoup d'adhérents. Il a pour plan de ne pas susciter l'opposition des chefs religieux, et pour empêcher les attaques de ces derniers, il estompe les éléments marxistes de son programme. En même temps, il affiche l'intention d'attirer les démocrates, les socialistes, les anciens communistes, les jeunes marxistes et les marxistes non radicaux.

Pour éclairer la situation sociale du pays, il convient de mentionner les points essentiels du programme du Parti Toudeh:

- huit heures de travail par jour pour les ouvriers;
- vendredi (jour de repos) et jours fériés payés, heures supplémentaires, assurance sociale, logements pour les employés et les ouvriers, fixation d'un salaire de base, interdiction du travail des mineurs;
- redistribution des terrains appartenant au gouvernement et au Roi, et des grandes propriétés aux paysans à un taux d'intérêt minime; choix par les villageois d'un chef de village; suppression des engagements vis-à-vis des propriétaires terriens; ouverture de banques agricoles et de coopératives rurales, fondation de cliniques et d'écoles nationales dans les villages, mise en application de projets concernant l'irrigation;
- assurance de droits politiques pour les femmes, aides financières aux mères qui vivent dans la pauvreté, salaires égaux hommes-femmes pour des travaux égaux;
- fondation de syndicats commerciaux et protection des produits du pays ;
- sécurité de l'emploi pour les employés; plus de revenus et moins d'impôts, contrôle des prix et des loyers, et recrutement des bacheliers et des étudiants;
- indépendance à l'égard de toutes les formes de colonisation et d'impérialisme.

Plus tard, les membres du parti ajoutent deux autres points à ces points essentiels:

- liberté totale des minorités religieuses dans les affaires religieuses et culturelles;

- égalité totale de tous les citoyens iraniens sans considération de leur religion ou de leur origine ethnique.¹⁶⁷

Le Parti Toudeh, avec ce Programme, se ménage une place particulière dans les coeurs affligés et épuisés par le despotisme et l'injustice dans les années 1944 à 1946. L'apogée du succès de ce parti se situe en 1946.

De 1946 à 1949, le régime change de politique, et passe de tendances de gauche à des tendances de droite. Il commence à réprimer le Parti Toudeh et lui porte des coups très graves, mais ne le liquide pas entièrement.

Après les événements de 1953, le parti continue ses activités clandestinement. Durant ces années-là, d'autres partis existent, mais aucun d'entre eux ne remporte un succès comparable.

Dans ces conditions et d'après tout ce que nous avons évoqué jusqu'ici, trois facteurs sont particulièrement déterminants pour l'évolution de la poésie:

- a) La libération du despotisme et la liberté d'expression;
- b) L'arrivée du Parti Toudeh au pouvoir et sa ramification dans toutes les villes et tous les villages;
- c) Le partage du pouvoir entre cinq pôles mentionnés plus haut.

La conséquence du premier de ces facteurs est que les poètes réussissent à écrire courageusement et en sécurité des poèmes sociaux et naires sans craindre d'être exécutés, assassinés, ou d'avoir les lèvres cousues. Ainsi sont publiés de nombreux poèmes sociaux et critiques.

L'atmosphère politique ouverte et démocratique, au début de cette période, donne cette possibilité au vers libre de croître et d'agir pour affermir son identité. Une telle atmosphère est requise pour expérimenter de nouvelles voies dans la poésie.

Dans la période précédente, celle de Rezâ châh, il était très difficile d'exprimer des thèmes socio-politiques dans la poésie; cela devient désormais possible. Cela n'est pas seulement vrai

¹⁶⁷ Voir *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*

pour les thématiques, quand l'esprit démocratique domine l'ambiance politique de la société: le désir d'innovation formelle se renforce automatiquement dans toutes les formes de la poésie.

Le langage poétique acquiert alors aisément cette possibilité d'essayer toutes les voies. Les images, elles aussi, sont librement formées; le sentiment s'exprime loin de la censure, et à sa guise. Toutes ces possibilités manquaient durant la période précédente; maintenant, diversité et abondance apparaissent dans tous les domaines.

Le deuxième facteur est cause qu'un grand nombre de poètes adhèrent au Parti Toudeh ou sympathisent avec lui. Ainsi, bon gré mal gré, ils font de la propagande pour lui; beaucoup de poètes composent des poèmes pour la classe ouvrière. Ce désir provient, d'une part, des idées de Toudeh, et d'autre part, des coeurs las et brutalisés de la classe ouvrière et des employés.

Dans l'ensemble, le Parti Toudeh est l'un des facteurs les plus efficaces sur la poésie de ces années-là. Il exerce d'ailleurs quelques influences négatives:

*« Durant ces années, être adhérent du parti, être de gauche ou se montrer tel, était à la mode, car ce parti pouvait, même dans ce temps bref, dévaloriser un poète ou un écrivain opposant ou même seulement impartial dans ses revues, comme il pouvait y présenter un piètre auteur comme un auteur sans pareil. »*¹⁶⁸

La poésie qui deviendra celle du parti aura souvent l'aspect de slogans et de propagande politique. Il a pourtant beaucoup aidé au développement de la littérature ouvrière.

Le troisième facteur multiplie les horizons et les points de mire de la poésie sociale; il entraîne le fait que cette dernière ne se limite pas à favoriser seulement ou à contester un centre de pouvoir, par exemple le Châh et la Cour. Nous devons faire allusion ici à Mohammad Mossadegh, à son mouvement réformiste, à son rôle dans la nationalisation de l'industrie pétrolière, à son esprit politique indépendant et ses conflits permanents avec le Châh et les

¹⁶⁸ *Yâd- e Sâdegh Tchoubak*, cité in *Tchechm andâz- e cher- e moâser- e Iran*, Zarghâni, Seyed Mahdi, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2008, 1^{ère} édition, p. 237

étrangers : tout cela fait de lui un héros national, et son action et sa personnalité sont la source d'inspiration des jeunes poètes.

1.3 La situation culturelle et idéologique et son influence sur la poésie de cette période.

Dans le domaine culturel, nous constatons plusieurs particularités qui ont exercé chacune leur propre influence sur la poésie.

La plus remarquable de ces particularités est la diversité, perceptible dans les opinions culturelles et idéologiques présentes dans la société, ce qui s'oppose à la période de Rezâ châh, qui ne laissait entendre que sa propre voix; le Roi n'autorisait alors de champ libre à aucune idéologie adverse. Maintenant, les idées des partisans de Toudeh sont devenues, à différents niveaux, la tendance principale.

Le professeur Chafii Kadkani croit que « *le premier fait important est le développement des idées socialistes grâce à la destruction du régime despotique.* »¹⁶⁹

« *Outre le Parti Toudeh, plusieurs autres partis politiques existent, comme Hamrâhân, Irân, Edâlât, Etehad-e melli et Hezb-e vatane; ils demeurent cependant moins importants que Toudeh.* »¹⁷⁰

Les croyances religieuses trouvent, elles aussi, leur place dans la société, ce qui se manifeste dans le groupe Djâmiat-e fadâiyan- e eslâm (Le Groupe des combattants de l'islam), mais les forces religieuses ne sont pas en mesure de mettre en danger l'identité laïque du régime politique. Ces groupes et ces associations ne jouent pas même un rôle vraiment important dans le domaine de la culture et de l'idéologie sociale, ce qui leur aurait conféré une place particulière dans la poésie de cette période, en tant que facteur culturel.

¹⁶⁹ Cité in. *Tchehm andâz- e cher- e moâser- e Iran*, Zarghâni, Seyed Mahdi, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2008, 1^{ère} édition, p. 238

¹⁷⁰ Azimi, Mozaffarod-dine, *Bohrân- e demokrâsi dar Irân(La Crise de la démocratie en Iran)*, traduit par Houchang Mahdavi et Bijan Nozari, Téhéran, Editons Alborz, 1^{ère} édition, 1993, p. 465.)

Le contact avec l'Occident, qui a déjà commencé, et l'arrivée des idées libérales qui en proviennent, exercent leur influence sur l'atmosphère culturelle. Les situations culturelles, c'est évident, influencent surtout les thèmes de la poésie.

Le développement de l'instruction ouvre les yeux des poètes sur les faits mondiaux comme la lutte contre l'impérialisme mondial, et les rend sensibles à la propagande de l'internationalisme social.

La deuxième particularité est la liberté d'expression et le développement étonnant de la publication des revues, journaux et livres qui en découle, et aussi, l'apparition de groupes de penseurs défendant diverses idéologies.

Ces trois facteurs, ensemble, augmentent le niveau politique, culturel et littéraire des poètes. Nous pouvons voir, à cette période, des poètes qui ont de bon regard sur leur monde et leur temps. Bien sûr, certains profitent aussi de la situation sociale agitée pour imposer des vers grandiloquents et pour s'illusionner sur leur importance intellectuelle.

La troisième particularité concerne encore le Parti Toudeh. D'après la tâche que ce parti assigne à la littérature, il essaie de propager le réalisme socialiste, dont les fondements esthétiques sont mis en discussion par les poètes et les critiques dans des revues comme *Kaboutar -e solh* (*Pigeon de la Paix*); la poésie est nécessairement influencée par un tel regard, ainsi que par ces fondements esthétiques. C'est par quoi Nimâ, à cette période, se rapproche des points de vue marxistes à propos de l'art s'enracine dans cette particularité; et c'est encore pour cette raison que Fatemeh Sayyâh, une critique littéraire qui a fait ses études en Russie, défend des points de vue socialistes dans sa conférence au premier Congrès des poètes et des écrivains en 1946. Les idéaux socialistes occupent une place particulière dans sa pensée.

Le Parti Toudeh, avec son idéologie socialiste, exprime des idées laïques et antireligieuses, ce qui est en désaccord avec la culture religieuse des Iraniens. Deux questions nous semblent donc particulièrement importantes à cet égard : comment réussit-il à pénétrer les coeurs et les âmes des Iraniens? Les poètes et les écrivains qui adhèrent à ce parti ou ceux qui approuvent

les principes du Parti acceptent-ils en même temps et sans exception les tendances laïcistes et communistes du parti ?

En réponse à ces questions, nous devons dire que les théoriciens du Parti choisissent soigneusement, dans ce qui manque à la société tyrannisée, ce qui constitue un besoin général ; c'est ainsi qu'il se développe aisément.

Pour ce qui est de la deuxième question, il faut remarquer que les chefs du Parti ont bien compris que la religion est encore, malgré la propagande antireligieuse de la période précédente, très importante pour un grand nombre de gens du peuple. C'est exactement pour cela que le Parti Toudeh, qui veut empêcher l'opposition des religieux, estompe un marxisme trop explicite dans son programme.

L'adhésion large des poètes et des écrivains au Parti ne signifie donc pas l'acceptation sans condition de l'idéologie du Parti; c'est le programme social et politique de ce parti qui les attire, bien que quelques-uns d'entre eux aient des tendances nettement communistes.

Autre point caractéristique de l'atmosphère culturelle de cette période: l'existence abondante et vivace de *tendances nationalistes* dans le domaine culturel. Par rapport à la période de Rezâ châh, elles sont plus diverses:

Nationalisme de gauche de Toudeh

Nationalisme exclusif anti-étranger,

Nationalisme favorable aux tribus,

Nationalisme à tendances ethnicistes¹⁷¹

Le nationalisme sensible à l'Antiquité persane, dont Rezâ châh faisait intensément la propagande naguère, existe encore et influence les faits culturels, dont la poésie.

¹⁷¹ Voir *Tchehm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*

S'ajoute à cela un désir très puissant et très intense de renouveau et de briser les limites de la tradition dans tous les domaines de la culture.

La vie urbaine croît en qualité et en quantité. Cela entraîne des conséquences précises. Le despotisme de Rezâ châh a intensifié la soif de la société pour la modernité. Cette société s'y précipite, de manière qui peut sembler parfois exagérée; la poésie le montre de façon très évidente à travers les revues de notre époque. L'effet de certaines outrances sur cette poésie est parfois si fort qu'il est difficile de qualifier de « poésie » certains textes.

Il est nécessaire d'évoquer l'accroissement du recours aux traductions, surtout aux traductions littéraires; elles exercent une influence profonde et directe sur les courants littéraires : « *A cette époque, un grand nombre de poètes allemands, russes, anglais sont traduits. Il faut les considérer comme le facteur culturel principal du changement...* »¹⁷²

1.4 La situation économique et son influence sur la poésie

Dans cette période, jamais la situation économique n'est bonne. Les cadeaux des Alliés à l'Iran sont la crise, la disette et la pauvreté; les grèves répétitives des employés et des ouvriers dans le but de demander des augmentations de salaire témoignent de cette mauvaise situation.

Les crises économiques survenues au cours de la nationalisation de l'industrie pétrolière influencent les revenus nationaux pendant ces années. Il se forme une classe d'ouvriers d'industrie très insatisfaits à cause des salaires très bas, des nombreuses heures de travail, des impôts élevés, . . . On peut dire qu'ouvriers et employés font la grève parce qu'ils ne disposent pas même de leur pain quotidien. C'est alors que la poésie ouvrière connaît l'une de ses époques les plus brillantes. Les protestations de cette classe encouragent les poètes « ouvriers » et les stimulent.

Quand la poésie est au service de la société et de la politique, les sujets et les faits qui concernent cette dernière influencent la poésie; et une grande quantité de productions littéraires de cette époque relève de cette poésie « ouvrière »; la plupart des thèmes, en effet, concerne les problèmes économiques ou financiers. Donc, les changements influencent

¹⁷² Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, Téhéran, Sokhane, 2001, p. 58

directement à la fois la forme et les contenus. La forme, car la poésie ouvrière demande un langage simple et insiste sur les sentiments puissants et ardents. On y emprunte les images au milieu de vie des ouvriers.

1.5 Les journaux et les revues et leur influence sur la poésie

L'aménagement de la scène politique par le Parti Toudeh, d'une part, et la formation d'une atmosphère politique ouverte, d'autre part, sont cause que de nombreux journaux et revues naissent. Les revues influencent de deux manières les courants poétiques: elles comportent, pour la plupart, une ou plusieurs pages littéraires où elles publient les poètes; deuxièmement, en mettant à la discussion des sujets théoriques à propos de l'art et surtout, de la poésie, elles diffusent certains fondements esthétiques. C'est ainsi que les revues sont le facteur le plus puissant pour orienter, et même former, les courants littéraires et poétiques de cette période.

L'auteur de l'*Histoire analytique de la nouvelle poésie (Târikh- e tahlili- e cher- e no)* donne la liste suivante des revues de cette période:

« *Sokhane (Parole), Nâmeh- ye mardom (Lettre du Peuple), Payâm- e no (Nouveau Message), Rouzegâr- e no (Nouvelle Epoque), Mâhnâmeh- ye mardom (Mensuel du Peuple), Djahân- e no (Nouveau monde), Notfeh (Semence), Ârmân (L'Idéal), Sokhane- e no (Nouvelle Parole), Khorous djangi (Coq de combat), Djâm-e Djâm (Coupe légendaire reflétant le monde entier), Kaboutar- e solh (Pigeon de Paix), Elm o Zendegi (Science et Vie), Farhang- e no (Nouvelle Culture), Chiveh (Méthode), Tamaddon (Civilisation) et Mowdj (Vague).* »¹⁷³

Outre ces revues, il y a aussi *Armaghân, (Cadeau), Yaghmâ (Pillage), Madjalleh- ye*

¹⁷³ Cité in Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008,p.243

dânechkadeh- ye adabiât- e danechgah-e Tehran (Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Téhéran), Madjalleh- ye mehr (Revue du Soleil), Madjalleh- ye yâdegâr (Revue du Souvenir), Âyandeh (Futur). Il faut citer aussi des revues féminines telles que Tachkilât- e Zanân (Organisations des Femmes) qui défendent principalement le libéralisme et la démocratie.¹⁷⁴

Il s'agit de revues culturelles et littéraires qui paraissent toutes entre 1941 et 1953. Malgré des hauts et des bas, ces revues continuent à vivre durant ces douze années; parfois très brièvement, comme *Mowdj (Vague)*, qui ne publie qu'un seul numéro. Comme l'indiquent leurs titres, c'est la fièvre de nouveauté et la quête de la modernité qui les animent. La démarche de certaines de ces revues peut sembler parfois excessive: par exemple, celle de la revue *Khorous- e djangi (Coq de combat)*, dans son deuxième cycle, qui est publié dès 1951, et qui va jusqu'à accuser Nîmâ d'être rétrograde et tourné vers le passé. Elle publie les vers suivants, qu'elle qualifie de « modernes et d'avant-garde »:

Himâ Hourâi

Guil vigouli

Nibonn . . . Nibonn

La cave obscure court

Courbée, les mains aux oreilles et les paupières serrées

Sans cesse, elle jette des cris violets.¹⁷⁵

Les trois premiers vers de cet exemple ne sont pas traduisibles. Ce sont des mots qui n'ont aucune signification dans la langue persane.

¹⁷⁴ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.243

¹⁷⁵ Cité in Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.p.243-244

Les revues citées créent des mouvements, parfois des vagues, qui attirent les jeunes poètes et parfois, les égarent quelque peu. Ceux qui ont de bonnes connaissances, comme Nimâ, Nâderpour ou Châmlou, ne sont pas attirés par ces courants qui les laissent insatisfaits ou les mécontentent.

Ces revues, pour la plupart, sont liées au Parti Toudeh et à ses adhérents, qui tiennent tout le pays sous leur influence. Certaines, que nous avons mentionnées plus haut, *Nâmeh- ye mardom* (*Lettre du Peuple*), *Payâm- e no* (*Le Nouveau Message*), *Khorous djangi* (*Coq de combat*) dans son premier cycle, *Notfeh* (*Semence*), *Ârmân* (*L'Idéal*), *Kaboutar-e solh* (*Le Pigeon de la paix*), *Elm o Zendegi* (*Science et Vie*), *Farhang- e no* (*Nouvelle Culture*), *Chiveh* (*Méthode*), *Mowdj* (*Vague*), sont directement au service du Parti. Elles essaient de propager les fondements d'une esthétique particulière en accord avec les idées de ce parti, et d'orienter ainsi la poésie et la critique littéraire.¹⁷⁶

Les plus importantes sont *Sokhane* (*Parole*) et *Nâmeh- ye mardom* (*La Lettre du Peuple*). L'auteur de *l'Histoire analytique* pense que *Sokhane* est une continuation de *Madjalleh- ye dânechkadeh* (*la Revue de la Faculté*), et que *Nâmeh- ye mardom* est celle du journal *Tadjaddod* (*Le Renouveau, La Modernité*) et de la revue *Âzâdiestân* (*Lieu de Liberté*) publiés bien avant notre période. En considérant que Bahâr et sa revue *Madjaleh- ye dânechkadeh* ne tendent pas autant au renouveau que Khanlâri et *Sokhane*, Taghi Rafat, *Âzâdiestân et Tadjaddod* ne parviennent pas à égaler Nimâ et son art poétique. Il n'est plus, le temps des polémiques entre Bahâr et Rafat de la période précédente.

La ressemblance entre ces deux revues provient de ce qu'il existe alors une sorte de confrontation. D'une part, certains poètes, ceux de *Sokhane*, optent pour l'évolution graduelle des fondements esthétiques de la poésie; d'autre part, ceux de *Nâmeh- ye mardom* (*Lettre du Peuple*) sont partisans d'une évolution rapide, voire précipitée. Khanlâri, rédacteur en chef de *Sokhane*, dans le deuxième numéro de la revue, tout en préconisant le renouveau, ne s'oppose pas aux poètes qui se préoccupent des « cheveux de la bien-aimée ». La plupart des poèmes

¹⁷⁶ Voir Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran* (*Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran*), Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p. 244

publiés dans cette revue obéissent à des formes classiques et semi-traditionnelles¹⁷⁷, dans une atmosphère nouvelle.

Dans cette revue, des poètes européens sont régulièrement traduits et publiés; dans les numéros de la première année, par exemple, paraissent des poèmes de Lermontov. Ces traductions ont, pour la plupart, la forme de « morceaux littéraires » ; cette forme est parfois proche de celle du vers libre nimâien. Le « vers blanc », appelé aussi "poème en prose" iranien, plus tard développé par des poètes comme Châmlou, s'enracine dans ces traductions. Ces dernières sont importantes de deux points de vue :

D'abord, elles permettent une évolution de la mentalité artistique des poètes dans leur manière de voir l'existence, en leur apportant un sentiment poétique nouveau. Ensuite, elles préparent le terrain pour la sortie officielle et intégrale de la tradition classique et l'entrée dans le territoire souhaité depuis des années par Nimâ et ses adeptes.

On trouve beaucoup de ces traductions dans la revue *Payâm- e no (Le Nouveau Message)*. Contrairement à *Sokhane*, elle penche plutôt vers la Russie et les Pays de l'Est.¹⁷⁸ Certains poèmes de Nimâ paraissent dans cette revue.

La traduction des poètes européens, et aussi la publication des articles concernant des écoles ou des mouvements littéraires européens, sont ainsi les facteurs principaux qui orientent la théorie de la modernité de cette période. Ces traductions et ces articles présentent davantage d'importance que tous les sujets traités sur la modernité dans les revues à tendance moderniste. La revue *Djahâne- e no (Nouveau Monde)* défend les mêmes points de vue littéraires que *Sokhane*. « Son importance provient de la traduction de poèmes étrangers et de la présentation des grands poètes et écrivains du monde comme Heinrich Heine, Alfred de Musset, Victor Hugo, Paul Eluard, . . . »¹⁷⁹ La revue *Elm o Zendegi (Science et Vie)*, quant à elle, essaie de publier à la fois les poèmes de Nimâ et de ses adeptes et les partisans de la poésie semi-traditionnelle. Elle choisit une position neutre. Elle publie simultanément Nâderpour et Tavallali, d'une part, et Nimâ et Sohrâb Sepehri¹⁸⁰ d'autre part.

¹⁷⁷ Nous expliquerons cette expression dans les pages qui suivent.

¹⁷⁸ Voir Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p.245

¹⁷⁹ Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e cher-no (Histoire analytique de la nouvelle poésie)*, Téhéran, Markaz, 1^{ère} édition 1998, p. 300

¹⁸⁰ Poète et peintre contemporain (1928-1980)

La revue *Armâghan(Cadeau)* soutient rigoureusement et sévèrement l'héritage de l'esthétique classique. *Yaghmâ (Pillage)*, quant à elle, importe par les recherches littéraires qui y sont publiées. Nous pouvons la placer entre *Sokhane* et *Armaghân*. Elle n'incline pas autant à la modernité que *Sokhane*, ni autant à la tradition qu'*Armaghân*.

La revue *Ayandeh(Futur)*, elle, est importante plutôt par les sujets politiques et sociaux qui s'y traitent; elle exerce par là une nette influence sur la poésie de l'époque par ses thèmes et ses contenus.

De toute manière, ces revues sont les facteurs les plus influents sur la poésie de cette période, aussi bien du point de vue de l'esthétique que de celui des thèmes et des contenus. Des revues telles que *Khorous djangi (Coq de combat)* publient des vers comme ceux d'un poète appelé Houchang Irani, qui vont trop loin dans le sens du renouveau en ne respectant pas la versification, le rythme ni les fondements esthétiques acceptés par les autres poètes.

En tout cas, les poèmes qui paraissent dans ces revues jouent souvent le rôle d'étincelles pour l'esprit et le langage des poètes.

« *Je pense que de telles revues, à côté des autres facteurs, ont exercé une influence dans la formation finale du vers blanc ou du poème en prose, et aussi de ces morceaux qu'on appelle croquis.* »¹⁸¹ Contrairement aux revues avançant peut-être à l'excès dans l'idée de modernité, comme *Khorous djangi*, on en trouve d'autres qui insistent sur la défense des fondements esthétiques de la poésie classique; elles apparaissent cependant comme le reflet d'une génération perdue, qui ne réussit pas à résister à l'assaut de la vie moderne. La revue *Tamaddon (Civilisation)* en est un bon exemple. De même, la revue *Rouzegâr- e no (Nouvelle époque)*, publiée à Londres durant quatre années, poursuit des buts traditionnels et « *ne s'adonne pas du tout à la poésie nouvelle.* »¹⁸²

Mais un nouveau média apparaît alors: c'est la radio et les programmes radiophoniques.

Certaines de ces émissions ont pour rédacteurs en chef et animateurs de jeunes poètes et des critiques, parmi lesquels Nâderpour et Honarmandi. Nous parlerons de l'activité de ces deux poètes dans les chapitres qui les concernent. L'orientation de la poésie est fortement influencée aussi par ces émissions.

¹⁸¹ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p. 247

¹⁸² Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e cher-no (Histoire analytique de la nouvelle poésie)*, Téhéran, Markaz, 1^{ère} édition 1998, p. 243

Mentionnons ici Le premier Congrès des auteurs d'Iran en 1946: un événement capital pour la poésie contemporaine persane. Lors de ce Congrès, des représentants de la poésie classique, de la poésie semi-traditionnelle et de la poésie nimâienne se retrouvent. Ils reconnaissent la nécessité de cette dernière, et même, les vers blancs ou les poèmes en prose, tout en réaffirmant la nécessité de la poésie classique et de la poésie semi-traditionnelle.

Le résultat de ce Congrès est l'acceptation officielle de toutes ces orientations poétiques par la communauté littéraire du pays.

« *Les conférences de ce Congrès ont également exercé une influence sur le goût littéraire et la théorie esthétique de la poésie contemporaine.* »¹⁸³

Dans la période précédente, la poésie partait de la tradition pour entrer dans la modernité. Maintenant, ce conflit entre tradition et modernité est bien moindre. Le premier Congrès des auteurs et la lecture des poèmes des trois principaux courants en présence des figures officielles de chacun signifient la victoire de la nouvelle poésie, la poésie nimâienne, dans son combat pour imposer son identité comme une réalité indéniable. Un peu plus tard, le vers blanc ou le poème en prose, sans rime ni rythme prosodique, montre qu'il a une identité indépendante du vers libre nimâien; ce courant s'ajoutera aux trois précédents.

Il ne faut pas oublier que les poètes, à cette période, ne se limitent pas à un seul courant. Ils désirent expérimenter leur don poétique dans diverses formes et tendances pour réussir à s'exprimer au mieux.

¹⁸³ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p. 248

1.6 Les courants de la poésie contemporaine

1.6.1 Le courant traditionnel

Tout au long de cette étude, nous emploierons les notions « classique » et « traditionnelle » comme des synonymes. En effet, dans la poésie iranienne, ces deux notions ne sont pas véritablement à distinguer, puisque la production de la poésie persane a continué sur les mêmes modes et les mêmes formes depuis les débuts de la période musulmane jusqu'au début du 20^{ème} siècle : ainsi, le classicisme de la Perse s'assimile pour ainsi dire à sa tradition, très ancienne.

Malgré l'avis de certains auteurs et critiques, comme l'auteur de *l'Histoire analytique de la nouvelle poésie*, qui pense que « cette période est la plus brillante de l'histoire littéraire moderne pour la poésie nouvelle, car durant ces années, elle déploie ses branches et porte fruit »¹⁸⁴, cela ne signifie pas que la poésie classique soit absente et n'ait plus rien à dire. Certains poètes, tout en acceptant Nimâ comme une réalité incontestable, insistent sur les capacités des formes classiques, des rythmes prosodiques et l'isométrie des vers ; ils insistent sur la noblesse de leurs oeuvres.

Le poète le plus éminent de ce courant est Bahâr, qui vit les dernières années de son existence. Bahâr, qui a commencé à écrire des poèmes dans la période de la Révolution consitutionnelle, s'approche à notre période d'un certain romantisme. On le considère comme « la dernière manifestation de l'une des formes distinguées de la poésie persane. »¹⁸⁵

La forme très appréciée de la poésie classique est le ghassideh.

Bahâr s'intéresse à la poésie classique, avec des penchants pour la poésie du style des poètes du Khorâssân, dans le nord est de l'Iran. Vers la fin de sa vie, Bahâr exprime une singulière tristesse, et regrette que « ses amis soient tous partis et qu'ils aient laissé des trésors aux serpents » ; mais en tant que théoricien, il n'a jamais voulu s'éloigner du groupe des

¹⁸⁴ *Târikh-e tahlili-e cher-no (Histoire analytique de la nouvelle poésie)*, p.239

¹⁸⁵ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ cité in. *Be yâd- e mihan (A la Mémoire de la patrie)*, Âbedi, Kâmyâr, Sâles; 1^o édition, Téhéran, 1997, p. 262.

modernes, et même dans la résolution du premier Congrès des auteurs d'Iran, qu'il préside, nous lisons:

« *Pourtant, de la même manière que nous ne voulons pas empêcher les poètes de suivre les classiques, nous ne voulons pas les empêcher de pratiquer le vers blanc sans rime ni rythme; nous devons laisser libres les poètes pour qu'ils puissent manifester leur talent.* »¹⁸⁶

« *Bahâr était le poète contemporain le plus efficace qui, dans la période du passage vers la modernité, n'a jamais été tenté par l'excès, ni dans un sens, ni dans l'autre.* »¹⁸⁷

Dans la période étudiée, d'autres poètes, comme Chahriâr et Emâd Khorâsani, présentent leurs poèmes dans les formes classiques. Emâd est le plus grand poète contemporain à écrire ses poèmes dans la forme du ghazal.

Loin d'imiter le langage, les images et les expériences des classiques, il y introduit ses propres sentiments; c'est ainsi que le lecteur peut entretenir une relation sentimentale et mentale avec ses textes: « *Nous pouvons le présenter en quelques mots: c'est le poète de l'amour, du vin et de la finesse d'esprit.* »¹⁸⁸ Emâd a compris qu'une forme particulière n'est pas décisive pour la création d'un bon poème; ce qui est essentiel, c'est que le poète comprenne dans quelle forme il s'exprime le mieux. La forme par laquelle Emâd arrive à le faire, c'est précisément le ghazal, et non la forme nimâienne ou la forme semi-traditionnelle. « *Au nombre des poètes, il existe des procédés poétiques.* »¹⁸⁹

Ce qui importe, c'est qu'un poète, en choisissant sa manière et sa forme propre, arrive à la découverte poétique de l'homme et de l'existence; et Emâd y est arrivé.

Le troisième poète de ce courant est Parviz Nâtel Khânleri, considéré comme l'un des dirigeants d'un courant de la poésie de cette époque, celui de *Sokhane (Parole)*. Il est considéré plutôt comme un théoricien que comme un poète. En même temps qu'il enseigne à l'Université de Téhéran, il publie *Sokhane* avec des amis et des collègues; la revue paraît, malgré de nombreuses vicissitudes, jusqu'en 1978.

¹⁸⁶ Ibid, p. 411

¹⁸⁷ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008, p. 250

¹⁸⁸ Ibid, p.252

¹⁸⁹ Ibid, p. 253

Khânlari est plus moderne dans ses théories que dans ses vers. C'est que sa personnalité poétique s'est formée à partir de tendances traditionnelles. C'est un poète dont les disciples et les partisans sont plus modernes que lui-même.

En 1959, il publie son recueil *Mâh dar Mordâb (La Lune dans l'étang)*. C'est son recueil le plus remarquable. Il a commencé par écrire des vers traditionnels. Le langage de ces vers est réussi, et les thèmes inclinent vers la modernité. L'image est formée d'après les principes des classiques, et le cheminement du sentiment est fort bien rendu.

A partir de 1959, il compose des quatrains continus, qui relèvent du vers semi-traditionnel: le poème *Malâl (Spleen)*, notamment; dans ce courant, cependant, il est moins riche et moins brillant.

Khânlari s'est aussi efforcé d'écrire des vers libres proches de la manière de Nimâ, dont les poèmes *Dar Karâneh (Au Rivage)* ou *Dâstân- e chab (Histoire de nuit)*, écrits respectivement en 1946 et 1961. Khânlari réussit moins bien dans les formes nouvelles de la poésie.

Un autre poète oeuvre à cette époque en vers traditionnels et semi-traditionnels: c'est Pej mân Bakhtiâri, qui malgré sa connaissance de langues étrangères, montre toujours une inclination pour la poésie classique et des thèmes intensément lyriques.

Abolghâsam Lâhouti, qui publie la majorité de son oeuvre poétique avant 1941, et qui écrit ses derniers poèmes durant cette période, est un autre représentant de la poésie ouvrière. Amiri Firouzkouhi est le dernier poète de ce courant dont nous parlons ici. C'est un poète de ghazal, qui est un bon exemple du style indien dans la poésie contemporaine. Les idées pessimistes sont l'aspect le plus apparent de sa poésie, et la répétition des thèmes est le point faible de son oeuvre.

Tous ces poètes sont des traditionnalistes qui n'ont pas essayé leur talent poétique en d'autres formes, ou dont les réalisations dans ces modes différents d'expression n'ont pas réussi.

Mais nous ne devons pas oublier que la plupart des poètes célèbres de cette période ont commencé à écrire d'abord des vers traditionnels et ont rejoint ensuite d'autres courants; beaucoup d'entre eux, par ailleurs, tout en pratiquant le vers libre ou semi-traditionnel, ont

écrit en même temps des vers traditionnels: Mehdi Hamidi-e chirâzi, par exemple, ou encore Fereydoun Tavallali, Siâvoch Kasrâi, Houchang Ebtehâdj. Ce qui est certain, c'est que la poésie classique, à cette époque, a ses propres poètes ainsi que ses propres lecteurs, bien qu'il y ait, parmi ces poèmes traditionnels, des réussites et des oeuvres ratées . . .

Dans ce courant, Bahâr (1886-1951) est le plus grand. Il est à la tête de ce courant. Khânleri se situe dans sa continuité naturelle.

Parfois, nous trouvons des traces de modernité chez Pejmân, mais ce n'est pas assez pour le classer avec les poètes d'autres groupes que celui des traditionnalistes.

Radi Azarakhchi (1909-1999) est un autre poète de ce groupe, qui s'est fait connaître avec son poème *Negâh (Regard)*, en forme de ghazal.

Durant ces années, un autre poète traditionnaliste écrit des vers d'inspiration "romantique" pour lesquels il choisit le ghazal: c'est Rahi Moayeri, qui en même temps qu'il appartient au courant traditionnaliste, montre un excellent niveau de langage poétique. Comme Emâd, il découvre d'une façon poétique l'homme et l'existence. Lui aussi, il expérimente et intériorise ses vers.

A côté de ces poètes traditionnalistes, qui écrivent dans un style très lyrique, un autre poète apparaît, que Chafîï Kadkani désigne comme « *le représentant et la voix de la littérature ouvrière.* »¹⁹⁰

C'est Mohammad Ali Afrâchteh (1908-1959), poète adhérent du Parti Toudeh, qui devient célèbre après septembre 1941. Sa poésie s'exprime dans un langage naïf, hardi et original, et dans une atmosphère que le lecteur comprend vite comme très liée aux idées du Toudeh. Dans ses théories, Afrâchteh est plus moderne que Bahâr. Ce dernier est lié à la période classique, mais ne veut pas prendre du retard sur le train de la modernité. Lui, appartient à la période de la modernité, mais il veut respecter la tradition.

Les poètes de ce groupe développent des perspectives poétiques similaires. Ce qui les distingue des précédents, ce sont les techniques poétiques qu'ils mettent en oeuvre pour transmettre ce regard au lecteur. Seul Afrâchteh a un regard différent. Il pense à la réalité

¹⁹⁰ Chafîï kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, Téhéran, Sokhane, 2001, p. 54

amère de la vie du peuple: il ressemble à quelqu'un qui crie un slogan; un slogan qui aurait été dicté par son parti. Son cri, cependant, est sincère.¹⁹¹

Du point de vue du langage, les poètes de ce courant n'ont pas amené de nouveautés fondamentales. Ils utilisent le lexique classique, avec cependant des emprunts aux langues étrangères, surtout à la langue française. Quant aux combinaisons et aux expressions ou locutions, c'est la poésie classique qui est la source pour eux. Les syntagmes, eux aussi, proviennent des oeuvres classiques. C'est surtout le rythme et l'isométrie des vers qui y prédominent.

Du point de vue de l'imagerie, ces poètes n'ont pas produit non plus de nouveautés très remarquables. Ils utilisent les mêmes images que la poésie classique, et ne manifestent pas de volonté novatrice.

La musicalité de leur poésie n'est pas originale non plus. Elle profite des rythmes et de la musicalité de la poésie classique. Dans ces limites, elle est assez riche. La langue et l'esprit de ces poètes ont bien intégré les techniques "musicales" classiques.

Pour ce qui est de l'intensité du sentiment, leur poésie est variable: parfois forte, elle manifeste aussi par moments de singulières faiblesses.

Le sentiment qu'ils préfèrent est généralement le sentiment lyrique. Pour les lecteurs qui apprécient ce genre de sentiment, cette poésie paraît intéressante; mais parfois, cette atmosphère "romantique" au sens très large est répétitive et fastidieuse. Ces poètes insistent pour intérioriser leur expérience sentimentale, afin de bien exprimer ce genre de sentiment. C'est cela qui, malgré tout, distingue essentiellement leur poésie des poésies ennuyeuses de la période précédente.

« Du point de vue des idées, cette poésie est assez pauvre. L'atmosphère générale est plutôt sentimentale: cette poésie est riche de sentiments, et assez pauvre en pensée. Il existe bien ce qu'on peut en une certaine mesure qualifier d'exceptions: Bahâr et Khânlari ou Afrâchtteh attirent un lectorat démuné, et ainsi, cette poésie satisfait le besoin de penser chez ces

¹⁹¹ Voir *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*

derniers . . . Précisons que la pensée d'Afrâchteh n'a guère de profondeur, mais elle a une certaine originalité. »¹⁹²

La diffusion de cette poésie parmi les lecteurs de la poésie classique est plus limitée à cette période que dans les années précédentes, en raison d'une concurrence exercée par la poésie semi-traditionnelle, appréciée par les traditionalistes, de même que chez les poètes nimâiens. La poésie nimâienne joue alors un rôle qu'il ne faut pas négliger.

1.6.2 Le deuxième courant: la poésie semi-traditionnelle

Nous devons éclairer ici l'expression « semi-traditionnelle ». La poésie semi-traditionnaliste, pour ce qui est de l'emploi des éléments poétiques et surtout, de la forme extérieure, s'est éloignée des fondements de la poésie classique (traditionnelle), mais n'a pas atteint les fondements de la poésie nimâienne et du vers libre. Elle est comme un pont¹⁹³ entre la poésie traditionnelle (classique) et la poésie nimâienne. Ce pont est important de deux manières. Tout d'abord, parce que la plupart des poètes arrivés à la poésie Nimâienne et aux poèmes en prose (vers blancs) sont passés sur ce pont, et si ce pont n'avait pas existé, leur destination n'apparaîtrait pas de façon évidente. Ensuite, de nombreux poètes sont restés longtemps sur ce pont, et y rester devenait pour eux un but:

« De plus, l'attrait de ce pont était si grand qu'il les a empêchés d'aller ailleurs. Jusqu'à la fin de leur vie, ils ont décidé de ne jamais aller de l'autre côté. Leurs oeuvres sont d'ailleurs si belles et riches qu'elles nous empêchent de leur reprocher d'être restées pour toujours sur ce pont. »¹⁹⁴

Ces poètes, aussi bien ceux qui sont passés sur ce pont que ceux qui y sont restés à jamais, sont très nombreux ainsi que leurs oeuvres; ils ont formé un courant poétique qui ne se classe ni dans le courant traditionaliste, ni dans celui du vers libre de la poésie nimâienne. Nous sommes obligés de lui attribuer une identité distincte.

¹⁹² Voir *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, p.263

¹⁹³ La métaphore du pont est employée d'abord par le Professeur Zarghâni.

¹⁹⁴ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1^{ère} édition, 2008, p. 264

La forme extérieure des quatrains continus, appelés *Tchâhâr pâreh*, ainsi que les formes semblables, sont les formes les plus distinguées et les plus utilisées de la poésie semi-traditionnelle. Ces quatrains continus suivent le rythme prosodique de la poésie traditionnelle. L'égalité du nombre et de la longueur des pieds dans chaque vers est respectée dans tout le poème. Les vers ont habituellement la même longueur, mais le nombre des vers n'est pas défini d'après un ordre pair; il n'est pas nécessairement un nombre pair. La rime n'est pas supprimée, mais elle possède une disposition plus libre par rapport à celle de la poésie classique, et moins libre que celle des rimes dans la poésie nimâienne. Nous constatons, par exemple, dans les vers d'Eslâmi-e Nodouchane dans les chapitres suivants que cette disposition est très influencée par celle des vers français. Le système de l'imagerie est conçu de manière à rendre la forme mentale plus homogène que celle de la poésie classique, mais elle l'est moins que celle de la poésie nimâienne. Cette poésie est surtout riche de son originalité et de la nouveauté des images. La plupart des techniques utilisées pour créer des images par les poètes de ce courant semi-traditionnaliste est plus tard reprise par toute la poésie contemporaine: des techniques comme la "description pittoresque" et la "narration" dans le processus de la production des images.

La tendance au renouvellement y est bien perceptible. Le poète semi-traditionnaliste regarde l'existence différemment des poètes classiques, et même, des classiques contemporains.

Mais du point de vue des formes extérieures, ils restent fidèles aux règles de la poésie classique et proche d'elle; mais la tendance au modernisme est perceptible dans la nature des images, dans le langage utilisé, dans les thèmes, et finalement, dans la manière de traiter le parcours sentimental dans le poème. Ce courant, avec sa propre forme extérieure, les quatrains continus ou *Tchâhâr pâreh*, constitue dans l'histoire de la poésie contemporaine un point de mire. Cette poésie a son identité distincte: elle n'est pas un mixte de poésie classique et de poésie nimâienne.

Les poèmes *Yâd âr ze cham'e mordeh yâd âr* (*Rappelle- toi la bougie morte*), de Dehkhodâ (1879-1959), inspiré par le poème *Rappelle-toi* de Musset qui possède certaines particularités de la poésie semi-traditionnelle, *Ey chab* (*Ô Nuit*) et *Afsâneh* (*Légende*) tous les deux de Nimâ, sont le début officiel de la poésie semi-traditionnelle. Ces deux derniers ne se classent parmi aucune des formes de la poésie classique du point de vue de la forme extérieure. A la période précédente, la période de Rezâ châh, où ces trois poèmes ont été écrits, ce genre est

resté sans postérité. Il n'a pas été remarqué par les poètes de cette période, mais à la période de son fils, celle que nous étudions ici; il constitue le courant principal et le plus fécond.

Cette période est celle de la vogue et du succès considérable de la poésie semi-traditionnelle. Les revues et les cénacles en sont remplis.

Les poètes qui avaient des tendances modernistes d'une part et des tendances et du respect pour la tradition d'autre part ont rejoint ce courant :

Fereydoun Tavallali, Nâder Nâderpour, Hassan Honarmandi, Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane, Goltchine Guilâni, Houchang Ebtehâdj sont des poètes remarquables de ce courant.

1.7 Fereydoun Tavallali

Il est né en 1919 à Chiraz. Il a fait des études en archéologie à l'Université de Téhéran. Il est important dans la poésie contemporaine, car il est poète, critique littéraire et théoricien en même temps. Dans la Préface de ses recueils, il énonce des points qui, à cette époque, étaient souvent originaux. Pour cette raison, nous devons lui reconnaître un rôle considérable dans la théorie poétique et la critique littéraire contemporaines. Il écrit avant tout en quatrains continus et, est donc un poète semi-traditionnaliste, mais il a aussi composé de nombreux vers en formes classiques et donc, traditionnelles de même qu'en vers libres.

Pour connaître ses idées, nous exposons ici un résumé de ce qu'il exprime dans la Préface de son recueil *Rahâ (Libéré)*. Cette Préface est considérée comme le manifeste et le modèle de la poésie semi-traditionnelle de cette période. En voici les 14 points:

- « 1. *Harmonie exacte des rimes et des états d'esprit;*
2. *Nouveauté des thèmes et des images (comparaisons et métaphores);*
3. *Détachement et dépassement du poète à l'égard des figures rhétoriques;*
4. *Pas de découpures inattendues dans les vers;*
5. *Pas de rimes difficiles;*

6. *Création de nouvelles combinaisons rythmiques à l'aide de mots puisés dans la langue et la poésie classiques;*
7. *Recherche et choix soigneux des mots;*
8. *Respect des rythmes prosodiques et non-mélange des rythmes dans un même poème;*
9. *Reflét exact des états d'esprit et du monde extérieur;*
10. *Reproche aux poètes traditionnalistes de ce qu'ils n'ont recours qu'aux recueils des poètes classiques;*
11. *Critique des traditionnalistes, qui imitent les images, la langue et les figures des poètes classiques;*
12. *Critique des traditionnalistes, qui ne considèrent pas les exigences de leur temps, et qui voient le monde avec un regard usé, sans atteindre leur propre individualité poétique;*
13. *La poésie traditionnaliste limite le lexique des poètes contemporains;*
14. *Evitement de la négligence dans les rythmes prosodiques. »*¹⁹⁵

Après ses études universitaires, Tavallali commence à travailler dans une administration qui s'occupe d'archéologie; là, il dirige un comité de surveillance des recherches scientifiques à Chouche, dans le Sud Ouest du pays, où il collabore avec un groupe d'archéologues français. Son habileté dans ce domaine et ses découvertes archéologiques sont bien connues.

Après le coup d'Etat de 1953, il part à Téhéran, où il est d'abord obligé de se cacher. Ensuite, sa vie ne se limite pas à sa vie privée et aux affaires administratives; il consacre une grande partie de son temps à l'art et à la politique.

Il rédige ses premiers articles satiriques dans le journal *Farvardine* (*Premier mois de printemps*) où il critique la société, la politique et le gouvernement. Plus tard, ces articles seront réunis dans un ouvrage intitulé par son auteur *Attafâssil* (*Rapports détaillés*), où il choisit un sujet et procède à une critique satirique en prose mêlée de vers. Il se bat à l'aide de sa plume contre le gouvernement, le Châh, le ministre de la Cour, Ghavâm –os-saltaneh, ainsi que contre les dirigeants du Parti Toudeh dont naguère il a fait partie. Durant ces années-là, il n'abandonne jamais la lutte, et publie ses articles dans des journaux tels *Sedâ- ye Chirâz* (*La Voix de Chiraz*).

¹⁹⁵ Tavallali, Fereydoun, *Rahâ(Libéré)*, Editions Amir Kabir, Téhéran, 2^{ème} édition, 1954, préface

Il soutient la nationalisation du pétrole, proposée par le Docteur Mossadegh¹⁹⁶ en 1951.

Après le Coup d'Etat de 1953, les intellectuels s'isolent et ne poursuivent plus leurs activités politiques. Fereydoun, lui aussi, prend ses distances avec la société, par déception et même, désespoir. Lui qui a mis sa vie en danger pour son pays, il se réfugie en lui-même. Il n'a plus l'occasion d'exprimer ses idées politiques ; ses problèmes personnels et sa vie privée l'absorbent complètement.

Voici ce qu'il écrit à propos de lui-même:

*« J'ai commencé à écrire des vers dès l'âge de onze ans. Dès le début, la nature et ses beautés exposées dans les choses perceptibles et imperceptibles me plaisaient. J'ai eu envie de lire les recueils des grands poètes classiques. Jusqu'à 17 ans, tous les vers que je composais, je les faisais à la manière des classiques. »*¹⁹⁷

Un peu plus tard, il est dégoûté par les répétitions des thèmes, la description et les images existant dans les recueils des classiques.

Il poursuit: *« Evidemment, à cette époque, le poème Afsâneh (Légende) de Nimâ était déjà publié, mais mon goût poétique, venant de Chirâz, ne me donnait pas envie de composer mes vers dans ce style. »*¹⁹⁸ Ainsi, Tavallali choisit une autre voie. Il publie en 1950 son premier recueil, *Rahâ (Libéré)*. Dans ce recueil figure *Maryam (Marie)*, le plus beau et le plus célèbre poème lyrique de Tavallali. Un poème d'une extraordinaire nouveauté, un poème moderne, écrit en vers libres nimâiens et inspiré par Verlaine ; un poème dont l'auteur a seulement 25 ans:

¹⁹⁶ Le Docteur Mossadegh est un homme politique iranien, né en 1882 à Téhéran et mort en 1967. Il a été Premier Ministre d'Iran de 1951 à 1953. Il est connu pour avoir nationalisé l'industrie pétrolière iranienne en 1951. Pour le peuple iranien, il demeure le symbole du nationalisme.

¹⁹⁷ Cité in. Gorginpour, Farhâd, Az Ghââni tâ Tavallali (De Ghââni à Tavallali), Abadeh, Armaghân-e dabirân, 2006, p.321

¹⁹⁸ Ibid, p.321

Maryam

*Vers le milieu de la nuit, quand la lune
Jaune et brisée, se lève du côté de l'Orient
La blanche Maryam est debout dans la noire nuit
Tranquille et hautaine
Elle attend que de derrière des créneaux de la montagne
se lève le clair de lune, détachant du visage de la nuit son masque
Et qu'il verse sur elle sa lumière
Et qu'elle lave son beau corps
Dans cette lumière du clair de lune
Le verger odoriférant s'est endormi et visiblement,
La main de la brise vole le parfum frais de toute fleur
La nuit s'endort silencieusement et ceux qui cette nuit veillent,
Ce sont les yeux de Maryam
Le clair de lune, petit à petit, de derrière les branches du saule
Jette un regard furtif
A la quête de Maryam, il la cherche des yeux,
Dans cette noire nuit - là,
Marchant majestueusement.
Dans la lumière du clair de lune, une noirceur
Se dirige vers l'ombre des arbres lointains
La nuit est ravissante et le rayonnement mouillé du clair de lune
Est une ivresse qui endort¹⁹⁹*

L'Heure du Berger

*La lune est rouge au brumeux horizon ;
Dans un brouillard qui danse la prairie
S'endort fumeuse, et la grenouille crie*

¹⁹⁹ Tavallali, Fereydoun, *Rahâ(Libéré)*, Téhéran, Amir kabir, 1969, pp. 80-83

Par les joncs verts où circule un frisson ;

Les fleurs des eaux referment leurs corolles ;

Des peupliers profilent aux lointains,

Droits et serrés, leurs spectres incertains ;

Vers les buissons errent les lucioles ;

Les chats-huants s'éveillent, et sans bruit

Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,

Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes.

Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit.²⁰⁰

Ce poème en vers libres s'inspire manifestement de *L'Heure du Berger* de Verlaine. Il en diffère cependant par ce personnage féminin, islamique (et par là, judéo-chrétien), tandis que son modèle français s'identifie bien évidemment à Vénus, déesse païenne de l'Amour. Et cependant, la lune n'est nullement absente du poème de Verlaine, si on considère précisément l'origine mythologique de l'expression « Heure du Berger »: le berger, c'est Endymion, qui a obtenu de Zeus la jeunesse éternelle en échange d'un sommeil perpétuel; et la lune vient aimer chaque nuit ce beau jeune homme lorsqu'elle se lève . . . Foisonnement d'images, très riche, et de nature un peu différente.

Dans le poème de Tavallali, le personnage de Maryam prend sans doute un sens bien plus général : Maryam, c'est Marie, la mère du Christ ; mais c'est peut-être aussi la Déesse-Mère, la féminité même à la fois juvénile et maternelle. La mort aussi est plus intensément présente, et avec elle, son corollaire nocturne : l'ivresse.

²⁰⁰ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes Romances sans paroles*, Paris, Gallimard, 1973, p. 59

C'est ainsi que Tavallali introduit une atmosphère romantique venue de la poésie française dans la poésie persane. La force de Tavallali est surtout son apport de la poésie romantique française à la poésie persane.

Lors d'un entretien, à Strasbourg, avec Faribâ Tavallali la fille du poète, et son mari le Docteur Arbogast m'ont affirmé que Tavallali avait une bonne connaissance de la langue française ; qu'il s'intéressait beaucoup à Baudelaire, Verlaine et Valéry.²⁰¹

Le professeur Chafii Kadkani, qui affirme que la Préface de *Rahâ (Libéré)* est le manifeste des poètes semi-traditionnalistes ou des « romantiques » de cette époque, ajoute qu'excepté Nimâ et quelques autres, la majorité des poètes a été influencée par Tavallali.

Le succès de *Rahâ* est dû à une musicalité douce et riche, à ses rythmes séduisants; au choix des rimes; à la superposition habile de vers longs et de vers courts, plaisante à l'ouïe; à l'utilisation non-artificielle des figures et des images; au langage pur et élégant, exempt d'ailleurs de tout archaïsme; aux images agréables, vivantes et originales; à l'utilisation de la figure de style « tazmine » (citation, sertissage) qui consiste à citer dans un poème des vers d'un autre poète, comme dans le poème *Kâroun* (le nom d'une rivière dans le Sud Ouest du pays), bon exemple de poème semi-traditionnel, en quatrains continus – dans ce poème, Tavallali cite les quatrains d'un poète classique du 11^{ème} siècle, Bâbâ Tâher.

Le succès de *Rahâ* est dû aussi à l'utilisation par le poète de son expérience personnelle. Par exemple, dans *Gonâhkâr (Coupable)*, il emploie des termes musicaux, car il est musicien et joue du piano et du sétâr²⁰².

1.8 Les thèmes du recueil *Rahâ*

a. La mélancolie, le désespoir, l'échec et le dégoût de la vie. Dans les vers qui traitent ces thèmes, l'échec et le pessimisme noir rendent l'atmosphère très sombre. Des profondeurs de ces poèmes, des cris douloureux de l'être humain parviennent à l'oreille et pénètrent l'âme et l'esprit.

²⁰¹ Entretien réalisé par l'auteur de cette thèse, chez Monsieur Arbogast, le 17 juin 2014

²⁰² Instrument de musique à cordes iranien.

Dans ces vers, des substantifs comme « la mort », « le cercueil », « l'os », « la tombe », « la chouette » (symbole de mauvais augure et de la mort chez les Iraniens), « la ruine », « le cauchemar » et des adjectifs comme « néfaste », « funeste », . . . sont d'une fréquence considérable. Ce qui résulte du métier d'archéologue de Tavallali, de l'échec politique et aussi, de sa lecture de l'oeuvre de Baudelaire et de Rimbaud;

b. Mais aussi le plaisir, la joie, et l'ardeur, l'enthousiasme de la vie. En lisant les poèmes qui traitent ces thèmes, le lecteur pourrait croire que l'auteur n'a jamais connu la tristesse, le désespoir et l'infortune . . . Dans certains de ces poèmes, on croirait que Tavallali tient dans une main les mèches de cheveux de sa bien-aimée et dans l'autre, la coupe de vin, et qu'il s'est mis à danser;

c. La nature et le penchant pour la beauté, la description de la nature qui est remarquable et stimule l'imagination du lecteur. Tavallali, comme Saadi, est inspiré par les jardins de Chirâz, pleins de roses; et il a donné aussi beaucoup de couleurs à ses vers.

Douze ans après la publication de *Rahâ*, en 1962, il publie son deuxième recueil, *Nâfeh (La Poche à musc)*, qui comprend les mêmes thèmes et les mêmes formes. Après le Coup d'Etat de 1953, les poètes sont désespérés; et c'est ainsi que les thèmes principaux de ce recueil sont le désespoir, l'échec et la mort.

Tavallali a encore publié deux autres recueils: *Pouyeh (La Quête)*, en 1966, et *Chegarf (Merveilleux)*, en 1974.

Dans la Préface de *Nâfeh*, il répartit les poètes à tendance moderniste en 3 groupes:

« 1. Ceux qui écrivent des absurdités. Ils sont nombreux. Il leur manque la connaissance suffisante de la langue, de la littérature classique et de la littérature moderne. »

Il donne l'exemple du « cri violet », qu'il trouve dans les vers d'un poète nommé Houchang Irâni.

En parlant de ces poètes-ci, il fait allusion aux modernistes « exagérés » :

« 2. Ceux qui produisent des vers désordonnés, dérégés – au contraire des poètes classiques. Ils ne sont pas nombreux. Ils connaissent la langue et la littérature persanes, mais ils sont attirés par le premier groupe. Ils ont un bon goût littéraire. »

C'est là une allusion aux poètes nimâiens;

« 3. Les vrais poètes du renouveau, qui ont de la considération pour le rythme et la rime . . . Mais ils les ont affranchis des limites que les poètes classiques respectaient. Ils croient à l'évolution ordonnée et préservant la modération dans leur quête du renouveau, ainsi que dans les règles de la langue. »

Il parle alors des poètes semi-traditionnalistes.

Dans la Préface de *Chegarf (Merveilleux)*, publié en 1974, Tavallali parle du fonctionnement de la rime. Tout en insistant sur elle, sur le rythme et la cadence, il croit que le poète peut briser les rythmes, les combiner et expérimenter à partir des rokn et des zehâf.²⁰³ Il ajoute, à propos du langage poétique, que l'emploi du langage familier n'est pas un défaut, mais qu'il ne doit pas rabaisser le langage. Il ne doit pas rendre vulgaire le langage poétique. Tavallali a deux points de vue différents au sujet du poème en prose: parfois, il l'accepte, parfois, il le rejette.

Pour ce qui est des thèmes, il les classe en « dépendants de l'époque » et « indépendants de l'époque » où vit le poète.

Ainsi, nous devons considérer le rôle de théoricien que joue Tavallali. Il essaie, par ses théories, d'empêcher l'excès dans un sens ou dans un autre.

Pour ce qui concerne sa personnalité politique; elle s'est formée en 3 étapes successives. Tout d'abord, c'est un poète qui écrit des vers classiques. Dans son oeuvre *Attafâssil (Les Rapports détaillés)*, rédigée à ce premier stade, il superpose des phrases en prose à des vers traditionnels, dont les contenus sont politiques et sociaux, et exprime ses idées d'une manière plutôt sarcastique. Son langage est alors tantôt classique, tantôt moderne (il utilise ainsi la langue de son temps), relativement au sujet qu'il choisit.

Les images sont tirées tantôt des recueils des poètes classiques, tantôt du milieu où vit le poète. Les vers de cette oeuvre ont réussi à éveiller une sensibilité sociale.

²⁰³ Les zehâf sont des groupes formés à partir de syllabes longues et brèves

Dans la deuxième étape, nous voyons un Tavallali dont la production commence par le recueil *Rahâ* et que finissent les compositions du recueil *Nâfeh (La Poche à musc)*. C'est l'étape la plus brillante de sa carrière de poète. *Rahâ* commence avec des formes classiques, mais après les poèmes du début du recueil, on trouve des formes semi-traditionnelles. Dans les poèmes à forme classique, le poète essaie de marier, pour renforcer l'aspect novateur de sa création, des images classiques avec des images modernes.

Pour former de telles images, il place une image puisée dans la poésie classique à côté d'une autre, venant de l'environnement présent: « *Cette technique de formation d'images diffère de celle où un poète créerait des relations étroites entre les images traditionnelles et les images modernes de manière à ce qu'elles ne se distinguent pas. Tavallali n'a pas réussi, dans ce cas, à trouver une telle forme artistique.* »²⁰⁴ Les formes semi-traditionnelles, c'est-à-dire les quatrains continus, ainsi que les thèmes lyriques et amoureux, sont les caractéristiques de ce recueil.

Il trouve peu à peu son propre visage, sa propre personnalité poétique, à travers ce même recueil : celui d'un poète romantique avec des penchants pour les formes semi-traditionnelles.

Les trois poèmes *Maryam (Marie)*, *Echgh- e ramideh (Amour farouche)* et *Mahtâb (Clair de lune)* annoncent bien son entrée dans ce domaine. *Rahâ* est important pour ses poèmes, de même que pour son aspect critique et théorique.

Le recueil suivant s'intitule *Nâfeh (Poche à musc)*. Bien qu'il ait été publié en 1962, il contient des poèmes composés entre 1946 et 1960. Ce recueil est dans la continuité logique du précédent, à un niveau plus élevé. Le langage y est plus élaboré et approche la perfection, même dans les formes traditionnelles. La qualité des images se modifie fondamentalement. Dans *Rahâ*, elles étaient formées à partir de celles de la poésie classique; mais ici, le regard poétique de Tavallali sur l'existence devient très personnel, et on ne peut que constater l'originalité de ses images.

Elles résultent d'un regard créateur sur le milieu où vit le poète.

La tonalité de ces poèmes, elle, est lyrique; mais en réalité, son lyrisme n'a pas grande profondeur, et son effet demeure superficiel sur le lecteur. Il ressemble à une brise qui vient et passe, et qui quelques heures plus tard, est oubliée.

²⁰⁴ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1^{ère} édition, 2008 p. 269

L'aspect distinctif du recueil *Nâfeh*, du point de vue des thèmes, pensées et contenus, est la méditation sur la mort; si bien que certains critiques l'ont nommé « *Le Livre de la Mort* »²⁰⁵. Cette méditation sur la mort revêt un aspect personnel qui existait aussi dans le recueil *Rahâ*, et un aspect social qui s'origine dans le Coup d'Etat de 1953.

L'échec du Nehzat- e melli (Mouvement national) a eu un profond retentissement sur l'esprit de tous les poètes qui s'engageaient dans la poésie socio-politique, y compris sur Tavallali.

C'est dans cette deuxième étape qu'il atteint ses sommets. Il y exploite tous ses dons poétiques.

La troisième étape commence avec le recueil *Pouyeh (La Quête)* et continue jusqu'au recueil *Bâzgacht (Le Retour)*.

Le professeur Zarghâni, pour représenter les étapes de la carrière de Tavallali, trace une courbe où le point de départ est *Attafâsil* et le sommet *Nâfeh* et *Rahâ* et enfin les autres recueils qui ne sont pas si brillants que *Rahâ* et *Nâfeh*.²⁰⁶

Ses trois derniers recueils sont quelque peu redondants. Sa poésie y semble parfois fastidieuse. « *Son regard complaisant sur les thèmes érotiques, son éloignement progressif de la création poétique, son retour aux formes traditionnelles par suite sans doute de l'affaiblissement de ses dons poétiques, son éloignement des milieux modernistes, la répétition des thèmes classiques mélangés à des contenus érotiques apparaissent comme ses principales imperfections à ce stade.* »²⁰⁷

Ces imperfections le font presque apparaître, parfois, comme un poète de second ordre.

²⁰⁵ Mahmoud Enâyat, cité in *Bar bâng- e delâviz (Sur la voix ravissante)*, Bâbâtchâhi Ali, Téhéran, Editions Sâles, 2001, p. 158

²⁰⁶ Zarghâni, Seyyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1^{ère} édition, 2008, p. 272

²⁰⁷ Bâbâtchâhi, Ali, *Bar bâng- e delâvize (Sur la voix ravissante)*, Téhéran, Editions Sâles, 2001, p.p 181-202

L'élément que les poètes ultérieurs ont repris de Tavallali, c'est principalement son esprit lyrique et romantique, bien davantage que sa méditation pessimiste sur la mort, qui provient en partie d'une influence baudelairienne, tout comme les thèmes du péché et du désir qui apparaissent surtout dans sa troisième étape. Les jeunes poètes, qui voulaient poursuivre dans le romantisme, le considéraient comme un chef de file, un modèle incontesté. Même Nâderpour, très grand poète, qui a dépassé Tavallali à de nombreux moments de sa carrière poétique, était influencé au début par lui.

Nous pouvons dire que l'importance de la poésie de Tavallali par rapport à la poésie française est qu'il est inspiré par quelques thèmes de la poésie romantique française comme l'érotisme et la mort, et qu'il apporte une atmosphère romantique à la poésie contemporaine persane.

2^{ème} Partie

Nâderpour, les thèmes et les images empruntés aux poètes modernes français

2 Nâderpour, les thèmes et les images empruntés aux poètes modernes français

2.1 Nâder NÂDERPOUR

Poète imagiste et traducteur d'un certain nombre des poèmes de Baudelaire, Nerval, Verlaine et Yves Bonnefoy (*Le myrte*), Nâder Nâderpour est né le 6 juin 1929 à Téhéran. Ses parents sont d'une même famille aristocratique. Ils descendent de Nâder, le roi de la dynastie Afchâr. Parlant de sa famille, Nâderpour dit: « *Mes parents connaissaient bien, non seulement la littérature classique et moderne d'Iran et la langue et la culture françaises, mais aussi la peinture et la musique. Mon père peignait et ma mère jouait habilement de la musique.* »²⁰⁸ Nâderpour apprend l'alphabet persan à l'âge de cinq ans chez son père – deux ans avant de fréquenter l'école. Son père lui fait lire le journal *Irân (L'Iran)*, le seul journal de matin de ce temps- là. Il lui lit les poèmes de Farrokhi Sistâni²⁰⁹, Manoutchehri-e Dâmghâni²¹⁰ et Ghââni-e Chirâzi²¹¹ et l'encourage à les apprendre par coeur. Il s'intéresse donc très tôt à la poésie persane, et fait petit à petit la connaissance de la poésie classique ainsi que de celle de son temps. Il dit à ce propos: « *Cette connaissance ne contrastait pas avec l'intérêt que j'avais pour la peinture et la musique. A vrai dire, ces trois arts se développaient en moi simultanément et de manière semblable. Et j'avais en même temps un penchant pour ces trois arts; je dessinais, je jouais de l'orgue et j'écrivais des vers.* »²¹²

Nous considérons l'expression du poète Horace très juste pour comprendre Nâderpour : « Ut pictura poesis » (« la poésie comme la peinture »)

Baudelaire aussi dans son salon de 1846 disait : « *le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.* »²¹³

²⁰⁸Entretien avec Nâder Nâderpour in : www.mirassiran.com et aussi <http://www.naderpour.com/AllPages/Main-and-Index.html>

²⁰⁹ Poète des 10^{ème} et 11^{ème} siècles, il est aussi joueur de barbat, instrument de musique persane, il écrit ses vers plutôt en forme de ghassideh

²¹⁰ Poète imagiste du 11^{ème} siècle qui décrit avec finesse la nature dans ses vers

²¹¹ Poète de l'époque Machroutiat, ses vers sont considérablement riches du point de vue de la musicalité, il est surtout un maître de la forme ghassideh

²¹² Entretien avec Nâderpour, ibid

²¹³ Cité in. *Histoire de la poésie XIXe -- XXe siècle*, Aubert, Natalie et Wanlin, Nicolas, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 71

Il est remarqué par les instituteurs à l'école, car il a une imagination très riche. En troisième année de l'école primaire *Adib* à Téhéran, il écrit les vers suivants après avoir vu les visages souriants des passants, sur lesquels glissaient encore les gouttes de pluie, lors d'une après-midi de printemps. A ses yeux, ces passants sourient tout en pleurant:

Le vent frais et doux

Souffle de tous côtés

Le ciel pleure, et verse

*Sur le visage des gens, la joie.*²¹⁴

Ce petit poème a toujours conservé sa fraîcheur et sa nouveauté. Ses parents, ainsi que ses instituteurs, encouragent le petit Nâder. L'expression « la joie pleure sur le visage des gens » est toujours originale, et n'a pas vieilli. De semblables images sont nombreuses dans les vers suivants de Nâderpour et de ses contemporains.

A l'âge de 14 ans, il accomplit sa « métamorphose du goût » quand l'Iran est occupé par les Alliés, la Russie, l'Angleterre, puis les Etats-Unis le 25 août 1941. Il dit:

*« Bien sûr, le fondement de cette métamorphose de mon goût était la crise violente de la pensée et de l'esprit dûe à l'attaque des forces alliées et à la conquête rapide du pays. Cela a détruit l'immense esprit épique qui nous emplissait vers la fin du règne de Rezâ châh, cet esprit épique issu en partie de la propagande du gouvernement et les magnifiques défilés de l'armée en avril de chaque année. A la place de cet esprit épique, ces événements ont établi la domination en moi d'un état d'esprit bien différent: furieux et en même temps, douloureux et triste, que je ne pouvais exprimer que dans le langage poétique, avec mon regard enfantin. Et cette évolution du goût commence à ce moment, et peu à peu s'enracine en moi et se maintient. Si bien qu'à l'âge de 14 ans, j'ai abandonné la peinture et la musique et me suis adonné entièrement à l'écriture poétique; et rapidement, j'ai progressé dans cet art. »*²¹⁵

²¹⁴Entretien avec Nâder Nâderpour in : www.mirassiran.com et aussi <http://www.naderpour.com/AllPages/Main-and-Index.html>

²¹⁵ Entretien, ibid

Nâderpour, qui grâce à son père, a fait connaissance avec la poésie persane, s'initie ensuite à la poésie nouvelle en lisant un poème en vers libres de Chahriâr²¹⁶ dans la revue *Sokhane (Parole)*, en 1945. C'est un poème qui se distingue des poèmes qui l'intéressaient jusque là du point de vue des images et du style expressif. Dans les autres numéros de cette revue, d'autres poèmes l'influencent et le font réfléchir: de Nâtel Khârlari, *Rouz hâ- ye mordeh (Les Jours morts)*, *Zohr (Midi)*, *Râz- e nimeh chab (Mystère de minuit)*; de Goltchine-e Guilâni, *Bâran (La Pluie)*, et *Nâm (Nom)*; de Fereydoune Tavallali, *Maryam (Marie)* et *Echgh- e ramideh (Amour farouche)*. Dans la revue *Mardom (Le Peuple)*, que publie le Parti Toudeh et aussi, dans la revue *Irân (L'Iran)*, il y en a d'autres qui l'influencent.

Il lit des vers de Nimâ : « *Son nom me sembla très étrange; plus tard, j'ai su que Nimâ était un nom de plume et que son vrai nom, c'était Ali Esfandiâri. Ses vers étaient différents, du point de vue du rythme, du style expressif et parfois, du point de vue du thème, de tous les poèmes que j'avais lus.* »²¹⁷

Comme l'exprime Pierre Brunel en parlant de Rimbaud : « *D'une manière très générale : prévoir, exiger, « demand (er) aux poètes du nouveau, idées et formes »....D'une manière plus précise, et qui concerne beaucoup plus directement Rimbaud : se préparer à être ce poète du nouveau. Tel est le véritable travail actuel, le seul possible pour le moment* »²¹⁸ Nâderpour demande les mêmes qualités pour les poètes du nouveau, pour la poésie d'aujourd'hui.

L'ensemble de ces différences, qu'il trouve dans les poèmes de Khânlari, Goltchine-e Guliâni et Tavallali, ainsi que dans Nimâ, influence Nâderpour, qui à l'âge de 14 ou 15 ans, écrit des vers classiques dans les hebdomadaires connus de cette époque, comme *Omid (Espoir)*, et change son regard poétique et son style d'expression. Et cette influence atteindra son apogée quand aura lieu, en été 1946, Le premier Congrès, déjà mentionné, des poètes et des écrivains d'Iran, organisé par l'Association des relations culturelles entre Iran et Russie. La plupart des poètes et écrivains connus y sont présents; Nâderpour, très jeune (il a 17 ans), n'est pas invité.

²¹⁶ Poète contemporain de langues persane et turque, 1906-1988

²¹⁷ Entretien, p. 115

²¹⁸ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p. 68

Mais il suit avec attention les rapports et les nouvelles de ce Congrès dans les journaux de gauche, et aussi, dans un livre qui les contient:

« Parmi les conférences présentées, j'ai aimé surtout celle du Docteur Khânlari et celle d'Ehsân Tabari. J'ai remarqué, davantage que les poèmes de Nimâ, ses propos, qui défendaient son oeuvre et sa poésie. J'ai essayé de profiter des exposés présentés par ces deux maîtres et pionniers essentiels de la nouvelle poésie, et de perfectionner mes vers dans la voie du renouveau et de l'accompagnement complet des nécessités du temps. Bien sûr, un autre facteur a joué sur cette voie: c'est la connaissance de la langue française, que j'avais héritée comme un héritage précieux de mes parents érudits et amoureux de la culture. Et moi qui, jusqu'en ces temps-là, ne connaissais que des généralités sur la poésie française, j'ai commencé à l'étudier et à y faire des recherches. Aussitôt, j'ai fait la connaissance des vers de Charles Baudelaire, le grand poète du dix-neuvième siècle, surnommé le père de la poésie moderne française, et j'ai ajouté le résultat de cette connaissance à ce que j'avais déjà appris des expériences des poètes modernistes d'Iran à cette époque-là. Après un an ou deux de silence, j'ai publié d'abord le poème Raghs- e amwât (La Danse macabre) avec une préface de Ehsân Tabari, puis les poèmes Chab dar Kechtzârân (La Nuit dans les champs) et Divâneh (Fou) dans les numéros de l'an 1947 de la revue mensuelle Mardom (Le Peuple); et depuis ce temps-là, j'ai frayé un nouveau chemin dans le domaine de la poésie, et dans les années qui ont suivi, je l'ai perfectionné. ... »²¹⁹ En 1950, après l'obtention de son baccalauréat, Nâderpour se rend à Paris et à la Sorbonne pour y compléter ses études de la langue et de la littérature françaises. Il dit:

« Cet accomplissement des études m'a aidé et m'a donné l'occasion de connaître les poètes classiques et modernes français et de m'occuper à en traduire certains, comme Apollinaire, Valéry, Baudelaire, Rimbaud et Eluard: quelques poèmes que j'ai publiés dans la revue Sokhane et dans quelques autres avant la récente (islamique). »²²⁰

Après ses études et sa licence en littérature française à la Sorbonne, il retourne en Iran. Quelque temps plus tard il part pour l'Italie pour s'initier à la langue et à la littérature de ce pays. Ensuite, en collaboration avec Bijane Ouchidari, il traduit et publie des poèmes de sept

²¹⁹ Ibid, p.116

²²⁰ Entretien, op.cit., p. 116

poètes italiens, dans un livre intitulé *Haft tchehreh az châerân- e moâser- e itâliâ* (*Sept figures de poètes contemporains italiens*) aux Editions Frânkline.

Le premier recueil de Nâderpour est *Tchechm-hâ va dast-hâ* (*Les Yeux et les mains*); il est publié après les études universitaires de Nâderpour à la Sorbonne et son retour en Iran, en mars 1954, chez Bongâh-e entechârâti-e Safi-ali châh. Ensuite paraissent les recueils *Dokhtar- e Djâm* (*La Fille de la Coupe*), 1955, *Cher- e angour* (*Poème du Raisin*), 1958, *Sormeh- ye Khorchid* (*le Khôl du Soleil*), 1960. Puis, en mars 1978, chez les grands éditeurs Nil, Sokhane et Morvârid, c'est *Guiâh o sang na, âtach* (*Pas de Plante, ni de Pierre, mais du Feu*) en 1978, *Az âsmân tâ rismân* (*Du Ciel à la Ficelle*) en 1978, *Châm- e bâzpassine* (*Le dernier repas*) en 1978. Les quatre premiers recueils atteignent les quatrième et cinquième éditions. De plus, les éditeurs *Bongâh- e entechârât- e bâmdâd* et *Cherkat- e sahâmi- e ketâbhâ- ye djibi* publient de lui des poèmes choisis.

Après la islamique, les recueils de Nâderpour sont interdits de publication.

Nâderpour suit Nimâ pour ce qui est de briser l'égalité métrique des vers. Il accepte également la proposition de Nimâ de former le rythme d'un poème en vers libres à partir de la combinaison de deux à plusieurs rythmes prosodiques similaires. Du commencement jusqu'à la fin d'un poème, on ne devrait pas être seulement préoccupé d'un seul rythme, pense-t-il. A propos de la rime, il estime : « *Sa place fixe n'est pas à la fin du vers ou du distique, mais au contraire, le poète peut l'utiliser comme "la sonnerie pour faire revenir les significations à l'esprit"* (expression venant de Nimâ); et quand le poète désire joindre une partie du contenu à une autre partie, il peut l'employer et écrire le reste des vers sans rime. »²²¹

Nâderpour se croit le voyageur d'un voyage intérieur. Il dit:

« *J'ai décrit ce voyage intérieur dans mes vers, et chaque poème est le rapport d'un pas que j'ai fait, une preuve qui pose le cachet d'annulation de l'inculpation d'immobilité.* »²²²

Tout en suivant la voie des recueils précédents, il avoue que si changement il y a dans sa manière, il a été minime. Il pense que le style expressif de chacun naît de sa nature propre, et celle-ci est le destin de chacun; et changer le destin, si ce n'est pas impossible, n'est pas facile

²²¹ Entretien avec Nâderpour, p. 117

²²² Nâderpour, Nâder, *Châm- e bâzpassine, Le Dernier Repas*, Téhéran, Morvârid, 2^{ème} édition, 2003, p. 10

. . . Mais c'est dans les limites de la nature et du destin qu'il faut s'efforcer de s'améliorer. Nâderpour pense qu'il y a suffisamment essayé.

Quant à son voyage intérieur, il ajoute: « *L'ordre chronologique des poèmes exprime mon voyage intérieur pas à pas, et la continuité du mode d'expression montre l'influence de ce voyage dans les quatre éléments de ma poésie: le langage, l'image, la forme et la thématique.* »²²³

Le langage qu'il choisit pour sa poésie est le langage vivant de son temps. Il n'aime pas utiliser le langage classique, car il croit que « *rester sur le langage d'un siècle passé, c'est le désaveu de la vie des gens qui l'ont parlé de ce siècle-là jusqu'à aujourd'hui, qui l'ont enrichi.* »²²⁴

Nâderpour considère que le langage est vecteur de la compréhension du monde et de la culture de chaque peuple. Un peuple vivant ne peut voir sa compréhension du monde et sa culture immobilisées dans un moment ponctuel de l'Histoire.

Il ne cherche pas les mots de son langage dans les dictionnaires; il les trouve dans la langue du peuple. Pour lui, le poète qui renie la capacité poétique de cette langue se renie lui-même. Tout en respectant l'expérience des poètes anciens dans l'usage de la langue, les règles de la morphologie et de la syntaxe, il utilise un lexique qui, grâce aux concepts vivants, est commun à la langue des poètes classiques anciens et à celle d'aujourd'hui. Il utilise aussi un lexique qui n'existe que chez le peuple d'aujourd'hui, sans devoir s'en préoccuper. « *Si vous étudiez mes poèmes dans un ordre chronologique, vous constaterez l'augmentation progressive du nombre de termes puisés dans la langue populaire actuelle.* »²²⁵

²²³ Ibid, p. 11

²²⁴ Ibid, p. 12

²²⁵ Châm- e bâzpasine, *Le Dernier Repas*, Préface, p.12

Un autre élément essentiel de la poésie de Nâderpour est l'image : « Elle a toujours été l'un des éléments principaux de ma parole; je ne veux pas ainsi prouver qu'elle domine la poésie moderne du monde, mais je m'attache moins à la poésie sans image. »²²⁶ Le poète utilise les images pour se faire comprendre, et non simplement pour elles-mêmes. Dans ses premiers recueils, elles foisonnent: « Le foisonnement était le résultat du jaillissement de mon esprit qui, suivant les besoins de ma jeunesse, s'est précipité pour exprimer le sens et les contenus, et a essayé d'utiliser d'emblée ce qu'il avait acquis durant des années. »²²⁷

« Quant à la forme, il apprécie et approuve les travaux de Nimâ ; et il a élargi l'expression poétique. Grâce à lui, la poésie actuelle n'est pas prisonnière de formes comme le ghassideh, le ghazal, le masnavi et le robâï, et elle a des horizons ouverts devant elle. »²²⁸

Nâderpour approuve les propositions de Nimâ en disant:

« Je ne crois pas en un caractère impérissable et immuable des formes. D'après moi, elles sont nées des besoins du temps . . . Par exemple, la forme du ghassideh a été créée quand la plupart des poètes iraniens étaient des panégyristes des grandes cours . . . Ils ont ainsi délaissé la forme brève du robâï, forme limitée qui ne pouvait pas satisfaire ce besoin.»²²⁹

« En choisissant, peut-être inconsciemment, la forme qui me convenait, j'ai perçu le besoin du temps; je n'ai jamais brisé à dessein les récipients anciens, et je n'ai pas non plus loué, au nom du modernisme, la poésie sans rythme, car je crois que chaque peuple a sa perception de la poésie, et le persanophone, depuis mille trois cent ans, considère que la poésie s'accompagne de rythme. Bref, j'ai procédé suivant les besoins du contenu, parfois avec les formes classiques comme le ghassideh ou le ghazal. Dans la plupart des cas, j'ai choisi la forme libre nimâïenne et les rythmes nimâïens. Car, à mon avis, les vers inégaux, les rythmes superposés et les rimes qui sont "la sonnerie pour faire revenir le sens à l'esprit" (selon l'expression de Nimâ) rapprochent la poésie, comme disait Nimâ encore, " de la prose et du langage parlé"; et cette évolution semble nécessaire. Bref, je suis parmi les poètes directement influencés par Nimâ, c'est-à-dire que j'ai mis en pratique ses suggestions; mais

²²⁶ Ibid, p.13

²²⁷ Ibid, p.13

²²⁸ Ibid, p.14

²²⁹ Ibid, p. 14

je n'ai pas imité son mode d'expression. »²³⁰ Parlant de l'engagement du poète et de la position de la poésie dans les problèmes politiques et sociaux, Nâderpour fait allusion à Sartre et à son oeuvre *Qu'est-ce que la littérature ?* Il croit que les partisans iraniens de la poésie engagée n'ont pas même bien lu la traduction de cet essai; il s'accorde avec Sartre pour qui, d'après lui, l'engagement concerne le roman, la nouvelle et les oeuvres dramatiques, et non la poésie.

Pour Nâderpour, l'engagement qui s'applique aux événements et aux problèmes politiques du jour, passagers, est en contradiction avec la mission de la poésie, qui est "de briser les murs du temps et d'acquérir l'éternité." Mais si l'engagement concerne les positions historiques et les qualités humaines supérieures, la poésie persane a toujours été engagée. Nâderpour dit: « *La condition pour être engagé n'est pas seulement de ne pas parler de soi et de parler toujours des autres, autrement dit, de remplacer « je » par « nous ». S'il n'y a pas de profondeur et de sincérité, ce changement des pronoms ne sera qu'une tromperie; mais le contraire de cette idée n'est pas juste. Ainsi, si le poète utilise souvent la première personne du singulier, ce n'est pas nécessairement l'effet d'une indifférence envers les autres; que de fois en parlant de soi, le poète veut parler des autres . . . Pour mieux se dire, le poète peut se mêler aux autres et s'unir avec tout le monde, si bien que, quand il parle de lui-même, il semble bien qu'il parle des autres.* »²³¹ Nâderpour affirme que pour commencer à écrire sa poésie, il a commencé par parler de soi pour arriver à l'ensemble: « *Si le jugement de ceux qui ne voient que l'apparence me condamne pour le péché d'utiliser le pronom « je », j'attendrai le jugement du temps.* »²³²

Pour mieux s'exprimer à ce propos, il donne la célèbre citation « *JE est un autre* » de Rimbaud.²³³

La Préface du recueil *Sormeh- ye Khorchide* semble être un poème en prose, ou une prose poétique:

De l'adresse jusqu'à la clé

²³⁰ Ibid, p. 15

²³¹ Ibid, p. 17

²³² Ibid, p. 17

²³³ Nâderpour, Nâder, *Guiâh o sang na, âtach (Pas de Plante, ne de Pierre, mais du Feu)*, Téhéran, Morvarid, 2003, p. 17

J'ai demandé à tout le monde et tout le monde m'a donné l'adresse:

Dernière rue . . . dernière ruelle . . . au bout de l'impasse...

Je suis parti – je suis parti! Dans cette ville étrange, toutes les rues étaient longues, sinueuses et sans fin. Il fallait marcher un mois entier, du début à la fin, pour parcourir une rue...

Je suis parti – je suis parti! Dans ces rues longues, toutes les ruelles étaient étroites, longues et sinueuses. Il fallait marcher une journée entière, du matin au soir, pour parcourir une ruelle.

Je suis parti – je suis parti! Sous les soleils brûlants et assoiffants, sous les clairs-obscurs des arbres au bord du ruisseau, sous les lambeaux des nuages errants, je suis passé et, dans le coucher de soleil automnal, sous la poussière couleur de plomb et parmi le murmure doux des gouttières, je suis arrivé à la dernière impasse. Les pins géants, immenses, avaient ouvert leur parapluie vert, sous la pluie, et mêlaient les murmures de leur coeur et les frémissements de leur corps. En me voyant, ils se sont dressés et sont restés debout, silencieux.

Je me suis approché de la dernière porte: c'était une porte fermée. Elle était si fermée qu'il semblait qu'elle n'avait pas été ouverte depuis bien des années.

J'ai frappé trois coups à cette porte-là et j'ai prêté l'oreille. Aucune voix ne s'est élevée. Aucun pas, de l'autre côté, ne s'est approché de la porte.

J'ai donné un coup de plus. Le silence ne s'est toujours pas brisé. Aucune main, de l'autre côté, n'a encore touché la porte. La clé que je serrais depuis longtemps dans mon poing, je l'ai insérée dans la serrure. La porte ne s'est pas ouverte; mais une voix s'est élevée de sa poitrine.

Je ne sais pas si moi seul ai entendu cette voix, ou si tous les pins et les murs l'ont aussi entendue:

« A la fin, il existe une porte que n'ouvre jamais aucune clé . . . Retourne! »

Mais je ne suis pas reparti. Je suis toujours debout devant cette même porte, espérant qu'un jour elle s'ouvrira.

Je suis debout devant cette porte fermée.

C'est toujours le coucher de soleil de l'automne et les pins géants, immenses, ont ouvert leur parapluie vert sous la pluie, et toujours, ils mêlent les murmures du coeur et les frémissements de leur corps. Mais je ne frappe plus à la porte, et je n'ai plus l'intention de retourner. Car j'espère qu'un jour, cette porte s'ouvrira. Car j'entends de la poitrine de la porte la voix de Hâfiz, l'éternel, dont les paroles sont le langage qui me décrit. Ecoutez, vous aussi, ses paroles divines:

*Dans la ruelle de la taverne, il a considéré cela comme une pensée corrompue,
Sur le seuil de la taverne, celui qui a trouvé un chemin
Par la vertu de la coupe de vin, il a su les mystères de la taverne,
Le temps n'a donné la couronne du détachement qu'à celui
Qui a aperçu l'honneur du monde dans ce chapeau. Hafiz*

*Depuis le jour où j'ai entendu ces paroles, voici dix huit ans
Je suis toujours debout devant cette même porte. La ruelle est pleine du tumulte des passants.
Certains me regardent fixement et passent à côté de moi, comme s'ils voyaient un fou.
D'autres me tacent: « Tu es resté longtemps; tu t'es éloigné ». Quelques-uns, quant à eux, affirment: « Nous avons vu l'autre côté de la porte: il n'y a rien! » Mais je n'écoute pas ces propos. Je ne frappe plus à la porte, et si elle ne s'ouvre pas, je ne m'en soucie pas. Car je suis retourné d'un voyage intérieur et secret et je ne m'inquiète pas si ceux qui ne regardent que l'apparence croient immobile mon voyage.
Maintenant, je suis debout devant la même porte et de sa poitrine, j'entends la voix de Hâfiz l'éternel, qui dit cette fois:*

Celui qui est devenu le confident du coeur est resté dans la chambre de l'ami,

Et celui qui n'avait pas su le faire est resté là à abjurer

Je ne connais pas chose plus merveilleuse que la voix de l'Amour

Un souvenir demeuré dans ce dome tournant

Hormis mon coeur qui, d'éternité à éternité, est son amant

Je n'ai pas entendu quelqu'un d'autre qui serait resté dans l'Amour.

Les soufis, tous, ont dégagé leur habit mis en gage

C'est notre manteau de derviche qui est resté chez le marchand de vin. ²³⁴

Au commencement de son métier de poète, la contemplation de la nature emplit Nâderpour de joie, de l'infini de la création. Il se noie dans la splendeur des manifestes joyeux du monde.

« *Il est intime avec les couleurs, les images; il est affectueux, bienveillant envers les gestes et les voix. Il passe les nuits à nourrir ses rêves, les nuits au clair de lune, avec les rêves longs et lointains sous le regard des étoiles...* » ²³⁵

« *Il cherche la beauté; il l'adore. Il aime tout en ce monde. Même les apparitions imaginaires lui sont chères. Il pleure avec la lune et les étoiles pour la mort d'un oiseau.*

Il écrit pour la joie. Sa jeunesse, brûlant d'une ardeur cachée, avance vers l'idéal. Depuis les passés les plus lointains, il regarde le futur, et parfois, il voyage des hauts sommets du désir jusqu'aux souvenirs les plus flous; et ainsi, sa poésie commence avec une sorte de romantisme, propre à Nâderpour, qui à ce moment, exprime l'idéologie de l'adolescence et de la jeunesse: la jeunesse, qui a besoin d'idéal, se tourne d'abord vers le passé, et ensuite, vers le futur. Ces deux actes forment le fondement principal de ce romantisme, qui trouve son

²³⁴ Ibid, pp. 9-20

²³⁵ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p. 179

apogée dans le poème *Yâdboud-hâ (Souvenirs)*. »²³⁶ Nâderpour trouve son idéal dans les lointains, dans le futur:

Je passe tant la main sur les ténèbres de la nuit

Que j'ouvre la fenêtre de demain ²³⁷

Sargozacht(Aventure)

Après les années d'enthousiasme commence une période de silence, de réflexion et de solitude ; il entre dans le monde des réalités amères, dans le monde des efforts et des échecs, des troubles, des colères, des désespérances et des cruautés, des impasses et des erreurs. Le poète voit des questions et des énigmes surgir devant ses yeux. Il commence à réfléchir. Les longues réflexions remplacent les derniers désirs ardents de sa prime jeunesse, et les dissimulent dans ses nuits pleines de rêveries amères. Désormais, les moments difficiles et tristes commencent dans la vie du poète. Il n'est plus le poète romantique passionné, tendre et compatissant de naguère. Le poète sur qui les yeux de la lune et des étoiles, du soir jusqu'à l'aube, étaient fixés, crie maintenant:

Ô ciel, pour l'amour de Dieu, étends ton rideau

Cache- moi des yeux des étoiles ²³⁸

Az daroun-e chab (De l'intérieur de la nuit)

Après des années de silence, Nâderpour recommence à écrire. Mais c'est surtout l'angoisse, la rancune, la haine, la mort, le désespoir, qui foisonnent maintenant dans sa poésie. Il voit tout avec des lunettes pessimistes et sceptiques. Il cherche des réponses. Mais la meilleure solution est la mort, qui l'attire:

²³⁶ Ibid, p.p. 180- 181

²³⁷ Nâderpour, Nâder, *Madjmoueh-ye achâr (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Negâh, 2003, p. 104

²³⁸ Ibid, p. 11

Frappe, ô main de la mort, frappez, ô doigts de la mort,

*Sans tarder à ma porte pour que je l'ouvre.*²³⁹
de la nuit)

Az daroun-e chab (De l'intérieur

Désormais, c'est la grande peur qui l'accompagne. Toutes les nuits, un fantôme caché avec des yeux « sans regard » et des mains brûlées, « réduites aux os » le cherche et le tourmente. C'est pourquoi le poète, quand il sort de ce monde de cauchemar, voit tout ce qui se trouve autour de lui avec haine, rancune et colère. La clarté de son regard est passagère. Il se venge de tout, à cause des moments difficiles et pleins d'horreur où des yeux et des mains l'ont tourmenté. Il ne traite que temporairement des thèmes comme la politique, les plaisirs sensuels, la lutte sociale, la foi, le blasphème, . . . Il s'enfuit de tout et vit dans une atmosphère confuse où se mêlent paix et emportements.

Le poème *Tchechm- hô vo dast- hô*(*Les Yeux et les Mains*), dans le recueil du même titre, exprime très bien l'état d'esprit de cette période: il a vingt trois ans, avec sa solitude et les douleurs de l'éloignement de son pays. Tout cela entraîne qu'il considère les manifestations de son temps comme ennemies, qu'il s'habitue à l'effroi, à l'horreur du monde qui l'entoure. C'est alors qu'il compose la chanson de son innocence:

Les Yeux et les Mains

La nuit arriva, et la frayeur de cet œil sans regard

Comme les frissons de la mort a envahi mon corps ;

Dans la profondeur de mon esprit, cherchant,

Une main s'est glissée et m'a reconnu.

²³⁹ Ibid, p. 113

*Dans ses griffes sauvages, je suis resté à crier
Ma clameur s'est brisée dans ma gorge, par effroi
L'œil d'une étoile a brillé et la lumière de la lune
Est entrée comme une flèche dans la pénombre de mon œil.*

*Un instant, le ciel et les arbres et les nuages
Se sont mélangés, cachés et ont disparu ;
Un instant, deux yeux coupables et infernaux
Se sont manifestés derrière les rideaux de la noirceur.*

*Comme une toile où la couleur file en colère
L'univers s'est empli de poussière, a pris la pénombre
Un instant, tout a choisi le silence, tout est mort
Il semblait que la peur de la mort l'eût envahi.*

*Deux yeux rouges, seuls, deux yeux qui brûlaient
Se sont approchés, ont fondu, ont flamboyé
Deux points, d'abord, qui se sont épanouis dans l'obscurité
Ensuite, deux lumières rouges ont fusé de ces deux yeux.*

*Il semblait que de l'œil de la mort, goutte à goutte, le temps tombait;
Dans ses larmes obstinées, la vie a pris froid ;
Dans la lumière de ces deux yeux qui tremblaient et se sont fixés*

Ces deux mains glacées ont pressé encore mon cou.

Dans ses griffes sauvages, je suis resté à crier

Ma clameur s'est brisée dans ma gorge par effroi

L'œil d'une étoile a brillé, et la lumière de la lune

Est entrée comme une flèche dans la pénombre de mon œil.

J'ai gémi d'horreur et dans les horizons sans néant

La voix basse et aigüe de mes plaintes s'est perdue ;

La pénombre a gagné l'espace et la brise a perdu l'haleine

Elle a rompu, dans la gorge du silence, ma voix.

Tchechm-hâ va dast-hâ(Les Yeux et

*les Mains)*²⁴⁰ (Paris, 1951)

Sept ans plus tard, dans son recueil *Sormeh- ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)*, nous constatons toujours l'influence et l'héritage funestes de cette période.

Mais les années où il vit à Paris changent sa manière de penser. Il y ouvre les yeux aux réalités de la vie; il y observe attentivement les vérités du temps et du milieu où il vit. « *Tout cela l'influence, et lui offre aussi les sources limpides de la littérature de ce temps, à son esprit assoiffé et chercheur. Il connaît bientôt le symbolisme français. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé lui deviennent chers et influencent sa poésie.*

Désormais, une atmosphère différente règnera dans sa poésie. Elle ne sera plus la peinture « pure » de la nature, mais l'expression de la douleur intérieure et de l'actualité.

²⁴⁰ Ibid, p.p. 123-125

*Au lieu de s'adonner aux rêveries romantiques, il pratique l'observation minutieuse des symbolistes; il se met à la quête des relations secrètes qui lient les objets, son âme et celle des autres. »*²⁴¹

Dans des poèmes comme *Barf o Khoun (Neige et Sang)*, *Tak derakht (Arbre solitaire)*, *Nâchenâs (Inconnu)*, il s'efforce, au moyen de symboles et de la musicalité précise des mots, d'écrire des vers qui suscitent chez le lecteur de nouvelles sensations vagues. Les recueils *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)* et *Sormeh- ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)* témoignent de ce même effort du poète.

Retourné au pays, il ne peut demeurer le spectateur insensible et tiède des événements de son temps. Il s'aperçoit que sa génération a des besoins particuliers et poursuit un but assez précis, avec ferveur et enthousiasme. Il voit alors son destin dans l'avenir de sa génération. Et la vie lui semble soudain belle et agréable.

Dans *Dar hartcheh hast o nist (Dans ce qu'il y a, dans ce qu'il n'y a pas)*, Nâderpour voit le visage souriant de la vie. Comme le croit Jean-Michel Maulpoix à propos de Rimbaud :

*« Selon la leçon rimbaldienne, écrire implique tout d'abord de se rendre attentif et présent à tout ce qui existe... être là, s'imprégner de tout. Mais écrire, c'est aussi voir beaucoup plus que ce que l'œil est capable d'appréhender. C'est convoiter toujours davantage que ce qu'il est possible de saisir. C'est faire, dans ce qui est, l'expérience de ce qui n'est pas. C'est provoquer ce que Michaux appelle « crise de la dimension ». C'est donc développer de prodigieux « il y a » imaginaires. »*²⁴² Et cela est vrai pour Nâderpour surtout quand il écrit, très jeune et plein d'enthousiasme, ce poème.

Et c'est plein de joie qu'il écrit:

Dans tout ce qu'il y a, dans tout ce qu'il n'y a pas

Dans la mort amoureuse des nénuphars du matin

²⁴¹ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p. 187-188

²⁴² Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 135

Dans la danse mystique des silhouettes et des ombres

Dans les pleurs rouges du crépuscule sur le coucher jaune

Dans les pieds des montagnes

Sous l'azur triste du ciel

Dans le visage du temps

Dans le terrain riche en sources chaudes et pleines de mousse du soleil

Dans les gouttes de l'eau

Dans les ombres du bosquet abondant, lointain

Dans la cascade ivre

Dans le soleil chaud et brûlant de l'étendue pierreuse

Dans le rideau de la poussière

Dans les cheveux souples et troublés des vents

Dans les matins

Dans une contrée perdue sans nom ni adresse

Dans les frontières et les pays lointains et féériques des souvenirs

Dans le rire doux du jour

Dans le rire sarcastique de la coupe

Dans les boutons rouges et violets des étoiles

Dans l'ondulation de la soie

Dans le visage du mirage

Dans les larmes qui gouttent de l'œil du ciel

Dans le poignard de l'étoile filante

Dans la ligne verte de la vague

Dans l'œil de la bulle

Dans le parfum de sa chevelure

Dans l'ondulation des cheveux

Dans un baiser qui se brise sur mes lèvres

Dans le rire qui s'épanouit sur ses lèvres

Dans tout ce qu'il ya, dans tout ce qu'il n'y a pas

Dans tout ce qu'il y eut, dans tout ce qu'il y a

Dans la flamme du vin

Dans les pleurs ivres

Dans chaque endroit où passe l'ombre de la vie

Ivre et plein de joie

Le messager inconnu chante à mon oreille

Silencieux et plein de clameur :

Là où l'homme efface le nom du destin

Et où le travail casse le dos de la servitude

Tourne-toi vers l'amour

*Tourne-toi vers le visage souriant de la vie.*²⁴³

²⁴³ Nâderpour, Nâder, *Madjmoueh-ye achâr (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Negâh, 2003, p.p.126-128

Maulpoix continue : « *Il y a* » ouvre ainsi la voie du « *je suis* ». Et le credo du poète pourrait être « *il y a, donc je suis.* » *Il y a ce qui est, il y a ce qui n'est pas, donc je suis...un autre* »²⁴⁴, cela est vrai aussi pour Nâderpour mais juste que dans ce cas, il reste plutôt lui-même.

Ce poème, du point de vue de la forme, du procédé d'énonciation, de la tonalité et du thème, est un exemple de l'influence française sur le poète.

« *Ce genre de poèmes ...est la forme ordinaire et répétitive de cette époque-là. C'était une nourriture facile à digérer, qui pour l'esprit paresseux de ces temps-là et de ces hommes qui avançaient dans une direction inconnue, était appréciée, agréable et convenable.* »²⁴⁵ Eluard avait déjà vu et écrit partout le nom de la liberté.

C'est là que nous constatons l'influence du poème *Liberté* d'Eluard.

L'atmosphère générale, la tonalité et le style du poème de Paul Eluard, surtout avec la répétition de la préposition « sur » ont influencé Nâderpour qui met à la place de cette préposition, la préposition « dans » pour garder le style du poète français. A partir cette période, c'est l'espoir qui envahit Nâderpour et qui flamboie dans son existence. A nouveau, il devient intime avec tout ce qui compose son environnement. Les désirs sont à nouveau vivants et suscitent l'émotion dans le cœur, si bien qu'il désire se mêler aux vents, comme un parfum fugitif et joyeux, aller pieds nus dans les champs comme Rimbaud, et boire le parfum des bois silencieux, comme Rimbaud se décrit dans son poème *Sensation*. . .

Les plaisirs

Quand revient le soir bleu,

Ce sera moi et ce toit vert des ciels,

Ce sera moi et ces montagnes brumeuses,

²⁴⁴ Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 136

²⁴⁵ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p.194-195

Ce sera moi et ces nuages, ces ombrelles.

Je courrai dans les bosquets comme une lune verte.

Je soufflerai dans les montagnes comme le souffle du vent,

Je déraperais sur la pente de la vallée profonde.

Dans l'odeur du matin, comme le soleil de juillet,

Je ferai danser la meule jaune comme une vague,

Comme un vent j'embrasserai les épis,

J'irai, pieds nus, dans les champs,

Je boirai le parfum des silencieuses forêts,

Je chanterai, les soirs, dans la clameur des cascades,

Une chanson céleste.

Je m'attacherai au tintement de ma mélodie,

Glissant dans le silence immortel,

Je deviendrai clair de lune et m'envolerai le soir,

Sur cette mer profonde couleur de ciel,

Sur ces vagues en colère qui le long du rivage

Frappent, comme des fous, leur tête sur la pierre,

Je deviendrai un parfum fugitif et joyeux,

Me mêlerai au vent du soir,

J'entrerai dans l'odeur de l'étoile et de la lune,

Dans le monde de l'oiseau et du poisson,

Deviendrai le vin du matin, dans la coupe des ténèbres,

Chaufferai au rouge la joue de ceux qui, la nuit,

*Veillent comme feuille morte tombant de l'arbre,
Je me mettrai à danser du côté des ruisseaux ;
Ce qui demeure, c'est le monde et ces désirs,
Qui à chaque instant me tirent derrière eux,
De telle sorte qu'ils suscitent l'émotion dans mon cœur,
Et je m'envole avec les clairs de lune,
Désormais, ce sera moi et la joie de vivre,
Ce sera moi et ces jardins,
Quand revient le soir bleu,
Ce sera moi et ce toit vert des ciels.²⁴⁶*

A cette période, il est visiblement influencé par les sentiments et la pensée de Rimbaud. Lisons le poème de Rimbaud, qui lui aussi, profite des beautés de la nature, de sa vie :

Sensation

*Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, - heureux comme avec une femme.²⁴⁷*

²⁴⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.129-131

²⁴⁷ Rimbaud, Arthur, *Poésie Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p.50

L'une des particularités des influences que Nâderpour reçoit est qu'il ne reste pas à prendre un poème d'un poète français pour l'imiter, il développe la scène en y ajoutant ses propres images et ses propres idées ; ce qu'il a fait dans son poème *Havas-hâ (Les plaisirs)*

Parlant de projets de Rimbaud, Pierre Brunel croit : « *Un grand thème rimbaldien. L'errance du "bohémien" est la seule manière peut-être de connaître l'amour avec une (Nature)-femme, et la figure du Départ absolu...* »²⁴⁸ Comme c'est le cas pour Rimbaud, pour Nâderpour, dans *Les Plaisirs* c'est non seulement l'amour avec la Nature mais aussi une figure du Départ quand il dit :

Ce qui demeure, c'est le monde et ces désirs,

Qui à chaque instant me tirent derrière eux.

Mais c'est surtout le monde qui l'incite de partir.

Les deux poèmes sont « *des vers pleins de soleil et où les gestes d'amour ne sont si francs...* »²⁴⁹

Les deux poètes désirent une sorte d' « amour infini » dans leur existence. A propos de Rimbaud Pierre Brunel écrit : « *Le poète-bohémien s'est avancé avec confiance dans la vie, attendant en lui la montée de « l'amour infini » (Sensation, v.6) comme celle de la sève dans l'arbre...* »²⁵⁰

Pierre Brunel écrit à propos de *Sensation* : « *Il s'agit d'aller au bout du corps humain. Il espérait, en 1870, en un bien-être du corps, l'aise, qui se communiquerait à l'âme et donc à la poésie...* »²⁵¹

Dans les deux poèmes il existe des bonheurs simples et élémentaires, on y trouve un « *retour de l'être humain à son corps, à ses élans naturels.* »²⁵² Après 1871, comme le confirme Yves

²⁴⁸ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p. 29

²⁴⁹ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p. 35

²⁵⁰ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p. 53

²⁵¹ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p. 70

²⁵² Bonnefoy, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Editions du Seuil, 2009, p. 349

Bonnefoy « *on ne pourra plus parler des couleurs, parler des fleurs, comme avant* »²⁵³, mais c'est justement en 1870 que Rimbaud en parle dans *Sensation*.

Rimbaud dans *Sensation* aime tout : la vie, les fleurs, les soirs bleus d'été, la fraîcheur à ses pieds, la nature où il peut se réjouir tout en étant « seul avec soi » et cet enseignement inspire Nâderpour et ses *Plaisirs*.

Sa sensualité se montre, elle lui montre les beautés. « *C'est l'enseignement d'un espoir, car voici de l'être sur quoi fonder.* »²⁵⁴ C'est lui qui transmet cet enseignement à Nâderpour ; cet enseignement se trouve dans *Les Plaisirs* de ce dernier ; les deux poètes veulent montrer « *autre chose que la réalité ordinaire.* »²⁵⁵

Tous les deux, ne sont pas encore engagés dans les affaires politiques et sociales ; ils sont sans attache sociale. Nous trouvons chez les deux « *pure nature, pur ferment de la liberté.* »²⁵⁶ Voici les traits communs qui se trouvent dans les deux poèmes : les joies, les plaisirs, l'espoir, qui ne sont pas encore « mis à l'épreuve. »

Il ne faut surtout pas oublier que *Les Plaisirs* de Nâderpour datent de 1952, un an avant le Coup d'état de 1953.

La *Sensation* est pour Rimbaud « *et selon lui un point de départ* »²⁵⁷

Pour Nâderpour ce n'est pas pourtant un point de départ.

« *D'abord légèrement agaçante (un picotement), puis délicieuse de fraîcheur, la sensation rêvée introduit à un rêve d'amour qui devrait être une sensation plus pleine, plus forte encore, une ivresse déjà...* »²⁵⁸ Ce poème comme le croit Pierre Brunel est « *chargé de tout le mystère d'un futur qui est son temps grammatical exclusif, par ce poème de l'abandon où pourtant une répétition têtue insiste sur la décision d'« aller », par ce poème où le vide (le silence, l'absence de pensée) n'est qu'un rite préliminaire pour le plein, - la montée en soi de « l'amour infini* ». »²⁵⁹

²⁵³ Bonnefoy, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Editions du Seuil, 2009, p. 37

²⁵⁴ Bonnefoy, Yves, op.cit. p.88

²⁵⁵ Ibid, p. 88

²⁵⁶ Ibid, p. 88

²⁵⁷ Brunel, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Editions du Champ Vallon, Paris, 1978, p.10

²⁵⁸ Ibid, p. 11

²⁵⁹ Ibid, p. 10

C'est une expression pour les deux poètes de « *dire ensemble la couleur du ciel et la couleur de l'âme.* »²⁶⁰ ; la couleur du soir qui est bleue pour Rimbaud et qui est la même également dans le poème de Nâderpour.

« *Bref, mesuré, ce poème ouvre aussi à l'incommensurable quand il recule, à l'infini, le but de la promenade. Elle devient une errance de nomade attiré par l'horizon. Et une étrange opposition s'établit entre la modestie de l'infini (« comme un bohémien »), réduisant le je à un point mobile dans l'univers, et l'ambition du défini qui laisse supposer une possible prise de possession du temps (« les soirs bleus d'été »), du lieu (« les sentiers », « l'herbe menue ») et une possession par les éléments (« les blés », « le vent », « l'amour infini » montant dans l'âme comme la sève dans l'arbre). Ce poème fini est un poème de l'infini. La sensation est dépassée par une quête qui reste vague dans son objet, mais qui est marquée par des exigences certaines : la liberté, l'amour, le bonheur.* »²⁶¹

Les plaisirs tout comme *Sensation* « se situe dans la continuité d'une tradition poétique. »

Rimbaud dans son poème *Sensation* utilise le futur comme le temps de ses verbes. Nâderpour, quant à lui, utilise le subjonctif présent, l'un des deux temps présent dans la langue persane qui est surtout utilisé pour montrer le futur. « *Ce que le poète ressent, au moins imaginativement, sinon physiquement, c'est une expérience du moment présent.* »²⁶² C'est ce qui est vrai pour le poème de Nâderpour ; le subjonctif présent, montre le futur mais aussi le présent dans *Les Plaisirs*.

« *Le sentiment qui domine est celui d'un futur imminent, appelé à l'existence, dont on devine qu'il ne va pas tarder à prendre la place d'une actualité dépassée.* »²⁶³

« *Le poète est attentif non pas seulement à ce qu'il va immédiatement éprouver dans le temps, mais aussi à ce qu'il va immédiatement ressentir dans l'espace.* »²⁶⁴ C'est ce que Georges Poulet écrit à propos de *Sensation*.

Mais qui est vrai pour le poème *Les Plaisirs* de Nâderpour.

Le lieu pour les deux poètes est celui de campagne. Chez Rimbaud le sens qui domine son poème, c'est celui du toucher ; quant à Nâderpour, c'est le toucher mais aussi l'odorat. C'est

²⁶⁰ Ibid, p. 11

²⁶¹ Ibid, p. 11

²⁶² Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 105

²⁶³ Ibid, p. 147

²⁶⁴ Ibid, p. 105

le toucher qui a un rôle très important « *indispensable et initial dans notre découverte de la réalité objective* »²⁶⁵ Au lieu de sentir le vent baigner sa tête comme le dit Rimbaud, c'est Nâderpour, lui-même, qui devient comme le souffle du vent et qui baigne les montagnes.

C'est ainsi que, nous le croyons, Nâderpour n'imité pas, ne copie pas ; il s'inspire et donne sa propre couleur à son poème dont il développe la scène : le poème de Rimbaud contient huit vers ; deux quatrains, tandis que celui du poète iranien possède trente-six vers ; neuf quatrains.

« *Ce qui fixe son attention, c'est le picotement ressenti par lui, la sensation personnelle de fraîcheur, une certaine façon de sentir son visage caressé par le vent.* »²⁶⁶

Nâderpour, lui, embrassera les épis, ira pieds nus dans les champs et boira le parfum des silencieuses forêts ; ce qui lui donne cette sensation. Pour les deux poètes les sensations se rapportent alors à leurs corps. Chez les deux poètes, le promeneur et le poète ne sont qu'un. Leurs corps sont en mouvement. Le corps « *pour celui qui lui accorde une attention naïve et par conséquent d'autant plus aiguë, se révèle être une source inépuisable d'informations exclusivement intimes sur l'être qu'on est. La conscience de soi qu'on a au moment où l'on se livre, par la marche ou autrement, aux sensations les plus directes et les plus fraîches, n'est donc pas différente de celle qu'on éprouve parfois dans son lit, au moment du réveil...on se retrouve soi-même, non dans cette espèce de familiarité usée que l'on a, dans le cours ordinaire de son existence, avec sa propre personne, mais dans un contact avec soi qui est absolument neuf et, par conséquent aussi, absolument intense.* »²⁶⁷ Nâderpour ne parle pas de sentir ou de se sentir mais tout cela existe implicitement dans son poème *Les Plaisirs*.

« *A la sensation s'ajoute une pensée perceptive qui ne s'exerce pas seulement sur l'objet qui tombe sous le sens, mais encore sur l'objet percevant.* »²⁶⁸

Dans ses deux poèmes l'être « *se trouve scindé en deux. D'un côté, il y a en lui l'envahissant* », qui s'impose aux deux poètes, « *remodelant* » leurs personnes, « *un influx d'énergie* » qui les étourdit, les bouscule, s'empare d'eux et les empêche de percevoir quoi que ce soit d'autre ; et d'un autre côté, il y a la conscience étourdie, encore sous le choc de ce

²⁶⁵ Ibid, p. 105

²⁶⁶ Ibid, p. 106

²⁶⁷ Ibid, p. 106

²⁶⁸ Ibid, p. 107

qu'elle ressent, qui ne peut plus provisoirement sentir ou penser rien d'autre, et qui risque ainsi de perdre toute caractéristique particulière, toute personnalité. »²⁶⁹

L'idée de « se réveiller » existe implicitement dans les deux poèmes ; « *la marche étant un effort musculaire dont le rythme s'harmonise avec ce réveil* »²⁷⁰, c'est comme si les deux poètes-promeneurs se réveillaient en allant dans les sentiers, les montagnes.

Nous constatons encore quelques influences rimbaldiennes dans le poème *Khoucheh-hâ-ye talkh*(*Les Epis amers*) de Nâderpour. Dans ces vers du poème qui commence ainsi :

« Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize »

Quand Rimbaud écrit :

*Ô Soldats que la Mort a semés, noble Amante,
Pour les régénérer, dans tous les vieux sillons*²⁷¹

Et Nâderpour, beaucoup inspiré par Rimbaud à cette période de sa vie, avant le Coup d'Etat de 1953, écrit :

*Pour que la semence des assassinés devienne féconde,
Pour que dans les poitrines poussent d'amers épis !
Il faut que tombent, des yeux vagabonds, de ces nuages rouges,
La pluie de sang et la pluie des vengeances !...*²⁷²

Un autre poème de Rimbaud, *Le Forgeron*, suggère l'intérêt du poète pour la destinée des autres hommes, qu'il aime de tout son coeur.

²⁶⁹ Ibid, p. 110

²⁷⁰ Ibid, p. 151

²⁷¹ Rimbaud, Arthur, *Poésie Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p.48

²⁷² Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 146

Le Forgeron est un poème de « l'extrême violence », exprimé à propos d'un « vieux républicain de 89 » et qui montre « les sentiments de Rimbaud adolescent au temps de la Commune » ; *la Chanson de la Colère* montre les mêmes sentiments de Nâderpour un an avant le coup d'Etat de 1953. Il crie avec eux, son coeur bat dans leurs poitrines, et il chante leur *Chanson de la colère*:

Chanson de la Colère

*Les vieux forgerons, leur marteau à la main,
Leur visage brûlé à la lumière du soleil,
Comme les étoiles rouges dans la noirceur du soir,
La joie de la remplit leurs yeux !...*

*Les lourds marteaux à la main et la bouche remplie de clameurs,
Leur cri s'est brisé vers l'horizon du crépuscule.
Dans la contrée de l'horizon, ont poussé les grappes de la colère,
Sur les lèvres du ciel se sont fanés les baisers de la lune.*

*Il semblait que la clameur des dieux du Ciel
Ait résonné aux rivages silencieux de la vie,
Et qu'aient pris la couleur de la vengeance et celle du crépuscule,
Ces joues brûlées par la honte de l'esclavage !...*

*Il semblait que la colère ravalée des siècles
Ait jailli de la vieille ruine des jours.*

*Il semblait que les lamentations des victimes de la guerre
Ait répandu le feu dans le cœur des armes.*

*La chanson de la colère est montée des poitrines aux lèvres
Et a répandu la peur dans le sanctuaire des gens insouciantes,
Il semblait que sur le seuil de ce soir amer,*

*Les ombres d'hommes inconnus aient grimpé l'une dans l'autre.
A leurs yeux, les premières lueurs orageuses du crépuscule
Amènent la nouvelle du sourire ensanglanté de l'aube.
Leur cri est libéré dans le ciel de la ville,
Leurs noires colères ont frémi dans leurs yeux.
Il semble que le silence de la mort ait été brisé ;
Dans la résurrection de cette dernière nuit sombre,
A jailli, du cœur lointain des horizons, une lumière.
Dès que l'ombre de la nuit est tombée sur la terre,
Le vent du soir chante, honorant le jour de la victoire,
Et le remerciant d'avoir cassé la chaîne de l'esclavage.
Oh vieux forgerons, tous, marteau à la main,
Dans leurs yeux, les premières lueurs du soleil de la vie !²⁷³*

Ce poème est également inspiré par *Le Forgeron* de Rimbaud.

Comme nous le savons, l'idéal de Rimbaud, c'est un moi créant que nous pouvons découvrir dans son poème *Le Forgeron*.

Pierre Brunel, parlant des poèmes politiques de Rimbaud, écrit : « *Une étude thématique peut faire apparaître une certaine disparité, les poèmes politiques se trouvent mêlés à des poèmes plus lyriques, et comme éparpillés le long du recueil... Le Forgeron est un faux poème historique, et la leçon faite à Louis XVI par un représentant de « la Crapule » est celle que Rimbaud, se sentant lui aussi « de race inférieure », a envie d'adresser à l'Empereur. Enfin, apparemment indirecte, c'est l'expression d'un point de vue personnel, indignée et passionnée (Le Forgeron, Le Mal)...La satire... vise en particulier la religion et ses représentants : c'est dans un passé historique toujours d'actualité... »²⁷⁴ Mais le poème de Nâderpour n'est pas un poème historique, pourtant il est d'actualité. Il ne vise pas non plus la*

²⁷³ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 142-144

²⁷⁴ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p.p. 51-52

religion et ses représentants. Dans ce poème Nâderpour montre implicitement la force du peuple contre le Châh, un an avant le Coup d'Etat.

« *Le Forgeron ne désire rien d'autre pour les siens que ce bonheur tranquille, ce bien-être du corps qui monte jusqu'à l'âme.* »²⁷⁵

Ce propos de Pierre Brunel peut être juste également à propos du poème de Nâderpour. Mais il pense plutôt au bonheur de ses compatriotes.

Avec l'aspect agressivement politique de ce poème plus la manifestation de ce qu'on peut appeler le « moi créateur », le forgeron « *se présente essentiellement comme un dompteur des choses et des êtres.* »²⁷⁶ Partout Nâderpour développe les scènes qui l'inspirent, peut-être car il a durant sa jeunesse pratiqué la peinture. Mais par rapport à ce poème *Soroud-e Khachm (Chanson de la Colère)*, le modèle français est plus long, plus développé.

L'homme, maître de son destin, exerce librement sa volonté sur le monde des choses. Les deux poèmes ont des « inflexions politiques et naires. »

« *L'être rimbalidien, tel que le poète le conçoit, se comporte non pas seulement comme un naire, mais comme une sorte de démiurge de type prométhéen.* »²⁷⁷

« *Il lève personnellement l'étendard de sa révolte et, sinon dans ses actes, au moins dans l'expression de ses sentiments par son audace, par son intransigeance, par le caractère extraordinairement menaçant de sa parole, il est de ceux qui se distinguent au premier rang dans le feu de l'action.* »²⁷⁸ : C'est ce que Georges Poulet croit voir dans le poème *Le Forgeron* ; mais cela est vrai aussi pour *Chanson de la Colère* de Nâderpour.

Dans le poème de Rimbaud la peine sera « *seulement symbolique : le forgeron se contente de jeter son bonnet rouge au front du roi.* »²⁷⁹ Cela n'est pas exprimé dans le poème de Nâderpour, il dit seulement :

²⁷⁵ Ibid, p. 54

²⁷⁶ Ibid, p. 111

²⁷⁷ Poulet, Gorges, *La poésie éclatée*, p. 112

²⁷⁸ Ibid, p. 137

²⁷⁹ Brunel, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Editions du Champ Vallon, Paris, 1978, p.57

Oh, vieux forgerons, tous, marteau à la main,

*Dans leurs yeux, les premières lueurs du soleil de la vie !*²⁸⁰

On trouve des lignes de points de suspension dans *Le Forgeron*, technique qui n'existe pas dans *Les Plaisirs* et *La Chanson de la Colère* de Nâderpour, mais qui est utilisée plus tard dans quelques uns de ses poèmes, entre autres, dans le poème *Dokhtar-e Djâm* (*La fille de la Coupe*)

Le Forgeron défendant le prolétariat « se plaît à imaginer » que celui-ci « échappe à l'aliénation de la société moderne. »

Les deux poètes désirent une , un changement plutôt chez Nâderpour, de la part de la classe ouvrière contre « le pouvoir inique. »

Pour Rimbaud c'est la justice qui est désirée mais aussi « *un amour partout éprouvé, partout échangé.* »²⁸¹; c'est un poème qui possède « beaucoup d'utopie » et qui est d'une « coloration politique. »

Nâderpour comme Rimbaud, qui pour écrire son *Forgeron*, avait des idées liées à la Commune, avait pendant un certain temps, car proche du Parti Toudeh, des penchants communistes.

A propos de sa société corrompue, Rimbaud remarque : « *le surcroît de l'apparaître des choses et des personnes sur toute idée préconçue : tel détail qu'il relève renvoyant moins à son préjugé qu'à la perception du fait brut, en son évidence inanalysable. Et cela, c'est un signe que l'espérance de Rimbaud, quelle que soit l'abstraction de ses rêveries, reste au contact de la réalié, rest « au monde » ; et qu'il y aura dans ses écrits prochains un débat, l'utopique ayant à constater sa chimère, le besoin d'espérer ayant ainsi à s'approfondir. Ayant autrement dit, à s'ouvrir de façon plus immédiate, plus simple, à l'intuition d'unité de tout et en tout qui est à son origine.* »²⁸² Dès son adolescence comme l'affirme Yves Bonnefoy, Rimbaud avait rêvé la destruction, par la violence, d'une société corrompue. Après 1870, il

²⁸⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.144

²⁸¹ Bonnefoy, Yves, op.cit. p.24

²⁸² Bonnefoy, Yves, op.cit. p.25

réfléchit à une « nouvelle », qui referait cette société « de fond en comble », et c'est à Louis XVI qu'il s'adresse en parlant de la foule violente et sale. Comme le croit Bonnefoy « *son but est au-delà de toute rénovation simplement sociale. Il veut le renflamment d'une lumière, et il oubliera le fait politique dès qu'un moyen plus radical de transmutation du réel lui paraîtra accessible.* »²⁸³

Sur les rivages silencieux de la vie, le poète entend la clameur des dieux du ciel, et dans l'éclat du crépuscule du soir, il voit la couleur de la vengeance luire dans les yeux du forgeron: sourire ensanglanté du matin.

Inspiré par *Le Mal* de Rimbaud dans un autre poème encore, qui s'intitule *Toghyân* (*Soulèvement*), Nâderpour évoque cette influence dans l'exergue :

Soulèvement

Inspiré par Rimbaud

Sauf des étendues de feu et de fumée

Sauf la succession des massacres, des maladies et le sang

Sauf des gémissements pleins de colère et de haine

Sauf un enfer métamorphosé

Sauf une tornade qui chante à voix basse sa mélancolie à l'orielle du désert

Sauf une vengeance si amère et si vaine

Dis-moi, ô mon cœur : que reste-t-il à l'homme ?

Vous, ô les émirs ; ô les princes,

²⁸³ Ibid, p. 92

Vous tous, ô les passagers sublimes,

Vous tou, ô les possesseurs insoucians des palais,

Vous tous, ô les guerriers instruits,

Pourquoi vous glorifiez-vous des événements de l'Histoire ?

Pourquoi seriez-vous fiers avec les puissants de demain ?

Mourez, car vous méritez de mourir !

Mourez, car c'est vous, le désastre !

J'ai peur que les volcans

Ouvrent un jour des gueules ensanglantées !

J'ai peur que l'océan sauvage

Change soudain de conduite,

Qu'il détruise toutes les maisons, villes et montagnes,

Les consumant des flammes de sa vengeance !

J'ai peur que les ciels bleus se déchirent,

Que cette coupole de clair de lune descende,

O merveille, dans les crépuscules de la peur !

Les dieux m'ont ouvert une porte :

Par cette porte là, j'ai peu à peu regardé la nuit.

De chaque côté j'ai vu un corps sans tête . . .

Vous toutes, ô contrées de l'univers,

Pourquoi libérez-vous cet être vil ?

Bloquez son chemin, de la manière que vous savez !

Purifiez le Monde de son péché !

*La terre se liquéfie d'une colère cachée,
D'une colère comme la noirceur des soirs !
Comme c'est agréable, ce moment amer et ce jour doux !
Que sa colère châtie les péchés !
Je suis dégoûté de tant de vengeance.
Comme il est bon de vivre parmi les Africains,
Car l'Univers plonge dans le sang et la terre !
Si la civilisation est cela, qu'est donc la barbarie ?²⁸⁴*

Lisons maintenant *Le Mal* de Rimbaud

Le Mal

*Tandis que les crachats rouges de la mitraille
Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;
Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,
Croulent les bataillons en masse dans le feu ;*

*Tandis qu'une folie épouvantable broie
Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ;
– Pauvres morts ! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie,
Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !...*

*– Il est un Dieu, qui rit aux nappes damassées
Des autels, à l'encens, aux grands calices d'or;*

²⁸⁴ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 137-139

Qui dans le bercement des hosannah s'endort,

Et se réveille, quand des mères, ramassées

Dans l'angoisse, et pleurant sous leur vieux bonnet noir,

Lui donnent un gros sou lié dans leur mouchoir !²⁸⁵

Ou encore cet autre poème de Rimbaud qui pourrait être la source d'inspiration pour Nâderpour :

Qu'est-ce pour nous Mon Cœur...

Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang

Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris

De rage, sanglots de tout enfer renversant

Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris

Et toute vengeance ? Rien !... — Mais si, toute encor,

Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats,

Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas !

Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! la flamme d'or !

Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,

Mon Esprit ! Tournons dans la Morsure : Ah ! passez

Républiques de ce monde ! Des empereurs,

Des régiments, des colons, des peuples, assez !

Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,

Que nous et ceux que nous nous imaginons frères ?

À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.

Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !

²⁸⁵ Rimbaud, Arthur, *Poésie Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 56

*Europe, Asie, Amérique, disparaissez.
Notre marche vengeresse a tout occupé,
Cités et campagnes ! — Nous serons écrasés !
Les volcans sauteront ! et l'océan frappé...*

*Oh ! mes amis ! — mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères :
Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons !
Ô malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,
Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond,*

*Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours.*²⁸⁶

Nâderpôur avance ainsi vers un avenir vague et indéterminé. Il est plein d'ardeur, et parcourt avec les autres des chemins difficiles. Cette génération est prise par un enthousiasme infini; elle avance, fascinée et ignorante.

Mais le poète, au soir de la lutte, ne voit plus trace de ses braves amis querelleurs. Sur la tombe des martyrs inconnus, hormis un nuage qui passait à côté d'une montagne et un arbre solitaire qui tremblait de peur, personne ne pleurait. Dans ce crépuscule, il regarde les plaines sans rivages derrière lui. Le sentiment de révolte se réveille en lui.

Il parcourt son chemin. Il a encore de l'espoir. Il est fatigué, mais il avance.

Un autre thème se trouvant chez Rimbaud, c'est l'évasion au ciel. « *Le ciel, le plus souvent, est hors de sa portée. Rimbaud... ne renonce jamais à l'espace libre. Il est, comme le bateau ivre, un spécialiste de l'évasion.* »²⁸⁷ Loin d'être ce « spécialiste de l'évasion », Nâderpour

²⁸⁶ Rimbaud, Arthur, *Poésie Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p.p. 145-146

²⁸⁷ *La poésie éclatée*, op.cit. 144

tente parfois de s'approcher de cette idée. C'est ce que nous trouvons dans le poème *Bim-e simorgh (L'Angoisse du Phénix)* ou il se compare à un phénix :

Je suis le phénix des hauts sommets que le soleil

Embrasse, à chaque matin, ses ailes

.....

Dans le pur ciel, l'on ne me voit que

Plus petit qu'un bouton blanc d'une étoile

.....

Plus fier que les sommets endormis dans les nuages

.....

Mais dans ma poitrine demeure une angoisse

Qui me fait descendre des sommets de fierté

Un jour l'âme de la montagne qui s'éprend de moi

Criera : ne vas pas, la flèche, la flèche, la flèche !²⁸⁸

Comme l'affirme Georges Poulet à propos de Rimbaud, « l'espace est avant tout pour lui cette dimension de la réalité, qui étant à perte de vue désencombrée, sans obstacle, ouverte à qui s'y aventure, permet à l'esprit de s'y engager comme il veut et où il veut. »²⁸⁹ Cela est vrai dans le poème *Bim-e simorgh (L'Angoisse du Phénix)*, mais il ne faut pas oublier que l'espace, ici, n'est pas comme celui qui se trouve dans des poèmes comme *Le Bateau ivre*.

Mais bientôt, l'espoir devient désespoir. Le Coup d'Etat de 1953 l'accable. Il désespère les poètes et les écrivains. Après avoir fait des efforts, ils ne voient que des mirages. Nâderpour,

²⁸⁸ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 279-280

²⁸⁹ *La poésie éclatée*, p. 144

lui, trouve sa propre voie. Désormais, il s'intéresse à son monde intérieur, à soi-même, à sa propre vie; et ainsi, il accepte cet échec politique:

Ainsi dans le poème *Digar namândeh hitch* (*Il n'est plus rien resté*) il écrit :

Il n'est plus rien resté sauf l'effroi du silence

Il n'est plus rien resté sauf le désir de la mort

Il existe la colère et la vengeance demeurant dans le regard

*Il existe le corps fatigué cherchant la mort.*²⁹⁰

Il se retire donc après les événements de 1953, comme beaucoup d'autres poètes. Dans sa solitude, il se raccroche à la poésie, qui est pour lui la « dernière illusion » de la vie :

Ainsi dans le poème *Akharine farib* (*Dernière tromperie*) il écrit :

Ô ma vie, hélas, quand j'ai déchiré mes liens avec toi

*Dans ta dernière tromperie je chercherais mon refuge.*²⁹¹

Ou encore dans le poème *Telesm*(*Talisman*) :

Ô poésie ! Ô noir talisman que le destin

*A attaché ma vie à ta chaîne magique.*²⁹²

Après 1953, il est empli de haine, de dégoût et de résignation; mais il n'est pas seul. Sa génération tout entière cherche à se rassurer. Elle se livre à l'oubli, à l'indifférence, à l'insouciance et à la négligence. Elle déteste ce qui, pour elle, représentait l'humanité, et lui était cher. En revanche, tout ce qui est interdit, impur et vain lui importe maintenant.

Nâderpour écrit des vers de désespérance et de soumission²⁹³

Ô mort, ô aube lointaine

Brille sur cette nuit noire

Seul, je t'attends

²⁹⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p165

²⁹¹ Ibid, p. 174

²⁹² *Halâk-e aghl be vaght-e andichidane* (*La mort de la raison au temps du penser*) p. 207

²⁹³ Voir *Halâk-e aghl be vaght-e andichidane* (*La mort de la raison au temps du penser*), p. 196

*Hâte-toi, ô toi qui n'es pas venue, hâte-toi !*²⁹⁴

Il fuit tout le monde et devient étranger à tous les autres:

Personne n'entendit mon histoire, personne

Personne ne connut mes pensées,

Personne.

Avec cette harpe qui s'appelle vie

*Personne ne joua ma chanson, personne.*²⁹⁵

(Bigâneh, Etranger.)

Le poète, maintenant seul et étranger, trouve une issue dans la fuite sur le chemin de ce qu'il nomme « immoralité ». Dans un poème intitulé *Nâmeh (La Lettre)*, il parle de ses errances pendant les nuits et de ses dérèglements :

Ne te dis jamais que tu me connais, que tu connais ma peine

Jamais ne me crois tel que tu es,

Jamais ne sois trompée par mon visage tranquille;

*Il vaut mieux que tu ne t'intéresses plus à mes affaires désormais.*²⁹⁶

Dans le poème *Goriz(Fuite)*, il raconte son désir de s'envoler, de voyager et de rôder pendant les nuits; il veut même se désintéresser de la poésie:

²⁹⁴ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p184

²⁹⁵ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p186

²⁹⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.187

Je désire m'enfuir de toi

Ô poésie, ô espoir importune ²⁹⁷

Mais parce que la poésie est un lieu où s'échapper, il ne la quitte pas: la poésie est comme son ombre, qui l'accompagne partout.

Tantôt il traverse des moments de tristesse, de désespoir, et de désir de la mort, tantôt il parle de l'amour. Les cris violents, les gémissements funestes, les déceptions, s'éloignent alors de lui; à leur place, la paix et l'amitié le réconcilient avec l'espoir.

C'est la main de l'amour qui le touche, qui se lève comme le soleil dans son repaire sombre. Il ouvre les yeux. Dans son coeur, où a toujours régné l'hiver, une flamme brille, et ses déceptions perdent de leur importance.

Nâderpour a vécu beaucoup de changements dans son âme. Parfois, il a subi l'échec; l'insuccès et l'infortune l'ont déçu. Parfois au contraire, les joies et l'espoir lui ont donné le goût des plaisirs, et l'ont fait réfléchir davantage aux infortunes et aux malheurs qu'il a subis. Il doute que sa sincérité puisse lui faire voir l'univers. Cette instabilité est le résultat naturel des mouvements d'oscillation; le poète, qui a hésité entre les différents pôles, pense à l'instabilité de sa vie, et évoque les irrégularités de la nature et ses dénuements.

Il perd ainsi la foi religieuse. Désormais, c'est « le blasphème » qui apparaît dans sa poésie: influence de la poésie française moderne, car le blasphème n'a pour ainsi dire jamais existé dans la poésie persane; du moins pas sous cette forme, ni aussi franchement.

Dans le poème *Cher- e Khodâ (Poésie de Dieu)*, Nâderpour met le Diable (Satan) à côté de Dieu et lui pose cette question:

Je sais que tu as composé plus de poèmes qu'il n'a écrits

²⁹⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.201

Ou bien qu'il a écrit plus que toi, mais qu'il a caché son nom

Mais si on met Dieu devant toi

*Lequel préfères-tu ? Lequel ?*²⁹⁸

Il a déjà parlé des dieux du Ciel dans son *Soroud- e Khachm (Chanson de la Colère)*, (voir plus haut). Influence des poètes occidentaux, assurément, puisque en tradition persane, les poètes ne peuvent parler que d'un Dieu singulier . . .

Au fil du temps, cette idée du blasphème se renforce encore. Dans *Enteghâm (Vengeance)*, écrit deux années après *Cher- e Kodâ*, « il amène le Diable (*Iblis, Satan*) au harem divin du Ciel; et là, il voit Dieu comme une créature du Malin :

La main de Dieu est sur la meule des cheveux d'un ange

Ses yeux comme des étincelles qui jaillissent de cette meule

Le vieux Satan crie en riant:

*Ô Créateur, toi aussi, tu es ma créature. »*²⁹⁹

Dans *Goumâtâ- ye âsmân (Goumata du Ciel)*, ses pensées rebelles atteignent leur sommet de violence, et il parle avec assurance, hardiesse et impétuosité. Son interlocuteur est un faux Bardiâ³⁰⁰ qui a tué Dieu en cachette et qui trône à sa place. Les hommes le croient Dieu, ignorant que leur Dieu, bien longtemps auparavant, a été assassiné:

Attention! Ô toi qui n'es que Satan !

- Les créatures de Dieu ne savent pas encore qui tu es-

²⁹⁸ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.218

²⁹⁹ Cité in. *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p. 204

³⁰⁰ Fils de Cyrus II, de la dynastie des achéménides, Grand Roi de l'empire perse pendant quelques mois en -522, à moins qu'il ne fût assassiné avant et que son frère ait pris sa place à la tête de l'empire

Bien que tu te sois assis à la place de Dieu

Bien que tu aies fait entendre l'agréable appel connu dans l'oreille des créatures,

Une nuit je te détrônerai du Ciel

*Satan ô assassin caché de Dieu !*³⁰¹

Nâderpour tout comme Baudelaire montre qu'il croit en Satan, mais avant cela, c'est en Dieu qu'il croit ; dans les derniers vers du poème *Goumâtâ-ye âsman (Goumata du Ciel)* il exprime bien cette idée empruntée à Baudelaire.

Dans le poème *Cher-e khodâ (La Poésie de Dieu)*, il avait déjà repris la même idée :

La poésie de Dieu

Ô Satan, Dieu des méchancetés !... Poète, tu l'es.

Bien des fois, j'ai jaloué ta poésie,

Poète, c'est toi qui as créé tant de poèmes,

Et c'est moi qui ai tant regretté ma négligence.

« Amour » et « Jeu de hasard » ne sont pas la poésie de Dieu, ils sont la tienne.

Jamais personne n'a été indifférent à ta poésie,

Sauf Dieu qui n'a voulu aucune de ces deux choses.

Dans « Amour » et « Jeu de hasard », personne ne restait vertueux.

« Femme » est ton autre poésie avec toute sa tromperie,

« Femme » c'est ta poésie avec toute l'émotion qu'elle crée.

« Chant » et « Vin » qui ne sont pas nés du goût de Dieu,

Ont été interdits, l'un de boire, l'autre d'entendre !...

³⁰¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 294

Dans « Baiser » et « Regard », tu as caché la joie,

Dans « Ivresse » et « Péché », tu as mis le plaisir.

A celui qui n'a pas vivement espéré le paradis divin,

Tu as ouvert la porte du paradis terrestre.

Mais si tu as écrit tant de poèmes,

Celui de Dieu est unique mais c'est son chef-d'œuvre.

Le vrai poème de Dieu c'est la mélancolie, l'agréable chagrin justement,

Oui, la tristesse qui est son miracle évident !...

Je sais quelles poésies tu as créées, mais Dieu, lui, n'en a pas faites !

Ou bien il en a écrites plus que toi, et a caché sa signature.

Mais si on te plaçait à côté de Dieu,

Quel poète préférerais-tu, toi, lequel ?³⁰²

A ce propos Georges Poulet écrit : « *De la même façon qu'il y a une contre-religion (c'est-à-dire une religion à l'envers), il y a un mouvement de rétablissement par lequel la contre-religion se remet pour ainsi dire à l'endroit.* »³⁰³ S'il croit au Diable, il croit déjà en Dieu.....

Ces poèmes gardent des traces de la modernité provenant de cette poésie française qu'il a étudiée à la Sorbonne.

Le critique et poète Yadollâh Royâi a raison quand il écrit: « *Avec tout cela, à mon avis, Nâderpour n'est pas athée . . . Il a grandi et a été éduqué avec l'idée de Dieu. Sa culture est musulmane; ainsi, Dieu est en lui, est son idéal. Le Diable est aussi en lui, mais il n'est pas son idéal!* »³⁰⁴

³⁰² Ibid, p.p. 217-218

³⁰³ Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, p. 33

³⁰⁴ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p. 205

Ailleurs, Nâderpour écrit:

Ô Créateur !

Dans le puits de la nuit, j'ai espéré en toi

*Pourvu que tu entendes ma voix clamant du puits!*³⁰⁵

Outre l'amour de Dieu, il s'intéresse aussi aux plaisirs sensuels et charnels. Alors il est, avec toute son existence, noyé dans son corps, dans la volupté. Il décrit les moments de l'enlacement et de la volupté avec beaucoup de détails et un langage intensément lyrique:

Sous sa robe l'ardeur du désir

Dardait le bouton de ses seins,

Lorsque le serpent de son bras a rampé sur mes épaules,

Un frémissement s'est éveillé dans mon dos

La jouissance a versé le feu dans nos veines

Quand nos corps se sont rapprochés ;

Devenus fous, nos pouls ont battu fort

*Devant nos yeux le monde est devenu ténébreux.*³⁰⁶ *Atach(Soif)*

Dans ces poèmes, Nâderpour est sincère avec le lecteur, ainsi qu'avec lui-même. Il parle, sans regrets, de ses désirs et de ses ardeurs.

³⁰⁵ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 316

³⁰⁶ Cité in. *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, p. 208

Dans le poème *Khoun- e âftâbe (Sang du Soleil)*, il décrit une scène dont les acteurs ne sont autres que lui-même et sa bien-aimée:

Elle, elle était folle par le feu de mon baiser;

Moi, je brûlais par la chaleur du sien

Ses lèvres, comme une framboise à demi mûre,

Avaient le goût du Soleil, l'odeur de la Terre. ³⁰⁷

Comme l'affirme Yadollâh Royâi, c'est dans le poème *Lazzat (Plaisir)* qu'on trouve l'apogée du désir sensuel. Là, rien n'est interdit pour le poète, qui parle sans crainte de ses plaisirs. Nous disons « sans crainte », car dans la tradition de la poésie persane, cela n'a jamais existé auparavant; les poètes n'ont jamais eu l'audace d'affirmer ainsi leur plaisir sensuel. S'ils en ont parlé c'était d'une manière brève et implicite. C'est là une autre trace de l'influence de la poésie française sur Nâderpour. Ces poètes l'attirent et l'empêchent de sombrer dans la dépression et la pensée du néant. Ils l'attirent vers les désirs de la vie. Yadollâh Royâi croit : « *Ces poèmes de Nâderpour sont, avant d'être les poèmes de l'étreinte, de la débauche et du lit, à mon avis, l'expression de soi-même ou d'une période de son évolution psychologique sexuelle.* » ³⁰⁸ Dans cette période, il veut tout essayer: tous les plaisirs; il aime tout voir et tout décrire.

Quelques années plus tard, il trouve son alter ego. Il se marie alors ; Il a l'impression qu'il avait connu déjà sa femme dans un autre monde:

Je te connais depuis un autre monde,

Ma nourrice t'a allaitée de toute éternité

Dans ces nuits noires qui n'ont pas de lendemain,

³⁰⁷ Cité in. *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, p. 209

³⁰⁸ Ibid, p.210

Tu es un fanal; et ton amour est mon ombre ³⁰⁹ *Tigh-e do-sar (L'épée à deux côtés)*

Il ne se plaint plus. Il trouve d'autres désirs: notamment celui d'avoir un enfant:

Avant toi, j'ai cultivé bien des pensées dans ma tête

Parmi lesquelles celle d'être libre

Celle de rester sans compagne, sans lien

Dans mon coin de solitude, d'être heureux;

Mais tu t'es épanouie en moi comme un lis

Tu m'as rempli de ton parfum doux

Tu m'as pris mes pensées noires

Tu as réveillé en moi l'espoir assoupi. ³¹⁰ *Zanbagh(Le Lis)*

Sa nouvelle vie exerce son influence sur sa poésie. Le recueil *Sormeh- ye Khorchid (Le Khôl du Soleil)* est le fruit de cette période de sa vie

Dans ce recueil, il est plus expérimenté, plus logique et raisonnable, et plus fécond. Il a passé un certain âge, il voit la vie différemment. Il craint la vieillesse prématurée. Il se compare parfois à une bougie solitaire qui porte « son havresac plein de pleurs morts »:

Moi aussi, comme elle, je suis sur la pente du déclin ³¹¹

Âyeneh-ye degh (Miroir déformant)

³⁰⁹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.300

³¹⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.325

³¹¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.275

A cette période de sa vie, il se voit comme un voyageur qui, de sa contrée perdue, est venu dans le monde avec beaucoup d'enthousiasme, mais qu'aucune voix, aucune main, aucun regard n'accueillent, auquel aucune porte ne fut ouverte. Inspiré par la traduction du poème *les écouteurs* de Walter De Lamar dont il a placé quelques phrases en exergue de son poème *Mosâfer (Voyageur)*, il l'écrit en 1954 son poème *Voyageur* :

Voyageur

Ô toi, qui as ton havresac d'enthousiasme sur le dos,
Finalemment tu es revenu de ta contrée perdue,
Dans tes yeux turquoise, le soleil a lavé la couleur de mille chagrins oubliés,
Tu es venu du chemin, espérant qu'une main
T'ouvre soudain une porte en riant,
Que ton oreille, gelée par la froideur du temps,
Reçoive une chaleureuse voix qui t'attendait...
Tu as mis les pieds dans la lumière du soleil,
Ton ombre, comme le goudron chaud, s'est jetée sur la porte ;
Poussant des clameurs, tu as frappé à la tempe de la porte,
Mais la poussière de l'attente s'est répandue sur ta tête,
Aucune lueur n'a brillé de l'autre côté des vitres,
Les fenêtres étaient plus aveugles que chauves-souris,
Le vent sortit de sa bouche une chanson,
A cette contrée il manquait une voix...
Soudain, par l'étrangeté de cette douleur, tu as vieilli,
Soudain, par la lourdeur de ce fardeau,
Tu as perdu tes cheveux d'un seul coup comme la neige qui tombe,

*Ayant peur, tu t'es appuyé sur le mur,
Tu étais venu espérant que chaque porte
T'ouvre sa bouche en souriant.
Tu étais venu pour que la coupe de ton oreille boive
La chaude gorgée de la voix des attendants,
Mais sans te reposer, tu es reparti par cette route,
Aucune lumière d'espoir n'a brillé dans ton esprit.
Le ciel noir de cette ville n'a pas offert à ta bouche une seule gorgée de la coupe du soleil,
Je te vois, ô vieil homme voyageur,
Tu pars et ton havresac plein de douleur sur tes épaules,
Au fond de tes yeux turquoise, le soleil
S'est éteint dans son crépuscule de rubis.*³¹²

Ainsi, il pense à la vie, qui passe si vite. Il craint la mort; il n'en parle plus avec ardeur et hardiesse. S'il en parle, c'est à cause de sa peur de la vieillesse. Pour lui, les « arbustes épineux » sont les cheveux de cavaliers enterrés dans le désert. Nous savons que pour Baudelaire le voyage n'est pas seulement un voyage avec « un aspect géographique », « *ce qu'il veut au fond de lui-même, c'est accomplir un déplacement eschatologique....le voyage baudelairien s'entend le voyage mental, manque aussi bien de destination que de terme.* »³¹³
Dans le poème *Le Voyage*, Baudelaire écrit :

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,*

³¹² Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 281-283

³¹³ Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 22

*Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !*³¹⁴

Nâderpour dans le poème *Peyvand (L'Union)* raconte qu'il a commencé son voyage sans savoir où ; il est allé dans une ville inconnue :

*J'ai commencé un voyage à l'aventure*³¹⁵

Il continue dans le même poème :

*Je vagabondais dans une ville inconnue.*³¹⁶

Cela peut donc montrer l'influence de Baudelaire et celle de ses idées concernant le voyage.

Comme l'affirme Georges Poulet : «*Quoi qu'il en ait, Baudelaire est contraint de reconnaître la solitude fondamentale de l'homme.* »³¹⁷ Nâderpour, lui, en prenant la métaphore de l'arbre solitaire dans le poème *Na chokoufeh na parandeh (Pas de bourgeon ni d'oiseau)* exprime bien l'idée de « la solitude fondamentale » :

Ô pauvre arbre

Oublié du ciel et de la terre – les deux –

Attends-tu toujours le printemps ?

Les oiseaux, les feuilles, un par un se sont envolés

*N'as-tu toujours pas de nouvelles de toi-même ?*³¹⁸

L'arbre est ici une « métaphore totale » ; Nâderpour ne parle que de l'arbre et jamais de son « moi » symbolisé : « *ce genre de métaphore, totale, devient un moyen stylistique qui dominera toute la poésie à venir.* »³¹⁹

Nâderpôur se console avec les liens qu'il garde avec son passé; mais puisqu'il revient chaque fois de ce périple, la vieillesse lui donne sans cesse ce sentiment amer. Il se voit comme un nuage dans le ciel de l'automne qui « pleure son printemps mort » et dit:

³¹⁴ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p. 177

³¹⁵ Ibid, p.212

³¹⁶ Ibid, p. 313

³¹⁷ Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, p. 67

³¹⁸ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 363

³¹⁹ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, p. 101

*La vieillesse est arrivée et les arbres se sont courbés*³²⁰ Abre(Nuage)

Il exprime une réalité plus amère, plus douloureuse encore lorsqu'il dit:

Nous sommes morts, les morts enfoncés dans le sang,

Nous sommes les enfants atteints de vieillesse prématurée

Nous sommes les vieilles ombres pourries de la nuit

Nous sommes les non- cuits du four, de trouble et de feu

*Nous sommes les victimes des aventures non vues.*³²¹ *Omid yâ khiâl (Espoir ou illusion)*

Il élargit les horizons de sa poésie. Il veut « ouvrir la porte qui jamais ne s'ouvre avec aucune clé. » (Préface de *Sormeh- ye Khorchid*) Il se tient toujours, jusqu'à la parution de ce recueil, devant cette « porte fermée » pour voir le jour où elle sera ouverte.

Nâderpour est plutôt un poète qui contemple; son art consiste en cette contemplation. Il regarde et intériorise la nature et ses éléments, puis les montre à sa propre manière, avec ses propres sentiments et images ; avec son langage propre. Il essaie de comprendre la vie invisible des choses et de les faire parler, de les faire agir à l'aide de son art, de ses images.

« *Le territoire du sentiment de Nâderpour est le monde extérieur; ce qui y entre moins, c'est son intelligence et sa perception.* »³²² Toutes les choses et tous les événements ne provoquent pas en lui un sentiment qui lui fasse écrire des vers:

« *Jamais je n'ai écrit des vers pour écrire des vers. Chacun de mes poèmes est suscité par la nécessité à laquelle j'ai accepté de répondre de tout mon coeur. Et quand je n'ai pas éprouvé cette nécessité, j'ai fermé les lèvres à la parole.* »³²³

³²⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.306

³²¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.322

³²² Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p.p. 223, 224

³²³ Nâderpour, Nâder, *Sormeh- ye Khorchid(Le kôhl du Soleil)*, Téhéran, Morvarid, 2003, p. 11

Nâderpour se voit ainsi, quand il désire écrire « *comme un vieux jardinier chétif dont les grappes de raisin ont l'éclat des pleurs; il les a rendues délicieuses par son sang, et par les peines. Il a courbé son dos comme les échelas de sa vigne.* »³²⁴ La métaphore est de sa propre imagination qu'il a utilisée pour écrire le poème *Cher-e angour (Poème du raisin)*.

2.2 Nâderpour, poète imagiste. De l'importance de l'image chez Nâderpour.

L'ancêtre en poésie de Nâderpour, du point de vue de l'image, est sans doute Manoutchehri-e Dâmghâni.

Pour former ses images, Nâderpour va de l'objectif au subjectif, et du subjectif à l'objectif. C'est qu'il mêle les deux procédés qu'a utilisés Manoutchehri, mais en différentes formes. (Ghassideh et mossammat). Et de fait, est mise en oeuvre chez les deux poètes la formule présentée par Yazdân Salahchour dans son oeuvre *Dar âyeneh (Dans le miroir)*:

D'un monde subjectif vers la description objective

D'un monde objectif vers la description subjective

« *Comme poète, Nâderpour se place dans un monde objectif pour en fournir une description subjective. Aussi forme-t-il une image fantomatique de lui-même. Pour cette raison peut-être, il évoque Dorian Gray, dont l'image était plus mystérieuse encore que la sienne.* »³²⁵

³²⁴ Royâi, Yadollah, *ibid*

³²⁵ Salahchour, Yazdân, *Dar âyeneh (Dans le miroir)*, Téhéran, Morvârid, 2001, p.11

« Nâderpour était un poète qui vénérât la parole et profitait des opportunités langagières. Il écrivait d'une manière facile et claire. Les mots, dans la mesure du possible, étaient fluides et actuels, les images, influencées par les romantiques français, mais aussi par un grand poète imagiste comme Manoutchehri. »³²⁶

Pour confirmer les propos de Yazdân Salahchoure à propos de l'inspiration romantique des images, voici un exemple tiré d'un poème intitulé *Khatti dar entehâ- ye ofogh* (*Une Ligne au bout de l'horizon*), où Nâderpour prend pour image la lettre “i” avec son point superposé, à la manière de Musset:

Ô toi dont le visage est mon enfance:

Te souviens-tu ?

Dans le vieux cadre, au mur de la maison

La roselière du rivage

Avec ses oiseaux – comme un point sur un Roseau

Était une ligne au bout de l'horizon. ³²⁷

Le professeur Parviz Nâtel Khânlari (1914-1990, poète, linguiste, chercheur et professeur à l'Université de Téhéran) estime que « *sa grande qualité, ce sont ses images subjectives, c'est-à-dire les comparaisons et métaphores dont il use pour exprimer ses idées. Ces métaphores sont toutes nouvelles et originales. Dans tous les cas, elles expriment de la meilleure manière ses intentions.* »³²⁸

« *Quand Nâderpour compare la couleur des lèvres d'une bien-aimée au visage d'une fée et à un “ poisson rouge ”, ou les cils ombreux d'une bien-aimée aux yeux noirs à une cloture, ou encore le corps nu d'une svelte amante à un saule écorché, il trouve des éléments nouveaux et*

³²⁶ Ibid., p. 19

³²⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.602

³²⁸ Cité in. *Dar âyeneh* (*Dans le miroir*), p. 56

originaux et en même temps, beaux et délicats dont on ne trouvera pas de semblables chez d'autres poètes. »³²⁹

Pour Rezâ Barâhani, Nâderpour est un grand poète imagiste; il estime que dans ses deux premiers recueils, le poète expose des images qu'inspire la mélancolie romantique. Cette mélancolie est tantôt amoureuse, tantôt sociale.

Nâderpour, dans ces images, devient sentimental; il pleure et se sent triste par l'effet de la rupture avec sa bien-aimée.

Barâhani écrit:

« . . . c'est le meilleur musicien des mots persans de notre époque; et c'est un imagiste qui sait donner la coloration de ses sentiments aux objets de son entourage. »³³⁰ Dans ses premiers recueils, ce qui influence et bouleverse le lecteur, c'est l'éclat et la richesse d'images sans pareilles, appliquées de la même manière que les poètes classiques: comparaisons, métaphores, allégories, symboles, . . . Mais le lecteur se demande parfois quel rapport il y avait entre son sentiment et ces images éprouvées comme trop recherchées, à la limite de la préciosité . . .

Après des années cependant, après avoir subi des épreuves et des soucis, Nâderpour connaît toutes les espèces de la souffrance, et plus que toutes, celle de l'exil. Sa poésie s'emplit alors d'images que le lecteur peut comprendre et éprouver bien plus aisément. S'il parle et se plaint de la solitude et de l'exil, s'il parle de la peur de la mort, le lecteur les ressent bien, pleure et aperçoit ce monstre et ce cauchemar, la mort.

Ainsi, nous constatons que Nâderpour ne décrit plus « la grande araignée de la fêlure dans la vitre » ou « l'éclat du baiser satanique de Canope » qui a laissé un grain de beauté sur la « pomme du corps de l'aimée, un grain de beauté bon à sucer. . . »

Le poète se plaint d'une douleur, celle de tous ceux qui sont séduits par les apparences brillantes de l'Occident. Ainsi, il diminue la quantité des images et, en revanche, augmente l'intensité sentimentale de ses poèmes. Par là, dans des poèmes comme *Chab o Chahr (Nuit et Ville)*, il offre à son lecteur les plus belles images, bien choisies.

³²⁹Zohari, Mohammad, *Revue Irân- e âbâd*, n°5, été 1960

³³⁰Barâhani, Rezâ, *Talâ dar mes (L'Or dans le cuivre)*, Téhéran, Nevisandeh, 1992, p. 503

Cependant, ces dernières semblent parfois artificielles et ne peuvent alors exercer l'effet requis sur le lecteur.

Dans les recueils publiés après *Sormeh- ye Khorchid (Le Khôl du Soleil)*, Nâderpour se tourne vers une imagerie et un imagisme propres, tout en demeurant un poète romantique.

Le professeur Fotouhi pense que « *parmi les poètes contemporains, Nâderpour est celui qui s'attache le plus aux images. Ces dernières dominent son sentiment et sa pensée. La puissance de sa poésie provient surtout de leur pureté et de leur vivacité.* »³³¹ Forough Farrokhzâd (1935-1967, poétesse contemporaine), quant à elle, affirme que « *Nâderpour est très habile à créer des images riches et fortes, mais elle ajoute: La poésie de Nâderpour, du point de vue du contenu, est entièrement vide; c'est un créateur habile d'images; mais ces images, à quoi me servent-elles ?* »³³²

Certains autres critiques estiment que les images de Nâderpour satisfont les désirs des partisans de « l'art pour l'art »; ils estiment que derrière ces images, il n'y a ni idée, ni pensée.

Mais cette critique est contestable, sauf peut-être en quelques poèmes d'inspiration romantique; car Nâderpour, au contraire, a toujours des idées à exprimer. Par exemple, les poèmes *Soroud- e khachm (La Chanson de la Colère)*, *Cher- e Angour (Poème du Raisin)* ou *Châm- e bâzpassine (Le Dernier repas)* montrent un contenu très original, et très riche dans les deux cultures, la française et la persane. « *Les images de Nâderpour, en effet, sont de pures images accessibles aux sens, vivement colorées, claires et transparentes. Par exemple, pour décrire un nourrisson, il écrit :*

Ses yeux: les yeux d'un chat au soleil du matin

Ses griffes fermées: de petites figues sucrées

Ah, ses veines:

Dans l'émail d'une peau plus transparente que la lumière

³³¹ Fotouhi, Mahmoud, *Balâghat-e tasvir (Rhétorique de l'image)*, Téhéran, Sokhane, 2006, p.411

³³² Farrokhzâd, Forough, *Divân (Recueil de poèmes)*, Téhéran, Talâyeh, 2002, Préface, p. 59

Une araignée couleur d'ambre

*Dans la bulle d'un grain de raisin »*³³³

Pour le professeur Fatouhi, « *cette clarté et cette transparence distinguent sa poésie de celle des Romantiques, où les objets ne sont pas imagés si clairement. Les images de Nâderpour, elles, sont claires et explicites. Par exemple:*

On a coupé les crêtes des coqs de l'aube

On les a livrées à la terre

*Un tas de nombreuses tulipes a poussé de la terre. »*³³⁴

Les comparaisons et métaphores de Nâderpour constituent une sorte d'intervention incisive et aigüe dans les relations entre les objets. Il nous semble parfois que le seul but du poète est la création d'images très visuelles et accessibles, concrètes. Nous avons cité plus haut les propos du poète concernant son art de dessiner et de peindre. Il dit, dans un entretien, qu'il dessinait enfant, déjà. En lisant sa poésie, pleine de ces images, le lecteur pense à l'art de dessiner du poète, qui ainsi, a déposé, à l'aide de mots, un tableau peint devant ses yeux.

Dans le même Entretien, il poursuit: « *Aujourd'hui, l'image que j'utilise dans mes vers n'a pas une dimension unique, mais plusieurs, et plus que jamais, elle est le point de rencontre de plusieurs significations »*³³⁵

³³³ Fotouhi, Mahmoud, *Balâghat-e tasvir (Rhétorique de l'image)*, Téhéran, Sokhane, 2006, p.411

³³⁴ Ibid, p. 411-412

³³⁵ Entretien avec Nâder Nâderpour in :www.mirassiran.com et aussi <http://www.naderpour.com/AllPages/Main-and-Index.html>

Dans ses premiers recueils, *Tchechm- hâ va dast- hâ (Les Yeux et les Mains)* et *Dokhtar- e Djâm (La Fille de la Coupe)*, ses images montrent certes que le poète n'a pas encore trouvé son propre monde; on n'y trouve pas de conception particulière du monde des objets ; cette conception se développera quelque peu dans la suite de sa carrière et dans son processus de maturation.

Le critique Abdol-ali Dastgheib rappelle que « *Nâderpour connaît la langue française et que par conséquent, des poètes comme Nerval et Baudelaire ont influencé certains de ses premières images.* »³³⁶

Dans la poésie de Nâderpour, on trouve beaucoup de métonymies. Ces métonymies attribuent pour la plupart des verbes aux objets sensibles plus qu'aux concepts intelligibles, elles peuvent être considérées d'ailleurs comme des personnifications ou des métaphores en français :

*Le vent passant sifflait dans la pénombre*³³⁷

Les comparaisons sensibles, où le comparé et le comparant sont tous deux sensibles, foisonnent dans ses vers. Les seules images qui ne soient pas originales proviennent de la poésie romantique et symboliste française, ou, plus rarement, de la poésie persane classique. Il produit aussi des comparaisons et des métaphores où le comparé est perçu par l'intellect, le comparant par les sens, ou vice versa. Parfois aussi, les deux, comparant et comparé, sont appréhendés par l'intellect. Nâderpour crée ses images plutôt par la comparaison que par la métaphore; mais cette dernière aussi foisonne dans son oeuvre.

Il donne de l'âme à ses images à l'aide de la personnification où il est influencé par le surréalisme français:

La terre, avec l'ongle de la pluie,

*Grattait son corps plein de pustules.*³³⁸

³³⁶ Dastgheib Abdalali, *Sâyeḥ rochan-e cher-e no-e fârsi (Clair-obscur de la nouvelle poésie persane)*, Téhéran, Farhang, 1969, p. 103

³³⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.98

Le poète Mehdi Akhavân Sâles dit, à propos des images de Nâderpour:

« *Il a bien réussi à se garder loin de toute banalité et de toute répétition, qui sont les pires ennemies de l'Art, et à nous amener toujours des nouveautés de la contrée où il s'est rendu.* »³³⁹

Dans la poésie de Nâderpour, tout objet peut exister et agir comme les hommes et les êtres animés. Le pin salue, les étoiles rient, la brise embrasse le pin, les images crient dans le miroir, l'arbre gémit de douleur, les peupliers blancs, sans se courber, se lavent les pieds dans le ruisseau, le jour trépassé . . .

Comme nous le savons, la plus importante particularité de la poésie de Nâderpour est son imagerie. Les diverses descriptions, les expressions multicolores et les comparaisons variées sont les parties les plus remarquables de sa poésie.

Contrairement à la métaphore, la comparaison est propre à la poésie classique. Dans la comparaison, la norme usuelle de la parole ne change pas. Car la découverte des similitudes entre deux objets n'obéit pas à une règle générale concernant le langage. La beauté de la comparaison dépend de la finesse de l'esprit du poète à trouver les harmonies et les similitudes entre les phénomènes ou les objets. La comparaison cependant n'échappe pas au poids de l'habitude et au sens commun; elle ne cause pas de changement remarquable dans le système des significations du langage.

La poésie de Nâderpour, malgré les nouveautés d'expression et les procédés de formation des images et des expressions, ne s'extrait pas de ces règles. Pourtant, Nâderpour a pu conférer une attraction particulière à sa poésie, grâce à son imagination et à ses comparaisons originales.

La poésie de Nâderpour est très riche du point de vue des expressions formées par comparaisons; de ce point de vue, sa poésie est sans pareille.

Comme nous le savons, une comparaison est formée d'un comparé ou thème de la comparaison, d'un comparant, d'un motif de la comparaison et d'un outil comparatif. Le

³³⁸ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.252

³³⁹ Akhavâne-e Sâles, Mehdi, *Revue Dar râh- e honar(En route vers l'art)*, n° 2, printemps 1955

motif de la comparaison peut être supprimé, ce qui signifie que dans ce cas, la comparaison n'est pas motivée.

Dans la langue française, « *il existe plusieurs outils comparatifs et plusieurs structures syntaxiques de comparaison ; on peut avoir:*

- *Une conjonction de subordination introduisant une subordonnée de comparaison complète: comme, de même que, de la même façon que, ainsi que, tel que; dans ce cas, la proposition principale, qui contient le C_é, peut être introduite par un connecteur: de même, ainsi, tel.*
- *Une conjonction introduisant une subordonnée elliptique: “cette jeune fille est belle comme une rose”, ou un adjectif (pareil à, tel, etc : « tel un diable jaillissant de sa boîte, il bondit hors de sa chambre) »³⁴⁰*

Outre ces procédés de formation de la comparaison, les écrivains et les poètes persans utilisent la particule « e » ou « ye », équivalentes de la préposition « de » entre le comparé et le comparant, ce qui rapproche la comparaison persane de la métaphore en langue française : le ciseau du rêve, le marbre de la poésie, le diamant de tes yeux, le dessin du désir, . . .

Dans des comparaisons comme: la marche du soleil, la cruche de la lune, le fruit des moineaux, la proximité des deux termes (comparé et comparant) est bien perçue, bien qu'il n'existe pas grande ressemblance entre eux.

Si le poète choisit un terme abstrait pour l'un des deux éléments, il pourra facilement former sa comparaison; car dans ce cas, personne ne peut lui reprocher la faiblesse de sa comparaison ou bien de la similitude entre comparé et comparant.

Si les deux éléments sont des termes concrets, la proposition de la similitude est décelable et évaluable. La valeur de l'art du poète et de son oeuvre en découle. La plupart de ses comparaisons se composent d'éléments concrets; il y montre son esprit riche, subtil, qui décèle l'harmonie et la similitude entre les objets. Quand il choisit un terme abstrait, et ce

³⁴⁰ Stolz, Claire, *Initiation à la Stylistique*, Paris, Ellipses, 1999, p.p. 97, 98

n'est pas souvent le cas, il essaie d'enrichir son vers avec d'autres procédés, comme l'harmonie du sens et du son.

Pour former ses images, Nâderpour profite de substantifs clairs et fluides qui, comme il l'affirme lui-même, ne sont pas puisés dans les dictionnaires, mais sont « en liaison fondamentale » avec la langue des anciens. Pourtant, il ne voit pas d'inconvénient à les former avec les mots qui composent la langue contemporaine.

Il ne faut pas oublier que l'immense intérêt du poète pour l'image ne l'a pas précipité dans un formalisme sans contenu. Les images, tout comme les mots, le rythme et la rime, sont « un moyen pour créer la comparaison ». Nâderpour s'intéresse aussi à l'allégorie. Dans les poèmes *Dozd- e âtach* (*Voleur de feu*), *Dokhtar- e Djâm* (*La Fille de la Coupe*), *Châm- e bâzpassine* (*Le dernier repas*), *Sormeh- ye Khorchid* (*Le Khôl du Soleil*), il use d'allégories pour évoquer ce qui le concerne, pour parler de sa vie, de sa bien-aimée, des malveillances de sa génération et de l'amour...

Nous devons ajouter que les images alliées au sentiment et à la subjectivité du poète par rapport au sujet du poème sont plus efficaces et plus attirantes. Les images de Nâderpour, pour la plupart, sont pourvues de cette qualité.

Les vers de Nâderpour insèrent leur imagerie « *entre les semi-traditionnalistes et les partisans du vers libre, avec un regard particulier et élaboré sur le Romantisme.* »³⁴¹ Abedi croit que Nâderpour s'appuie sur la recherche directe des ressemblances et des analogies, et qu'il s'intéresse moins que certains le disent à la métaphore. C'est la comparaison qui est la figure dominante. Ses succès dans ce domaine donnent une couleur, un goût et un regard particuliers à sa poésie.³⁴²

Pour le professeur Hamid Zarrinekoube, « *l'importance des recueils Tchechm- hô vo dast- hô (Les Yeux et les Mains), Dokhtar- e Djâm (La Fille de la Coupe) et Cher- e angour (Le Poème du raisin) réside dans la description, la création d'expressions et de combinaisons poétiques et d'images subjectives.* »³⁴³

Les brillantes images subjectives du poète, à l'aide des techniques de la rime, des rythmes proches et de la métrique différenciée des vers, se manifestent aussi dans le langage musical

³⁴¹ Abedi, Kâmyâr, cité in *Kohan Diâra (Ô Vieille contrée)*, p. 319

³⁴² Ibid, p 324

³⁴³ Zarrinekoube, Hamid, *Tchechm-andâz -e cher- e no- e fârsi, (Perspective de la nouvelle Poésie persane)*, Téhéran, Tous, 1979, p.

de ces vers. Il parvient au plus haut degré de sa création par cette musicalité, liée à sa maîtrise de son propre langage poétique, de sa subjectivité.

L'allégorie y est particulièrement importante. C'est le cas de nombreux poèmes, par exemple de *Setâreh- ye dour (Etoile lointaine)*, une allégorie concernant la nature humaine, et d'autres.

Le poète Mehdi Akhavan Sâles dit que « *le mode d'expression de Nâderpour est le plus souvent clair, évident, subtil et qu'il montre bien le dessein du poète, au contraire de certains poètes modernes: les comparaisons et métaphores le servent bien* »³⁴⁴

Ferydoun Tavallali, en parlant du recueil *Tchechm- hâ va dast- hâ (Les Yeux et les Mains)* dit que « *l'art de Nâderpour est entièrement un art descriptif, qui consiste en des thèmes originaux et ravissants. Il semble que lorsqu'il écrivait, aucune des manifestations de la nature ne paraissait aux yeux du poète que pour susciter une comparaison délicate, subtile et vraiment poétique.* »³⁴⁵

Nâderpour, qui peignait dans sa jeunesse, est absorbé dans la contemplation de la nature; il crée avec beaucoup d'enthousiasme. Le professeur Nâtel Khânlari écrit: « *Ce qui distingue la poésie de cet artiste, ce sont les images subjectives, c'est-à-dire les comparaisons et les métaphores qu'il trouve pour exprimer ses idées. Elles sont toutes nouvelles et originales et montrent dans chaque cas, de la meilleure façon, le dessein du poète.* »³⁴⁶

Pour former ses images, Nâderpour exploite deux sources, ou plutôt trois:

- la poésie classique, très peu utilisée;
- la poésie française, dont nous parlerons plus tard: images puisées chez Musset, Baudelaire, Rimbaud et surtout, Verlaine;

³⁴⁴ Akhavan-e Sâles, Mehdi, Revue *Dar râh- e honar*, n°2, printemps 1955

³⁴⁵ Tavallali, Ferydoun, Revue *Kâviân*, n°4, printemps 1954

³⁴⁶ Nâtel Khânlari, Parviz, *Sokhane (Parole)* n° 11,12, Hiver 1957

- sa propre imagination inspirée par sa disposition d'esprit de peintre.

Sa vision poétique a donné de l'âme même aux choses les plus simples de la vie.

Les derniers recueils de Nâderpour comportent toujours davantage de métaphores. Formellement, les comparaisons de la poésie persane équivalent aux « *métaphores appositionnelles introduites par « de » en français* »³⁴⁷ Comme nous le savons, la poésie moderne est amplement construite sur de telles métaphores. La poésie de Nâderpour, elle aussi, est « *un monde multicolore d'images et de métaphores* ». ³⁴⁸ Il éprouve la vive sensation de la présence de tous les êtres, de tous les objets autour de lui: des plus proches aux plus lointains. Comme nous l'avons vu, dans *Khatti der entehâ- y ofogh (Une Ligne au bout de l'horizon)*, il produit une image, une comparaison, à partir des roseaux et des oiseaux au-dessus d'eux comme le point sur le i : influence du poème de Musset, *Ballade à la Lune*. Dans le poème *Tardidi dar toufân (Un Doute dans la tempête)*, pour établir sa comparaison, il utilise un autre signe de ponctuation, cette fois-ci le point d'interrogation:

La rouge cravache de la foudre sur le dos du ciel

Comme un point d'interrogation renversé. ³⁴⁹

Quand quelques poèmes exposent les mêmes thèmes, ce sont les structures, les expressions, les scènes, les atmosphères et la technique de liaison entre début et fin qui distinguent les poèmes.

Lors de son séjour aux Etats-Unis c'est la vie moderne et ses manifestations qui suscitent en lui des images:

Les gratte-ciels semblables à la ruche des abeilles. ³⁵⁰

³⁴⁷ Stoltz, Claire, op.cit.p.99

³⁴⁸ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p246

³⁴⁹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.715

³⁵⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.895

Ou bien :

Comme les champignons noirs, dans la ruelle,

*Mille parapluies noirs s'ouvrèrent.*³⁵¹

Dans le premier recueil, *Tchechm- hâ va dast- hâ (Les Yeux et les Mains)*, les images, comme les pensées du poète, sont souvent sombres et répétitives, notamment dans les trois poèmes *Raghs- e amvât (La Danse macabre)*, *Chab dar Kechtzâr-hâ (La Nuit dans les Champs)* et *Divâneh (Le Fou)*. Il y utilise un lexique où reviennent souvent les substantifs: vin, ivresse, coupe, la femme qui sert à boire, pour en former ses images, et moins fréquemment, des termes renvoyant à la nature.

Dans le troisième recueil, *Cher- e angour (Le Poème du raisin)*, on trouve aussi des images qui réfèrent aux réceptions où l'on boit du vin, mais ici, ce sont surtout les images évoquant la nature qui sont remarquables. Nâderpour commence à utiliser des métaphores *in absentia* pour animer ses images, les rendre encore plus vivantes et dynamiques. Pour ce faire, il use de la personnification, et le lecteur sent que tous les objets du monde sont vivants. C'est cela qui rend la poésie de Nâderpour semblable à un tableau peint.

La nature, dans le recueil *Sormeh- ye Khorchid* et aussi dans les recueils qui le suivent, prend des aspects symboliques, et l'objectif du poète est moins immédiatement descriptif et pictural (dans les poèmes *Châmgâh (Le Crépuscule)*, et *Fâlgir (Le Diseur de bonne aventure)*). Il a aussi profité, en ce sens, des images formées à partir de la mer. On songe beaucoup, sans cependant qu'aucune image précise n'y réfère, à Saint-John Perse, dans l'ampleur du mouvement de houle, dans une certaine grandiloquence cependant maîtrisée.

³⁵¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.253

Dans le recueil *Guiâh o Sang na, âtach* (*Pas de plante, ni de pierre, mais du feu*), comme dans le recueil précédent, la nature et ses éléments prennent un aspect symbolique, surtout dans les poèmes exposant des thèmes socio-politiques. Nous pouvons citer les poèmes *Cheyheh- ye Khâmouch* (*L'Hennissement éteint*), *Marsieh- i barâ-ye biâbân va barâ-ye chahr* (*Une élégie pour le Désert et pour la Ville*), *Tchakâmeh- ye Koutch* (*L'Ode de l'immigration*). Dans ces derniers recueils, ce sont l'homme, la nature et la vie urbaine qui, selon l'expression du professeur Zarghâni, sont la base de ses images.³⁵²

2.3 Qu'est-ce que le romantisme en Iran ? Et le romantisme individuel ?

Nous parlons souvent de « romantisme » dans cette partie et par ailleurs, dans l'ensemble de cette étude; il convient de clarifier cette notion, entre une hypothétique (et même problématique) école romantique et un état d'esprit sans doute diffus, mais récurrent tout au long de l'histoire de la poésie, à cause bien évidemment de l'importance du sentiment en matière d'impulsion et de contenu.

Quand nous parlons de Romantisme pour ce qui concerne la culture et la poésie iraniennes, nous insistons souvent sur une disposition d'esprit plus ou moins précisément définissable, à base de lyrisme, qui contient une charge à la fois subjective et objective. Le romantisme en tant que mouvement de pensée, dans le sens du XIX^e siècle allemand et français, en somme, ne peut guère y être contenu.

Le Romantisme, en Europe, a été notamment une révolte contre les représentations conventionnelles (ou qui étaient devenues telles) de l'homme et de la nature que défendait le classicisme. Le terme comprend de nombreuses significations et définitions ; mais en somme, la période romantique au sens strict est une période où l'homme de la tradition sort d'un monde et d'un système de conventions et d'habitudes mentales usuelles pour entrer dans un monde en crise, plutôt chaotique et encore inexplicable dans ses fondements, donc largement injustifiable. Les conséquences de cette situation où un vieil ordre de représentations vacille sont une discorde externe, mais aussi interne, et agonistique; L'homme romantique, d'une

³⁵² Voir Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran* (*Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran*), Téhéran, Nachr- e Sâles, 1^{ère} édition, 2008, p. 408

part, déteste les conditions existantes et pleure en souvenir des bons jours passés, et d'autre part, attend avec enthousiasme, voire désire, les jours meilleurs dans les moments d'espoir et de bonheur.

L'esprit romantique est à même de donner une forme imaginaire et créative à des sujets et des contenus sentimentaux et affectifs.

La manifestation de ce mouvement, ainsi que son influence sur la poésie persane, demande une analyse plus vaste.

Le mouvement que nous appelons « Romantisme » dans la poésie moderne et contemporaine persane, et dont les représentants seraient Eslâmi-e Nodouchane, Tavallali, Khânlari, Honarmandi et Nâderpour, porte souvent les traces naïves et sentimentales du Romantisme européen ; c'est-à-dire qu'il survient en réaction contre les conventions et les mœurs traditionnelles et figées. C'est aussi une forte inclination pour les amours, les affections colorées et imaginaires.

La poésie des romantiques iraniens a souvent une apparence moderne en même temps qu'un fondement classique, qui retarde d'ailleurs l'apparition de la poésie véritablement nouvelle durant de nombreuses années. Et pourtant, grâce à son attrait et à ses splendeurs diverses, il prépare le terrain pour l'installation de cette nouvelle poésie, et surtout, pour les procédés et les techniques de Nimâ. Il est probable que sans la présence et l'oeuvre de ces poètes, la poésie et les inventions de Nimâ seraient bien longtemps demeurées inconnues du public.

Les poètes mentionnés choisissent pour forme extérieure les quatrains continus. Ils ont un penchant pour le renouveau dans les formes, mais entretiennent une espèce de prudence, au contraire de Nimâ, qui les encourage à briser radicalement les formes classiques. Ils se dirigent d'abord vers cette forme modérée, intermédiaire. Cette forme, en effet, est intermédiaire entre la poésie traditionnelle et la nouvelle poésie, en vers libre et en poème en prose. Tavallali, influencé par Eslâmi –e Nodouchane, est sans doute le poète le plus accompli dans cette forme poétique.

Nous avons dit que le romantisme était un mouvement artistique, social et philosophique d'origine occidentale. Dans le domaine littéraire, il insiste sur l'affranchissement de toute limite :

« *Le Romantisme est né en même temps que l'époque moderne et toutes les sociétés ont plus ou moins vécu l'expérience de ce mouvement.* »³⁵³

« *En Europe, à l'époque romantique, les nobles et les familles aisées, qui auparavant, avaient été les protecteurs des artistes et des auteurs, perdent considérablement de leur puissance ; les écrivains et les poètes, au lieu de s'appuyer sur l'aristocratie et les cours, étaient désormais obligés d'« offrir » leurs œuvres aux classes moyennes et aux riches récents, en nombre maintenant important, qui savaient maintenant lire et écrire.* »³⁵⁴

Cette situation est largement celle qui règne à l'époque dite Machroutiat, celle de la Révolution constitutionnelle.

La naissance de romantisme en Europe est contemporaine de l'effondrement de l'ordre classique, des débuts de la industrielle, du développement de la vie citadine et de celui de la classe moyenne. Elle accompagne les progrès de l'instruction et les nouveaux moyens d'enseignement. Une situation semblable naît en Iran vers la fin de la période machroutiat et à l'époque de Rezâ châh. Ainsi, nous pouvons dire que « *l'atmosphère sociale et historique de la période machroutiat et de la période de Rezâ châh a de nombreuses ressemblances avec le moment où le Romantisme se répand en Europe.* »³⁵⁵

Pour Van Tieghem il s'agit d'un « romantisme intérieur » : « *il est commode de grouper ensemble ce qui concerne l'homme même, son être sentimental, intellectuel et moral...* »³⁵⁶

Pour les romantiques individuels en Iran comme en Europe « *partout, on estime que la sensibilité est un guide plus sûr que la raison...* »³⁵⁷

³⁵³ Djafari, Massoud, *Seir-e romantism dar iran (L'itinéraire du Romantisme en Iran)*, Téhéran Markaz, 2007, p.2

³⁵⁴ Seyd-hosseini, Rezâ, *Maktab-hâ-ye adabi (Les Ecoles littéraires)*, Téhéran, Negâh, 1997, p.176

³⁵⁵ Zarghâni, Seyyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012, p. 149

³⁵⁶ Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p.222

³⁵⁷ Ibid, 225

Le professeur Zarghâni continue en écrivant, dans le même ouvrage : « *chez les romantiques européens, parmi les œuvres philosophiques et littéraires, on trouve des parallélismes dans les contenus, dans les schémas et même, dans les détails concernant la forme et les procédés de rhétorique.* »³⁵⁸ Le romantisme, en Europe, était subjectif et introspectif. En Iran moderne, et contemporain, il ne se trouve pas un système philosophique et culturel indépendant auquel correspondrait, comme en Europe, un mouvement littéraire.

Le « courant » romantique, en Iran moderne et contemporain, est un mélange de représentations occidentales et de ce qui s'enracine dans ses traditions, avec un assaisonnement par des apports communistes provenant principalement du Parti Toudeh et donc, indirectement, de la Russie. Un tel mélange n'a pu y trouver une structure logique et systématique qui permettrait de comprendre si le mouvement de la poésie a été convergent avec son horizon ou non.

En Occident, le romantisme n'est pas seulement une école artistique; il est un mouvement philosophique et social en même temps. Le romantisme iranien, quant à lui, n'est au fond qu'une tendance littéraire : il ne peut pas même être qualifié de mouvement.

Les romantiques désirent fonder une culture nouvelle, différente de la culture traditionnelle. L'ordre social, lui, ne peut être perturbé par leurs aspirations; nous constatons ainsi une espèce de paradoxe dans leur esprit et leur œuvre.

La fuite vers les contrées lointaines, vers les féeries, vers l'inconscient et les mondes cachés, vers l'enfance, la rêverie et la folie, est une autre particularité, aux facettes multiples, du romantisme.

Le poème *Afsâneh (Légende)* de Nimâ, écrit en 1923 et qu'on considère en général comme un étalon de la poésie romantique iranienne, possède à peu près toutes ces caractéristiques. Ce poème est le début de la poésie romantique à l'époque qui précède notre époque.

Les poètes romantiques européens, à la fois naires et qui devenaient très souvent défenseurs de la société en place parce qu'ils ne réussissaient pas à conformer cette société à leur idéal, se sont réfugiés dans la nostalgie de l'enfance, dans la nature et dans le monde de l'imaginaire.

³⁵⁸Zarghâni, Seyed Mahdi, Ibid.p.149

Leur fuite provient donc d'une raison sociale, et non pas d'une raison strictement individuelle. Les poètes iraniens qui, avant la période de cette étude, sont considérés comme les représentants de la poésie romantique, Nimâ et Chahriâr, n'étaient pas si naïves, et leur fuite a eu une raison individuelle bien davantage que socio-politique.

Une autre caractéristique du Romantisme est une disposition d'esprit introspective, bien perceptible dans *Afsâneh (Légende)* de Nimâ. Elle est liée par certains côtés à une insistance sur l'individualité.

« *Autres éléments : la promotion de l'imagination et de l'imaginaire, du rêve, de la dimension subjective de la perception, l'attention à la perception intérieure des choses et des êtres, l'expression de la découverte subjective et personnelle du poète. A l'aide d'images, et par conséquent, l'importance de ces images, l'autorité et la supériorité de l'imagination créatrice, l'emploi symbolique et codifié des images, la suprématie du sentiment et de l'enthousiasme sur la raison jusqu'aux limites du possible dans le royaume de l'éthique, l'accession à une libération des limites traditionnelles, la douceur, la souplesse, l'émotion, l'intérêt pour une poésie semblable à la prose, variée du point de vue de la musicalité, du thème et de l'image* »³⁵⁹

Ces caractéristiques sont bien visibles dans *Afsâneh*, écrivions-nous. Mais Nimâ, après ce célèbre poème, comprend que la nécessité sociale du Romantisme est dépassée. Dans la période qui s'ouvre après 1941, en effet, l'époque de Tavallali, Eslâmi, Nâderpour et Honarmandi, l'inclination et la disposition d'esprit romantiques ne sont pas considérables et disparaissent peu à peu. Et Nimâ lui-même s'écarte du Romantisme et se tourne vers un symbolisme particulier, le symbolisme social.

L'importance de Rezâ châh tient à l'apparition du romantisme, précisément ; ces années de 1920 à 1941, le romantisme conquiert une grande partie de la poésie et de la représentation commune, voire populaire.

Après le coup d'Etat de 1953, le romantisme est le mouvement le plus important et aussi, le plus discuté. Comme l'affirme le professeur Mahdi Zarghâni le romantisme de cette époque-ci peut être étudié en deux branches : « *le romantisme individuel et le romantisme social. Le premier est apolitique, sentimental, éloigné des inquiétudes sociales, des agitations politiques et des mouvements naïves, tandis que le deuxième donne la priorité aux activités sociales, à la lutte, à l'amour de la liberté, à la et aux buts naïves.* »³⁶⁰

³⁵⁹ Seyd-hosseini, Rezâ, *Maktab-hâ-ye adabi (Les Ecoles littéraires)*, Téhéran, Negâh, 1997, p.p.80-83, et p.96

³⁶⁰ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012, p. 229

Dans le romantisme européen « *l'amour tient dans la vie de beaucoup de romantiques une place prépondérante ; parfois il la remplit à lui seul.* »³⁶¹

Dans le romantisme individuel, le mot clé est « amour ». Cet amour, est terrestre et parfois, assez nettement sensuel. Il est doux et subtil. Le poète amoureux semble n'éprouver qu'une seule préoccupation : sa bien aimée ; il ne pense qu'à la rejoindre. Les grands poètes de cette époque, Hamidi-e chirâzi, Tavallali, Nâderpour, Eslâmi-e Nodouchane, Hassan Honarmandi... traitent fréquemment cette thématique dans leurs poèmes.

parlant du romantisme en Europe Van Tieghem écrit : « *Outre la nature, la religion et l'amour, quelques autres sources d'inspiration sont caractéristiques du romantisme intérieur. C'est avant tout un besoin intime de liberté dans tous les domaines, qui s'exprime à propos d'objets très différents. Liberté littéraire à l'égard des principes, des modèles et des règles...liberté sociale et morale, droits du cœur qui priment ceux de la société, ses traditions, ses préjugés ; liberté religieuse contre toutes les orthodoxies ; liberté politique contre toutes les tyrannies ; droits sociaux et nationaux.* »³⁶²

En Iran il y a seulement la « liberté religieuse » qui n'est pas importante chez les romantiques individuels.

Chez Tavallali, le romantisme est plutôt individuel et érotique. Eslâmi-e Nodouchane, quant à lui, est un romantique à l'esprit lyrique plus cultivé et plus austère.

Nâderpour diffère des autres romantiques de son époque. Dans la poésie moderne persane, c'est avec lui qu'un « romantisme noir » apparaît et se répand quelque peu. Le penchant pour ce type de romantisme envahit une partie de la période suivante.

Nous le constatons dans son recueil *Tchechm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)*. Citons pour exemple son poème *Raghs-e amvât (La Danse des Morts, La Danse Macabre)*. Une danse, pas celle de belles femmes; celle de morts dans un cimetière épouvantable.

La Danse des Morts, en réalité, s'appuie sur le célèbre poème d'Henri Cazalis, *La Danse macabre*, publié en 1872 et mis en musique par Camille Saint-Saëns deux années plus tard. Il s'agit de l'une de ces amplifications poétiques que Nâderpour effectue parfois, s'inspirant d'un original qui représente pour sa création davantage un stimulus poétique qu'un modèle.

³⁶¹ Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p.227

³⁶² Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p.243

La Danse Macabre, d'Henri Cazalis

*Zig et zig et zag, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.*

*Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,*

*Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.*

*Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé ! La danseuse est nue !
Son danseur la serre amoureusement.*

*La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron – Horreur !*

Et voilà qu'elle s'abandonne

Comme si le rustre était un baron !

Zig et zig et zig, quelle sarabande !

Quels cercles de morts se donnant la main !

Zig et zig et zag, on voit dans la bande

Le roi gambader auprès du vilain !

Mais psit ! Tout à coup on quitte la ronde,

On se pousse, on fuit, le coq a chanté

Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde !

Et vive la mort et l'égalité !³⁶³

ET voici *La Danse des Morts* de Nâder Nâderpour :

La Danse des Morts

Au milieu de la nuit la sirène du train s'entend

Faiblement de la mer sans limites.

Venu des champs, le vent frais fait courir aux oreilles

Les chants des moissonneurs,

³⁶³ Lahor, Jean (Cazalis, Henri), *L'Illusion*, Paris, Lemerre, 1893, p.90

Qui augmentent les bruits du bosquet.

La brise des minuits, dans les ruines, murmure

Comme des mages psalmodiant des formules des sorciers.

Sur les routes, le clair de lune

Agrandit l'ombre des platanes et des genévriers,

Tels des géants vagabonds...

Du bout de la mer, le vent amène doucement

Le chant des vagues, des bergers, des passants.

Dans la cabane de la nuit, le bosquet dort tranquille.

Le chant des grenouilles, au loin, s'accompagne

Dans ce triste silence d'une peur de la nuit...

Le chemin du village ressemble à une corde blanche:

Au clair de lune, à côté de prairies embuées de rosée,

Les étoiles derrière les arbres clignent de l'œil

Comme les yeux de diables effrayés par l'homme....

Le son d'une flûte lointaine, agréable et triste,

Parvient doucement à l'oreille...

Hors du feu du berger, s'élève une lumière rouge.

Vues obscurément des montagnes,

Les ombres se mêlent comme la fumée de la sombre nuit.

De loin, l'abolement de chiens errants parmi les ruines

Brise le silence effrayant du désert:

L'angoisse et la crainte se propagent!...

Les sarments de la vigne s'emmêlent sous le vent frais;

Une lumière scintille sur la montagne au loin;

Le hululement d'une chouette sort d'une cavité

Et dans l'eau de l'étang la lune semble émietée,

Ses bribes mouillées se mêlent l'une à l'autre...

Sur l'étang l'ombre délicate des arbres

A étendu des rideaux noirs et déchirés.

De temps à autres, sur l'eau trouble, une feuille nage.

M'arrêtant je jette un regard au loin

Sur la route noire qui rampait vers le bosquet,

Apeuré je regardai autour de moi:

Il y eut la nuit, la lune et le vent léger qui soufflait,

La lumière de la lune traversant le bosquet

S'ajoutait aux nombreuses fées!...

Devant mes yeux, la vue des fosses mortuaires

Blesse le cœur d'histoires tragiques;

Il y eut la tristesse et la lumière bleue du clair de lune à minuit

Et ces mausolées qui ont choisi le cœur des ténèbres comme demeure,

Et cet oiseau nocturne chantant le néant!...

Ici, il y a le silence et les souvenirs

Étaient endormis et le vent

Dans la fumée de la nuit a soufflé l'illusion,

La lune a ôté de sa bouche son rire

Elle s'est reposée tristement dans le ciel bleu de nuit.

Le corps de la petite forêt s'est détendu

Dans le doux drap du clair de lune,

Pareil à de vieux blessés...

Au pied d'une source dans quoi danse la lune,

Un maigre platane s'est courbé de fatigue.

Il y a le silence de la nuit et un torrent de souvenirs...

Me semblait que la joie de vivre se soit de moi enfuie,

Comme les morts ignorant l'éternité...

Soudain le bruit confus du vent de minuit

Résonne dans le silence solitaire de Dieu...

On dirait que des chevaliers poussant un cri

Font courir leurs chevaux en les frappant;

Ou que dans la lumière de la lune les fées ivres

Dans l'isolement et le silence ont joué du ney³⁶⁴ et du daf³⁶⁵;

Ou que des brigands demeurant dans de petites forêts

³⁶⁴ Le ney est une flûte iranienne formé à partir d'un roseau

³⁶⁵ Le daf est un grand tambourin

Font du vacarme, éperonnent leurs vifs chevaux;

Ou que de vieux moines adonnés à la prière,

Leurs chants se mêlaient à leurs larmes et sanglots.

Soudain dans ce rêve, je regarde derrière moi...

Du dernier tombeau sort un petit bruit sec:

Un miracle s'ouvre,

Le corps dénudé d'une silhouette effrayante

Se montre et se lève de ce tombeau!...

Sa chemise est blanche comme le clair de lune

Et dans les ténèbres en plein vent et la lumière

De la lune, son ombre est à ses pieds,

L'image déformée...

Dans l'os de sa main gauche il y a une hache,

De l'autre main il tient un roseau, son calame:

On dit que l'hymne de la mort est dans ce roseau-là!...

Il s'arrête un instant et puis, ouvrant les bras,

Donne quelques coups de hache sur la tombe;

Puis il pose par terre la hache et s'arrête

Et mit le roseau à ses lèvres,

Souffla un peu, puis le retira.

Dans la plaine sans limite il inspire l'effroi:

De chaque tombe qui s'ouvre comme une porte mortuaire,

Se lève un mort, une Résurrection!...

Le joueur de ney joue la mélodie du plaisir;

Alors un groupe se mit à danser,

Cette danse éblouit mes yeux attentifs.

On a l'impression qu'apparaissaient

Des peupliers blancs gémissants sous un vent léger,

Ou bien c'était le saut d'anges pleins d'enthousiasme

Qui sont de même race et de même postérité!...

Ou bien la danse d'aborigènes brahmanes qui

De nuit ont leurs cheveux agités par le vent,

Ou bien la fête secrète de vieillards disant

La bonne-aventure et tournant autour d'une coupe de vin,

Ou alors c'était la danse mystique de fantômes et d'ombres,

À l'instant où ils sont charmés d'une auréole,

Ou bien une émeute lors de la Résurrection?...

Moi, ignorant de moi-même, ignorant du matin,

J'ai porté un regard fixe sur la danse de ce mort.

Je n'ai pas remarqué que l'étoile de l'aube comme

Pierre d'une bague, ou larme,

Formait un cercle dans le blanc d'œil de la sombre nuit.

La chanson peu à peu finissait et ce fantôme

Retire de sa bouche la flûte, il regarde la route:

Tenant sa hache à la main, il donnait des coups!...

La danse nocturne s'achève et le vacarme se calma.

La cohorte des morts s'endormit dans le cimetière.

Sur eux retombèrent les pierres tombales et la lueur de la lune:

Oh nuit demeurée, ce fantôme pali, cet espace!...

Et ce fantôme joueur de ney qui s'installe

Doucement lui aussi dans sa tombe:

La pierre tombale se referma sur sa poitrine.

Puis le silence envahit l'espace,

Il sembla qu'il n'y ait eu ni mort ni tumulte...

Voici la nuit et naissait en toi une peur nocturne.

Le clair de lune disparut quand arrive le matin.

N'ayant pas le choix, il quitte la terre vers l'espace!...

Et cette étoile qui guettait l'aube

Détourne ses yeux de la terre.

Il ne me restait plus rien à prouver!...

Alors une silhouette noire qui passait

Apparut dans la lumière d'une lanterne;

Elle arrive du chemin comme un petit tourbillon et

Le bruit de ses pas se fit entendre peu à peu:

C'était un vieillard tout courbé qui tient une lanterne

À la main, dont la lueur triomphait de l'aube...

Il vint près d'une tombe, s'agenouille et assis,

Poussa un soupir sa patience s'éteignit;

Il se mit à pleurer, on dirait

Qu'il a été créé pour pousser des soupirs et se

Lamenter Je m'étonnai de ces deux événements.

Tel un dormeur, le village se réveilla du sommeil

De l'aube, ouvrit les yeux et doucement remua:

Mourait la nuit et la blanche lueur des étoiles

Peu à peu s'affaiblit et le ciel s'éclaircit!...

Du cœur du village, l'appel à la prière matinale

Résonna dans le silence de l'horizon et son

Tintement Les moineaux chantèrent dans la brise

Et les branches des vieux platanes aux fondements solides.

*Aussi se mêlèrent le croassement du corbeau et le
Chant du grillon De loin dans le cri des coqs chanteurs,
Le vent ivre de l'aube amène une odeur connue.
La lumière douce du matin fait de l'ombre à la
Montagne Derrière elle le vent soulève la poussière...
Le vieillard à côté de la tombe se lève avec
Sa lanterne Le vent matinal éteignit la lampe et se
Reposa Le ciel donnait de l'espoir par la fenêtre*

Rouge de l'horizon et plein de joie il lançait

*La bonne nouvelle de son soleil La lumière mêlée
Au brouillard du matin devient rouge
Comme une fleur La lueur de l'aube s'est enfuie
De l'espace Le vieillard courbé repart
Vers le village, il s'appuie sur sa mince canne:
Dans la poussière du chemin son ombre*

Et celle de la canne sont sur le sol.³⁶⁶

³⁶⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p55-63

2.4 Analyse de la *Danse des Morts* de Nâderpour

Deux poèmes à l'évidence très différents. Celui d'Henri Cazalis est d'une tonalité légère, assez ironique, avec une inclination à une certaine truculence et une certaine virulence à la fois. Le thème en est assez baudelairien, mais la musique d'ensemble ne l'est pas; on pourrait dire qu'elle résonne comme une ronde qui tiendrait à la fois de Verlaine et de Villon.

L'impulsion initiale du poète français de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle est le genre de la « danse macabre » : un genre tant pictural que poétique, qui remonte au XV^{ème} siècle et dont on peut admirer de superbes exemples dans diverses églises d'Europe, en France ou en Allemagne (La Chaise-Dieu, Strasbourg, quelques églises du Nord de l'Allemagne . . .)

L'intention des artistes de cette fin du moyen âge est nettement de produire une critique sociale imagée et frappant les esprits ; il s'agit principalement sans doute d'affirmer (et de montrer) l'égalité de tous les êtres humains, ces pauvres créatures de chair et de terre, devant la Mort.

Même déliquescence pour le cultivateur que pour le Cardinal ou pour l'Evêque. Une manière d'exhiber aussi, dans cette période qui précède la Réforme, la corruption, les excès et l'orgueil souvent méprisant des grands de ce monde, empereurs et rois ou bien ecclésiastiques.

Le poème de Cazalis conserve des caractéristiques de la Danse macabre médiévale : la critique sociale, assez virulente d'ailleurs ; l'insistance sur le macabre; l'allusion au dévoilement de la vérité concernant la nature humaine : « Un voile est tombé ! La danseuse est nue ! »

Le poème de Cazalis, cependant, est assez loin, dans son esprit, de cette époque du florès du genre. S'y ajoute beaucoup d'érotisme (allusion à l'accouplement d'une paire de squelettes, à celui d'une baronne et d'un charron...

Mais l'ensemble du poème exprime une légèreté de ton, quelque chose de presque mondain qui peut faire songer à une coupe de champagne.

Nâderpour, lui-même, en exergue de son poème publié d'abord dans le recueil *Tcheshm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)* en 1969 explique que la source de son inspiration pour écrire ce poème est une chanson de Camille Saint-Saëns (1835-1921) qui, lui aussi avait composé sa chanson d'après le poème d'Henri Cazalis et que Nâderpour, avec des changements et des ajouts a mis en vers persans.³⁶⁷

Rien de cela chez Nâderpour. Pour commencer, la culture iranienne ne connaît pas la danse macabre, et on sait d'ailleurs le problème plus fondamental qu'y pose, comme en tout pays d'acculturation musulmane, la figuration.

Ensuite, le poète iranien s'inspire de manière assez apparente de cette sorte de synthèse sensorielle que constitue le poème de Cazalis et la musique de Saint-Saëns, le compositeur produisant lui-même déjà une interprétation assez personnelle de ce poème. Le texte de Nâderpour est infiniment plus dense, plus riche d'images et d'affects, plus intériorisé, réflexif et introspectif – on pourrait dire : plus pesant, en un sens.

La forme même est celle du *tardjî band*, l'une des formes principales de la poésie classique persane : il s'agit d'un esmeble de distiques :

a b

c b

d b

e b

f b

g

h i

³⁶⁷ Nâderpour, Nâder, *Tcheshm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)*, Morvarid, Téhéran, 1969, p.23

j i

k i

l i

m i

g

Et ainsi de suite...

Où le vers avec la rime « g », le refrain, revient après tous les cinq distiques ou dix vers. Ce refrain est non-identique et vient après toutes les strophes.

Cette forme, comme d'autres des canons classiques, résonne quelque peu comme une psalmodie, à la fois dense et gracieuse.

L'imagerie de la *Danse des Morts* est riche : vent frais, brise, moissonneurs, faux, nuages, psalmodies de sorciers, grenouilles, étoiles, corbeau (symbole de mort dans la tradition persane), vigne, chevaliers, fées musiciennes. Et instruments de musique : des instruments bien persans, le *ney* (flûte) et le *daf* (instrument de percussion) remplacent le violon archétypique du poème de Cazalis.

On l'a vu, la critique sociale disparaît ici ; le souci de Nâderpour est autre. Il touche à l'inquiétude de la Mort : le poète, qui s'exprime en certains vers à la première personne et qui est manifestement présent dans cette vision qui est la sienne, où les morts se lèvent de leur tombe, se « met en scène » et sans doute, se représente lui-même. Cette représentation le montre pour l'essentiel face à la Mort et face à sa propre inquiétude ; face à lui-même dans son image comme vieillard – et comme mort.

Le poème dresse un tableau d'une rare splendeur des cieux, de leurs jeux d'ombre et de lumière, où le poète intériorise cette angoisse et simultanément, la transforme en image de ciels et de nuages : un trait assurément romantique, qui parfois, fait songer à Novalis.

La fin du poème, par ailleurs, nous met en face d'une aurore, et donc, d'un espoir.

« C'est un romantisme qui n'est pas très érotique. Il semble qu'à ses yeux, l'espace imaginaire de la poésie ait la priorité et soit perçu comme la noblesse même, bien davantage que l'espace sentimental ; ses images, artistiques et habiles, caressent l'œil; une affection forte qui ferait trembler l'âme et le cœur y est bien moins perceptible. »³⁶⁸

2.5 Le romantisme social

Le romantisme social, quant à lui, est un romantisme qui paraît en même temps lyrique et social, qui expose ses intentions dans ce domaine. Les poètes qui pratiquent ce romantisme-là ont voulu, à vrai dire, combler une lacune : celle qui existait entre le monde intérieur et le monde extérieur.

Dans la poésie moderne et contemporaine d'Iran, il existait des poètes qui choisissaient l'un ou l'autre, et d'autres poètes qui préféreraient parfois mêler exaltation politique et sociale et sentimentalité.

Dans la période suivante, après le coup d'Etat de 1953, les poètes Nâderpour et Honarmandi continuent à pratiquer ce romantisme dans leurs œuvres.

On ne peut préciser les caractéristiques du romantisme « social » sans rappeler celles du romantisme « individuel ».

Les particularités des poèmes romantiques « individuels » sont :

« -l'attention exclusive portée aux sentiments individuels, au détriment de l'enthousiasme des luttes sociales et politiques, de l' « amour du peuple »

- l'intérêt puissant porté aux amours terrestres et charnelles, au lieu des amours célestes et mystiques ;

³⁶⁸ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm-andâz-e cher-e moâser-e iran (Perspective de la poésie contemporaine d'Iran)*, Sâles, 2^{ème} édition, Téhéran, 2012, p. 232

- *le dégoût de la vie et en parallèle, l'attirance vers la Mort et l'envie de mourir, surtout dans le « romantisme noir »*
- *L'aspect quelque peu superficiel, bien souvent, de la pensée poétique ; la priorité donnée aux sentiments amoureux qui paraissent souvent superficiels. »*³⁶⁹ En revanche, les caractéristiques essentielles du romantisme « social » sont :
 - « - *L'attention portée aux problèmes et aux contenus sociaux et politiques, mélangés de sentiments, d'exaltation parfois discrètement eschatologique et d'enthousiasme;*
 - *l'attention portée à la pauvreté du peuple et à la corruption des dirigeants, et la plainte sur le mépris des puissants pour les notions d'humanité, d'égalité et de justice, et quant à l'expansion de la brutalité ;*
 - *la sympathie pour l'Homme et le désir d'une vie sans violence ni colère. Et pourtant, ces poètes-ci s'abstiennent pour la plupart de composer des poèmes protestataires ou naires. »*³⁷⁰

Pour Paul Van Tieghem ce romantisme est l'équivalent du « romantisme extérieur » : « *nous rassemblerons sous le nom de romantisme extérieur les idées, les goûts, les curiosités qui portent les romantiques au-dehors d'eux-mêmes, vers le monde extérieur, passé ou présent, moral ou matériel. »*³⁷¹

Ce romantisme n'existe en somme que dans quelques poèmes de Nâderpour et de Honarmandi. En revanche, des poètes comme Fereydoun Mochiri et Simin Behbahâni³⁷² l'appliquent plus pleinement et plus intensément que les autres, dans leurs poèmes.

³⁶⁹ Zarghâni, Seyed Mahdi, *ibid*, p.p. 335- 336

³⁷⁰ *Ibid*, p. 336

³⁷¹ Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p. 222

³⁷² Poétesse contemporaine iranienne (1927-2014)

2.6 Contenus de la modernité dans la poésie de Nâderpour

2.6.1 Les éléments principaux de la modernité

Nâderpour. *Les Yeux et les Mains*, 1954.

Le quatrième poème de ce Recueil, *Divâneh(Le Fou)*, est particulièrement intéressant pour notre propos. En forme de quatrains continus (abcb), il comprend peu d'images, mais recourt à la personnification; il s'inspire de Nerval, du moins, de sa mort à Paris, en 1855. Un vers à la première personne; « à mon oreille », fait apparaître que Nâderpour s'identifie intimement à Nerval. Poème d'atmosphère, de rêverie, d'une grande extension poétique sur cette nuit de mort d'un grand poète. L'ensemble du poème, sans être comme la *Danse des Morts* (voir plus haut) l'extension d'un poème préexistant et admiré, baigne dans une atmosphère très analogue, qui est le fruit d'une impressionnante intériorité affective et réflexive, d'une introspection qui trouve sa naissance dans une émotion particulièrement puissante et profonde.

C'est le thème qui lie intimement Nâderpour à Nerval, et non une proximité stylistique. Le poème en son ensemble, d'ailleurs, est d'une tonalité sombre; sur ce fond, Nâderpour exprime une espèce de fraternité dans l'évocation de sa mort elle-même. L'expression « le fou » n'apparaît cependant que vers la fin du poème; on y parle bien davantage du « fantôme »: allusion à la faiblesse du sentiment d'exister, à ses yeux et surtout, aux yeux des autres . . .

Le Fou

Le fantôme a ralenti progressivement sa marche

Son regard a brillé à travers les ténèbres

Le hurlement du vent qui commençait à souffler

A donné une nouvelle inquiétude au fantôme

Les poitrines des arbres se frottaient les unes contre les autres

A l'intérieur des gorges les souffles ont gelé

Parfois étincelaient les yeux d'une étoile

L'étoile parfois fermait les yeux, ne cherchant plus rien

La brise automnale triste et froide

Pénétrait dans les feuilles des arbres

L'arbre au lointain gémissait de douleur, racontant

A mon oreille l'histoire des malchanceux

La nuit, face couleur de lune, silencieuse et triste

S'attardait dans la ruelle éclairée par la lune

L'humide rayon, ennemi de l'obscurité sèche

Avec elle, malgré tout conversait

L'éclat de la lune, à travers les branches

Plaquait la terre et les ombres

Quand il éclairait les murs de la rue

Il en lavait la noirceur, il en chassait l'ombre

Tant que le temps était clair et limpide

La lune continuait sa marche à pied

Dans les profondeurs du ciel azuré

On apercevait le vol de l'ange

On entendait le bruit du battement de son aile

Venant du haut des cieux

Et une brise agréable née du mouvement des plumes

Jouait avec les corps et les âmes

*Des milliers de fantômes, corps illusoires,
Couraient dans les ténèbres de la nuit
On l'entendait, avec effroi, le chant du coq à minuit au loin
Au coin d'une rue, sur le toit d'une maison
Chantait, troublé, le rossignol
Dans la chambre, dans la maison, brûlait une lampe à pétrole
Mais sa flamme tout doucement s'est étiolée
Le fantôme a fait quelques pas, a frappé à la porte
La porte a claqué, la maison a résonné
En entendant le bruit, la lune s'est réveillée
Vers le fou, fixement, elle a jeté un regard
De la maison le tumulte a troublé le silence
Mais aucun bruit ne s'est échappé
Personne devant la porte n'a posé de question
Personne hors du tumulte n'a levé la tête
Le fantôme s'est arrêté un instant
Une nouvelle fois a frappé
A la porte, plus fort cette fois
Dans le couloir, un bruit de pas a résonné
Derrière, quelqu'un a touché cette porte
Dans la rue, le fantôme, agile, s'est sauvé
Au détour de la rue obscure, il s'est caché
Dans la rue, par la porte entr'ouverte, une tête s'est montrée*

Dans l'obscurité, son regard s'est élançé

« *Qu'est cette voix de douleur et d'effroi ?* »

Dans les ténèbres, il a cherché quelqu'un

Quand le vent plaisant rit, folâtre

Dans la rue solitaire et tranquille

La voix soupçonneuse l'a suivi

La brise automnale cueillait les feuilles de la branche

Quand l'homme a ouvert la porte, puis l'a refermée

*L'éclat d'un rire dans la rue a résonné.*³⁷³

Nâderpour est né en 1929. Le Professeur Chafii Kadkani estime qu'aux temps de sa jeunesse, la poésie de Nâderpour a intensément ravivé la tradition de l'imagerie classique dans la poésie du Khorâssân. Dans les divers choix qui se présentaient à lui, Nâderpour ne choisissait pas d'abord, comme Khâghâni, la précision des mots, ni même la fluidité des vers comme Farrokhi, mais devenait comme Manoutchehri un poète *imagiste*. Dans ses images, Nâderpour va de l'objectif au subjectif, en inversement :

*La terre avec l'ongle de la pluie grattait son corps plein de pustules.*³⁷⁴ Dans la description subjective qu'il livre de lui-même, il fournit des images originales; et c'est pourquoi, paradoxalement, ces images paraissent plus mystérieuses que lui-même, elles peuvent être considérées comme le fruit de l'influence du surréalisme français.

Mohammad Hoghoughi poète et critique contemporain, considère Nâderpour comme une charnière entre lui-même et la poésie nouvelle. « *Mes premiers poèmes sont influencés par lui* »³⁷⁵ . Et Royâi le considère comme « *le chantre de la jeunesse et de l'adolescence* ». ³⁷⁶
Les poètes traditionnalistes le louent à leur manière: Pejmân Bakhtiâri, par exemple, écrit que

³⁷³ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, Negâh, Téhéran, 2003, p.p. 71-75

³⁷⁴ *Pâiz (Automne)*, Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.252

³⁷⁵ Hoghoughi, Mohammad, *Cher o chârân (La poésie et les poètes)*, Téhéran, Negâh, 1989, p.382

³⁷⁶ Royâi, Yadollâh, *Halâk- e aghl be vaght- e andichidâne (La mort de la raison au temps du penser)*, Téhéran, Morvârid, 1978, p.181

« le drapeau de la littérature repose sur les épaules de Nâderpour. »³⁷⁷ Amiri Firouzkouhi, lui, pense qu'il est « un poète par instinct »³⁷⁸ et Tavallali remarque que l'art, « dans l'existence de Nâderpour, est un besoin brûlant »³⁷⁹, Khânlari le classe « au premier rang des poètes »³⁸⁰, et Chahriâr le croit « poète né. »³⁸¹ Durant quelques décennies, Nâderpour était le poète favori de ceux qui désiraient se tourner vers la poésie nouvelle. Il n'acceptait pas le désespoir « non philosophique » des nouveaux poètes, ni celui, plus intellectuel, des poètes de même âge que lui. Sa poésie était rythmée et rimée, mais il a aussi écrit quelques poèmes en prose (des « vers blancs » au sens persan qui ne recouvre pas exactement son sens français) ; voie sur laquelle il ne poursuit pas.

Mohammad Houghoughi estime que Nâderpour a été « un poète sans pareil dans la création de quatrains continus, et qu'il l'emporte sur son Maître, Tavallali. »³⁸² Sa renommée domine les années 1950-1970. Durant vingt ans, sa renommée demeure constante. Dans la décennie 1960-1970, sa poésie trouve des colorations plus intellectuelles, et de nouveaux horizons.

Nâderpour est un poète qui respecte la langue commune et en même temps, profite des opportunités. Son vers est simple et transparent; les mots sont doux et actuels. Dans le recueil *La Fille de la Coupe*(1955), Salahchour voit l'influence de Manoutchehri, comme si ce dernier avait pris corps dans ce recueil, où la langue et l'image ont une résonance considérable³⁸³

Quelques partisans du réalisme social (iste) de Jdanov émergent et tentent peu ou prou d'imposer leur conception durant les années 1941 ; ils introduisent une certaine rupture avec le romantisme. Mais si leur influence a été importante, ils n'ont pas infléchi d'une manière réellement durable le cours de la poésie iranienne.

Stendhal écrit que tous les grands écrivains sont romantiques (mais certes, il écrit cela à son époque . . .). Pour Baudelaire, romantisme équivaut à modernisme . . .

Malgré tout cela, Nâderpour choisit son chemin : être un vrai romantique imagiste.

³⁷⁷ Bakhtiâri, Pejmân, Revue *Khoucheh*, n° 24, 1962

³⁷⁸ Amiri Firouzkouhi, Seyd Karim, Revue *Ferdowsi*, n° 104, 1962

³⁷⁹ Tavallali, Fereydoun, Revue *Kâviân*, n° 4, 1954

³⁸⁰ Nâtel Khânlari, Parviz, Revue *Sokhane*, n° 11 et 12, 1957

³⁸¹ Chahriâr, Seyd Mohammad Hossein, Revue *Tehrân-e mosavar*, n° 1125, 1965

³⁸² Houghoughi, Mohammad, *Cher-e no az âghâz tâ emrouz (La nouvelle poésie depuis le début jusqu'à aujourd'hui)*, Téhéran, Youchidj, 1990 p. 52

³⁸³ Voir Salahchour, Yazdân, *Dar âyeneh (Dans le miroir)*, Téhéran, Morvarid, 2001, p.20

2.6.2 De l'importance de la traduction et des croyances religieuses

Les grands poètes inspirés par les univers poétiques d'autres pays ont donné un nouveau parfum et de nouvelles couleurs à la poésie persane: ils y ont insufflé un air nouveau.

Pour T.S.Eliot les poètes immatures imitent, les poètes matures plagient. (*The Sacred Wood*, 1920)³⁸⁴. Le Professeur Chafii Kadkani écrit:

« *Toutes les évolutions et les nouveautés dans la poésie persane viennent de la traduction de langues étrangères en persan.* »³⁸⁵ L'un des traits du modernisme de Nâderpour, de Honarmandi et des deux autres poètes consiste sans doute principalement en leur relation à la religion. Ils contestent l'idée de Création. Omar Khayyâm, en son temps, produisait des métaphores douces: celle du potier et de sa poterie, ou bien celle du désir de germer cent mille ans après la mort – cette dernière existe aussi chez le poète syrien Abol Ala³⁸⁶, mais est absente généralement dans la culture d'inspiration mulsumane. Dans la *Conférence des Oiseaux*(en persan Mantegh-ot teir) d'Attar, la poésie mystique contient cependant de tels éléments dans les propos des fous.

En définitive, les éléments contestataires de cette poésie proviennent d'un contact direct avec la pensée occidentale; on en trouve chez Nâderpour et Honarmandi, produits manifestes de l'influence française.

Pour certains thèmes de la poésie moderne iranienne, on peut déceler des influences provenant d'un poète ou d'un groupe étrangers: par exemple, chez les poètes plutôt sociaux et politisés, il s'agit de Maiakovski, de Brecht ou d'Eluard.

Le thème du péché, quant à lui, se propage à partir du Coup d'Etat de 1953 et du désespoir que cet événement occasionne. Presque tous les disciples de Nimâ produisent des poèmes qui contiennent ce thème. Ce fait est dû à l'influence conjointe de Baudelaire et d'Oscar Wilde.

³⁸⁴ Immature poets imitate, mature poets steal.

³⁸⁵ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Bâ Tcherâgh o âyeneh (Avec la lanterne et le miroir)*, Téhéran, Sokhane, 2001, p. 25

³⁸⁶ Abol-alaa Maari, poète syrien de langue arabe (973-1057)

C'est le cas aussi de nos quatre poètes. Rappelons que pour Baudelaire, l'Art est né du péché; il pense que toutes les oeuvres d'Art importantes sont liées au Mal.

Autre thème concernant notre époque, c'est la femme. On commence à valoriser directement telle femme précise en la personnalisant beaucoup, et en la détachant après plusieurs siècles de l'empreinte mystique généralisante qui estompait les singularités et tendait à faire assimiler, notamment, la bien-aimée avec Dieu.

L'une des étapes de l'influence française, assez superficielle, est celle qu'on constate dans le lexique, par un emprunt assez important de termes français. Par exemple: l'avion, le train, la machine à vapeur, la démocratie, la faculté . . . Mais ces emprunts lexicologiques ne peuvent jouer à eux seuls un rôle vraiment efficace dans l'évolution de la poésie persane ; des années sont nécessaires afin que cette évolution s'enracine dans la pensée et porte ses fruits.

Le professeur Chafii Khadkani écrit que toutes les beautés, toutes les douceurs de la poésie persane d'aujourd'hui sont le fruit de la greffe de l'arbre culturel occidental sur l'arbre de la culture persane. On peut donner pour exemple, parmi de multiples autres, le poème *Bot-tarache (Sculpteur)*, de Nâderpour, inspiré par le mythe de *Pygmalion*. Ce mythe inspire puissamment le grand Iranien, par le biais d'auteurs français: Balzac, Gautier, Banville, . . .

Tous les poètes qui ont traduit la poésie occidentale et ont été influencés par elle, sont les vrais instigateurs de la poétique de cette période.

La première étape de cette évolution consiste en ce qu'à cette époque paraissent les premières traductions de La Fontaine : ce n'est que l'influence thématique. Influences rhétoriques, en images, en structures de pensées, dans leur atmosphère viennent par la suite. Parfois, les poètes iraniens ont appris ainsi à voir autrement un oiseau, la pluie, un arbre, . . . Ils ont appris à se distancier de l'art poétique ancien, qui insistait sur la complexité de la vie et la dépréciait : ils ont compris alors que l'art consistait plutôt à montrer la beauté dans la simplicité de la vie.

La deuxième étape de cette évolution est l'influence sur les images, provenant surtout de l'atmosphère de la poésie romantique française, notamment de Musset, de Lamartine: une

atmosphère de clairs de lune, de rêve, de sentiments amoureux; cette influence se retrouvera assez abondante chez Nâderpour.

Mais on commence aussi à traduire Aragon, Eluard, Maiakowski, et après 1953, les thèmes socio-politiques prennent de l'importance.

La troisième étape est l'influence sur la langue; elle produit des changements dans la langue poétique elle-même, ce qui détermine simultanément des modifications dans la musicalité de cette poésie: on le voit bien par exemple dans le recueil *Cahier des poésies faciles*, de Honarmandi, et dans quelques poèmes de Nâderpour; ce sont en partie des poèmes en prose, qui n'usent ni de rythmes prosodiques, ni de rimes.

Les traductions mentionnées de *La Fontaine*, ainsi que celle de Prévert, entraînent une simplification du langage poétique et du regard lui-même. Mais nos poètes iraniens imitent aussi parfois les poètes français pour ce qui est de la disposition des rimes; un grand nombre de poèmes et de quatrains continus font usage de la disposition abab, que ce soit chez Honarmandi ou chez Nodouchane mais aussi, parfois, chez Nâderpour.

A cette époque est institué « l'Eghterah » (Improvisation) : il s'agit d'un grand concours poétique dans la presse, auquel les grands poètes participent. Il s'agit d'un concours de poésie et de traduction: par exemple, la traduction du poème *Le Jeu de la Vie* de Schiller, a été mis en compétition. Le journal *Iranchar* s'y engage: l'équipe de rédaction estime qu'une littéraire est de bien plus grande importance que la seule lexicologique. Autre exemple: *La Source et la Pierre* de La Fontaine. Parfois, un proverbe est mis en compétition: par exemple "*La femme est comme une ombre*", citation de Chamfort qu'on trouve chez bien d'autres auteurs, notamment Alfred de Musset.

A l'époque de Rezâ châh, jusqu'en 1941, le nombre des revues publiées dans un esprit occidental diminue, parce que le Châh pense que la connaissance de la poésie française ouvre une fenêtre sur la liberté.

Après 1941, l'atmosphère change. Traducteurs et lecteurs goûtent Aragon, Eluard, Maiakowski. On est attentif aux intentions politiques, tout en usant de symboles plutôt romantiques. Mais Nimâ et ses disciples s'orientent nettement vers une sensibilité socio-politique tout en choisissant un symbolisme social.

De 1941 à 1953, les revues *Sokhane*(*Parole*), *Mardom*(*Le peuple*), *Payâm- e no* (*Nouveau message*), *Rouzeghâr- e no* (*Nouvelle époque*) commencent à publier des traductions de poèmes occidentaux.

Voyons par exemple le poème de Nâderpour intitulé *Dans tout ce qu'il y a, dans tout ce qu'il n'y a pas*.

Pour Chafii Khadkani, on y voit l'influence de Walt Whitman, traduit à cette époque par Ehsân Tabari dans la revue *Mardom* (*Les Gens*), 1ère année, 5ème cycle, n°1, 1946.

On peut cependant émettre l'hypothèse assez évidente d'Eluard et de son poème *Liberté* . . .

Dans tout ce qu'il y a, dans tout ce qu'il n'y a pas

Dans la mort amoureuse des nénuphars du matin

Dans la mystique des silhouettes et des ombres

Dans les pleurs rouges du crépuscule sur le coucher jaune

Dans les pieds des montagnes

Sous l'azur triste du ciel

Dans le visage du temps

Dans le terrain riche en sources chaudes et pleine de mousse du soleil

Dans les gouttes de l'eau

Dans les ombres du bosquet abondant, lointain

Dans la cascade ivre

Dans le soleil chaud, brûlant, de l'étendue pierreuse

Dans le rideau de la poussière

Dans la chevelure souple et troublée des vents

Dans les matins

Dans une contrée perdue sans nom ni adresse

Dans les frontières et les pays lointains et féériques des souvenirs

Dans le rire suave du jour

Dans le rire sarcastique de la coupe

Dans les boutons rouges et violets des étoiles

Dans l'ondulation de la soie

Dans le visage du mirage

Dans les larmes qui gouttent de l'oeil du ciel

Dans le poignard de l'étoile filante

Dans la ligne verte de la vague

Dans l'œil il de la bulle

Dans le parfum de sa chevelure

Dans l'ondulation des cheveux

Dans un baiser qui se brise sur mes lèvres

Dans le rire qui s'épanouit sur ses lèvres

Dans tout ce qu'il y a et dans tout ce qu'il n'y a pas

Dans tout ce qu'il y eut, et dans tout ce qu'il y a

Dans la flamme du vin

Dans les pleurs ivres

Dans chaque endroit où passe l'ombre de la vie

Ivre et plein de joie

Le messenger, inconnu, chante à mon oreille

Silencieux et plein de clameurs:

Là où l'homme efface le nom du destin

Et où le travail brise le dos de la servitude

Tourne- toi vers l'amour

*Tourne-toi vers le visage riant de la vie.*³⁸⁷

L'influence de Lamartine semble marquer en revanche le poème *Yâd-boud-hâ(Souvenirs)*:

Ah! Combien de nuits la cloche de la tour

N'a-t-elle pas été sonnée par le moine

Moi, en proie à l'offensive des souvenirs,

*J'étais à l'écoute des chansons des bergers.*³⁸⁸

Mais immédiatement après, Nâderpour évoque l'appel à la prière du muezzin:

Ah! Combien de nuits le vieux muezzin

Chantait son appel à la prière en haut du minaret . . .

Fixés sur lui, mes yeux angoissés

*Fixés sur moi, les yeux de la lune et de l'étoile*³⁸⁹.

Dans ces mêmes poèmes, le poète, influencé par l'esprit nervalien, parle de l'âme des fous et des ombres imaginaires:

³⁸⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.126

³⁸⁸ Ibid, p.88

³⁸⁹ Ibid, p.94

Ah! Combien de nuits mon rêve n'est-il pas passé

Devant la porte des recoins angoissants

L'âme des fous et les ombres chimériques

*Etaient aux prises, avides de vengeance, avec moi, l'infortuné.*³⁹⁰

Dans le même recueil intitulé *Tchechm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)*, le poème *Az daroun- e chab (De l'Intérieur de la nuit)* évoque « les dieux »: ce qui est à peu près inédit avant l'époque Machroutiat (La constitutionnelle) et même des années après cette époque :

Ce sont les dieux, les étoiles et les nuits

Qui sont témoins de mes pleurs nocturnes

Ils ne savent pas, ces étrangers

*Que mon regard a des pleurs intérieurs.*³⁹¹

Cela peut être considéré comme l'expression des éléments d'un sentiment panthéiste, ou animiste ; mais aussi comme une influence non réellement assimilée, puisque la croyance de Nâderpour, globalement monothéiste ou théiste, lui fait plutôt adjurer le ciel et le clair de lune par Dieu, l'Unique:

Pour l'amour de Dieu, ô Ciel, fais tomber le Rideau

*Cache-moi des yeux des étoiles.*³⁹²

Ou encore:

Pour l'amour de Dieu, ô clair de lune, fais flamboyer ton visage

³⁹⁰ Ibid, p.96

³⁹¹ Ibid, 114

³⁹² Ibid, p.112

*Lave-moi dans ta source.*³⁹³

A cette époque pourtant, donc, Nâderpour, à chaque occasion, parle « des dieux »: dans le poème *Nâleh- i dar sokout (Un gémissement dans le silence)*, il compare les « yeux sauvages des étoiles aux dents avides de vengeance des dieux. »³⁹⁴ Le poème *Bar gour- e bousseh-hâ (Sur le tombeau des baisers)* est inspiré, lui aussi, par les Romantiques; il baigne dans un lyrisme, une atmosphère et une couleur semblables à ceux des poèmes de Lamartine:

Sur le tombeau des baisers

A l'endroit où les baisers, ce soir-là, se sont épanouis et sont tombés

Les vieilles ramures, aujourd'hui, se sont dressées

Ton dessin que le rayonnement de la lune avait créé

Les soleils l'ont volé et embrassé

La nuit arriva et la flamme couleur de soufre du crépuscule

Sur la tombe de tes baisers, a allumé un feu

Le soleil assoiffé voulut boire en souvenir du jour

Ce baiser-là, versé de la bouche d'une belle femme.

Je suis resté sur cette tombe-là, et de loin la nuit ouvrit ses rêves

Du coeur de la pénombre, les étoiles, une par une, se manifestèrent

J'ai lu, dans les yeux tristes des étoiles,

³⁹³ Ibid, p. 113

³⁹⁴ Ibid, p. 117

Des allusions au dernier crépuscule de ton regard

Comme une feuille morte qui tombe au pied du vent

Ton souvenir s'est enfui avec la brise légère de la nuit

Et ce rire-là, dessiné sur tes lèvres

S'est fané, et dans la noirceur de la nuit tomba comme un bourgeon

J'ai vu jaillir dans ton regard la vague de larmes

Le pétale de tes baisers devint la proie de la brise

Je l'ai vu partir, et m'arriva à l'oreille

La musique des pas d'une passante dans le silence et l'angoisse

Mon regard n'a pas barré ton chemin

Ô mon amie, et tu t'es enfuie de moi, tu t'es enfuie

Comme une ombre que créent les rayons de la lune

Tu as déchiré ton lien à la noirceur des nuits

Ici, c'est le cimetière perdu de tes baisers

Et plus loin, ton rêve s'est assis sans péché

Je suis toujours resté dans cette plaine sans rivage

Pour demander l'adresse du chemin à la lanterne de tes yeux.³⁹⁵ 1951, à Paris

³⁹⁵ Ibid, p.p.120-122

Nâderpour écrit le poème *Tchechm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)* :

Dans ce poème, *Tchechm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)*, il manifeste l'influence nervalienne où il parle de « la frayeur d'un œil sans regard », « la profondeur de son esprit », « des griffes sauvages », « une clameur qui s'est brisée », « la peur de la mort », « deux yeux rouges seuls, deux yeux qui brûlaient qui ont fondu, flamboyé », « deux lumière rouges sorties de deux yeux », « l'œil de la mort », « la vie qui s'est refroidie », « les deux mains qui ont pressé son cou », « le gémissement d'horreur dans les horizons sans néant » et « sa voix rompu dans la gorge du silence. »

Ce sont les idées, les images et qui se trouve fréquemment dans l'œuvre de Nerval par exemple dans *Aurélia* ou le rêve de la vie.

2.7 Les Yeux et les Mains.

La nuit est arrivée, et la frayeur de cet oeil sans regard

Comme les frissons de la mort a envahi mon corps;

Dans la profondeur de mon esprit, tâtonnant,

Une main s'est glissée et m'a reconnue.

Dans ses griffes sauvages, je suis resté à crier

Ma clameur s'est brisée dans ma gorge, par effroi

L'œil d'une étoile a brillé et la lumière de la lune

Est entrée comme une flèche dans la pénombre de mon œil

Un instant, le ciel et les arbres et les nuages

Se sont mélangés, se sont cachées et ont disparu

Un instant, deux yeux coupables et infernaux

Se sont manifesté derrière les rideaux de la noirceur.

Comme une toile où la couleur court en colère

L'univers s'est empli de poussière, a pris l'obscurité

Un instant, tout a choisi le silence, tout est mort

Il semblait que la peur de la mort l'ait envahi.

Deux yeux rouges seuls, deux yeux qui brûlaient

S'e sont approchés, ont fondu, flamboyé

D'abord deux ponts qui se sont épanouis dans l'obscurité

Ensuite, deux lumières rouges sont sortis de ces deux yeux.

Il semblait que de l'oeil de la mort, goutte à goutte tombait le temps;

Dans ces gouttes obstinées, la vie s'est refroidie;

Dans la lumière de ces deux yeux qui tremblaient et sont restées fixes

Ces deux mains glacées ont pressé encore mon cou.

Dans ses griffes sauvages, je suis resté à crier

Ma clameur s'est brisée dans ma gorge par effroi

L'oeil d'une étoile a brillé et la lumière de la lune

Est entrée comme une flèche dans la pénombre de mon oeil

*J'ai gémi d'horreur et dans les horizons sans néant
La voix basse et aigüe de mes gémissements s'est perdue;
La pénombre est arrivée et la brise a perdu l'haleine
Et a rompu, dans la gorge du silence, ma voix.³⁹⁶*

³⁹⁶ Ibid, p.p.123-125

2.8 Les thématiques puisées dans la poésie de Nâderpour

2.8.1 Eléments généraux

Parfois, ce sont seulement des extraits de ses poèmes qui sont écrits sous l'influence de la poésie française: influencée par l'ambiance, il écrit par exemple, dans le poème *Yâd-baud-hâ* (*Souvenirs*):

Ah ! Combien de nuits la cloche de la tour de l'église

N'a-t-elle pas été sonnée par les moines

Moi, en proie à l'offensive des souvenirs

J'étais à l'écoute des chansons des bergers.

Mais tout de suite après, il parle de l'appel à la prière, l'appel du muezzin:

Ah ! Combien de nuits le vieux muezzin

Ne chantait-il pas son appel à la prière en haut du minaret

Fixés sur lui, mes yeux angoissés

Fixés sur moi, les yeux de la lune et de l'étoile.

Dans ces mêmes poèmes, il parle, influencé par l'esprit nervalien, de l'âme des fous et des ombres imaginaires :

Ah ! Combien de nuits mon rêve ne passait-il pas

Devant la porte des recoins angoissants

L'âme des fous et les ombres chimériques

*Etaient aux prises, avides de vengeance, avec moi l'infortuné . . .*³⁹⁷

Dans le même recueil *Tchechm-hâ vo dast-hâ (Les Yeux et les Mains)*, à la page 114, dans le poème *Az daroun-e-chab (Dans l'intérieur de la nuit)*, il parle des dieux. Dans la poésie persane de jadis et de naguère, une telle référence est à peu près absente, surtout à l'époque machrouteh:

Ce sont les dieux, les étoiles et les nuits

Les témoins de mes pleurs nocturnes

Ils ne savent pas, ces étrangers,

*Que mon regard a des pleurs intérieurs.*³⁹⁸

Comme nous l'avons déjà dit cela peut être considéré comme une influence non assimilée, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de sa propre croyance: cette dernière lui fait plutôt adjoindre le ciel et le clair de lune par Dieu, l'unique:

Pour l'amour de Dieu, ô Ciel, fais tomber le Rideau

*Cache-moi des yeux des étoiles.*³⁹⁹

Ou encore:

Pour l'amour de Dieu, ô clair de lune, fais flamboyer ton visage

*Lave-moi dans ta source !*⁴⁰⁰

³⁹⁷ Ibid, p.p.88-96

³⁹⁸ Ibid, p.114

³⁹⁹ Ibid, .112

⁴⁰⁰ Ibid, 113

Pourtant, Nâderpour, assez fréquemment, parle *des dieux* : par exemple, dans le poème *Nâleh-i dar Sokout (Un gémissement dans le silence)*, il compare « *les yeux sauvages des étoiles aux dents avides de vengeance des dieux.* »⁴⁰¹ Le poème *Bar gour-e bousseh-hâ (Sur le tombeau des baisers)* est inspiré par les Romantiques, avec un lyrisme baignant dans une atmosphère et une couleur analogues à celles des poèmes de Lamartine (Voir aussi l'autre traduction de ce poème plus haut)

Sur le Tombeau des baisers

Là où les baisers, ce soir- là, se sont épanouis et sont tombés

Le vieilles branches, aujourd'hui, se sont dressées

Ton dessin que le rayonnement de la lune avait créé

Les soleils l'ont volé et embrassé

La nuit est arrivée et la flamme couleur de soufre du crépuscule

Sur la tombe de tes baisers, a allumé un feu

Le soleil assoiffé a voulu boire en souvenir du jour

Ce baiser là, versé de la bouche d'une belle femme.

Je suis resté sur cette tombe là, et de loin, la nuit a ouvert ses ailes

Du coeur de la pénombre, les étoiles, une à une, se sont manifestées

J'ai lu, dans les yeux tristes des étoiles,

Des allusions au dernier crépuscule de ton regard

⁴⁰¹ Ibid, 117

*Comme une feuille morte qui tombe au pied du vent
Ton souvenir s'est enfui avec la brise légère de la nuit
Et ce rire là, dessiné sur tes lèvres
S'est fané, et dans l'obscurité de la nuit est tombé comme un bourgeon*

*J'ai vu jaillir dans ton regard la vague de larmes.
Le pétale de tes baisers est devenu la proie de la brise
Je l'ai vu partir, et m'arriva à l'oreille
La musique des pas d'une passante dans le silence et l'angoisse*

*Mon regard n'a pas barré ton chemin
O mon amie, et tu t'es enfuie loin de moi, tu t'es enfuie
Comme une ombre que crée le rayonnement de la lune
Tu as déchiré ton lien à la noirceur des nuits*

*Ici, c'est le cimetière perdu de tes baisers
Et plus loin, ton rêve s'est assis sans péché
Je suis toujours resté dans cette plaine sans rivage
Pour demander l'adresse du chemin à la lanterne de tes yeux.⁴⁰²*

⁴⁰² Ibid, p.p.120-122

Comme nous l'avons déjà vu, en retournant à Teheran en 1952 après son séjour à Paris, il écrit son poème *Dar hatcheh hast o hartcheh nist* (*Dans tout ce qu'il y a et dans tout ce qu'il n'y a pas*). Dans la structure et l'atmosphère du poème, l'influence de Paul Eluard est bien évidente.

C'est un poème que Nâderpour a écrit avant le coup d'Etat de 1953. Ainsi, il n'exprime pas d'intention politique, mais l'atmosphère du poème, la rhétorique et le langage sont influencés par ceux du poème *Liberté*, de Paul Eluard, ce célèbre poème qui commence par : Sur, sur . . . , préposition répétée au début de chaque vers.

Le poème de Nâderpour, également en vers libres, respectant le rythme prosodique et occasionnellement la rime, commence lui, avec la préposition "dans" qui se répète au début des 34 premiers vers de l'ensemble du poème, qui en comporte 41. (Voir plus haut)

Un mois plus tard, toujours à Téhéran, après son retour de Paris, pensant sûrement à Rimbaud, qui l'influencera pour d'autres poèmes, il écrit *Havas-hâ* (*Désirs*).

Nâderpour est surtout un poète qui emprunte les *scènes* d'autres poèmes, ceux des auteurs français mentionnés notamment, et les développe. C'est ce qu'il fait dans ce poème inspiré par *Sensation* de Rimbaud. Mais il ajoute toujours des éléments persans: ici, le deuxième mois de l'été, Môrdâd. Comme Rimbaud, Nâderpour a mené une jeunesse très libre. A cette période de sa vie, il pense beaucoup au poète ardennais; quatre mois plus tard, il écrit d'ailleurs *Tôghiân* (*Soulèvement*), dans l'exergue duquel il note : « Inspiré par Rimbaud, poète français ».

Le poème *Toghiân* se compose de sizains où la disposition des rimes est: abcdbb.

Les sizains sont liés par des distiques à rimes plates : ff pour le premier distique, gg pour le deuxième, etc. Le rythme du poème est constitué des groupes de syllables ou rokn de (fa- ou- lon), en prosodie persane avec le schéma suivant : - - u/- - u/ - - u/ : fa est une syllabe courte, ou une syllabe longue et lon aussi une syllabe longue.

Ce schéma est respecté dans tout le poème. Dans la poésie persane, ce rythme a souvent été utilisé pour les explications, les expressions et aussi, pour la narration dans la tradition de la

poésie persane. Saadi, le grand poète classique (1184-1291), l'a pratiqué pour son recueil *Boustân (Verger parfumé)* dans l'intention de donner des poèmes didactiques.

Ferdowsi (940-1020) l'a employé, lui, pour exposer l'histoire de l'Iran ancien, dans son chef d'oeuvre *Châhnâmeh (Le Livre des Rois)*.

Dans la poésie persane, ce rythme est nommé *Bahr- e motaghâreb*. Tous les vers, ici, sont isométriques. Donc il ne s'agit pas de vers libres dans ce poème. Il faut remarquer que, dans ce recueil, qui est le premier recueil de Nâderpour, le poète n'a composé que trois poèmes en vers libres:

*Dar hartcheh hast o hartcheh nist (Dans tout ce qu'il y a et dans tout ce qu'il n'y a pas),
Yâd-e Veniz (Souvenir de Venise) et Do dar (Deux Portes).*

Pour Nâderpour, romantique, les étoiles et les cieux peuvent savoir ce qu'ils désirent:

Les étoiles savent et les cieux aussi

Que ce qui m'échut, ce fut le désir de demain

Hélas, et douleur: je ne le savais pas avant

*Que de cette nuit- là, noire, mon destin était visible.*⁴⁰³

Dans le poème *Gomrâh (Errant)*, qui suit *Toghiân*, Nâderpour répète le premier quatrain à la fin du poème: il s'agit donc d'une anaphore, qui peut indiquer une influence des formes de la poésie française. Ce procédé, en effet, surtout dans les quatrains continus, provient de la poésie romantique française. Comme Amr Taher Ahmad l'a montré dans sa thèse, même la forme des quatrains continus vient de la poésie du 19^{ème} siècle française surtout de celle de Victor Hugo (voir *littéraire*, thèse soutenue à Paris par Amr Taher Ahmad)⁴⁰⁴. Nâderpour, la même année qu'il écrit *Toghiân* et *Havas-hâ* (voir plus haut), tous deux inspirés assez visiblement par Rimbaud, fixe une nouvelle fois son regard sur l'oeuvre de ce poète, qu'il a

⁴⁰³ Ibid, p.136

⁴⁰⁴ Amr Taher, Ahmad, *La « Révolution littéraire » : étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XXe siècle*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, ÖAW, 2012, pp. 236-282

certainement lue lors de ses études à la Sorbonne. Rimbaud, par ses idées et ses thèmes, l'attire vers des conceptions et des perspectives nouvelles.

2.8.2 Une inspiration mythologique

Mais une autre filiation inspire en même temps Nâderpour ici. Dans le *Châhnâmeh (Le Livre des Rois)*, Ferdowsi raconte l'histoire de Zahâk, Fereydoun et Kâveh. Zahâk est l'un des rois mythiques de la Perse antique. Il est fils de Mardas, le roi de Dacht-e neyzeh-varân qui, après avoir tué son père, s'installe sur son trône par l'instigation d'Ahriman (le principe du Mal dans la religion zoroastrienne).

Les Iraniens, très déçus par le roi Djâmchid, avaient demandé à Mardas d'accepter la souveraineté de l'Iran. Lui qui avait une première fois été trompé par Ahriman pour tuer son père, se fait tromper cette fois par le déguisement d'Ahriman, incarné dans le corps d'un jeune homme sage et éloquent; Ahriman le trompe en prétendant être un artiste et un bon cuisinier. Zahâk lui confie la responsabilité de la cuisine.

Durant quelques jours, il fait de bons repas; pour le remercier, Zahâk lui demande de formuler un souhait. Le cuisinier dit vouloir poser deux baisers sur les épaules du roi. Deux serpents apparaissent aussitôt sur les épaules du roi et le cuisinier, Ahriman, disparaît au même instant.

Quand les gens du palais tuent les serpents en les coupant, deux autres serpents apparaissent. Les sages et les médecins ne peuvent rien faire. Une troisième fois, Ahriman apparaît sous les traits d'un médecin, et suggère au roi de donner chaque jour un cerveau humain à chacun des serpents pour les calmer, pour que les serpents ne lui nuisent pas.

Zahâk règne en Iran durant mille ans. Quand Djâmchid était fier de lui-même, Zahâk attaque et envahit l'Iran.

Ferdowsi raconte aussi l'histoire de la naissance de Fereydoun, fils d'Abtine son père et de Faranak, sa mère. Il est de la race des anciens rois iraniens. Abtine est tué pour que son cerveau nourrisse l'un des serpents de Zahâk. Zahâk, dans un rêve, voit que le fils d'Abtine se révolte contre lui. Les agents de Zahâk commencent donc à chercher le fils d'Abtine, mais sa mère l'amène au Mont Alborz.

Troisième histoire provenant de Ferdowsi: celle de Kâveh, le forgeron. Après avoir perdu dix-sept fils pour satisfaire l'appétit des serpents, il entre dans le Palais royal pour empêcher les agents du roi de sacrifier son dernier fils. Zahâk le libère; mais quand Kâveh sort du Palais, il pique son tablier de cuir sur une lance et rassemble les gens autour de cet étendard. Ils partent tous vers Fereydoun. C'est la première fois qu'un drapeau est utilisé pour séparer amis et ennemis. Fereydoun devient très heureux en apercevant l'armée de Kâveh. Il orne le drapeau de bijoux et le baptise Derafch-e Kâviâni (L'étendard de Kâveh). Fereydoun met la couronne du roi sur sa tête et demande à sa mère la permission de faire la guerre contre Zahâk.

Portant une masse d'armes et accompagné de son peuple, il part vers la rivière Arvand-roud. Sur le chenal, il traverse cette rivière, puis il entre avec ses compagnons dans la forteresse de Zahâk. Avec sa masse, il tue les agents de Zahâk et s'assied sur le trône royal. Un ange vient à Fereydoun et lui conseille de ne pas tuer Zahâk, mais de l'attacher à une montagne; il l'attache alors au mont Damâvand.

C'est une histoire légendaire qui n'a rien en commun avec le poème de Nâderpour que le personnage du forgeron. Dans son poème, Nâderpour exprime une révolte collective qui est aussi présente chez Rimbaud. (Voir plus haut).

Qu'en est-il alors des influences de *Rimbaud* et de *Ferdowsi*? L'influence de Ferdowsi est plus évidente encore dans le poème *Bimâr-e Bidâr (Malade éveillé)*, du recueil *Sobh-e doroughine (Le Matin mensonger)*, p. 713, où il parle des serpents des épaules de Zahâk, du cerveau, du marteau gigantesque, de l'étendard de révolte et de Kâveh. Bien sûr, le poème de Nâderpour n'est pas un poème narratif qui raconterait les événements déjà relatés chez Ferdowsi. Mais lui, mû encore par son goût de la comparaison, compare son propre cerveau à Zahâk et à ses serpents, et conclut que ce cerveau est plus oppresseur que Zahâk et plus venimeux que les serpents.

Soroud-e Khachm (Chanson de la colère), comme Fereydoun Tavallali l'a déjà fait remarquer, est l'un des poèmes qui porte la trace des idées socio-politiques de Nâderpour.⁴⁰⁵, Comme nous l'avons déjà vu, il a été écrit un an avant le coup d'Etat de 1953.

⁴⁰⁵ Tavallali, Fereydoun, Revue *Kâviân*, n° 4, 1954

L'influence du poème *Le Forgeron* de Rimbaud se fait visiblement voir sauf que chez Nâderpour il y a « Les forgerons » que se soulèvent et qui ont la chanson de la colère sur les lèvres.

Une autre trace qui montre l'influence de la poésie française, comme dans d'autres poèmes, est le fait qu'il parle (dans le troisième quatrain) des « dieux du Ciel. »⁴⁰⁶

2.8.3 Rimbaud et Baudelaire

Le même mois et la même année, cependant, il compose *Khoucheh-hâ-ye talkh (Epis amers)*, et *Barf o Khoun (Neige et Sang)*. Ces deux poèmes portent sans aucun doute la marque de l'influence de Baudelaire et de Rimbaud.

Epis amers

Sur les champs de l'horizon, subissant l'automne

Ô Dieu, envoie- nous donc les nuits noires !

Pourqu'elles t'avertissent du cimetière des gens perdus

Envoie-nous, toute la nuit, de tous côtés, les oiseaux du vent !

Voici le soir d'une journée de guerre, hélas

Il n'y a pas trace de ces combattants- là

Ils sont endormis sous la terre noire et la mort

N'est que le gardien de cet horizon sans rivages.

⁴⁰⁶ Nâderpour, Nâder, Ibid, 143

*Ces nuages passant à côté de la montagne,
Et ce seul arbre-là, vieilli, qui tremble de peur,
Pleureront quand le rouge du crépuscule monte en spirale,
Sur les tombes sans nom des martyrs inconnus
Pour que la semence des assassinés devienne féconde
Pour que dans les poitrines croissent d'amers épis !
Il faut que tombent, des yeux vagabonds de ces nuages rouges,
La pluie de sang et la pluie des vengeances !
Ce clair de lune qui a brillé sans espoir
Sur les pierres assoiffées et les terres froides,
Et ces vents mouillés qui ont répandu sables, graviers, petits cailloux
Sur les tombes des endormis sinistrés par la guerre
Ces larmes, que les yeux d'une mère ont douloureusement versées,
Vainement sur la tombe de ses enfants chéris
Sont, demain, témoins de la colère et de la vengeance,
Une colère qui sans tarder moissonne ses épis.
Ceux qui ont enfoui l'engeance humaine
Embrassent la furieuse faux de l'ange de la mort.
Et ces épis amers, qui ont germé des vengeances,
Se faneront quand les gens annonceront la bonne nouvelle du futur !
Ô Dieu, envoie- nous les nuits noires
Afin qu'elles dissimulent la honte des sauvages de la terre !
Sur les déserts, répands la pénombre de la nuit*

Pour que les innocents martyrs s'en fassent une ombrelle !
Ces nouveaux tombeaux qui ouvrent la bouche devant ces corps perdus
Demain se tourneront vers les criminels et gens méprisables
*Pour avaler leurs nouvelles proies !*⁴⁰⁷

Neige et Sang

La nuit, dans les horizons sombres de l'ouest
A dressé sa tente en hâte
Les cieux, tous, étaient couleur de goudron
La neige, dans la pénombre, semait des graines

Moi, effrayé, dans l'étroit sentier
Avec la chaleur des arbres solitaires
Je courais comme les oiseaux sauvages
Par dessus les broussailles et les astragales

Parfois, la musique des pas d'un cavalier
Arrivait des horizons lointains
Un vent trouble venait de loin

⁴⁰⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.145-147

Pour qu'il l'embrasse peut-être

Je ne m'arrêtais pas même un instant

Il semblait que je sautais, si agile.

Les buissons, les ombres et les montagnes

Couraient, et moi aussi, je courais

Au cœur des ténèbres, il y avait une cabane

Sa fumée était allée aux cieux

Au pied du seul lampadaire qui brûlait

A l'intérieur, des bergers exprimaient des mystères

Quelques instants, par la fenêtre, j'ai regardé à l'intérieur

J'ai voulu remuer le heurtoir sur la porte

Soudain, le seul lampadaire qui brûlait

Mourut, et mon crépuscule devint plus sombre

Un instant, je m'arrêtai, hésitant,

Et je dis: c'est la demeure des morts

Il sembla qu'à ce moment, quelqu'un dit dans mon cœur:

Pense à la nuit, car le chemin n'a pas de rivage

J'ai frappé, on a ouvert, et soudain

Un poignard a brillé dans la pénombre

La lamentation inconnue de qui rendait l'âme

A ajouté un nouvel effroi à la cabane.

Tâtonnant, j'ai reculé d'un pas

Mon œil n'avait pas l'habitude de la noirceur

Dès que je suis revenu à moi, quelques coups

Au cœur de la cabane m'ont abattu

Moi-même, je ne sais quand je me suis réveillé

Mais je sais que c'était un matin noir

A mon côté, une tête fraîchement coupée

Était noyée dans le sang et avait fixé les yeux sur le sentier !⁴⁰⁸

Sans doute sommes-nous ici plus près d'Edgar Poe que de Baudelaire : dans une terreur et une horreur bien moins métaphysiques et mélancoliques que concrètes, celles des vrais cauchemars.

Dans le poème *Chab-e Bimâr (La nuit malade)*, toujours proche de modèles français, il pratique l'anaphore. Ainsi, dans le dernier quatrain, les troisième et quatrième vers sont aussi les premier et quatrième vers du premier quatrain, et les deuxième et premier vers du dernier quatrain répètent les troisième et deuxième vers du premier quatrain :

aaaaaa

bbbbbb

⁴⁰⁸ Ibid, p.p.148-150

cccccc

dddddd (premier quatrain)

Et

cccccc

bbbbbb

baaaaa

dddddd (dernier quatrain)

Dans le poème qui suit, *Yâd-e doust (Souvenir de l'Amie)*, qui est formé de quatrains continus, le dernier quatrain expose et rappelle quelques pensées d'allure baudelairienne:

Reviens, car sans ta lumière, ces jours sombres

Sont passés pour moi comme mes nuits

Ô diable de nuit, tue l'ange du soleil

*Pour que le matin ne vienne pas à nouveau sur mon toit !*⁴⁰⁹

Ce poème porte la date de 1953; il a été écrit un mois après le coup d'Etat, et Nâderpour, sans parler explicitement de l'amertume qui envahissait à ce moment- là les écrivains, les poètes et les intellectuels, montre son aversion pour le matin qu'il avait pourtant désiré naguère. Il ne veut pas donner, comme les poètes politiques, les partisans du Parti Toudeh, des slogans;

⁴⁰⁹ Ibid, p.161

toujours au moyen de son propre langage, il exprime ses désirs du moment, et cela, sans engager directement son corps ou son âme.

Le même mois, il désire, fatigué des événements qui se déroulent en Iran, revoir Venise, visitée jadis. Comme certains poètes français, Alfred de Musset, certes, mais surtout les *Esquisses vénitiennes* et les *Récits vénitiens* d'Henri de Régnier (1864-1936) qu'il a certainement lus, il décrit passionnément sa *Venise*.

Souvenir de Venise

Toi, ô ma Venise

Ô fille du rêve !

Quand tu mets la soie fine des clairs de lune lointains

La robe blanche des nouvelles mariées

Quand le ciel met la couronne de la lune sur ta tête

Et quand tu sors ta tête de la cellule azurée de l'horizon

Tu restes là, à attendre que par le toit des cieux

On verse sur toi des dragées d'étoiles

Je viendrai alors te voir de ma contrée

Pour que nous révérons le matin, des minarets !

Je crois, ô Venise, te voir toujours

Des toits rougeâtres en terre cuite

Je me souviens qu'étaient passés, comme la brise,

Ces jours- là, perdus sans nom et sans adresse.

Sur les coupoles bleues et sur les toits rouges
Sur les eaux limpides de la mer couleur d'indigo
Sur les îles azurées, solitaires
Sur les souvenirs éparpillés des siècles
Sur les campaniles de fer et de pierre
Sur les clochers qui se brisent
Dong dong dong
Sur les petits rires brillants des vagues
Sur le parasol enluminé de diverses couleurs
Sur ce qui me vient à l'esprit dans ton espace
Je vois des signes de ces jours lointains
De ces jours formés de lumière et de cristal.

Me voici te désirant, ô Ville, ô Nouvelle mariée !
Ces jours- là, qui se sont échappés derrière les nuits
Eux qui comme les bourgeons des cerises rouges
Se sont versés sur le giron de la brise fuyante
Ils arrivent un par un, chantant et dansant
*Avec la couronne royale du soleil sans coucher.*⁴¹⁰

Téhéran, 1958.

⁴¹⁰ Ibid, p.p.162-164

Mais en dehors de Venise, il revient à la réalité. Ce sont des jours de désespoir pour les intellectuels et les écrivains. En hiver de la même année, il écrit *Digar namândeħ hitch* (*Il n'est plus rien resté*). L'atmosphère noire de ce poème nous fait penser à Baudelaire. Il ne voit autour de lui qu'horreur : celle du silence. Il n'éprouve qu'un désir: celui de la mort. Dans les regards, il lit la colère, le besoin de vengeance. Il se réfugie alors dans l'idée de la mort. A la fin, il voit la nuit, la mort devant lui. Il ne peut s'entendre avec la vie :

Il n'est plus rien resté

Il n'est plus rien resté que l'horreur du silence

Il n'est plus rien resté que le désir de la mort

Colère et vengeance restent dans le regard

Le corps et l'âme brisée en quête de la mort.

Je suis devenu solitaire, je me suis échappé de moi-même, je me suis échappé

Pour que cette évasion me donne, peut-être, la vie

Je devins solitaire pour que, si la mort s'évertue,

Elle me libère, peut-être, de cette servitude.

Je suis devenu solitaire, pour ne demander l'adresse de personne

Je suis devenu solitaire pour ne pas me chercher moi-même

Ô douleur, car la vie, cette vieillard magicienne

M'a trompé une nouvelle fois avec sa lanterne

Voici la nuit et la mort devant moi dans le chemin

La vie est restée de telle sorte que je ne peux la reconnaître

Me voici enfui de la chaîne de la vie

Comment m'entendrai-je à nouveau avec la vie ?⁴¹¹

Quelques années plus tard, en 1955, Nâderpour publie son deuxième recueil, *Dokhtar-e Djâm* (*La Fille de la Coupe*), qui est le nom d'un des poèmes du recueil.

Le premier poème de ce recueil s'intitule *Hamzâd* (*Jumelle*). Le poète reconnaît son double dans ses rêveries d'opium. C'est à l'exemple de Baudelaire qu'il s'enfonce dans un tel sommeil; autre témoignage de cette influence. Il ne faut cependant pas oublier qu'un certain nombre de poètes, à cette époque, ont recours à l'opium, notamment Akhavân-e Sâles: c'est partiellement l'effet de la déception des poètes après le coup d'Etat – ce poème de Nâderpour a pourtant été composé en 1952, quelques mois avant ce tragique événement.

Dans ce poème d'amour, Nâderpour se reconnaît un double, un double féminin:

Jumelle

Dans mes sombres rêves d'opium, une nuit,

Je l'ai reconnue :

Elle était la flamme jaillie d'un soleil,

Elle avait les yeux bleu foncé du crépuscule

Dans ses yeux dormaient mille caresses . . .

⁴¹¹ Ibid, p.p.165-166

Je l'ai reconnue !

Elle était de la race de la Lune

Ses membres, par la caresse des clairs de lune lointains,

Avaient une couleur blanche comme celle du matin cristallin.

Ses cheveux, comme la sombre fumée des nuits, étaient noirs.

Du premier regard, je l'ai reconnue

Mais mon regard impatient resta sans réponse . . .

Elle a jeté un regard sur moi, sans l'y laisser.

Ah, ce dernier espoir, comme il est resté malheureux !

Je l'ai reconnue, elle,

Qui était mon éternelle moitié, son nom, ni le mien, n'était connu de l'oreille de Dieu !

Je voulais crier :

« Reste ! Reste ! »

*Mais dans ce silence divin, je n'avais plus de voix.*⁴¹²

Le même ouvrage contient le poème éponyme, *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)*. En exergue, le poète explique: « *Vénus, déesse de la beauté, qui est née d'un coquillage.* »⁴¹³ Entre parenthèses, il précise : « *De la mythologie romaine* »⁴¹⁴. Nâderpour, poète de l'image et de la comparaison, compare sa bien-aimée à la déesse romaine, mais Vénus se lève de sa coupe de vin . . . Et comme une bulle sur le vin, elle se met à danser; sa chambre est comparée à la coupe de vin. On devine ici la puissante influence de Paul Valéry qui lui a enseigné ce mythe, car ce n'est qu'à travers la langue et la poésie françaises que Nâderpour a fait la connaissance de ce mythe.

⁴¹²Ibid, p.p.171-172

⁴¹³ Ibid, p.175

⁴¹⁴ Ibid, p. 175

La Fille de la Coupe

*Tout comme Vénus qui est née d'un coquillage,
Marchant majestueusement, tu es sortie de ma coupe de vin ;
Tu t'es mise à danser un instant comme une bulle,
Et puis, faisant de la mousse, te voici sur le bord de la coupe.
Cette nuit- là, ma chambre était comme la coupe de vin.
Il semblait que la lueur de ma lanterne ait la couleur du vin,
Les portes fermées étaient comme des lèvres non-ouvertes,
Le visage du rideau avait beaucoup d'yeux ouverts.
Je suis venu comme une vague et t'ai invitée à danser,
Mais toi, comme la bulle, tu es devenue regard, de la tête aux pieds
Tes yeux, à demi endormis, comme des coquillages se sont épanouis,
Par la crainte du péché, une larme s'y est posée.
J'ai dit : « Regarde !
Cette porte s'est ouverte,
Cette porte qu'est la paupière de tes yeux – elle s'est ouverte ! »*

*Ma parole, craignant l'insolence, est restée inachevé.
Est resté le vin, restée la coupe.
Une porte s'est silencieusement ouverte et sans rien dire,
Tu es allée vers elle, tranquille, séduisante, assurée,
Comme un Jonas qui serait entré à l'intérieur du poisson ;*

Une autre fois, tu t'es cachée à l'intérieur de ma coupe de vin !

Maintenant, tu es repartie. . .

Hélas ! Tout ce qui me restait est parti avec toi,

Hélas ! Avec toi tout est parti !

Personne n'est resté avec moi pour consoler mon chagrin

Personne n'est resté pour que, dans le froid silence, son cher souvenir

Chante avec moi !

Hélas, avec toi est parti . . .

Hélas ! Avec toi est parti tout ce qui me restait !⁴¹⁵

Et voici le poème de Paul Valéry :

Naissance de Vénus

De sa profonde mère, encor froide et fumante,

Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair

Amèrement vomie au soleil par la mer,

Se délivre des diamants de la tourmente.

Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs

Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie,

⁴¹⁵ Ibid, p.p.175-177

*De l'humide Thétis la pure pierrerie,
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.*

*Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile
Sable a bu les baisers de ses bonds puérils ;*

*Mais de mille regards ou perfides ou vagues,
Son œil mobile mêle aux éclairs de périls
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.*⁴¹⁶

Tout le poème de Nâderpour est utilisé pour une comparaison. Le comparé, c'est l'histoire de Vénus; le comparant, l'histoire de la bien-aimée de Nâderpour. Le texte commence par l'outil de comparaison " Comme", ce qui appuie le caractère imagiste et comparatif de la poésie de Nâderpour. Par delà l'influence de Valéry, l'Iranien parle ici de péché: sans doute une indication des influences baudelairiennes; puisque avant cette époque, les poètes ne voulaient pas évoquer le péché. Les poètes iraniens, sous la pression de la religion qui durant des siècles a dominé la pensée des poètes et des écrivains, ne faisaient jamais d'allusions manifestes au péché.

Mais de toute façon Nâderpour, inspiré par ce mythe et le poème de Valéry, développe la scène qui se trouve chez Valéry tout en y ajoutant ses propres images. Ce poème a pour forme le vers libre.

La même année, il écrit le poème intitulé: *Bigâneh (L'Etranger)*. Il ne faut pas oublier que tout comme Honarmandi, Nâderpour choisit comme titre à ses poèmes les mots- clés puisés dans la poésie moderne française et aussi dans l'œuvre des poètes tels Baudelaire. Ce titre est

⁴¹⁶ Valéry, Paul, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1958, p.7

l'un de mots-clés de la poésie moderne. Avec *Inconnu*, ce sont des termes qui apparaissent dans des occurrences d'une fréquence considérable. Bien sûr, on pense immédiatement à *L'Etranger* de Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*. Le contenu même de ce poème constitué de sept quatrains, donc dans cette forme de quatrains continus appréciée en général des poètes semi-traditionnels, est très baudelairien. Y paraissent la peur de la mort, invité inconnu, un masque, un visage devant des tempêtes, et dans le dernier quatrain, le rayonnement de la lune et du soleil qui n'ont plus d'utilité pour le poète, puisque ses yeux ne voient plus la lumière: si le monde connaît la joie, lui, ne la connaît plus.

L'Etranger

Si un jour on me demandait :

« Quel est, dans cette vie, ton but ? »

Je répondrai : « Comme j'ai peur de la mort,

Je n'ai de chemin que de vivre ! »

Dès le moment où j'ai ouvert mes yeux à la vie,

Son fardeau a pesé sur mes épaules

Car sans rien me demander, on m'a créé.

Avais-je d'autres solutions ?

Je suis ici comme l'invité inconnu,

Qui n'a rien à dire aux autres inconnus.

Celui vers qui je me suis tourné, hélas j'ai vu

Que je ne le connaissais pas, qu'il ne me connaissait pas.

Personne n'a entendu mon histoire; non, personne ne l'a entendue.

Personne n'a reconnu mon âme, non, personne ne l'a reconnue !

Sur cette harpe qu'on nomme vie,

Personne n'a joué ma mélodie

Non, personne ne l'a jouée !

Jamais mon apparence n'avait la couleur de ma conscience,

Car si l'une éteinte, l'autre était un volcan.

Je portais un masque sur mon visage

Derrière lequel des tempêtes se cachaient.

Tous me disaient : « C'est la faute de tes yeux

Pourquoi vois-tu si mal ? Le monde est beau. »

Je ne sais si cette parole est vraie ou non,

Mais je sais que la faute provient de notre existence !

A quoi bon l'éclat de cette lune, les rayons de ce soleil,

Puisque mes yeux n'ont pas de lumière !

Si le monde a plaisir à vivre,

Je ne connais plus ce plaisir de la vie.⁴¹⁷

Citons maintenant le poème de Baudelaire :

⁴¹⁷Ibid, p.p.185-186

L'Étranger

- *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?*
- *Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*
- *Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*
- *Tes amis ?*
- *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*
- *Ta patrie ?*
- *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*
- *La beauté ?*
- *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*
- *L'or ?*
- *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*
- *Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*
- *J'aime les nuages . . . les nuages qui passent . . . là-bas . . .là-bas . . . les merveilleux nuages !⁴¹⁸*

C'est la manière de voir qui est commune chez Nâderpour et Baudelaire. Nâderpour, dégoûté par la vie et son entourage, ne voit en rien la beauté ; lui aussi, comme Baudelaire n'aime pas ce qu'il voit. Contrairement à Nâderpour, Baudelaire avait déjà aimé les nuages qui ne restent pas, qui passent... Le dégoût est bien évident chez les deux poètes, les *Etrangers*.

Toujours dégoûté par la vie et le monde, une année après le coup d'Etat, il écrit son poème *Malâl (Mélancolie, Spleen)*, toujours sous l'effet conjugué des événements sociaux en Iran et de l'influence de Baudelaire. En effet l'un des termes-clés chez Nâderpour, mais aussi chez

⁴¹⁸ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I, Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 1965, p. 277

les autres poètes que nous étudions dans cette thèse, est le mot Malâl qui veut dire mélancolie ; « spleen ». C'est surtout l'influence baudelairienne qui encourage les poèmes intitulés *Malâl (Mélancolie, Spleen)* chez Nâderpour et *Malâl-e pârisi (Spleen de Paris)* dans l'œuvre d'Eslâmi-e Nodouchane. « *La mélancolie fut la compagne intime de Baudelaire* »⁴¹⁹ écrit Jean Starobinski.

Le terme « malâl » proche, phonétiquement, du mot « mélancolie » est chez Nâderpour mais aussi chez Eslâmi-e Nodouchane, lié à leurs propres tristesses, leurs propres chagrins et ennuis. Nâderpour est rendu mélancolique par le monde et la vie en général et Eslâmi par sa vie à Paris. Le substantif mélancolie et l'adjectif mélancolique ont été associés « *à la contemplation solitaire, dans un paysage d'escarpements et de ruines.* »⁴²⁰ Dans la poésie de Baudelaire le mot « spleen » ne se trouve pas dans les vers mais il existe dans les titres. Dans les poèmes de Nâderpour, le mot « malâl », composé de trois syllabes U – U figure dans les vers mais aussi pour indiquer le titre. Dans la poésie de Baudelaire « *dire la mélancolie, sans trop prononcer le mot mélancolie : cela oblige à recourir aux synonyme, aux équivalents, aux métaphores. C'est là un défi au travail poétique. Il faut opérer des déplacements. Et d'abord dans l'ordre lexical. Le mot spleen, venu de l'anglais, qui l'avait formé à partir du grec (splên, la rate, siège de la bile noire, donc de la mélancolie), désigne le même mal, mais par un détour qui fait de lui une sorte d'intrus, à la fois élégant et irritant.* »⁴²¹ Tout comme Baudelaire qui « en savait long sur la mélancolie » et qui « en avait fait, subjectivement, l'expérience », Nâderpour en avait les mêmes expériences.

Parfois aussi dans sa poésie Nâderpour parle des pas lents, ce qui peut montrer une influence de la mélancolie baudelairienne ; le « pied alourdi ».

Pour Nâderpour la mélancolie vient surtout de sa propre solitude mais aussi elle vient du monde qui le rend vieux et devient lui-même vieux...

Quant à la mélancolie chez Baudelaire « *allégorisée, dans le passé, n'aNimâit pas seulement des figures anthropomorphes, elle s'inscrivait aussi dans des objets, dans des aspects du monde.* »⁴²²

⁴¹⁹ Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1997, p. 15

⁴²⁰ Ibid, p. 15

⁴²¹ Ibid, p. 16

⁴²² Ibid, p. 20

Dans la poésie de Nâderpour, le miroir est assez fréquemment utilisé pour montrer la vie qui passe si vite, pour lui montrer sa vieillesse... C'est ainsi que le miroir montre chez Nâderpour une certaine mélancolie comme pour Baudelaire : « *Et il n'est point de mélancolie plus « profonde » que celle qui s'élève, face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur, et de la Vanité sans recours.* »⁴²³

« *Dans la tradition de la mélancolie humorale classique, la mélancolie se définissait très exactement comme « un poison noir.* »⁴²⁴, c'est ainsi que Nâderpour lui aussi choisit comme titre pour l'un de ses autres poèmes *Malâl- talkh (Mélancolie amère)*.

Pour Baudelaire selon Jean Starobinski « *la tradition iconologique de la mélancolie lui a parfois associé le miroir, et le regard porté sur l'image réfléchie. Que le miroir ait été un accessoire obligé de la coquetterie et un emblème de la vérité ne doit pas nous faire croire qu'il en soit pour autant moins adéquatement employé, s'il est placé sous les yeux du mélancolique. De cette multivalence résulte une motivation renforcée. La coquetterie, au miroir de la vérité, est futilité, reflet périssable.* »⁴²⁵

Pour Baudelaire qui établit « une association insistante » entre la mélancolie et le miroir, « *le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession. —Baudelaire n'a pas été le seul à exprimer le désespoir de la passivité réfléchissante.* »⁴²⁶

Dans la tradition de la poésie persane le monde est un miroir pour refléter la splendeur et la beauté de Dieu. Chez Attâr-e Neuchâbouri, dans sa *Conférence des oiseaux*, les trente oiseaux (Si- morgh) voient leur existence dans le miroir comme le Phénix(Simorgh) où le poète profite d'un jeu de mots entre si-morgh (trente oiseaux) et Simorgh(Phénix).

Les mots qui sont utilisés avec le mot miroir, dans la littérature mystique et classique persane, sont souvent les oiseaux ; ce qui montre un certain voyage vers Dieu. Parfois comme c'est le cas de la poésie de Farrokhi-e sistâni, le miroir est employé pour décrire les phénomènes naturels : il compare le miroir à une chose ou inversement une chose au miroir.

Pour Saadi, le miroir est une surface polie qui reflète la beauté de sa bien-aimée.

⁴²³ Ibid, p. 21

⁴²⁴ Ibid, p. 32

⁴²⁵ Ibid, p. 21

⁴²⁶ Ibid, p. 35

Dans les vers de Hâfiz le miroir, outre du reflet des beautés de la bien-aimée, parle et révèle les mystères de la Création ; regarder, dans le miroir de Hâfiz, révèle les mystères du temps et du destin humain à ceux qui ont des esprits bien clairs. Ce qui est commun dans l'emploi du miroir chez les poètes classiques persans, c'est qu'ils ne l'utilisent pas pour refléter leurs visages ou la mélancolie vue dans celui-ci.

Dans la poésie de Nâderpour, il y a l'individu et l'individualité qui se forment et l'identité de l'individu n'est pas exprimée d'après les réalités déjà exprimées ; mais selon celles qui viennent de l'individu lui-même. C'est ainsi que le miroir de Nâderpour est à la fois un objet qui reflète et révèle. Mais ce miroir révèle surtout les mystères de celui qui est en face de lui ; il révèle la vie mélancolique du poète. Après la révolution islamique en 1979, le miroir de Nâderpour s'approche de celui de Baudelaire et reflète la mélancolie du peuple iranien ; c'est un miroir où le poète pleure et se met en deuil. C'est ainsi que les mots utilisés avec le miroir, dans la poésie de Nâderpour sont « larme », « soupir » « ruine », « regret » « destruction » ...

Lisons ces derniers vers du poème *Ghâb-e aks (L'encadrement)* :

Mais dans le miroir :

Maintenant, à la place du visage de ce petit enfant

Il y a le visage vieilli d'un homme aux cheveux blancs

Qui craint la mort et qui est l'ennemi de lui-même

Le miroir n'est pas une source

*Le miroir est l'encadrement de ma vieillesse.*⁴²⁷

Et voici le poème *Malâl (Mélancolie)* :

Mélancolie

Ô monde, ton sortilège devint sans effet pour moi,

L'exaltation de ton soleil et de ta lune n'a plus d'influence sur moi,

⁴²⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 857

*Ni la lumière couleur safran de ton crépuscule,
Ni ce rayon rubis de ton aube.
Ô monde, j'ai le spleen à cause de toi,
Le spleen qui n'a ni début ni fin,
Le spleen qui ne se calme pas,
Le spleen qui ne se guérit pas...
Autrefois tu étais plus beau que maintenant,
Hélas tu n'es plus aujourd'hui le même,
Tu m'as rendu vieux et tu es devenu vieux.
Ô monde, connais-tu la valeur de la jeunesse ?
Mes jours et mes espoirs sont morts.
Les Cieux t'ont donné la bonne nouvelle d'un voyage.
Tu tournas et tournas, tu es revenu.
Alors le Ciel t'a encore trompé.
A présent je ne suis plus celui que j'étais,
A présent tu n'es plus celui que tu étais...
De tes douleurs, tu as diminué mes bonheurs.
Sans fin tu as augmenté mon tourment.
Ô monde, j'ai le spleen à cause de toi !...
Le spleen qui n'a pas de fin,
Le spleen qui ne se calme pas,*

L'exaltation du soleil et de la lune n'a plus d'influence sur lui. Son spleen n'a ni début, ni fin; il ne se calme, ni ne se guérit. Le monde, pour lui, n'a plus aucune beauté. Lui même est devenu vieux et fatigué par les effets de ce monde: ce monde lui a communiqué son spleen.

Cela correspond-il véritablement à ce que Baudelaire entend par « spleen » ? Ici, il s'agit d'une sorte d'extinction du feu vital, où le monde perd toutes ses couleurs.

2.9 Traductions et reprises amplifiées (suite)

Le dernier poème du recueil *Dokhtar-e Djâm (La fille de la Coupe)*, en vers libres, porte le titre *Bâgh (Jardin)*. En exergue, Nâderpour écrit :

« *Le poème, intitulé Bâgh, qui arrive à la page suivante, est différent des autres poèmes de ce recueil. Il est la traduction exacte de l'un des poèmes de Jacques Prévert, le poète contemporain français, dans le recueil Paroles; et parce que le traducteur n'a rien ajouté de lui-même à ce poème, il ne serait pas juste de le considérer comme né de son propre talent.* »⁴²⁹ Nâderpour n'avait pas écrit cela à propos du poème *Doroud bar chab (Salutation à la Nuit)*, publié dans son premier recueil. En effet, à sa traduction de l'épigramme de Pierre Louÿs qui a la forme d'un poème en prose, il a ajouté des vers de sa propre création. Ici, il a changé le titre du poème: *Salutation à la Nuit* au lieu de : *Hymne à la Nuit*. Ce procédé est relativement fréquent chez Nâderpour : il s'agit d'amplifier à la fois le contenu, la forme et, parfois, le message même d'un poème, en opérant une greffe à l'intérieur de l'atmosphère poétique de ces poèmes, qui ont exercé à un moment la fonction de stimulus

⁴²⁸ Ibid, p.p. 190-191

⁴²⁹ Ibid, 203

poétique. Nâderpour procède ainsi, au fil de ses recueils, avec la *Danse des Morts*, de Cazalis, l'*Epigramme vénitien* d'Henri de Regnier, et particulièrement, l'*Hymne à la Nuit* de Pierre Louÿs :

Hymne à la Nuit

Les masses noires des arbres

Ne bougent pas plus que des montagnes

Les étoiles emplissent un ciel immense.

Un air chaud comme un souffle humain caresse

Mes yeux et mes joues.

Ô Nuit qui enfantas les dieux !

Comme tu es douce sur mes lèvres !

Comme tu es chaude dans mes cheveux !

Comme tu entres en moi ce soir

Et comme je me sens grosse de tout ton printemps !

Les fleurs qui vont fleurir vont toutes

Naître de moi. Le vent qui respire est mon haleine.

Le parfum qui passe est mon désir.

Toutes les étoiles sont dans mes yeux.

*Ta voix, est-ce le bruit de la mer,
Est-ce le silence de la plaine ?
Ta voix, je ne la comprends pas,
Mais elle me jette la tête aux pieds
Et mes larmes lavent mes deux mains.*⁴³⁰

Salutation à la Nuit

*Les amas noirs des arbres,
Immobiles, dans leur silence, ressemblent à la montagne.
La nuit est endormie et dans les cieux,
Des étoiles sont brillantes, magnifiques.
Un vent chaud comme des souffles frémissants
Touche mes lèvres et mes joues.
La lueur de rêve de la lune dessine
Derrière moi une ombre pâle.
Ô nuit, qui as créé les dieux,
Comme tu es agréable sur mes lèvres violettes !...
Ô nuit engendrant les clairs de lune,*

⁴³⁰ Louÿs, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 1990, p. 138

Comme tu es agréable dans les boucles de mes cheveux...

Comment as-tu ce soir pénétré en moi ?...

Car je suis enceinte de ton printemps,

Des fleurs épanouies sont nées de moi,

Si je ne suis pas une fleur, je suis une roseraie !...

Le vent chaud qui vient de loin,

Fatigué, vient de moi; il vient des souffles brûlants.

Les parfums qui ont rempli la campagne,

Ce sont désirs et fantaisies...

Dans mes deux yeux sont des étoiles,

Lorsque brille la lumière de mon regard.

Ton appel c'est le vague gémissement de la mer,

Sinon c'est le silence de mon crépuscule.

Je ne comprends pas ta chanson,

Bien qu'elle m'ait enivré...

Lorsqu'elle rabattra ma tête vers mes pieds, doucement

Les larmes de mes yeux

Laveront mes deux mains.⁴³¹

On peut constater dans l'exemple ci-dessus l'amplification considérable, impressionnante, du poème de Pierre Louÿs, de même que l'évolution donnée à sa tonalité même, qui prend une coloration nettement mélancolique. La légèreté nocturne, aérienne, de l'« original » s'enrichit

⁴³¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.68-70

et s'appesantit en même temps ; le poème de Nâderpour devient tout autre. En somme, la nuit des deux poètes, le Français et l'Iranien, ne se chargent pas du même contenu sensoriel et affectif. Le poème de Louÿs a, comme on l'a dit, servi pour l'essentiel de stimulus poétique. Dans la production poétique de Nâderpour, on dispose d'un exemple très analogue, celui de la modification que Nâderpour insuffle à la *Danse Macabre* de Cazalis (voir plus haut).

Pour ce qui est de sa belle traduction du poème de Prévert, pour rendre familier le poème aux lecteurs persans, qui ne connaissent peut-être pas Paris ni . . . son Parc Montsouris, Nâderpour remplace les noms de la ville (Paris) et du parc (Parc Montsouris) par "ville" et "jardin". Il ajoute seulement un vers comme une apostrophe, entre deux tirets:

*La ville qui est le lieu de ta naissance et de ma naissance*⁴³²

Ce poème n'est pas daté en bas du texte, comme c'est le cas pour les autres poèmes du recueil; mais comme il est publié là, il a dû être traduit et écrit autour des années 1952-1954. Il est porté par un rythme très doux; mais la longueur des vers varie selon celle des vers du poème traduit. C'est un vers libre auquel Nâderpour, tout en étant fidèle dans sa traduction, donne le rythme prosodique. Toutefois, il n'utilise pas la rime.

2.10 Le troisième recueil de Naderpour, une étape importante

Le troisième recueil de Nâderpour s'intitule *Cher-e Angour (Le Poème du Raisin)*. Il contient les poèmes écrits entre 1955 et 1956. Durant ces années, Nâderpour est un poète très éminent du courant semi-traditionnel. « *Quand il emprunte aux autres poètes et à des courants différents, il le fait si habilement qu'on ne peut le considérer comme imitateur, et même, on peut lui imputer un emprunt. Il a beaucoup utilisé les résultats des travaux de Tavallali et de ses amis, mais il a si bien orné sa poésie de couleurs et de luminosité que ni son système de pensée, ni les particularités techniques de sa poésie ne sont assortis avec les Romantiques "individuels", évoqués plus haut. Il est attentif au style de Nimâ, surtout pour ce qui est de la*

⁴³² Ibid, p.204

qualité de son union avec la Nature; mais il s'éloigne beaucoup du domaine sémantique de sa poésie, si bien qu'on ne peut aller loin dans la comparaison de ces deux poésies. Même ses emprunts, ses calques et la prise de modèles européens ne peuvent être affirmés de sorte qu'on puisse lui imputer le vice de plagiat ou même, une influence directe, car il a ajouté à ses emprunts une forte couleur locale et nationale. »⁴³³ Nâderpour, estime le professeur Zarghani, « n'a jamais fait de contre la tradition poétique. »⁴³⁴ Il commence avec les formes classiques, poursuit avec les formes semi-traditionnelles, puis va doucement vers le vers libre.

Dans son premier recueil, *Les Yeux et les Mains*, il ne produit que trois poèmes en vers libres:

Do Dar (Deux Portes), *Yâd- e Veniz (Souvenir de Venise)*, et *Dar hartcheh hast o nist (Dans ce qu'il y a et ce qu'il n'y a pas)*.

Dans son deuxième recueil, *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)*, on en trouve cinq:

Hamzâd (Jumelle), *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)*, *Nâ-gofteh (Non-dit)*, *Achenâ (Le Connu)*, *Bâgh (Jardin)*.

Dans le troisième recueil, *Cher-e Angour (Poème du Raisin)*, cinq poèmes sont en vers libres: *Didâr (Rencontre)*, *Achti (Réconciliation)*, *Cher-e Angour*, *Technegi (Assoiffement)*, *Pedar (Père)*

Pour Nâderpour, la nécessité décide de la forme extérieure. Il dit, dans l'introduction de son recueil *Poème du Raisin*, que la nouvelle poésie en laquelle il croit, doit avoir deux aspects principaux: un point de vue nouveau et une nouvelle structure. Par « nouvelle structure », il entend une nouvelle forme extérieure, ce qui signifie l'usage du vers libre. Plus loin, il continue: « Mais sans aucun doute, le vrai artiste découvre le rapport exact entre « forme » et « contenu », et habille la mariée de son sentiment d'une robe belle et seyante. Un nouveau sentiment ou une nouvelle perception peuvent être exprimés dans une forme usée comme le ghazal (. . .), mais il est sans fruit de placer un contenu désuet dans une nouvelle forme, brisée, et soi-disant très nouvelle: la nouvelle poésie, ce ne peut être cela. Nous ne sommes pas ennemis du ghazal et du ghassideh, ni opposés aux vers libres; mais nous croyons qu'il faut apprendre le mystère de l'harmonie de la « forme » et du « contenu » et verser le contenu dans le récipient qui lui est digne. »⁴³⁵ C'est pourquoi Nâderpour, durant toute sa vie, écrit à

⁴³³ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012, p. 256

⁴³⁴ Ibid, p.256

⁴³⁵ Nâderpour, Nâder, *Cher-e angour (Poème du Raisin)*, Téhéran, Morvarid, 2003, p.p. 18- 19

la fois des poèmes en formes classiques, des poèmes en formes semi-traditionnelles ou bien en vers libres ou rarement des poèmes en prose.

Dans *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)*, on trouve toujours la même atmosphère noire, sombre, et le romantisme noir qui domine son premier recueil.

Par ailleurs, le langage simple et sincère du poète permet au lecteur d'avoir la possibilité d'aborder aisément le contenu. Ici, il forme ses images avec des éléments existants dans la poésie classique : « le masque de l'amour, le sentier de la vie, . . . »

Le recueil *Cher-e Angour (Poème du Raisin)*, qui rassemble les poèmes des années 1955-1956, a pour particularités la tentative d'oublier les pensées noires et la mort, la manifestation de penchants pour un lyrisme amoureux; la construction attentive des métaphores et de la personnification; l'inspiration provenant de la vie urbaine dans la formation de son monde poétique dans le poème *Bârân (La pluie)*, par exemple.

Dans le poème *Bardeh (Esclave)*, il exprime son mécontentement de la vie; cela par des images qui rappellent toujours Baudelaire: « arbuste épineux et séché » pour parler de lui-même : bourgeon de la mort, piège de l'esclavage, larme de tromperie, larme du péché, le pôle de la terre, soir de l'automne, vent noir qui répand de la poussière dans les yeux.

Dans le dernier quatrain, il écrit:

Ô mon Dieu, je n'ai pas la joie de vivre

Bien que mon cœur ait bien des fois tremblé devant la mort

Ô vous tous, tel que je suis

*Revoyez- moi et ne me reconnaissez pas !*⁴³⁶

⁴³⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.216

Le poème est constitué de six quatrains continus et porte la date de 1955.

Un mois plus tard, Nâderpour compose son poème *Cher-e Khôda (La Poésie de Dieu)* en six quatrains continus et toujours avec la disposition des rimes abcb. Il y parle avec Satan, et il le considère parfois comme meilleur que Dieu.

Dans la poésie persane, jusqu'alors, les poètes ne parlaient pas des qualités de Satan . . .

Traces de la modernité occidentale et ici, de la poésie française dans cette poésie.

Le quatrième quatrain du poème *Taghdir (Destin)*, publié en 1956, le montre esclave de sa nature trouble, la nature où la vie n'est pas séparée de la mort; nature qui se soucie de la mort et qui a l'esprit libre de l'idée de mort en même temps, mais qui n'est pas libérée d'elle-même. Tout cela expose des idées nouvelles, qui viennent pour l'essentiel de la modernité poétique française. Dans ce recueil, il écrit aussi *Kineh-hâ (Rancunes)*. Ce poème, comme beaucoup d'autres, se compose de quatrains continus, au nombre de sept. L'auteur y manifeste ses accès de rancune envers les femmes.

C'est, là aussi, un poème inspiré par Baudelaire.

La femme, la bien-aimée des poètes, n'avait jamais été exposée à une telle rancune dans la poésie iranienne. . . Les poètes iraniens ont presque toujours évoqué métaphoriquement et allusivement les femmes bien-aimées après l'arrivée de l'Islam en Iran et la conquête du pays par les Arabes. Rappelons que durant deux siècles au début de cette conquête, toute activité artistique avait même été interdite . . . C'est justement ces deux siècles que le professeur Zarrine-koub appelle « Deux siècles du silence. »

Chez Hâfiz, Saadi et d'autres poètes, nous ne trouvons aucun prénom féminin: dans la poésie persane classique, la femme aimée est « dissoute » dans une généralité vague. Après l'époque de Machroutiat, toutefois, cette règle n'est pas toujours suivie.

Quoiqu'il en soit, « la Femme » est pourtant respectée dans cette poésie.

Quant à Nâderpour, ici, il se montre déçu; peut-être ne s'agit-il pas d'une déception profonde, car par ailleurs, le poète apparaît toujours comme un poète des amours, les exaltant ou les célébrant discrètement. Ici, c'est surtout les derniers vers qui montrent l'influence de Baudelaire :

Rancunes

Ô toi qui es devenue vivante lors de ma mort !...

Qu'obtiens-tu par ce retour à la vie ?

Ne sous-estime pas ma rancune amère,

Elle est ton meurtrier qui vengerait mon sang,

Et arracherait ta racine avec ses dents !...

Dans mes veines bat ma rancune.

Si le tombeau de l'amour que j'éprouvais pour toi était ta poitrine,

La tombe de l'amour que tu éprouves serait ma poitrine à moi !...

La forte fièvre qui m'a brûlé, assoiffé,

C'était mon amour et mon ennemi,

Si elle ne t'a pas prise, toi l'ignorante,

Que dois-je faire, car ton cœur est en pierre !...

Ah si je l'arrachais de ma poitrine,

Ce jeune arbre que j'ai arrosé de mon sang,

Ah si, voyant ta fourberie, j'arrêtais mon amour pour toi ?...

Ton cœur, comme les morts, est éteint.

Ton cœur comme les morts est silencieux

Mon cœur est plein des battements d'un rêve.

Que peut-on faire si la terre est la terre ?...

Que peut-on dire si la mer est la mer ?...

Ô femme, ne crois pas, ne crois pas avoir

Renoncé à moi si vite !...

Partout où tu vas, tu es seule,

Partout où tu vas, tu es prisonnière de l'amour.

Je t'appellerai à nouveau auprès de moi,

Et je te libérerai de toi-même !...

Pour que tu t'assoies toute la vie à côté de moi,

Je détacherai les chaînes qui te lient !...⁴³⁷

Dans le poème *Bârân (La pluie)*, Nâderpour pratique l'anaphore, avec un petit changement dans le temps du verbe au troisième vers et l'adverbe dans le premier vers; il répète le premier quatrain à la fin du poème.

⁴³⁷Ibid, p.p. 232-233

En été 1956, toujours en forme de quatrains continus, il compose son poème *Dozd-e âtache* (*Voleur de feu*), en sept quatrains. Il s'y compare au voleur de feu, en l'espèce Prométhée. Encore l'utilisation d'un mythe grec . . .

Dans les explications ajoutées à ce poème, il explique, pour le premier vers du cinquième quatrain :

« *C'est une allusion à Prométhée qui, d'après la narration des mythes grecs, était un demi-dieu, mais parce qu'il avait volé le feu aux dieux et l'avait donné aux hommes, est tombé dans le fléau de la colère des dieux, et fut attaché par des cordes sur le sommet d'un rocher pour qu'un vautour dévore sans cesse son foie; et ce foie germe à nouveau, et cette torture se poursuit pour l'éternité.* »⁴³⁸ Nâderpour, qui a connu ce mythe lors de son apprentissage de la langue française, l'utilise pour en produire sa propre histoire, pour parler de ses déceptions.

Comme nous le savons en parlant de l'engagement politique Nâderpour cite la célèbre citation de Rimbaud « JE est un autre » de sa lettre à Izambard. En se référant une nouvelle fois aux *Lettres dites du voyant*, à cette citation de Rimbaud : « *Donc le poète est vraiment voleur de feu* »⁴³⁹, il se compare, poète, à Prométhée, le voleur de feu.

A ce propos Pierre Brunel dit : « ... *mais d'être un nouveau Prométhée, qui vola le feu aux dieux pour en faire don à l'humanité. Cela seul le poète le peut...* »⁴⁴⁰ « *La rage de Rimbaud contre le Christ se déchaîne au moment où il bande toute son énergie pour prendre son nouveau visage de Prométhée.* »⁴⁴¹ Mais la rage de Nâderpour vient plutôt de son entourage et de son destin, mais c'est sûr qu'il se compare au voleur de feu comme l'a fait Rimbaud, car, comme nous l'avons dit, il a lu les lettres dites du voyant, dont il avait déjà cité « JE est un autre » dans l'introduction de son recueil *Guiâh o sang na, âtach* (*Pas de plante, ni de pierre, mais du feu*).⁴⁴² Nâderpour, comme on l'a vu, est le poète de la comparaison, d'une part, et d'autre part, parce qu'il a pratiqué la peinture dans son adolescence, peint des images dans ses poèmes, à l'aide des mythes ou des images qu'il puise dans les sources occidentales et françaises. Quand il se saisit d'un thème ou d'un mythe, il ne narre pas; il compare souvent

⁴³⁸ Ibid, p.959

⁴³⁹ Rimbaud, Arthur, *Poésie Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 91

⁴⁴⁰ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p.p. 66-67

⁴⁴¹ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p.101

⁴⁴² *Guiâh o sang na, âtach* (*Pas de plante ni de pierre, mais du feu*), p. 17

pour exprimer ce qui l'entoure ou sa propre histoire; il donne le plus souvent une couleur « locale » iranienne à tout ce contenu. Parfois aussi, il s'empare de scènes et les développe ensuite tout en utilisant les images d'origine française avec beaucoup de discernement.

Voleur de feu

*Je suis le vieux blessé, lié à sa chaîne,
Ayant tant de douleurs, il n'y a nul espoir de guérison,
L'emplâtre de ma blessure comme la fissure dans l'arbre,
N'est que le cuivre fondant du soleil de Dieu !...
Le bistouri sanglant des chardons, mêlé de poison,
Déchire la blessure de mon corps,
La terre assoiffée de sang, par les lèvres de cette plaie,
Absorbe doucement la sève de mon corps.
Le vieux vautour nommé Soleil,
A cassé de son bec le globe oculaire.
J'ai enfoncé mes griffes dans la poitrine de chaque pierre,
Mon ongle pointu cassa sur chaque épine ;
Sur mon épaule il reste la cicatrice de la chaîne,
Comme sur le sable trempé, sillon terni du passage d'un serpent,
Le ciel sème sur la terre un sel de lumière,
Ruinant la plaie de mes épaules.
Je suis sûrement ce voleur de feu que finalement*

La colère des dieux a brûlé dans leur flamme.

Sur le rocher brisé du destin,

Elle a cousu les quatre coins de mon corps aux quatre clous du malheur,

Le désir de mourir a été interdit à mon cœur,

Bien que je n'aie pas sauf la mort, d'autre solution !...

Ô destin, au-dessus de ma tête il y a un vieux vautour,

Il ne se nourrit que de mon foie,

Brûle donc la cire de mon corps au soleil,

Livre mon cerveau aux vautours du ciel,

Verse donc mes pleurs sur le feu de mon cœur,

*Répands la poussière de mon existence au vent du néant !...*⁴⁴³

Ici, en dehors de l'utilisation du mythe de Prométhée, il fait aussi allusion à la crucifixion de Jésus quand il écrit :

La colère des dieux a brûlé dans leur flamme.

Sur le rocher brisé du destin,

*Elle a cousu les quatre coins de mon corps aux quatre clous du malheur*⁴⁴⁴

Dans son cinquième recueil *Guiâh o sang na, âtach (Pas de plante ni de Pierre, mais du feu)*, à la manière de Rimbaud qui écrit en collaboration avec Verlaine *Sonnet du trou du cul*, « où Verlaine, selon ses propres indications, serait l'auteur des quatrains, Rimbaud aurait écrit les

⁴⁴³ Ibid, p.p.230-231

⁴⁴⁴ Ibid

tercets. »⁴⁴⁵, Nâderpour écrit le poème *Lal-hâ-ye omid* (*Les rubis de l'espoir*) avec Houchang Ebtehâdj. Il l'indique dans l'exergue de ce poème.⁴⁴⁶

L'un des poèmes qui suit porte le titre *Pâiz* (*Automne*). Ce poème aussi montre formellement une influence française. Il est constitué de huit quatrains continus et de deux tercets qui les suivent à la fin du poème.

Chez les poètes semi-traditionnels, la forme extérieure adoptée est le plus souvent les quatrains continus. Nâderpour, lui, comme Eslâmi-e Nodouchane, essaie d'apporter de petits changements, en y ajoutant des tercets ou des quintils. Dans le chapitre consacré à Eslâmi-e Nodouchane, nous étudierons ces structures et ces formes.

Ce poème est donc digne d'être étudié du point de vue des quelques images puisées chez Verlaine, et aussi des influences françaises sur la forme extérieure, comme chez Victor Hugo par exemple.

Automne

La terre, avec l'ongle des pluies,

Grattait son corps couvert de variole.

Je jetai un regard sur le ciel :

Il pleuvait toujours sans arrêt ;

La nuit cachait à l'aurore,

Son effort du dernier instant ;

⁴⁴⁵ Brunel, Pierre, Rimbaud, *Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p.120

⁴⁴⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.486

Derrière le sarment de vigne j'ai vu

Les pigeons voyageurs.

La douce soierie de l'air était encore mouillée,

De l'humidité de leur aile.

Mille gouttes tombèrent sur la terre,

C'étaient mille yeux de pigeons !...

A midi la brise de l'automne doucement

Résonnait comme une aile d'oiseau ;

L'air libérait le croassement des corbeaux,

Sur les toits de la ville ;

Derrière les nuages cuivrés, le Soleil

Par mélancolie posait sa tête sur les coussins,

Grâce à sa lumière de bronze, l'horizon,

Offrait l'émail d'une céramique.

Comme des champignons blancs,

Toutes les bulles germaient dans le ruisseau...

Comme des champignons noirs,

Mille parapluies s'ouvrirent

Le crépuscule a répandu la poussière du désastre.

La fièvre de la mort envahit les branches.

Sous chaque pas de la pluie,

Tombèrent mille feuilles mortes.

Dans la dernière nuit nuageuse, l'horizon

Avait la couleur du fer chauffé au rouge.

Les étoiles, toutes, silencieuses,

Les fenêtres, toutes, éclairées...

J'ai jeté un regard sur les ruelles.

Les chaussures de personne, sauf les miennes,

Ne se traînaient sur le ventre de la terre.

La vagabonde brise bohémienne,

A côté du cadavre de chaque feuille,

*Gémissait, mélancolique et sans toit.*⁴⁴⁷

Cependant, le poème le plus influencé par la poésie française est un poème lyrique. Il s'agit de *Bot-tarâch (Le Sculpteur)*; poème comportant cinq quatrains continus, écrit en 1957 :

Sculpteur

Je suis le vieux sculpteur, et avec le ciseau du rêve

⁴⁴⁷ Ibid, p.p.252-254

Je t'ai une nuit créée du marbre de la poésie

Afin de mettre dans le diamant de tes yeux le dessin du désir

J'ai supporté les coquetteries de mille yeux noirs

Sur ta taille qui éveille en moi la tentation du bain

J'ai aspergé le vin mousseux de la lune

Afin de te protéger du mauvais oeil

J'ai volé le regard des yeux jaloux

Afin de rendre agréable la courbe de ta taille

J'ai ouvert les bras pour demander de l'aide

J'ai emprunté à chaque femme la ciselure de son corps

J'ai volé à chaque taille, oeilade amoureuse d'une danse

Mais comme une idole qui ne regarde pas son sculpteur, toi

Tu m'as abattu à terre, à tes pieds

Tu es ivre du vin de l'arrogance et loin de mon chagrin

Il semble que tu aies renoncé à celui qui t'a érigée

Prends garde, puisque derrière ce rideau de manque

Je suis un sculpteur capricieux j'ai fermé les yeux

*Une nuit que la colère de ton amour m'aura rendu fou
Les ombres verront: je t'ai aussi
brisée.*⁴⁴⁸

Ce poème est l'un des plus célèbres de Nâderpour. Il a attiré l'attention de beaucoup de lecteurs, qui l'ont adoré durant ces années-là. Les résonances agréables et séduisantes des mots engagent le lecteur, dès le début du poème, à accompagner le poète avec empathie.

Ensuite, ce sont les images, les expressions douces et transparentes qui renforcent ce sentiment. A tout cela s'ajoute le rythme doux et agréable qui emporte l'auditeur ou le lecteur.

Le professeur Mohammad Rezâ Rouzbeh estime : « *La chaîne des descriptions du poète évoque les effigies des temples anciens ou des sculptures en pierre dans les musées anciens. Il semble ici que le poète ait formé la statue de Vénus avec une composition et une esquisse orientales. Les combinaisons de mots de ce poème, telles : « ciseau du rêve, marbre de la poésie, tentation du bain, vin mousseux de la lune, ciselure du corps, oeilade amoureuse d'une danse... » ont fait accéder l'art de peindre du poète à son point culminant, et ont rempli le corps de cristal du poème de son contenu par la souplesse et la finesse; on admire aussi la lucidité et le polissement des mots, qui montrent une agréable combinaison de la musique et de la sculpture, reflètent la délicatesse du travail d'un sculpteur expert.* »⁴⁴⁹

Sans considérer la source de ce poème, à savoir *Le mythe de Pygmalion*, Mohammad Rezâ Rouzbeh pense que « *le poète sculpteur n'a pas tiré profit de toute sa maîtrise et de son habileté, car dans cet acte, c'est un créateur qui n'a pas réussi; contrairement à son imagination, le résultat de toutes ces ardeurs et émotions poétiques n'est qu'un corps sans âme, une statue sans sentiment.*

Ce sentiment de désespoir et de privation oblige le poète qui sculpte à briser la sculpture, et en définitive, à se briser lui-même; et cet acte de se briser est un aveu indirect, mais poétique. Il semble que le poète se plaigne du corps froid et sans âme de sa poésie, et l'expression de son état, comme le souvenir d'un voyage amer dans un endroit pierreux, rappelle ce vers d'Eghbâl Lahouri :

⁴⁴⁸ Ibid, p.p.257-258

⁴⁴⁹ Rouzbeh, Mohammad Rezâ, *Cher-e no-e Fârsi, charh, tahlil va tafsir (La nouvelle poésie persane, explication, commentaire et interprétation)*, Téhéran, Horoufieh, 2004, p. 239

Mais mon destin se trouve dans ces deux mots

J'ai sculpté, j'ai adoré, j'ai cassé ⁴⁵⁰

L'avis du professeur Rouzbeh ne nous semble pas juste, car un poète comme Nâderpour, qui à ce moment, est au point culminant de son métier de poète, ne pourrait être déçu par son art poétique, bien que parfois, il exprime son mécontentement de sa poésie, qu'il la considère comme « *un talisman noir qu'il voudrait quitter.* » ⁴⁵¹ Ce poème, à notre sens, exprimerait bien plutôt l'angoisse de la dépossession de soi que produisent les tentatives d'affranchissement d'une œuvre vivante créée et douée de conscience : l'angoisse, en somme, que l'être créé et capable de liberté ne subtilise l'esprit même et la faculté créatrice de l'artiste, tant la part offerte dans cette œuvre est importante . . . C'est en ce sens, bien évidemment, qu'un lien intime lie *Sculpteur* avec le poème *Rancunes* : il est à comprendre comme la crainte d'une menace qui pèse lourdement sur l'identité même de l'artiste, menace qui s'extériorise en menace proférée à l'égard de l'être créé qui s'échappe en emportant la liberté même du sculpteur.

Nâderpour aime son art et conjugue tous ses efforts pour cet art. Il ne se brise pas, et continue encore et toujours pour perfectionner sa poésie, son art.

Le mythe de Pygmalion, source d'inspiration pour le poète du poème *Bot-tarâch*, est d'une importance considérable dans la littérature européenne surtout au 19^{ème} siècle. « *Loin d'être une imitation insipide et ridicule d'œuvres du passé, le mythe de Pygmalion s'invente une image.* » ⁴⁵² Les versions qui utilisent ce mythe ne l'emploient pas très conforme à la version première, celle d'Ovide, c'est ce que nous constatons ici dans le poème *Bot-tarâch(Sculpteur)* de Nâderpour.

Comme le dit Claude Levi Strauss « *il n'existe pas de version « vraie », dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe.* » ⁴⁵³

⁴⁵⁰ Ibid, 239,240

⁴⁵¹ *Telesm(Talisman)*, in *Œuvres poétiques complètes*, p.207

⁴⁵² Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p. 13

⁴⁵³ Levi Strauss, Claude, cité in. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, p.14

Ce mythe est raconté par Ovide dans *Les Métamorphoses* où l'animation de la statue est grâce à l'intercession de Vénus.

Pygmalion, le sculpteur, s'éprend de son œuvre, sa statue, et puis il en devient amoureux. Il y a ensuite le mariage et l'évocation d'une descendance qui sont racontés dans *Les Métamorphoses*. Là, nous constatons donc trois critères :

L'amour de Pygmalion pour sa statue, l'animation de la statue et « le caractère transcendant du miracle. » Dans le récit d'Ovide, il n'est pas mentionné que Pygmalion est un sculpteur de profession ; ce qui n'est pas le cas dans le poème *Bot-tarâch* de Nâderpour, car il écrit dans le premier vers de son poème :

« *Je suis le vieux sculpteur, et avec le ciseau du rêve* »⁴⁵⁴ Dans la langue et la poésie persanes l'adjectif « vieux » exprime l'expérience qu'on a dans sa profession.

Comme chez Ovide, ici, il n'y a pas d'autres statues ni un atelier ; ce qui montre « *la perfection du chef-d'œuvre, unique...* »⁴⁵⁵

La statue d'Ovide est en ivoire et elle s'anime grâce à Vénus. « Le garant du succès » est ici « la pitié » chez Ovide ; ce mythe est en même temps un mythe d'amour, ce qui est le cas chez Nâderpour. Mais aussi, le mythe de Pygmalion est un mythe religieux, cela exprimé par la prière du sculpteur à Vénus. Le poème de Nâderpour n'est pas fondé sur les croyances religieuses.

En France, ce mythe peut être étudié chez Jean- Jacques Rousseau d'abord, avant les autres auteurs, dans son mélodrame *Pygmalion*. Ce mythe, pour Rousseau, n'est pas un mythe d'amour ; mais mythe d'artiste ; un mythe de la création. La source pour Rousseau est évidemment *Les Métamorphoses* d'Ovide.

Amour du sculpteur, imploration auprès des dieux et animation de la statue se trouvent également chez Rousseau qui y apporte quand même des modifications.

Il modifie le lieu où se passe l'histoire, il donne un nom, Galathée, à sa statue, le sculpteur est un artisan d'art de profession, il ne haït pas les Propérides au contraire d'Ovide, la scène se déroule dans l'atelier de Pygmalion et non pas devant les autels de Vénus, il n'y a pas de descendance du couple Pygmalion et Galathée.

⁴⁵⁴ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 257

⁴⁵⁵ Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p. 29

L'animation de la statue, l'amour du sculpteur, l'atelier exprimé implicitement et le sculpteur de profession se trouvent dans le poème de Nâderpour, le mariage et la descendance ne sont pas exprimés ; les autres modifications inventées par Rousseau ne sont non plus exprimées.

Nâderpour, poète imagiste, intéressé plutôt par la comparaison en poésie persane, ne veut pas raconter un mythe dans son poème ; en revanche il se compare à Pygmalion, car il est le poète de comparaison. Il ne faut pas oublier que certaines images qu'on considère comme comparaison en langue et littérature persanes, peuvent être considérées comme métaphores.

Nâderpour est à la fois comme Pygmalion, créateur et amant ; mais il n'implore ni Dieu ni aucun dieu ni même aucune déesse pour animer sa statue, sa bien-aimée.

Pour décrire la beauté de sa statue, Nâderpour utilise des comparaisons, des métaphores comme « marbre de la poésie », « le diamant de tes yeux », « le dessin du désir », « asperger le vin mousseux de la lune sur la taille d'elle... » Cela, cette exagération, existe aussi chez Rousseau qui parlant de sa Galathée, la considère plus belle que Vénus.

A la manière de Rousseau, Nâderpour « censure les gestes et les mots », car nous savons que ce n'est pas un mythe qu'il raconte ; c'est seulement un poème composé de cinq quatrains continus. C'est ainsi qu'il ne décrit pas le moment de l'animation mais pour dire que sa statue est animée il écrit :

Mais comme une idole

Qui ne regarde pas son sculpteur, toi

*Tu m'as abattu à terre, à tes pieds*⁴⁵⁶

Comme nous le voyons dans ces vers qui montrent l'animation de la statue, nous constatons aussi qu'elle, à la manière de Galathée, « ne se comprend pas indépendamment du génie qui l'a façonnée. »⁴⁵⁷ Pour Rousseau Galathée est un chef-d'œuvre qui résulte « de ses mains, de son cœur et des Dieux. »

⁴⁵⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 258

⁴⁵⁷ Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p.46

La statue de Rousseau est de marbre comme celle de Nâderpour, mais ce dernier construit une comparaison, ou une métaphore en français, très douce à l'aide du substantif « poésie » : le marbre de la poésie.

Pour Ovide, il s'agit d'un miracle mais ce n'est pas le cas pour Nâderpour ou pour Rousseau.

Chez Nâderpour comme chez Rousseau, il n'y a pas un « souffle extérieur surnaturel » qui anime la statue. Nâderpour n'indique rien de l'animation de la statue ; pour Rousseau ce sont le génie et la divinité qui donnent de l'animation à Galathée, la statue.

Comme il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre ou d'un mélodrame, dans le poème de Nâderpour il n'y a pas des détails modifiés existant dans le mélodrame de Rousseau, comme le voile avec lequel il recouvre sa Galathée. C'est en effet la brièveté du poème de Nâderpour qui le rapproche du *Pygmalion* de Rousseau.

Outre ces facteurs, il n'est pas sans intérêt de parler de la question du narcissisme chez les deux auteurs : Rousseau et Nâderpour.

Avant de dévoiler sa statue, Rousseau montre d'une manière intense son attachement à sa Galathée en parlant de l'admiration de son propre ouvrage, en disant qu'il désire montrer sa statue et bien sûr c'est ce qui suggère qu'il l'adore et qu'il en est fier ; il la montrerait. Par sentiment de jalousie Nâderpour ne le fait pas en écrivant :

Afin de te protéger du mauvais œil

*J'ai volé le regard des yeux jaloux*⁴⁵⁸

Est-ce qu'il y a un narcissisme chez Nâderpour ? Il n'en parle pas mais dans le dernier quatrain, déçu par l'inattention de sa statue ou de sa bien-aimée, il désire la briser ; cela pourrait provenir de son amour-propre ; de sa fierté. Le sculpteur de Rousseau, quant à lui, ne veut pas, après le dévoilement de sa statue, l'admirer mais il s'admire dans ce qu'il a fait.

Rousseau indique l'individualité de sa statue et l'effacement de lui-même, par le premier mot qui sort de la bouche de sa Galathée, le pronom « Moi » ; c'est également le cas pour la statue de Nâderpour ; celle-ci ne parle pas et ne dit rien, mais elle envahit le « je » du poète, son créateur.

Comme le croit Anne Geisler-Szmulewicz le *Pygmalion* de Rousseau « *en sa statue aime une image de lui-même* ». ⁴⁵⁹ A vrai dire Nâderpour, en décrivant sa statue, adore son propre art, il aime, lui aussi, une « image de lui-même. »

⁴⁵⁸ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.257

⁴⁵⁹ Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p.51

La statue peut être « *un reflet d'âme du créateur, une projection de son génie, dont elle dépend entièrement.* »⁴⁶⁰

La fin du poème de Nâderpour diffère des idées du Pygmalion de Rousseau. Le sculpteur de Rousseau désire mourir pour « vivre dans Galathée » ; il souhaite être « un autre » pour pouvoir la voir, l'aimer et être aimé par sa Galathée. Mais Nâderpour conclut son poème par une idée de révolte :

Prends garde, puisque derrière ce rideau de manque

Je suis un sculpteur capricieux, j'ai fermé les yeux

Une nuit que la colère de ton amour m'aura rendu fou

*Les ombres verront: je t'ai aussi brisée.*⁴⁶¹

Le sculpteur de Rousseau, contrairement à Nâderpour lui-même qui est le sculpteur de son poème, choisit son effacement dans sa statue.

Une autre similarité entre les deux Pygmalion consiste dans la forme monologuée, ce qui montre que le mythe est intériorisé.

Ce qui importe chez Rousseau, c'est plutôt son Art, donc Pygmalion est pour lui « un mythe de l'artiste » ; « un mythe de la création ». Pour Nâderpour c'est à la fois l'Art et l'Amour qui importent dans son poème.

Chez Rousseau, comme nous le savons, il existe une sorte de brièveté, il censure les détails existant chez Ovide, il ne parle pas des baisers ou des caresses de Pygmalion. Nâderpour fait pareillement ; c'est surtout parce qu'il écrit un court poème de seulement cinq quatrains continus.

Les romantiques comme Chateaubriand, Gautier, Balzac... sont influencés et inspirés, eux aussi, par ce mythe. Ainsi nous pouvons considérer deux Pygmalion :

Le Pygmalion classique et le Pygmalion romantique.

⁴⁶⁰ Ibid, p. 51

⁴⁶¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 257

Pour les romantiques « le feu créateur brûle l'artiste » mais pour les classiques le feu « épure le réel et l'embellit. »

« Au respect des règles, à l'utilisation allégorique et ornementale des mythes des classiques correspond chez les romantiques l'affirmation de la vérité individuelle. L'artiste romantique continuera de rêver au pouvoir vivifiant de l'art, mais il refusera de se contenter d'une illusion. La référence au pouvoir animateur ne peut plus se figer en une allégorie, car elle cesse d'être un acquis, pour devenir un problème. A partir de là, elle peut venir nourrir le mythe du créateur. »⁴⁶² Chez Nâderpour et Rousseau, nous constatons la suprématie de l'Art. « La Beauté est une seule puissance devant laquelle l'artiste s'incline. »⁴⁶³

La question du miracle n'existe pas chez les deux auteurs Nâderpour et Rousseau. « L'Art impose sa loi à la nature et à la Divinité » chez les deux.

Chez Ovide, par la naissance d'un enfant, l'union du sculpteur et de sa statue manque « un retour au réel, à la norme. » Chez Rousseau, il y a seulement « la fusion sacrificielle du créateur dans sa création » mais aucun de ces cas dans le bref poème de Nâderpour.

A partir de 1830, il y aura des réécritures du mythe de Pygmalion chez les auteurs français ; ce qui rapproche le poème de Nâderpour des Pygmalions romantiques, c'est qu'il n'y a pas d'intervention des dieux chez les romantiques.

Chez les romantiques, qui apportent nombre de modifications à ce mythe, il se trouve des combinaisons de ce mythe avec le mythe de Prométhée, celui de l'Androgyne et aussi celui de Méduse. C'est ainsi que nous ne les considérons pas comme source d'inspiration pour Nâderpour. Pourtant au 19^{ème} siècle, Pygmalion est sculpteur, poète ou peintre, ce qui est le cas chez Nâderpour ; le poète est un poète-sculpteur, car il choisit ses matières dans la poésie : le marbre de la poésie.

Pour Nâderpour, le rêve et le réel se mélangent quand il dit :

Je suis le vieux sculpteur et avec le ciseau du rêve

*Je t'ai une nuit créée du marbre de la poésie*⁴⁶⁴

⁴⁶² Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999, p.p.66-67

⁴⁶³ Ibid, p. 68

⁴⁶⁴ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 257

Nous pouvons appeler Nâderpour et Gautier poètes et auteurs du marbre. Les deux pour décrire la beauté féminine ont recours à ce mythe, à Pygmalion. Nâderpour dans trois poèmes *Bot-tarâch*(*Sculpteur*), *Chabi dar kârgâh-e tandisgar* (*Une nuit dans l'atelier du sculpteur*) et *Doudi pas az harigh* (*Une fumée après l'incendie*).

Un peu plus tard, rêvant au poème de Verlaine intitulé *Cauchemar*, il écrit *Div* (*Diable gigantesque*), où il insère un septain dans ses quatrains (après le troisième). Cette forme provient sans doute d'influences extérieures, celle des formes strophiques de la poésie française. Outre l'influence des images, c'est celle de l'atmosphère de la scène décrite, mais aussi celle du thème (qui vient du poème *Cauchemar* de Verlaine). Il est question de mort, assurément, et de meurtre et d'Apocalypse.

Diable gigantesque

Au cœur des ténèbres de la nuit, il y a un géant,

Qui a fixé son regard sur moi.

Par la fente de ses lèvres rouges,

Je vois l'éclat de ses dents noires.

Sa bouche est un étang d'odeur désagréable,

Dans laquelle le sang et la vase sont morts.

Il semble que ses yeux chassieux

Ecumaient de colère.

Son corps est couvert de mousse,

Comme une pierre au bord d'un marais.

*Ses griffes sont celles d'un crabe,
Endormi dans le clair de lune,
Son souffle, celui de la vipère,
Jette des flammes vers mes cheveux.
Soudain il explose de colère,
Court follement vers moi,
Serre mon dos comme le corps d'un lapin,
Casse mes os en silence,
Suce le sang de ma gorge !...
Son souffle fatal fait courir
Dans mon corps la soif de la fièvre.
Mon gémissement coincé dans ma gorge
Déchire le courage de la nuit.
Sous ses noires griffes,
Je m'évanouis en hurlant.
Un instant plus tard le monde est vide,
Les cieux, tous, silencieux,
La lune au-dessus de moi est morte,
Le nuage l'a enveloppée dans un linceul.
Vidée par la peur et l'épouvante,
Ma poitrine s'est arrêtée de battre.
Par la lucarne de la maison,
Le sel du clair de lune descend peu à peu dans ma gorge.*

*Et plus loin dans la cage de l'horloge,
Court l'aiguille comme un ver luisant.*⁴⁶⁵

Et voici le poème de Verlaine qui influence Nâderpour :

Cauchemar

*J'ai vu passer dans mon rêve
- Tel l'ouragan sur la grève -
D'une main tenant un glaive
Et de l'autre un sablier,*

Ce cavalier

*Des ballades d'Allemagne
Qu'à travers ville et campagne,
Et du fleuve à la montagne,
Et des forêts au vallon,*

Un étalon

*Rouge-flamme et noir d'ébène.
Sans bride, ni mors, ni rêne,
Ni hop ! ni cravache, entraîne*

⁴⁶⁵ Ibid, p.p.259- 261

Parmi des râlements sourds

Toujours ! toujours !

Un grand feutre à longue plume

Ombrait son oeil qui s'allume

Et s'éteint. Tel, dans la brume,

Eclate et meurt l'éclair bleu

D'une arme à feu.

Comme l'aile d'une orfraie

Qu'un subit orage effraie.

Par l'air que la neige raie,

Son manteau se soulevant

Claquait au vent,

Et montrait d'un air de gloire

Un torse d'ombre et d'ivoire,

Tandis que dans la nuit noire

Luisaient en des cris stridents

*Trente-deux dents.*⁴⁶⁶

Comme le croit Jean-Pierre Richard « *La rêverie verlainienne préfère ainsi les milieux négatifs et aveugles d'où ne peuvent émerger d'autre existence que celle d'un pur il y a,*

⁴⁶⁶ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, Paris, 1973, p.p.47-48

*d'autre présence que celle d'une réalité vide. »*⁴⁶⁷ Dans le même ouvrage Jean-Pierre Richard dit : « *Et la tentative verlainienne s'achève dans ces sursauts d'homme frôlé par l'invisible, dans cette interrogation nerveuse qui diffère assez peu d'un cauchemar. La raison refuse alors d'admettre un vide qui soit seulement un vide, une existence qui ne contienne rien d'autre que sa propre révélation. Le rien lui apparaît maintenant comme le lieu de tous les possibles, comme l'origine même du fantastique... tout son malheur fut de s'être arrêté en chemin, de n'avoir su ou pu pousser jusqu'au bout l'expérience et de n'avoir pas atteint à ce point où, se perdant totalement, il se serait peut-être retrouvé. »*⁴⁶⁸

Tout cela est vrai à propos de ces deux poèmes ; celui de Verlaine et celui de Nâderpour inspiré par Verlaine.

Le quatrième recueil de Nâderpour, qui contient les poèmes de 1957 à 1959, s'intitule *Sormeh-ye khorchid (Le Khôl du Soleil)*. Dans le premier poème, éponyme, Nâderpour parle de l'amour et de son efficacité qui rend la vue à un oiseau aveugle. Le poète s'y compare à un oiseau aveugle de la forêt nocturne. Une nuit, une main se glisse dans le nid de cet oiseau . . . et finalement:

Cette main chaleureuse était la tienne, ô Amour !

C'était ta main et ton feu éternel

J'étais l'oiseau aveugle de la forêt nocturne

*J'ai trouvé la vue grâce à ton Khôl du Soleil.*⁴⁶⁹

Le poème, composé en 1957 en onze quatrains continus, montre l'influence de l'atmosphère et de l'image romantique française, ici encore. Jamais les poètes persans qui parlaient de l'amour n'en ont produit de tels. Les poètes persans parlaient tous de l'Amour, depuis mille ans; mais il était difficile à chacun de ne pas répéter ses prédécesseurs.

⁴⁶⁷ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p.p. 212-213

⁴⁶⁸ Ibid, p.p.221-222

⁴⁶⁹ Nâderpour, Nâdre, Ibid, p.272

Nâderpour, pour former ses images dans ce recueil « *dépasse la seule description de la nature; il leur donne une identité métaphorique et symbolique. . Il crée des parcours sentimentaux plus séduisants et plus attirants. Il a davantage recours, outre à la comparaison qui est sa spécialité, à des métaphores que dans les précédents recueils.* »⁴⁷⁰

Une année plus tard, il publie son poème *Mosâfer (Voyageur)*; dans l'exergue, il cite des phrases de Walter De Lamar, le célèbre poète anglais:

« *Le voyageur frappa à la porte éclairée par la lumière de la lune et dit:*

- *Y a-t-il quelqu'un à la maison ?*

Mais personne ne descendit.

Personne ne se pencha du côté de la fenêtre pleine de feuilles. »⁴⁷¹

Le poème de Walter De Lamar avait déjà été traduit par Ehsân Tabari, dans la revue *Mardom (Le Peuple)*, en 1947 (deuxième année). Toutefois, il se peut que Nâderpour, lors de sa résidence en France, ait étudié la traduction en français de ce texte. Quelques années après Tabari, c'est Abol-Hassan Nadjafi qui le traduit dans la revue *Sadaf (Coquille)*, dans les années 1957-1958.

Le poème *The Ghost* est le plus connu de ce poète anglais. Il est traduit dans les revues iraniennes publiées après l'avènement du Châh en 1941. Comme nous venons de le dire, Nâderpour montre par cette traduction, son inclination pour les poètes occidentaux.

Un sujet nouveau est celui du poème *Nichkhand (Sourire narquois)*. Il raconte l'histoire d'un pêcheur qui se rend, la nuit, à la mer pour pêcher. Quand le pêcheur part, sa femme, bien qu'elle pleure au moment de son départ, le trahit en recevant dans son lit un homme ivre qui se couche dans la cabane du pêcheur.

⁴⁷⁰ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012, p.258

⁴⁷¹ Walter De Lamar, *Les Auditeurs*, Cité in. Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.281

Traiter de tels sujets est sans précédent – témoigne bien évidemment d’une influence française où les poètes ont toujours été libres pour dire tout sans l’interdiction de la religion telle qu’elle se trouve en Iran. Ce poème de huit quatrains a été écrit en 1958.

Cette même année, il publie d’une manière très habile le poème *Goumâtâ-ye âsmân (Goumâtâ du ciel)*. Nâderpour explique lui-même le terme “*Goumâtâ*”: «*Goumâtâ* ou *Geomât*, connu dans l’histoire de l’Iran comme un spoliateur, était l’un des mages, adorateurs du Feu à l’époque de Kâmbouziâ, fils du grand Cyrus, qui après la mort de ce dernier, s’est présenté comme étant Bardiâ et s’est assis sur le trône; mais les nobles achéménides, dont l’un était Dariuch, n’ont pas admis sa prétention et se sont révoltés contre lui, car ils avaient compris que Bardiâ, le fils cadet du grand Cyrus, bien des années auparavant, avait été tué par son frère Kâmbouziâ, mais le mystère de son assassinat avait été gardé. »⁴⁷² Dans ce poème, tout en utilisant l’histoire de l’ancienne Perse, Nâderpour s’approche des idées du modernisme de la poésie du vingtième siècle: Satan a, en cachette, tué Dieu. Il s’est assis sur son trône dans les cieux:

Goumâtâ du Ciel

Une nuit, je te descendrai du trône du ciel

Satan, ô assassin secret de Dieu !

Si dans la croyance du peuple, tu n’es pas Satan

Je sais, ô dieu des impurs, qui tu es:

De la lignée pure des dieux, auparavant,

L’un était encore vivant dans le gynécée du ciel

Un être qui ne cherchait pas à nous tourmenter

Qui ne désirait ni fléaux, ni mort, ni mal

⁴⁷²Ibid, 959-960

Qui était plus pur que la larme limpide de l'étoile
Qui était plus généreux que le nuage blanc du printemps
Qui ne pratiquait pas l'injustice envers ses créatures
Une nuit, ô toi qui n'es autre que Satan
Tu t'es précipité à la dérobée vers le lieu de son sommeil
Tu l'as trouvé endormi dans son lit
De ton poignard, tu as déchiré sa poitrine chaude
Puis tu t'es assis sur le trône, tu es devenu Dieu
Et tu t'es opposé à ses manières bienveillantes aux hommes
Prends garde, ô toi qui n'es autre que Satan !
Les gens du monde ne savent pas encore qui tu es
Bien que tu te sois assis à la place de Dieu
Et qu'à l'oreille des hommes tu aies murmuré avec l'agréable voix connue
Une nuit, je te descendrai du trône du Ciel
Satan, ô assassin dérobé de Dieu !⁴⁷³

Dans le poème *Dar pâyân (A la fin)*, bien que les quatrains continus soient favorables aux poètes semi-traditionnels, Nâderpour choisit trois tercets, qui riment dans leur troisième vers, et finit son poème avec un quintil dont le dernier vers rime avec les derniers vers des tercets. La disposition des rimes des tercets et du quintil est : aab, cdb, efb, gghgb.

Il s'agit là d'une forme sans précédent dans la poésie persane. Nâderpour l'a sûrement empruntée à la poésie française.

⁴⁷³ Ibid, p.p.293-294

Thématiquement, on aperçoit des manifestations de la modernité poétique en train d'être conquise:

A la fin

Avec le poisson rouge de ses lèvres

A l'eau pâle de son visage

Sans bruit et doucement j'ai nagé

Par la clôture noire de ses cils

J'ai trouvé le chemin vers ses deux yeux

Par mille ruses, je l'ai ouverte

Dans le tunnel de sa gorge assoiffée j'ai trouvé

La caverne noire de sa poitrine

J'ai appelé le cœur, le cœur endormi

Le cœur était le poisson des eaux couleur de rose

La caverne noire de la poitrine était emplie de sang

Et le tunnel qui menait à sa poitrine

Était comme le chemin caché du trésor de Crésus

*J'ai versé alors un torrent de larmes.*⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Ibid, p.p.297-298

2.11 Le Croquis « verlainien » chez Nâderpour

Nâderpour est un poète qui, à l'aide de sa disposition picturale, écrit des poèmes sous forme de croquis (en persan: *Tarh*). Le « croquis » est une forme nouvelle dans la poésie persane.

Avec les croquis, le poète dessine des moments poétiques. Au contraire des haikus, qui présentent une certaine analogie avec cette forme, le poète s'y engage au-delà d'un moment unique. Et par rapport au haïku, on pourrait dire que le croquis paraît plus profond; il stimule davantage l'imagination. Une signification profonde y est cachée. Le croquis fait allusion à un sujet particulier ou à un point délicat.

Le croquis n'est pas défini avec précision dans la poésie persane. Le professeur Rastgâr-e Fasâi estime: « *Le poète jette son regard, dans un moment particulier, sur l'un des éléments de la nature et en fait une découverte particulière qu'il dessine avec une expression délicate, brève et convaincante.* »⁴⁷⁵ Le croquis circonscrit non seulement les éléments naturels, mais aussi toutes les pensées matérielles, philosophiques, sociales etc, et donne son avis sur celles-ci.

Cette forme est bien appréciée dans la poésie contemporaine : il s'agit d'écrire des poèmes brefs qui résultent de la nécessité de l'époque de la vitesse et de la vitesse de l'époque. Cette pratique remonte presque à un demi-siècle en Iran.

Le poème *Meydân (Place)* est un exemple de croquis de Nâderpour:

Place

La nuit, comme une fleur noire, a ouvert ses ailes dans l'espace

La pluie toute fine

Le parfum d'acacia

Sur les bras huileux de la rue d'en face

⁴⁷⁵ Rastgâr-e Fasâi, Mansour, *Anvâ-e cher-e fârsi (Les différentes sortes de la poésie persane)*, Chiraz, Navid, 2001, p. 662

Les grains de beauté des lampes

La jambe blanche et nue des femmes comme la gorge du cygne

Devant mon oeil

Devant mon pied

Mes bâillements . . . !⁴⁷⁶

Les images présentes ici se trouvent pour la plupart chez Verlaine. En outre, il n'y a aucun doute que la forme même du croquis provient essentiellement de ce poète français.

Les critiques iraniens considèrent le haïku japonais comme l'origine des croquis; ils indiquent des caractéristiques telles que le nombre des mots qui ne dépasse pas vingt – ce qui n'est pas le cas chez Nâderpour ! Le croquis, dans l'oeuvre de Nâderpour, peut donc avoir des origines françaises; à cette époque, de toute manière, Nâderpour ne connaît encore que la poésie française et la poésie italienne.

Un autre croquis se trouve dans le recueil mentionné, *Sormeh-ye khorchid (Le Khôl du Soleil)*, c'est *Negâh (Regard)*:

Regard

Sur la vitre, la grande araignée de brisure

Avait tissé une toile

Le diamant de tes yeux a tracé sur la vitre

Et cette vitre s'est brisée dans le silence des arbres, s'est effondrée

Restèrent tes yeux et la lune

Et tous deux ont fixé leur regard sur mes yeux.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Ibid, p.303

Téhéran, 1959

Dans ce recueil, Nâderpour produit aussi un poème, *Az Veiss be Râmine*, écrit pour un opéra; il l'avait écrit pour le compositeur Hossein Dehlavi en 1959.

Le recueil suivant de Nâderpour, qui rassemble ses poèmes de la période 1960-1965, porte pour titre *Guiâh o sang na, âtach (Pas de plante, ni de Pierre, mais du Feu)*

Nâderpour cherche à compléter et à développer ses expériences, surtout celles du recueil précédent. La nature et ses manifestations bigarrées, ainsi que la vie urbaine, y sont bien manifestes. La vie urbaine a l'homme pour acteur central.

Dans le poème *Sigâr-hâ (Les Cigarettes)*, Nâderpour compare les bouts de cigarettes aux jours de sa vie. L'image est très efficace, nouvelle et sans précédent.

Parlant dans un autre poème, de la pluie et des pleurs, il rappelle bien évidemment Verlaine, ici encore. Le poète iranien, lui, dans son poème *Tolou-i dar ghoroub (Un Lever dans le coucher)* compare la pluie du soir et celle des larmes :

Un lever dans le coucher

La pluie du soir, comme un mur de cristal

Avait embrassé la serre du crépuscule

Le soleil, comme le narcisse malade du ciel

S'était épanoui derrière cette clôture en cristal

⁴⁷⁷ Ibid, p.310

La cendre du coucher de l'automne cachait chaudement

Au cœur, des étincelles de mille étoiles

Sur sa poitrine nue serrait la lune

Cachée des yeux du jour, la nuit enfant

La pluie de ma larme

Avait embrassé comme un mur de cristal

La serre jaunie d'automne de mon rêve

Le soleil de tes yeux s'est épanoui dans ma larme

*Comme le narcisse doré des serres lointaines.*⁴⁷⁸

Ce poème, bien qu'inspiré par Verlaine, a des couleurs propres et des traces de la poésie classique iranienne; ce qui montre que les poèmes de Nâderpour ne sont pas des imitations, des plagiat ou de pures traductions. Ici, par exemple, comme les poètes classiques iraniens, il attribue la maladie au narcisse, car les poètes iraniens ont toujours vu cette fleur comme un œil fiévreux, un œil malade. Toutefois, l'influence du poème de Verlaine y est bien manifeste surtout dans les images de « pluie » et « larme, pleurs » :

Il pleure dans mon cœur

Comme il pleure sur la ville ;

Quelle est cette langueur

Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie

Par terre et sur les toits !

⁴⁷⁸ Ibid, p.p.399-400

Pour un cœur qui s'ennuie

Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison

Dans ce cœur qui s'écoeure.

Quoi ! nulle trahison ?...

Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine

De ne savoir pourquoi

Sans amour et sans haine

Mon cœur a tant de peine !⁴⁷⁹

Dans le recueil *Guiâh o sang na, âtach (Pas de plante ni de Pierre, mais du Feu)* Nâderpour
a un autre poème intitulé *Sâhel-e yâdegâr(Le rivage du souvenir)*

Le rivage du souvenir

Ô ma chère qui restes sans nouvelle de moi !

Ce soir le cœur triste de la mer

--Avec ses souvenirs gris--

Palpite encore sous l'oreille de ma fenêtre

⁴⁷⁹ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, Paris, 1973, p.127

La mer aux cheveux blancs se frappe encore

La tête, du poing de mille deuils oubliés

Le clair de lune, sur les sables froids, écrit

L'histoire de mille joies disparues

Les yeux des bulles, tous

Sont gonflés des pleurs de la séparation,

La lame violette de la lune

Sort ces yeux en pleurs.

En moi sans cesse il pleut :

Les chaînes fines et déchirées de la pluie

--A travers la forêt de mes sourcils--

Apparaissent dans le miroir du ciel.

De loin le vent insoumis de la mer

Disperse la cendre douce de l'oubli

Qui couvre les braises de mon cœur

--Plus facilement que l'écume--

*Il rend vivant ton souvenir et mon amour.*⁴⁸⁰

C'est un poème que Nâderpour a écrit, en vers libres, en 1965 en Belgique.

Est-ce que ce n'est pas en souvenir de Verlaine qui, lui aussi, avait écrit certains de ses poèmes dans ce pays, que Nâderpour, est inspiré par le poète des *Romances sans paroles* ?

⁴⁸⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 480-481

Dans ces poèmes de Nâderpour, comme dans celui de Verlaine :

« *A travers la langueur s'opère en somme la destruction de toutes les caractéristiques individuelles, et l'émergence à un mode nouveau de la sensibilité où chaque événement ne soit plus rapporté à aucune expérience particulière, mais revécu anonymement, dans l'impersonnalité d'un pur sentir.* »⁴⁸¹

Dans ce recueil, le poème *Az noghteh tâ dâyereh (Du Point jusqu'au cercle)* a des aspects thématiques modernes, lui aussi. Ce poème a été écrit en 1964, en vers libres. La même année, il écrit le croquis *Rome (tarh)*, où dans le titre le mot « tarh » (croquis) est indiqué entre parenthèses :

Rome

(Croquis)

Rome: ville des jours vides, ville des rêves

Ville des arbres

Ville des femmes fortes et des averses graves

Rome: la plus nouvelle et la plus ancienne des capitales

Dans son ciel bleu, les fils de fer

Comme la toile de l'araignée

Dans ses ruelles illuminées- les minuits-

La solitude et le silence

⁴⁸¹ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p.215

Parfois le son d'un baiser égrené de lèvres

Dans les feuilles jaunes.

Parfois, la lumière d'une fenêtre à demi-fermée

Au-dessus d'un édifice, dans le ciel froid.

Rome: ville du soleil

Ville des épigraphes, des édifices et des cloches

Rome: ville sans masque

*Ville des ruines, des gazons et des pierres.*⁴⁸²

Ce "croquis" a été écrit en 1964 à Rome.

Parfois, Nâderpour écrit des poèmes qu'influencent des poètes non français, comme Walter De Lamar déjà mentionné, et dans l'exergue du poème *Derakht o Kaboutar (L'Arbre et le Pigeon)*, il cite des phrases de Bertolt Brecht.

Dans le poème *Az mordâb ta daryâ (Du marais jusqu'à la mer)*, il produit des métaphores qui semblent nouvelles:

Du Marais jusqu'à la Mer

Sous le soleil des aubes automnales,

Ô printemps oublié ! – je suis ce marais éteint

Je suis l'eau triste sans sourire, sans agitation

Dans mon cœur, les feuilles mortes des jours pourrissent

Personne ne pleure dans leur deuil,

⁴⁸² Ibid, p.p.453-454

Même le vent ne se lamente pas ici.

Mon amour – cette fille bohémienne–

S'est endormie parmi les forêts de la rive du marais,

Dans l'espace froid de son sommeil, les feuilles vertes

Jaunissent, tombent et pourrissent.

Personne ne pleure ici,

Même le vent ne se lamente pas ici.

Sous la pluie du crépuscule automnal,

–Dans le cœur de mon marais isolé et silencieux–

Le soleil des jours lointains meurt.

Hélas, mon cher œil connu!

*Sois encore le phare de la mer de mon rêve.*⁴⁸³

Les métaphores et la tonalité portent assez nettement la marque de Verlaine. Un peu moins cependant que dans *Sâhel-e Yâdegâr (La Ruine du Souvenir)*.

Comme nous l'avons dit, Nâderpour ne reste pas soumis au texte original; il ne veut pas imiter. Mais le vers : " En moi, il pleut sans cesse" est bien évidemment très proche du « modèle ».

⁴⁸³ Ibid, p.p.457-458

Ainsi dans le poème *Az daritcheh-ye ghatâr (A travers la fenêtre du train)* il emprunte une autre scène à Paul Verlaine :

A travers la fenêtre du train

Comme un petit ver à soie venu de l'horizon,

Le train de voyageurs rampait sur le sol.

Verdure et fraîcheur faisaient ressembler la plaine à une feuille de mûrier.

De loin, d'enfantines collines désertaient,

Se hâtant l'une derrière l'autre vers l'horizon.

Chacune ayant serti un flambeau d'étoiles nocturnes

Sur la canne pointue des arbres lointains.

De la lumière de leurs flambeaux, elles déchiraient la nuit.

Dans les deux mains de la montagne, le blanc ballon de la lune

Était resté désorienté.

Petit à petit, le train – rampant et soufflant –

Était arrivé au bout de la plaine.⁴⁸⁴

Il a sûrement son regard sur le poème *Malines* :

Malines

⁴⁸⁴ Ibid, p.p.492-493

*Vers les prés le vent cherche noise
Aux girouettes, détail fin
Du château de quelque échevin,
Rouge de brique et bleu d'ardoise.
Vers les prés clairs, les prés sans fin...*

*Comme les arbres des féeries,
Des frênes, vagues frondaisons.
Echelonnent mille horizons
A ce Sahara de prairies.
Trèfle. Luzerne et blancs gazons.*

*Les wagons filent en silence
Parmi ces sites apaisés.
Dormez, les vaches ! Reposez.
Doux taureaux de la plaine immense.
Sous vos cieux à peine irisés !
Le train glisse sans un murmure,
Chaque wagon est un salon
Où l'on cause bas et d'où l'on
Aime à loisir cette nature*

*Faite à souhait pour Fénelon.*⁴⁸⁵

Dans ce poème « le train est lancé, « *les wagons filent en silence* » dans un espace monotone où le regard du poète cherche pourtant et trouve des détails féeriques... Le lieu inartistique par excellence, si l'on en croit Baudelaire, est devenu pour Verlaine et Rimbaud l'occasion d'un exercice du regard et d'un nouveau concours poétique. »⁴⁸⁶ Ce même paysage donne à Nâderpour inspiré par Verlaine, cet « exercice du regard. »

Dans cette scène, nous devons faire attention aux choses décrites par Nâderpour ; ce qui est juste chez Verlaine.

« *En face des choses l'être verlainien adopte spontanément une attitude de passivité, d'attente. Vers leur lointain inconnu il ne projette pas sa curiosité ni son désir, il ne tente même pas de les dévoiler, de les attirer à lui et de s'en rendre maître ; il demeure immobile et tranquille, content de cultiver en lui les vertus de porosité qui lui permettront de mieux se laisser pénétrer par elles quand elles auront daigné se manifester à lui...* »⁴⁸⁷ C'est le même regard qu'a Nâderpour dans ce poème inspiré par Verlaine.

« *Ayant détruit en elles par leur progressif affaiblissement toute référence et même toute allusion à un monde réel, ces sensations vivent un court instant en nous, irréelles et cependant présentes, messagères vides de tout message, absurdement et délicieusement suspendues dans l'équilibre instable de leur gratuité... L'être s'y délecte à sentir sans savoir ce qu'il sent, sans même savoir qu'il n'y a plus rien à savoir, que le monde est en train de disparaître, et qu'il ne lui reste plus pour posséder les choses que cette trace elle-même évanescence : sa sensation.* »⁴⁸⁸

Les sensations qu'il sent dans ce poème, sont alors exactement les mêmes dont parle ici Jean-Pierre Richard, car Nâderpour voit la même scène, dans ce poème, que Verlaine.

Autre poème que l'on peut désigner comme « moderniste »: *Sobhâneh (Le Petit Déjeuner)*, dans le recueil *Az âsmân tâ rismân (Du ciel à la ficelle)*, écrit en vers libres en 1970 :

⁴⁸⁵ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, Paris, 1973, p. 143

⁴⁸⁶ Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983, p.131

⁴⁸⁷ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p.203

⁴⁸⁸ Ibid, p.p. 205-206

Le Petit Déjeuner

Toute ma vie matinale est cela:

Après avoir ouvert les yeux

M'être lavé le visage et les mains dans l'eau de la source du miroir

Après la prière de dévotion

À la lumière

Fouetter l'aube dans le jaune de l'oeuf non cuit

Boire la brise mouillée avec du lait frais

Après la libération du corps

Attacher le rêve à l'ascension des oiseaux

Me couper de tous

M'en aller

Me lier à moi-même.⁴⁸⁹

Un autre poème moderniste dans ce recueil: *Zani Tcherâgh be-dast (Une femme avec une lanterne à la main)* :

Une femme avec une lanterne à la main

Me faisait signe du doigt m'amenait derrière elle

Une femme dont les cheveux longs au seuil du coucher

Avait la splendeur de la clarté rouge des matins

Une femme qui cachait un miroir dans le regard.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Ibid, p.553

(Ecrit en 1969)

2.12 Le sixième recueil de Nâderpour

Le recueil suivant paraît en 1976, et contient les poèmes composés de 1971 à 1976: c'est *Châm-e bâzpasine (Le Dernier Repas)*, dont nous reproduisons le poème éponyme un peu plus loin.

Il réunit deux tendances différentes: une tendance qu'on peut qualifier de pessimiste, et une autre qui insiste sur la description assez exaltée des sentiments amoureux. « *Ces deux tendances proviennent des expériences existentielles profondes du poète; on ne peut considérer l'une comme originale et l'autre, comme la seule imitation des modes du jour.* »⁴⁹¹

Le professeur Zarghâni estime que « *vivre à la fois de l'intellect et du sentiment, cela situe le paradoxe essentiel du poète; Nâderpour a développé ces dimensions de son existence jusqu'à forger une personnalité d'envergure mondiale dans la poésie contemporaine d'Iran.* »⁴⁹²

Une nouvelle fois, en parlant de Dieu, Nâderpour affirme que « *Dans le Ciel, il n'y a pas de voix divine* »⁴⁹³. Il cherche quelqu'un qui « *extirpe un flambeau de son sein ou un soleil de son foie, et ne fasse la lumière de cette nuit sans clarté.* »⁴⁹⁴. Dans le poème *Bi hitch pâsokhi (Sans aucune réponse)*, le poète évoque la pénombre qui décrit la Terre, et lorsqu'il cherche un sauveur et demande à Dieu s'il l'a créé, il n'entend aucune réponse de Dieu. Il se rend compte que « *sur Terre, il n'existe que la pénombre . . .* »⁴⁹⁵. On pense au *Mont des Oliviers*, d'Alfred de Vigny: à la question de Jésus demandant au Père d'éloigner la coupe de douleur, ne répond que « *le silence éternel de la divinité* ». ⁴⁹⁶

Et à ce silence de Dieu, le froid silence du poète, du sage :

⁴⁹⁰ Ibid, p.539

⁴⁹¹ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012, p. 260

⁴⁹² Ibid., p.p. 260-261

⁴⁹³ *Bi hitch pâsokhi (Sans aucune réponse)*, Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.575

⁴⁹⁴ Ibid, p.574

⁴⁹⁵ Ibid, p.575

⁴⁹⁶ Vigny, Alfred, *Œuvres complètes*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, pp. 296-298

Sans aucune réponse

Ô Créateur !

Dis- moi si sous ton haut portique

Quelqu'un éprouve encore en lui-même

Un soleil qui emplit son sein

Ou une étoile dans son cœur ?

Dis- moi si dans cette nuit indomptable

Se trouve une lanterne ?

Si la bienfaisance de pleurer en soi-même

Est demeurée en l'homme?

Dis-moi si autre chose que la douleur est restée ?

Dis- moi si le globe en cristal de ton ciel

Connaît autant que la pupille de nos yeux

Les pleurs ?

S'il nous est toujours permis de te demander de l'aide ?

Ô Créateur !

Je désire quelqu'un

Qui sorte un flambeau de son cœur

Ou un soleil de son foie

Et qui en fasse la lumière de cette nuit sans clarté.

Je désire quelqu'un

Qui libère les pleurs des chênes

Qui pleure espérant que la pluie de ses larmes

Emplisse les horizons, comme la forêt, des plantes.

Je désire quelqu'un

Pour que ses yeux cherchent du clair triste du ciel

Autre chose que les pleurs :

Une chose comme le bijou de la joie

Une chose comme le khôl de vue,

Pour qu'il rende digne de voir cette terre sans spectateur.

Ô Créateur !

Dis-moi si tu as créé cette personne ?

.....

(La réponse n'arrive pas)

.....

Ô créature patiente !

Dis-moi si tu as entendu parler de cette pesonne ?

.....

(La réponse n'arrive pas)

.....

Dans le ciel il n'y a pas de voix divine

*Sur la terre il n'y a que l'obscurité.*⁴⁹⁷

Dans les deux poèmes *Bamdâdi 1 (Matinal 1)* et *Bâmadi 2 (Matinal 2)*, le langage métaphorique, ici encore, s'approche de la poésie occidentale moderne. Dans le premier, il utilise l'adjectif « bleu » comme un substantif, ce qui provient de l'influence de la langue et de la poésie françaises.

Nâderpour, traduit le poème *Les pas* de Paul Valéry, dans la revue *Elm o zandegi (La science et la vie)* en 1951 où il traduit également le poème *Les Corbeaux* d'Arthur Rimbaud. C'est à partir de cette traduction que l'idée restant chez Nâderpour apparaît plus tard, 26 ans après sa traduction, en 1977, dans son poème *Navid (Bonne nouvelle)* :

La bonne nouvelle

Le tintement de tes pas dans la nuit,

Le tintement de tes pas lors de tes venues,

C'est le bruit du battement du sang dans le silence de ma veine

*C'est le bruissement de la poussée de la feuille sur l'arbre de
ton corps*

Ô toi, toujours chère, toujours meilleure que toutes les autres !

⁴⁹⁷ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.573-575

De quelle lignée es-tu ?

Si je suis de la descendance de la nuit, tu es de celle du matin

Si je suis de la lignée de l'automne, tu es de celle du printemps

Où serait le mal si je joignais ma nuit à toi ?

Pour que mon aurore se lève de ta robe

Où serait le mal si mon automne enlaçait ton printemps

Pour que mon arbre en fleurs pousse dans ta prairie ?

Ô toi, joie de la terre dans la nuit où naît la pluie !

Ô toi, lanterne de la fleur jaune dans les lèvers du printemps !

Qu'il est agréable d'entendre les lèvres de la rose parler de toi !

Le tintement de tes pas chaque nuit,

Se fait entendre au seuil de ta venue

Qu'il est agréable quand tu me visites

Qu'elle est agréable l'éclosion de mon cœur quand tu frappes !

Qu'il est agréable ton lever en moi

Qu'il est agréable le soleil de l'amour se levant de ton corps.⁴⁹⁸

Lisons maintenant le poème de Valéry :

Les pas

Tes pas, enfants de mon silence,

⁴⁹⁸ Ibid, p.p. 698-699

Saintement, lentement placés,

Vers le lit de ma vigilance

Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,

Qu'ils sont doux, tes pas retenus !

Dieux !... tous les dons que je devine

Viennent à moi sur ces pieds nus !

Si, de tes lèvres avancées,

Tu prépares pour l'apaiser,

A l'habitant de mes pensées

La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,

Douceur d'être et de n'être pas,

Car j'ai vécu de vous attendre,

Et mon cœur n'était que vos pas.⁴⁹⁹

La nuit, le cœur, les lèvres de la bien-aimée chez Valéry et celle de la rose chez Nâderpour, l'attente pour elle et les pas qui sont doux pour Valéry et pour Nâderpour sont comme la poussée de la feuille sur l'arbre du corps de sa bien-aimée et montrent qu'après toutes ces années il est toujours influencé par sa traduction des *Pas* de Valéry.

⁴⁹⁹ Valéry, Paul, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1958, p.59

Le tutoiement dans les deux poèmes montre que les deux sont des poèmes sentimentaux, bien que Valéry dans ses deux derniers vers passe à un vouvoiement, ce qui n'existe pas dans le poème de Nâderpour. Dans les deux poèmes il peut s'agir d'une relation charnelle. Les pas se développent avec un rythme lent dans les deux poèmes. Le poème de Valéry est en quatre quatrains d'octosyllabes, mais celui de Nâderpour est en vers libre avec des rimes qui n'ont pas de places fixes : rimes occasionnelles. Les deux poètes pratiquent le tutoiement et aussi l'adjectif possessif. On le trouve chez Valéry et chez Nâderpour mais il s'appelle en langue persane « Ezâfeh-ye melki » ; le rapport établi entre un substantif et son déterminant qui est comme adjectif possessif. Ce déterminant est dans ce cas un nom propre ou un pronom personnel sujet comme dans ce poème où il utilise le pronom « to » qui veut dire « tu » en français. « Muets et gacés » nous montrent que celle qui s'approche du poète ne parle pas et s'avance sans bruit, sur ses pieds nus ; sans utiliser ces adjectifs, Nâderpour exprime la même idée implicitement, surtout que la scène se déroule pendant la nuit. En revanche le complément circonstanciel de temps « dans la nuit » est explicitement exprimé dans le poème de Nâderpour tandis qu'il est implicitement exprimé par le substantif « vigilance » par Valéry. Le thème principal est dans les deux poèmes le même : l'attente.

Le problème qui se pose ici vient de l'identité de celle que les poètes Valéry et Nâderpour attendent. Mais qui est-ce qu'ils attendent ?

Une femme ? L'inspiration poétique ou la Mort ?

C'est surtout qu'ils attendent une rencontre.

« Ombre divine » et « saintement » donnent une couleur religieuse et sacrée au poème de Valéry, ce qui n'est pas le cas pour le poème de Nâderpour.

Ils s'adressent à « elle » ou au lecteur.

Comme nous venons de le dire la scène se déroule pendant la nuit dans les deux poèmes, dans le silence, la musique de l'esprit, il est rempli des non-dits.

Les deux poèmes possèdent une sorte de douceur, de lenteur que nous sentons par le rythme aussi. L'être aimé se dispose à être un don poétique, spirituel et charnel en même temps pour le poète dans *Les pas*. Dans le poème de Nâderpour il ne s'agit pas de don poétique, ni de don spirituel mais du don charnel, de l'amour terrestre....

Quant à l'érotisme, il est présent dans les deux poèmes ; d'une manière plus minutieuse chez Nâderpour quand il écrit :

Où serait le mal si je joignais ma nuit à toi ?

Pour que mon aurore se lève de ta robe

Où serait le mal si mon automne enlaçait ton printemps

Pour que mon arbre en fleurs pousse dans ta prairie ?

Ou encore dans le dernier vers :

Qu'il est agréable le soleil de l'amour se levant de ton corps.

Cet érotisme existe dans le poème de Valéry quand il parle des «lèvres avancées» ou de «la nourriture d'un baiser.»

Pour exprimer l'idée de la satisfaction apportée par la personne attendue, Valéry utilise le verbe « apaiser ». Sans le dire explicitement Nâderpour écrit :

Où serait le mal si je joignais ma nuit à toi ?

Pour que mon aurore se lève de ta robe

Où serait le mal si mon automne enlaçait ton printemps

Pour que mon arbre en fleurs pousse dans ta prairie ?

C'est ainsi que lui aussi, il désire «apaiser» ses désirs charnels.

En s'adressant à l'être aimé, «ne hâte pas cet acte tendre», Valéry lui demande de retarder « la nourriture d'un baiser » pour maintenir le plus possible le moment du désir. Dans le poème de

Nâderpour cela est exprimé par les vers qui montrent la soif du poète de ces moments d'attente :

Qu'il est agréable quand tu me visites

Qu'elle est agréable l'éclosion de mon cœur quand tu frappes !

Qu'il est agréable ton lever en moi

Qu'il est agréable le soleil de l'amour se levant de ton corps.

Nous pouvons aussi comprendre à travers les termes comme « glacé », « lit », « ombre divine » que c'est la Mort qui s'avance vers le poète, Valéry : une allégorie.

« Douceur d'être et de n'être pas » peut désigner une douceur entre la naissance et la mort. Ici, dans le poème de Valéry, la mort n'est pas une réalité qui fait peur mais le poète lui demande de ne pas se hâter et de le laisser vivre sa vie.

Quand le poète français dit : « *Mon cœur n'était que vos pas* » nous pouvons l'interpréter de deux façons :

Le cœur du poète bat pour son amour, celle qu'il aime. Mais aussi chaque battement du cœur le rapproche de la mort. Il dit : « *car j'ai vécu de vous attendre* ». Si nous considérons que c'est La Mort que le poète attend, nous pourrions voir l'influence de ce poème de Valéry sur un autre poème de Nâderpour : *Sedâ-ye pâ(Le bruit des Pas)*

Le bruit des pas

Dans le vaste désert où je passe

Le pied lourd de quelqu'un, au cœur de la nuit

Semble compagnon de moi-même et de mon ombre...

Quand, effrayé, je regarde derrière moi

Il n'y a personne mis à part le vent et l'arbre

L'un est ivre, l'autre hors de lui

Je me demande, inquiet :

Si ce n'est pas le diable qui m'accompagne,

Qui est-ce donc, caché à ma vue ?

Il n'y a pas de réponse, le désert est vide

La montagne est solitaire derrière les arbres

Et ce que j'entends

C'est le bruit lourd des pas de quelqu'un

Qui est proche de moi plus que tout...

Mon œil, à nouveau

Cherche à le connaître,

Regarde derrière :

La lune au fond de l'horizon

Telle un masque,

Dont le soleil a paré le visage,

Pour qu'il se mette peut-être à voler au cœur de la nuit

Je me dis : c'est celui qui les nuits voyage avec moi

Jusqu'à la fin du monde...

Hélas, ô ombre tombée par terre,

Si au moment que brille le matin,

Tu restes encore mon compagnon,

Tu verras sur la terre, la trace de mille nuits,

Avec le dessin d'empreintes d'une centaine de jours

Et ces signes te diront :

Cette silhouette dont le bruit de pas t'effraies,

C'est « La Mort » sous l'apparence d'un autre jour.⁵⁰⁰

Mais c'est surtout le thème qui est commun dans les deux poèmes, si nous comprenons que celle qui s'approche du poète est La Mort, avec le bruit de ses pas. Il n'y a rien d'autre en commun entre le poème de Valéry (*Les pas*) et celui de Nâderpour (*Le bruit des pas*)

C'est ainsi qu'après tant d'années, il s'inspire une nouvelle fois d'un des poèmes de Nerval qui'il avait traduit en 1957 dans son dernier recueil *Zamine o Zamân (La Terre et le Temps)* ; le poème *Aks-e fori (La photo immédiate)* :

La photo immédiate

Les soirs sombres d'hiver

⁵⁰⁰ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 898-900

Dans cette petite taverne

À côté des contrées d'occident, sur le rivage de la mer

La voix lointaine des pleurs de la pluie

Et les éclats de rires de la guitare dans le tumulte de la taverne

Et une fumée amère et parfumée

Et le centre du lustre du plafond dans un vertige ivre

Et la froideur du métal du comptoir sous les mains des buveurs

Et un vent malicieux dans les bras chauds du rideau de velours

Et la danse somnolente du rideau dans les yeux des éveillés

Et la magie de la présence d'une fille solitaire

Parmi ce rassemblement de buveurs qui divaguent

Et ses lèvres mouillées parlant avec ardeur

Et moi, désirant converser avec elle

Et elle, près de cet attroupement étranger

Mais loin de mon regard tendre

Et à la fin, sa fuite soudaine de ce rassemblement

Et son charment nom « La Jeunesse » sur ma langue.⁵⁰¹

Et voici le poème de Gérard de Nerval :

Une allée du Luxembourg

⁵⁰¹ Ibid, p. 934

Elle a passé, la jeune fille

Vive et preste comme un oiseau :

À la main une fleur qui brille,

À la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde

Dont le cœur au mien répondrait,

Qui venant dans ma nuit profonde

D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non, ma jeunesse est finie...

Adieu, doux rayon qui m'as lui,

Parfum, jeune fille, harmonie...

Le bonheur passait, il a fui !⁵⁰²

Le poème de Nerval, comme nous le voyons, est composé de trois quatrains où les vers sont des octosyllabes. Il s'agit d'une rencontre amoureuse et en même temps fugitive. Une rencontre dans un lieu public ; au parc du Luxembourg, jardin public parisien. Nâderpour, quant à lui, choisit comme lieu de rencontre une petite taverne. Pour lui aussi il s'agit d'une rencontre fugitive... Une rencontre qui, comme celle de Nerval et de la jeune fille, n'a pas de suite.

⁵⁰² Nerval, Gérard, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1989, p. 338

Nâderpour parle d'*elle*, une fille solitaire, comme Nerval qui commence son poème par *elle, la jeune fille*. La scène se passe dans les soirs sombres d'hiver chez Nâderpour et pour Nerval elle vient dans sa nuit profonde. Finalement tous les deux considèrent *la jeunesse* qui est fugitive et ne reste pas ; pour Nâderpour cette fille est sa *jeunesse* et pour Nerval :

Parfum, jeune fille harmonie...

Le bonheur passait, il a fui !

Dans cette *Photo immédiate* aussi, comme presque dans tous les poèmes inspirés et influencés par les poètes français, Nâderpour développe une scène de Nerval puisée dans *Une allée du Luxembourg* qu'il a déjà traduit, traduction publiée dans *Az romantism tâ sureâlistm (Du Romantisme au Surréalisme)* de Hassan Honarmandi.

2.13 Les images dans la poésie de Nâderpour, la suite

Nâderpour est un poète imagiste. Comme nous l'avons vu, il a, depuis son enfance, pratiqué la peinture, ce qui peut avoir une grande influence sur sa poésie, là où il emplit ses vers d'une grande quantité d'images sans précédent en poésie persane avant lui. Parmi les figures et les tropes, il préfère surtout la comparaison. « *La comparaison n'opère pas de recatégorisation, elle ne fait que rapprocher sous un ou plusieurs aspects, des éléments séparés. Il n'y a donc pas de limites à son étendue.* »⁵⁰³ Comme nous l'avons dit dans l'introduction la poésie est un nœud qui permet de combiner imagination et sentiment qui se sont formés dans un langage musical. La poésie de Nâderpour, ayant toutes ces caractéristiques, insiste plutôt sur l'image et l'imagination. « *Le poète est un lecteur du réel qui, mieux que tout autre, parvient à saisir les liens qui associent les choses entre elles.* »⁵⁰⁴ écrit Christine Dupouy dans *La Question du lieu en poésie*. Cela est bien juste à propos de Nâderpour et les images de sa poésie.

⁵⁰³ Molino, Jean et Gardes-Tamine, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 173

⁵⁰⁴ Dupouy, Christine, *La Question du lieu en poésie du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam – New York, Editions Rodopi B. V. 2006, p.207

Les images de Nâderpour sont très différentes par rapport aux images des surréalistes : « *il y a là une appréhension phénoménologique du monde, alors que pour Breton, l'extérieur n'existe pas, tout est centré sur ce qui passe à l'intérieur de soi... Il s'agit d'explorer l'inconscient et non le monde environnant...* »⁵⁰⁵

L'image regroupe souvent la métaphore et la comparaison. En France, depuis le Romantisme, la poésie est identifiée par l'image. Elle devient plus importante dans la poésie moderne. C'est bien l'image qui est commune à la poésie versifiée et aux poèmes en prose. C'est elle qui « *oppose la poésie à tous les autres usages du langage.* »⁵⁰⁶ Pour Alfred de Vigny « *les hommes du plus grand génie ne sont guère que ceux qui ont eu dans l'expression les plus justes comparaisons.* »⁵⁰⁷ L'image peut être considérée, d'après l'expression de Longin, comme des descriptions et des tableaux. Un objet ou un être devient, grâce à l'image, plus sensible, plus remarquable quand le poète lui attribue les traits de ceux qui leur sont analogues.

« *L'image, sous toutes ses formes littéraires est encore la représentation, transposée par le moyen du langage, d'une expérience sensible ou d'un objet qui peut, en fait ou en droit, être perçu par les sens.* »⁵⁰⁸

« La description » et « le tableau » que le poète présente, ne sont pas seulement comme « un miroir », le poète y ajoute « des détails et des couleurs plus vives. »

« *Pour que l'objet apparaisse plus sensible, plus coloré, plus vivant, il faut le peindre sous des traits qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un objet analogue.* »⁵⁰⁹ Les images de Nâderpour sont considérées le plus souvent comme comparaisons. Il ne faut pas oublier que certaines comparaisons en langue persane, celles qui sont formées à partir de la préposition « de », sont appelées en français des métaphores *in praesentia*. Nous donnons comme exemple « ciseau du rêve » ou « le marbre de la poésie » ou encore « la soie du ciel ».

En effet, les métaphores *in praesentia* sont les comparaisons de la langue et la poésie persanes. Cela est nommé « Ezâfeh-ye tachbihi », en fait le mot « Ezâfeh » veut dire « rapport

⁵⁰⁵ Ibid, p.207

⁵⁰⁶ Ibid, p. 178

⁵⁰⁷ Cité in. *Introduction à l'analyse de la poésie*, p. 178

⁵⁰⁸ Ibid, p. 179

⁵⁰⁹ Ibid, p. 180

établi par la particule enclitique (*e* ou *ye*) entre un substantif et son déterminant »⁵¹⁰ Quand ce rapport sert à établir une comparaison entre le substantif et son déterminant, il est considéré comme « *Ezâfeh-ye tachbihi* », ou bien une comparaison.

Selon Baudelaire « *depuis longtemps l'homme n'évoque plus les images, mais les images s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés. La mémoire poétique, jadis source infinie de jouissances, est devenue un arsenal inépuisable d'instruments de supplices.* »⁵¹¹ Nâderpour, quant à lui, choisit et forme ses propres images d'après ses expériences de la peinture d'une part, et de l'étude de la poésie française d'autre part.

Pour Pierre Brunel « *une distinction s'établit entre des poètes magiciens qui, par toutes les ressources de l'esprit, évoquent les images, préméditent les rapports, et ceux qui s'abandonnent à leur flux, ceux qui, en tout cas, n'ont « rien saisi consciemment » avant que l'étincelle ne jaillisse.* »⁵¹² D'après cette division, Nâderpour pourrait être classé parmi les premiers poètes, car il choisit et forme ses images avec beaucoup de délicatesse et d'attention.

Un inventaire fourni des images qu'expose Nâderpour s'impose. En effet, elles constituent l'essentiel de sa production poétique. Certes, l'image, la métaphore, l'analogie présentent toujours une importance majeure en poésie ; mais à lire Nâderpour, il semble que l'articulation syntaxique du message, ainsi que la charge affective à transmettre, recule considérablement devant l'immédiateté et l'authenticité créatrice du poète.

D'où aussi le caractère inégal de ces images, qui oscillent entre une quasi-banalité et une puissante originalité.

2.13.1 Le recueil *Tchechme-hâ vo dast hâ (Les Yeux et les Mains)*

Dans le poème *Divâneh (Fou)*, il use très bien de personnifications :

⁵¹⁰ Lazard, Gilbert, *Dictionnaire Persan-Français*, Téhéran, Rahnama, 2000, p. 26

⁵¹¹ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p.483

⁵¹² Brunel, Pierre, *Baudelaire et le « puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003, p.p. 37-38

L'arbre au lointain gémissait de douleur, racontant

*A mon oreille l'histoire des malchanceux.*⁵¹³

Un peu plus loin, dans le même poème, il reprend la même image, nouvelle dans la poésie persane, l'image qui se trouve dans le poème *Croquis parisien* de Verlaine :

L'éclat de la lune, à travers les arbres

*Plaquait la terre et les ombres.*⁵¹⁴

Verlaine, dans *Croquis parisien* :

La lune plaquait ses teintes de zinc

*Par angles obtus*⁵¹⁵

Nous indiquons que Nâderpour, en dehors des intérêts thématique et iconique qu'il éprouve pour la poésie de Verlaine, a traduit des poèmes de cet auteur en persan : entre autres, *Le Ciel par-dessus le toit*, qu'il a traduit en vers persans. Il a également emprunté des images aux poètes français, entre autres, Verlaine.

Ce poème produit une autre personnification qui se trouve dans un autre quatrain :

*En entendant le bruit, la lune se réveilla*⁵¹⁶

Dans le quatorzième quatrain, c'est le vent, plaisant et folâtre, qui rit :

⁵¹³Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 72

⁵¹⁴ Ibid, p.72

⁵¹⁵ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, 1973, p.46

⁵¹⁶ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.74

*Quand le vent plaisant et folâtre rit, la voix soupçonneuse le suivit*⁵¹⁷

Dans le dernier quatrain :

*La brise automnale cueillait les feuilles de la branche*⁵¹⁸

La brise occupe une place importante chez Verlaine ; elle pleure, par exemple dans *Croquis parisien*. Cette image dans les vers de Nâderpour semble ainsi porter la marque de l'influence verlainienne.

Dans le poème *Mahbous (Prisonnier)* :

Le vent de la nuit sous l'arc vers des arbres

*Arriva rampant et gémit tristement.*⁵¹⁹

L'image du vent qui rampe, dans le poème *Yâdboud-hâ (Les Souvenirs)* :

Oh, combien de nuits où derrière la fenêtre de la mémoire

*La faible lumière de la lanterne du souvenir brillait.*⁵²⁰

Dans le poème *Pardeh-ye nâtamâm (Tableau inachevé)* :

L'âme invisible de la nuit dans les bosquets

⁵¹⁷ Ibid, p. 75

⁵¹⁸ Ibid, p. 75

⁵¹⁹ Ibid, p.76

⁵²⁰ Ibid, p.95

Tantôt à pas de loup tantôt plein de tumulte

Faisait courir les ombres les unes derrière les autres

*Le bosquet, par colère, fronçait les sourcils*⁵²¹

La nuit, troublée par le chagrin de sa solitude

*Se lamentait dans les roseraies vides*⁵²²

*Le vent passant sifflait dans les ténèbres*⁵²³

La source riait et les pièces de l'étoile

*Dans sa bouche comme les écailles du poisson*⁵²⁴

*Le vent fouettait les arbres*⁵²⁵

*La fumée de la nuit montait des branches*⁵²⁶

Ou encore :

L'éclat des yeux de la nouvelle lune, comme les acrobates

*Galopait sur les fils électriques.*⁵²⁷

⁵²¹ Ibid, p. 98

⁵²² Ibid, p.98

⁵²³ Ibid, p.98

⁵²⁴ Ibid, p.98

⁵²⁵ Ibid, p. 99

⁵²⁶ Ibid, p. 100

⁵²⁷ Ibid, p. 100

Dans le poème *Sargozacht (Aventure)* :

Je passe sans cesse la main sur l'obscurité des nuits

*Pour ouvrir la fenêtre de demain.*⁵²⁸

*Sur la tombe des souvenirs morts*⁵²⁹

Ou encore :

*Me voilà dans la prison des nuits*⁵³⁰

Dans *Dar Tchachm-e digari (Aux yeux d'autrui)* des métaphores qui sont considérées en poésie persane comme comparaisons :

« Ciel du souvenir, les vagues du souvenir, le clair de lune du souvenir, la soierie des nuages, la poussière plaquée d'or, le vin du souvenir, le vin du regard, la coupe de l'œil, le giron du désir ». ⁵³¹

Dans le poème *Nâleh-i dar Sokout (Une Lamentation en silence)*, la métaphore « ces deux voleurs rusés de l'existence » désigne le jour et la nuit . . .

Dans le poème *Bar gour-e bouseh-hâ (Sur la tombe des baisers)*, le crépuscule a une flamme de soufre :

⁵²⁸ Ibid, p.104

⁵²⁹ Ibid, p.106

⁵³⁰ Ibid, p.106

⁵³¹ Ibid, p.p 108-111

*La flamme de soufre du crépuscule*⁵³²

Cette couleur du « soufre » provient de la poésie française, et n'a pas de précédent dans la poésie persane.

*Les pétales des baisers*⁵³³

Ou encore :

« Le soleil assoiffé » qui désire « boire le baiser tombé de la bouche d'une femme au visage de lune »⁵³⁴

*La vague de larmes*⁵³⁵

*Comme une feuille morte qui tombe au pied du vent*⁵³⁶

*Ton souvenir s'est enfui avec la brise légère de la nuit*⁵³⁷

Dans le poème *Tchechm-hâ va dast-hâ (Les Yeux et les Mains)* :

*L'œil de l'étoile*⁵³⁸

*L'œil de la mort*⁵³⁹

*Deux yeux rouges s'approchèrent, brûlèrent, flamboyèrent*⁵⁴⁰

Dans le poème *Dar hartcheh hast o hartcheh nist (Dans tout ce qu'il y a et dans tout ce qui n'y a pas)* :

⁵³² Ibid, p.120

⁵³³ Ibid, p.121

⁵³⁴ Ibid, p.120

⁵³⁵ Ibid, p.121

⁵³⁶ Ibid, p.121

⁵³⁷ Ibid, p.121

⁵³⁸ Ibid, p.123

⁵³⁹ Ibid, p.124

⁵⁴⁰ Ibid, p.124

*Les pleurs rouges du crépuscule sur le coucher jaune*⁵⁴¹

*La source du soleil*⁵⁴²

*Les cheveux souples et troublés des vents*⁵⁴³

*Les contrées lointaines et féériques des souvenirs*⁵⁴⁴

*Dans le doux rire du jour*⁵⁴⁵

*Dans le rire sarcastique de la coupe*⁵⁴⁶

*Le poignard de l'étoile filante*⁵⁴⁷

*L'œil de la bulle*⁵⁴⁸

*Dans le rire qui s'épanouit*⁵⁴⁹

*Le vasiage du mirage*⁵⁵⁰

*La vague de la soie*⁵⁵¹

*La flamme du vin*⁵⁵²

*Les pleurs ivres*⁵⁵³

*L'ombre de la vie*⁵⁵⁴

Dans *Havas-hâ (Les plaisirs)*, la synesthésie dans le vers :

⁵²⁸ Ibid, p.126

⁵⁴² Ibid, p. 126

⁵⁴³ Ibid, p. 127

⁵⁴⁴ Ibid, p.127

⁵⁴⁵ Ibid, p.127

⁵⁴⁶ Ibid, p.127

⁵⁴⁷ Ibid, p.127

⁵⁴⁸ Ibid, p.127

⁵⁴⁹ Ibid, p.127

⁵⁵⁰ Ibid, p.127

⁵⁵¹ Ibid, p.127

⁵⁵² Ibid, p.128

⁵⁵³ Ibid, p.128

⁵⁵⁴ Ibid, p.128

*Je boirai le parfum des silencieuses forêts*⁵⁵⁵

Et la comparaison :

Comme une feuille morte tombant de l'arbre

*Je me mettrai à danser du côté des ruisseaux*⁵⁵⁶

Dans *Malâl-e talkh (Le Spleen amer)* :

*Le vin de l'amour*⁵⁵⁷

*La lanterne de l'amour*⁵⁵⁸

*Le délicieux coucher qui avait la couleur de l'ivresse*⁵⁵⁹

*Le cahier du cœur*⁵⁶⁰

*La lanterne de la vie*⁵⁶¹

Dans *Toghiân (Soulèvement)* :

*Une tornade qui chante à voix basse*⁵⁶²

*L'oreille du désert*⁵⁶³

*La coupole du clair de lune*⁵⁶⁴

*Les volcans ouvrent des bouches . . .*⁵⁶⁵

⁵⁵⁵ Ibid, p. 130

⁵⁵⁶ Ibid, p. 131

⁵⁵⁷ Ibid, p. 134

⁵⁵⁸ Ibid, p.135

⁵⁵⁹ Ibid, p.135

⁵⁶⁰ Ibid, p.135

⁵⁶¹ Ibid, p.136

⁵⁶² Ibid, p.137

⁵⁶³ Ibid, p.137

⁵⁶⁴ Ibid, p.138

⁵⁶⁵ Ibid, p.138

Une colère comme la noirceur des soirs ⁵⁶⁶

Dans *Gomrâh (Errant)* :

Des yeux aveugles de la nuit, je suis tombé comme une larme ⁵⁶⁷

L'oiseau des nuits sans espoir ⁵⁶⁸

Dans *Soroud-e Khachm (Chanson de la Colère)* :

Les lèvres du ciel ⁵⁶⁹

Les baisers de la lune ⁵⁷⁰

Couleur de vengeance ⁵⁷¹

La vieille ruine des jours ⁵⁷²

Dans *Khoucheh-hâ-ye talkh (Les Epis amers)* :

Les oiseaux du vent ⁵⁷³

La mort n'est que le gardien de cet horizon sans rivages ⁵⁷⁴

La pluie du sang ⁵⁷⁵

La pluie de vengeance ⁵⁷⁶

⁵⁶⁶ Ibid, p.139

⁵⁶⁷ Ibid, p. 140

⁵⁶⁸ Ibid, p. 140

⁵⁶⁹ Ibid, p. 142

⁵⁷⁰ Ibid, p. 142

⁵⁷¹ Ibid, p. 143

⁵⁷² Ibid, p.143

⁵⁷³ Ibid, p.145

⁵⁷⁴ Ibid, p.145

⁵⁷⁵ Ibid, p. 146

⁵⁷⁶ Ibid, p.146

*Les yeux vagabonds de ces nuages rouges*⁵⁷⁷

Dans *Barf o Khoun (Neige et Sang)* :

*La nuit . . . dressa sa tente*⁵⁷⁸

*La neige semait ses graines*⁵⁷⁹

*Je courais comme les oiseaux sauvages*⁵⁸⁰

*Les buissons, les ombres et les montagnes couraient et je courais*⁵⁸¹

Dans *Virâneh-ye ghoroun (La Ruine des siècles)*

*Quand le vent froid de l'Occident poussait des cris*⁵⁸²

*Il semblait que la musique des orgues se levait*⁵⁸³

Dans le poème *Tak-derakht (Arbre solitaire)* :

*La nouvelle mariée du vent*⁵⁸⁴

*La contrée de ma mémoire*⁵⁸⁵

*Le fouet de la pluie du soir*⁵⁸⁶

*La flamme orange du crépuscule*⁵⁸⁷

⁵⁷⁷ Ibid, p. 146

⁵⁷⁸ Ibid, p.148

⁵⁷⁹ Ibid, p. 148

⁵⁸⁰ Ibid, p. 148

⁵⁸¹ Ibid, p. 149

⁵⁸² Ibid, p. 151

⁵⁸³ Ibid, p. 151

⁵⁸⁴ Ibid, p. 154

⁵⁸⁵ Ibid, p. 155

⁵⁸⁶ Ibid, p. 155

*Le pigeon de la lune*⁵⁸⁸

*Les nuits comme les masses des corbeaux du soir*⁵⁸⁹

*Les oiseaux se sont envolés de l'arbre solitaire de ma vie sans espoir*⁵⁹⁰

Dans *Chab-e bimâr (La nuit malade)* :

*La lune, oiseau du ciel*⁵⁹¹ : Une métaphore

*La coupe de l'oeil se remplit du vin du sommeil*⁵⁹²

Dans *Yâd-e doust (Souvenir de l'amie)* :

*Le diable gigantesque de la nuit*⁵⁹³

*L'ange du soleil*⁵⁹⁴

*Le temple sombre des souvenirs*⁵⁹⁵

Et les images dans ces quatrains :

Il semblait qu'en ce coucher printanier s'ouvraient

Les portes étroites du temple sombre des souvenirs

⁵⁸⁷ Ibid, p. 155

⁵⁸⁸ Ibid, p. 155

⁵⁸⁹ Ibid, p. 155

⁵⁹⁰ Ibid, p. 155

⁵⁹¹ Ibid, p. 156

⁵⁹² Ibid, p. 158

⁵⁹³ Ibid, p. 161

⁵⁹⁴ Ibid, p. 161

⁵⁹⁵ Ibid, p. 160

Avec le bon encens et les plectres de la harpe

*Ont résonné dans mon cœur les coups de tes pas*⁵⁹⁶

Dans le poème *Yâd-e Veniz (Souvenir de Venise)* :

*La fille de l'imagination*⁵⁹⁷

2.13.2 Dans le recueil *Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)*

Dans le poème *Hamzâd (Jumelle)*

Jumelle

Dans mes sombres rêves d'opium, une nuit,

Je l'ai reconnue :

Elle était la flamme jaillie d'un soleil,

Elle avait les yeux bleu foncé du crépuscule.

Dans ses yeux, dormaient mille caresses . . .

Je l'ai reconnue !

Elle était de la race de la Lune

Ses membres, par la caresse des clairs de lune lointains,

Avaient une couleur blanche comme celle du matin cristallin.

Ses cheveux, comme la sombre fumée des nuits, étaient noirs.

Du premier regard, je l'ai reconnue,

⁵⁹⁶ Ibid, p. 160

⁵⁹⁷ Ibid, p. 162

Mais mon regard impatient est resté sans réponse . . .

Elle a jeté un regard sur moi, sans l'y laisser.

Ah, ce dernier espoir, comme il est resté malheureux !

Je l'ai reconnue, elle,

Qui était mon éternelle moitié, son nom, ni le mien, n'étaient connus de l'oreille de Dieu !

Je voulais crier :

« Reste, reste ! »

*Mais dans ce silence divin, je n'avais plus de voix.*⁵⁹⁸

Nous reproduisons ici le poème complet parce qu'il nous semble qu'il présente un intérêt tout particulier à l'égard de notre problématique : cette « jumelle » n'est-elle pas la métaphore même du poète Nâderpour ?

Cette créature féminine en effet est suscitée comme une perception visuelle, comme une image ; elle est reconnue « du premier regard », tandis que son regard à elle disparaît très vite. La mention de l'opium « mes sombres rêves d'opium » pourrait renvoyer à une hallucination – on pense, une fois de plus, à Baudelaire et à De Quincy, si longuement commenté et exploité par le poète français.

La facilité avec laquelle elle disparaît, de même que celle de son apparition, suggère qu'elle naît et s'en va aussi soudainement qu'une métaphore.

Dans le poème *Dokhtar-e djâm*, une scène captivante, à la fois onirique et mythologique à la fois :

La Fille de la Coupe

⁵⁹⁸ Ibid, p.p. 171- 172

Tout comme Vénus qui est née d'un coquillage
Marchant majestueusement, tu es sortie de ma coupe de vin
Tu t'es mise à danser un instant comme la bulle du vin,
Et puis, faisant de la mousse, te voici sur le bord de la coupe.
Cette nuit- là, ma chambre était comme cette coupe de vin,
Il semblait que la lueur de ma lanterne eût la couleur du vin.
Les portes fermées étaient comme des lèvres non ouvertes,
Le visage du rideau avait beaucoup d'yeux ouverts.
Je suis venu comme une vague et je t'ai invitée à danser
Mais toi, comme la bulle, tu es devenue regard, de la tête aux pieds.
Tes yeux, à demi endormis comme des coquillages, se sont épanouis,
Par crainte du péché, une larme s'y est posée.
J'ai dit : « . . . regarde !
Cette porte s'est ouverte,
Cette porte qu'est la paupière de tes yeux s'est ouverte. »

Ma parole, craignant l'insolence, s'est tue ;
Est resté le vin, resté la coupe
Une porte s'est doucement ouverte et sans rien dire,
Tu es allée vers elle, tranquille, séduisante, assurée,
Comme un Jonas qui serait entré à l'intérieur du poisson ;
Une autre fois, tu t'es cachée dans ma coupe !

Maintenant, tu es repartie . . .

Hélas ! Tout ce qui me restait est parti avec toi,

Hélas ! Avec toi, tout est parti . . .

Plus personne n'est resté avec moi pour consoler mon chagrin d'amour,

Plus personne n'est resté pour que, dans le froid silence, son cher souvenir

Chante avec moi !

Hélas ! Avec toi est parti . . .

*Hélas ! Avec toi est parti tout ce qui me restait !*⁵⁹⁹

Une scène quasi cinématographique, et fantastique, que le lecteur imagine sans peine.

Dans le poème *Bigâneh (Etranger)* :

*De cette harpe qui s'appelait la vie*⁶⁰⁰

*Personne n'a joué ma chanson ; personne n'a joué.*⁶⁰¹

Dans le poème *Achenâ (Connaissance)* :

Chaque nuit quand la lune regarde par les fenêtres

*Donne de l'âme à ton rêve devant moi.*⁶⁰²

Dans *Yâd (Souvenir)* :

⁵⁹⁹ Ibid, p.p. 175-177

⁶⁰⁰ Ibid, p. 186

⁶⁰¹ Ibid, p. 186

⁶⁰² Ibid, p. 195

*Ses lèvres, comme une coupe rouge, se remplissait de quelques baisers*⁶⁰³

*Le doux rire du matin*⁶⁰⁴

2.13.3 Dans le recueil *Cher-e Angour (Le poème du raisin)*

Dans *Telesma (Talisman)* :

*Ô poésie, ô talisman noir*⁶⁰⁵

*Le talisman de mon destin*⁶⁰⁶

*Sur la pente produisant le désastre*⁶⁰⁷

Dans *Tchâreh (Recours/Remède/Solution)* :

Comme le soleil du matin sur la mort de la noirceur

*Rit et fit baisser la tête à la bougie qui brûlait*⁶⁰⁸

Dans *Didâr (Visite)* :

*Un chagrin ondulait et s'enflait dans ses yeux*⁶⁰⁹

Et une image empruntée à Verlaine :

⁶⁰³ Ibid, p. 198

⁶⁰⁴ Ibid, p. 198

⁶⁰⁵ Ibid, p. 207

⁶⁰⁶ Ibid, p. 207

⁶⁰⁷ Ibid, p. 208

⁶⁰⁸ Ibid, p. 209

⁶⁰⁹ Ibid, p. 211

Une nuit, dans une ruelle lointaine

- *Une nuit des nuits où la lumière bleue de la lune*

Peignait la terre et le ciel

De ces nuits printanières de clair de lune

*Que le parfum de fleurs rendait l'espace étroit*⁶¹⁰

Dans le poème *Âchti (Réconciliation)* :

*Que nous pressions le vin du soleil dans la cuve*⁶¹¹

Une tonalité rimbaldienne :

Lève- toi et reviens avec le printemps voyageur

Afin que nous ouvrions les pétales de nos lèvres

Avec le baiser du soleil, comme les bourgeons

*De pommier qui répandent leurs feuilles*⁶¹²

Et dans le suivant, une image qui rappelle assurément Verlaine :

Alors, tel le vent matinal,

*Nous nagions dans le parfum des pouliots printaniers*⁶¹³

⁶¹⁰ Ibid, p.212

⁶¹¹ Ibid, p.213

⁶¹² Ibid, p. 213

⁶¹³ Ibid, p. 213

Et :

Laisse la brise qui te cherche demander ton chemin à tous ceux qui sont en route ⁶¹⁴

Des images partiellement inspirées par Rimbaud :

Ô mon Amie

Lève- toi et reviens avec le printemps voyageur

Pour que les oiseaux des baisers

Sur les branches de tes lèvres battent des ailes enthousiastes à ma vue

Pour que tu mettes tes lèvres sur les miennes

Que je connaisse ta joie, que tu me réconcilies avec l'espoir de toi ⁶¹⁵

Et aussi, dans le poème *Bardeh (Esclave)* :

Je suis le buisson séché par le baiser du soleil ⁶¹⁶

Je suis le soir d'automne qui ne connaît que la tristesse ⁶¹⁷

Rimbaud parle partout dans son œuvre de la musique. Il la nomme « musique inconnue », l'entend dans des « châteaux bâtis d'ossement », dans la « chanson métallique des poteaux télégraphiques. » ⁶¹⁸ « Les poteaux télégraphiques sont la lyre de cette poésie et il viendra un jour un homme qui « dira le Grand Amour Voleur des sombres indulgences. » ⁶¹⁹ Cette image

⁶¹⁴ Ibid, p. 214

⁶¹⁵ Ibid, p. 214

⁶¹⁶ Ibid, p. 215

⁶¹⁷ Ibid, p.216

⁶¹⁸ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, p. 86

⁶¹⁹ Ibid, p. 89

est reprise dans le poème *Abri bar sar-e virâneh (Un nuage au-dessus de la ruine)* quand le poète iranien dit :

Comme les cinq fines lignes de portée par-dessus du toit

Allaient jusqu'à l'horizon les fils électriques

L'ivre moineau comme une note sautait et s'enfuyait

*Des fils avec la musique de la brise.*⁶²⁰

Dans les poèmes *Bardeh (Esclave)* et *Âchti (Réconciliation)* il profite d'une image venant sûrement de Rimbaud :

Dans le poème *Âchti (Réconciliation)* :

Lève-toi et reviens avec le printemps voyageur

Pour que nous ouvrons les pétales de lèvres

Avec le baiser du soleil, comme les bourgeons

*De pommier qui répandent leurs feuilles.*⁶²¹

Ou encore dans le poème *Bardeh (Esclave)* :

*Je suis le buisson séché par le baiser du soleil*⁶²²

Rimbaud avait déjà écrit dans *Les Etrennes des orphelins* :

La nature s'éveille et de rayons s'enivre...

La terre, demi-nue, heureuse de revivre,

*A des frissons de joie aux baisers du soleil...*⁶²³

⁶²⁰ Nâderpour, Nâder, *Guiâh o sang na, âtache (Pas de plante, ni de pierre, mais du feu)*, Téhéran, Morvarid, 2003, p. 44

⁶²¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 213

⁶²² Ibid, p. 215

Dans tous ces poèmes, on remarque une très forte influence provenant de Verlaine, de Nerval, de Rimbaud et de Baudelaire. Encore que les emprunts de détails soient rares : il s'agit plutôt d'une sorte de contamination d'une ambiance, d'un climat poétique, parfois des linéaments d'une vision du monde.

Ce phénomène frappe d'autant plus que le contenu, voire les thématiques mêmes de la poésie de Nâderpour sont largement absents de la poésie persane avant lui et avant ces années- là. Ce qui suit sera cité à titre d'illustration et d'exemples de cette contamination.

Dans *Cher-e angour (Le Poème du Raisin)* :

Si vous aussi, vous voyez dans les grappes claires de ma poésie

Le vin et le miel

Ce n'est que mes pleurs, mon sang

Où est le miel cette eau dans chaque grain de raisin?

*C'est la larme du vieux jardinier chétif*⁶²⁴

Verlaine est présent en filigrane, ici.

Dans le poème *Bârân (La pluie)* :

Sur l'ardoise du ciel de cuivre

*Tombait le dessin d'un corbeau qui s'était envolé du toit*⁶²⁵

La couleur du ciel, est celle du ciel chez Verlaine :

*Le ciel est de cuivre*⁶²⁶

⁶²³ Rimbaud, Arthur, *Poésies Une saison en enfer Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 23

⁶²⁴ Ibid, p.225

⁶²⁵ Ibid, p. 227

⁶²⁶ Verlaine, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Gallimard, 1973, p.133

Dans *Az gahvâreh tâ gour (Du berceau à la tombe)* : le mot « berceau » est un terme cher à Verlaine. Nâderpour, dans quelques uns de ses poèmes, a construit l'ensemble autour de ce mot. Ici :

Le berceau de tes deux yeux noirs

Était la place calme de mon enfance

Il semblait quand je suis né dans le cœur de la nuit

*Qu'en moi, la lanterne de ton amour était allumée.*⁶²⁷

Dans ce poème, on pense aussi, immanquablement, à *Première Soirée*, de Rimbaud, et au poème sans titre qui le précède :

*Elle eut un doux rire brutal*⁶²⁸

Nâderpour utilise les deux adjectifs « doux » et « brutal » pour le substantif « baiser » :

*Dans ses doux baisers brutaux*⁶²⁹

Ou encore dans le poème *Bârân (La pluie)* :

Sur les vitres de son œil tombait

*La pluie des pleurs chagrinés*⁶³⁰

*Mon cœur est plus serré que le nuage*⁶³¹

⁶²⁷ Nâderpour, *ibid*, p. 234

⁶²⁸ Rimbaud, Arthur, *Poésie / Une saison en enfer/ Illuminations*, Gallimard, 1999, p.49

⁶²⁹ Nâderpour, *ibid*, p. 235

⁶³⁰ *Ibid*, p.228

⁶³¹ *Ibid*, p.228

Dans le poème *Bi-djavâb (Sans réponse)*, ce sont les esprits et les ombres de Rimbaud et de Verlaine à la fois qui paraissent :

Le cristal du ciel portait une poussière de tristesse

Sa tristesse était visible dans la limpidité de l'eau !

Tu partais et le soleil du crépuscule

Libérait, derrière toi, le monde

Tu partais et mes larmes sanglantes

Faisait connaître le crépuscule à mon chagrin

Mon cœur derrière toi, comme une ombre perdue

Par la folie, frottait le corps à la terre

Les herbes comme les veines de mon cœur serré

Sous tes pieds, gémissaient par la douleur

.....

L'humidité de ma larme jaillissait de la pierre.

Je me suis assis entre les buissons d'acanthes sauvages

*Pour trouver la trace de tes pieds.*⁶³²

De Verlaine, de Rimbaud, de Nerval, dans *Tchechm-dar-râh (Attendant)*

L'air aspergeait dans le jaune du soleil

⁶³² Ibid, p. 244

La rosée du nuage sur les fleurs et les pots

Sans cesse les doigts de la pluie

Traçaient une esquisse et donnaient un dessin nouveau à la poussière de la vitre.

Le son abstrus d'un instrument versait dans l'espace

Les battements d'un cœur qui connaissait la douleur

La brise amenait de la ruelle silencieuse

*Encore la musique lointaine des pas.*⁶³³

Idem pour le poème *Pâiz (Automne)* :

Derrière les nuages cuivrés, le soleil

Par mélancolie posait sa tête sur les coussins

Grâce à sa lumière de bronze, l'horizon

Offrait l'émail d'une céramique

.....

Le crépuscule a répandu la poussière du désastre

La fièvre de la mort envahit les branches

Sous chaque pas de la pluie

Tombaient mille feuilles mortes

⁶³³ Ibid, p.246

Dans la nuit nuageuse, l'horizon

Avait la couleur de fer chauffé au rouge

Les étoiles, toutes, silencieuses

Les fenêtres, toutes, éclairées . . .

J'ai jeté un regard sur les ruelles

Les chaussures de personne, sauf les miennes

Ne se traînaient sur le ventre de la terre

La brise vagabonde, nomade

A côté du cadavre de chaque feuille

*Gémissait, mélancolique et sans toit.*⁶³⁴

Le poème *Bot-tarâch (Sculpteur)*, dont nous avons reproduit notre traduction ici, lui, fait allusion au mythe de Pygmalion, poème rempli de comparaisons et de métaphores.

Il est alors d'autant plus remarquable, dans la suite de ce recueil, de trouver un poème *Djâm-e djahân-namâ (La coupe qui reflète le monde)* qui reprend des images toutes classiques de la poésie persane.

2.13.4 Dans le recueil *Sormeh-ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)*

⁶³⁴ Ibid, p.p. 253-254

Dans le poème *Koutcheh-ye miâd (La Ruelle du rendez-vous)*, plusieurs images assez manifestement verlainiennes :

Le vent versait dans la cité vide

L'odeur des nuits du désert

Une lanterne solitaire

Plaquait le visage mouillé de la rue

.....

Le parfum de ses cheveux errait dans l'espace

Jusqu'à s'unir à la senteur de la terre

.....

*Elle cousait son corps comme un lierre à mon corps*⁶³⁵

2.13.5 Dans les recueils *Châm-e bâzpasine (Le dernier Repas)*, *Sobh-e doroughine (Le matin mensonger)*, *khoun o khakestar (Le Sang et la Cendre)* et *Zamine o zamân (La Terre et le Temps)*

Le poème *Pich az ghoroub (Avant le coucher du soleil)*, ce poème baignant dans la même atmosphère « française », à la fois descriptive et subjective :

Avant le coucher du soleil

⁶³⁵ Ibid, p.p. 333-334

Il ne pleut plus . . .

Le Soleil lave ses pieds brûlés

Dans les eaux stagnantes

L'automne fait taire sous ses bottes

Les feuilles comme des flammes rouges

Dans cette petite chambre-là, au fond du jardin

Ta jambe élancée

*Semble nue derrière les lueurs du feu . . .*⁶³⁶

Dans *Khatt-i dar entehâ-ye ofogh (Une Ligne au bout de l'horizon)*, une comparaison, mais aussi toute la délicate - et nostalgique - ambiance nocturne du texte rappelle beaucoup un vers que l'on peut admirer dans *Ballade à la Lune*, d'Alfred de Musset :

Ô toi dont le visage est mon enfance !

Te souviens-tu ?

Dans le cadre ancien, au mur de la maison

La roselière près de la rive

*Avec ses oiseaux – comme un point sur un roseau – était une ligne au bord de l'horizon.*⁶³⁷

Et Musset décrit dans sa *Ballade à la Lune* :

C'était, dans la nuit brune

Sur le clocher jauni

⁶³⁶ Ibid, p. 585

⁶³⁷ Ibid, p. 602

La lune

Comme un point sur un i ⁶³⁸

Nâderpour continue dans ce même poème :

Moi, dans la longue nuit de mon rêve

Avec une barque qui, dans le cœur de ce cadre- là

Passait sur la poitrine bombée de l'eau

Je m'approchais, ramant, de la rive

Alors, tu arrivais dans le halo du lever

Tu ouvrais les bras, plus facilement que l'arbre

Je me reposais en toi comme la vague sur la terre. ⁶³⁹

Atmosphère très voisine, plutôt verlainienne à nouveau, car automnale et pluvieuse et rappelant ainsi les *Fêtes galantes* et les *Romances sans paroles*, dans *Sedâ-i dar Chab (Un bruit dans la nuit)*:

Le son des pas des arbres

Arrivait à l'oreille avec le dégouttement de la pluie

Le son des pas des arbres amoureux qui émigraient toujours

Des jardins subissant l'automne ⁶⁴⁰

Le ciel de l'automne pleuvait sans cesse

Sur le toit de la maison ruinée qui était en moi ⁶⁴¹

⁶³⁸ Musset, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Edition du Seuil, 1963, p.74

⁶³⁹ Ibid, p. 602

⁶⁴⁰ Ibid, p.608

⁶⁴¹ Ibid, p.609

Dans ce recueil, le poème éponyme, *Châm-e Bâzpassine (Le dernier Repas)* est l'un des plus réfléchis et des plus denses de l'œuvre de Nâderpour, il reprend la scène du dernier repas de Jésus avec ses disciples avant la Crucifixion, origine de l'institution chrétienne de l'eucharistie.

Pourquoi Nâderpour a-t-il composé autour de ce thème ? Quelles ont été ses impulsions, et quel sens a-t-il voulu exprimer ?

Le dernier repas

Le vent inconnu des rives de la nuit

Répandait l'odeur du corps brûlé des hommes ;

Sur notre table ouverte,

Nous avons trinqué nos verres,

Mais la cruche de la croyance était brisée en nous.

Aucun de nous ne regarda le visage de nous-mêmes,

Nous eûmes à la bouche des miettes ensanglantées,

Chaque bouchée était le dépit de notre pleur,

Qui se cassait sous les rires inopportuns.

Nous pleurions dans l'écho de notre rire...

Nous, dans la nuit où le baiser semblait trahison

Brûlâmes l'aimable visage verdoyant de l'ami !...

(Dans l'auréole blanche d'une prophétie)

Et de cette langue plus rouge qu'une flamme,

Nous troquâmes l'amour contre le baiser de la haine,

Nous affligeâmes l'ami qui poussait des clameurs vers Dieu

Au pied de la potence infernale de l'ennemi,

Sous les coups de pierres de l'imbécillité,

Nous mêmes Bâ Yazid à la place de Yazid.

Nous, plus vertueux que tous les impurs,

Enfonçâmes l'ongle dans le sang de l'ami,

Et mêmes le trône de la pensée

Comme les neufs ciels suspendus,

Sous le pied boiteux de la flatterie !...

Nous construisîmes des tourelles avec des têtes de morts,

Nous écrivîmes des bulletins de victoire sur les linceuls,

Nous, les non-voyants,

(A la quête de l'essentielle sagesse)

Passâmes nos doigts plus aveugles que le cœur,

Sur les mots et les lignes,

Si bien que nous lûmes le nom des rusés de l'époque,

Plus remarquable que le grain de beauté des Idoles,

Nous travaillâmes en vain,

Nous jetâmes des pierres sur le miroir,

Creusâmes la tombe des filles de vertu

(Comme faisaient les Arabes bédouins)

Dans les terres salines de l'ignorance et de la folie !...

Nous eûmes nos cadavres sur le dos,

Cultivions les larmes et vendangions la sueur

(Dans les champs de peur et de honte).

Nous mettions l'âme au service du corps.

Et dans la maison de jeu de l'histoire,

Nous avons perdu, comme l'honneur,

L'héritage des anciennes générations!...

Nous avons connu

(Dans le piège de la nécessité du temps)

Le plaisir de la captivité,

Semblable au goût du vin...

Dans le ciel, aucun éclaireur du matin n'était visible.

La profonde blessure du poignard du Soleil

(Comme un vieux souvenir des années lointaines)

Brûlait nos cœurs refroidis !...

La pluie faisait moisir, dans sa chute incessante,

L'arbre de notre santé.

Nous étions les pique-assiettes du banquet de la Terre,

Avions trempé les fragments du corps des amis,

Dans nos bols de sang,

Nous, dans l'obscurité de Judas,

Étions invités au dernier repas.⁶⁴²

⁶⁴² Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p. 633-636

Un poème d'une lecture éprouvante, débordant d'une virulence presque cruelle qui est celle de l'enthousiaste déçu, du croyant désillusionné. Nâderpour donne en même temps dans ce poème une couleur islamique ; la culture iranienne et islamique en parlant de Yazid⁶⁴³ et de Bâ Yazid⁶⁴⁴

Mais aussi en faisant allusion à Hallâdj.⁶⁴⁵ La figure de Jésus revient parfois, un peu hallucinée, sous l'apparence surtout du supplicié, parfois radieux, parfois pour l'essentiel meurtri et pantelant : dans le poème *Bar Salibi do-gâneh (Sur une Croix double)* dans le recueil *Sobh-e doroughine (Le matin mensonger)*

Ô toi qu'on peut voir dans le matin de ton regard

.....

Comment peut-il rajeunir, après la pluie

Mon âme, le vieux jardin du temps ?

.....

Quand les versets noirs de tes cheveux

Prennent forme sur ma poitrine

Quand je frappe mon corps contre la croix de tes bras

Et rit le destin ⁶⁴⁶

Oui, ô aimable, si tu regardes par le trou de mon œil

Une voie vers le ciel

⁶⁴³ Yazid- eben-e Abou Sofyân : était le fils aîné d'Abou Sofyân-ebn Harb, et l'adversaire de Mahomet. C'est lui qui tue le troisième imam des Chiites

⁶⁴⁴ Bayazid-e Bastâmi : connu sous le nom d'Abou Yazid Bastâmi (804 à 874 ou 877/8 ap. J.-C.) était un soufi perse. Il est né à Bastâm, en Iran

⁶⁴⁵ Né vers 857 (ou 244 de l'Hégire), mort le 26 mars 922 (ou 309 de l'Hégire) à Bagdad, est un mystique persan du soufisme

⁶⁴⁶ Ibid, p.p. 742-743

Et à travers le rideau des cils
Tu vois les horizons de ma tristesse
A la fin de cette visite- là, bien sûr,
Tu verras ma haute pensée – comme Jésus–
Ensanglanté et riant sur la croix de la galaxie
Alors, tu vois l'allégorie du martyr
Comme un soleil . . .

.....
Si le rire de ton amitié dans les pleurs de ta mélancolie
Construit cent arcs de triomphe meilleurs que l'arc-en-ciel
Pour retourner le printemps vers moi
Comment pourra-t-il ramener à la terre
Ma pensée, ce Jésus des temps ⁶⁴⁷

Un peu plus inattendu, quelques poèmes portent la marque de l'esprit de Jacques Prévert :
Dans l'un de ses derniers poèmes *Goft o gou-i dar târiki (Une conversation dans l'obscurité)* :

Une conversation dans l'obscurité

Dans les milieux de la nuit quand je suis malade, éveillé
Et qu'à travers aucune lucarne, aucune lueur n'est manifeste

⁶⁴⁷ Ibid, p.p. 744-745

La douce musique de tes souffles profonds
Parmi les tic-tacs continuels de l'horloge
S'accompagne des notes aiguës et graves de mon cœur
A cet instant je vois que si ma pensée est seule
Mon cœur n'est plus seul dans l'étroitesse de ma poitrine
Je penche doucement ma tête sur ton chevet
Je donne doucement des baisers à tes cils emmêlés, endormis
Tu sens la lourdeur de ce baiser sur tes yeux
Tu ris et je donne chaudement un baiser sur ta joue
Bien que l'écho de de ton rire résonne à mon oreille
Dans les vagues noires de la nuit
Ton visage souriant n'est pas visible
J'allume doucement une allumette
Pour éclairer de sa flamme ton beau visage
Mais aussitôt cette étincelle rouge de soufre
Tombant et se levant entre mes deux doigts violets
Meurt en dansant et se tordant
Et à nouveau, la pleine noirceur envahit
L'espace de notre petite chambre à coucher
Je me dis sauf un court délai
Au moment de voir ton cher visage
Mon œil n'a pas la chance de te contempler
Comme un enfant, de peur de la noirceur

Je cherche un chemin vers tes bras

Et par l'effroi d'une chose dont j'ignore le nom

Je raconte ce mystère en cachant à ton oreille :

Ô toi, meilleure que toutes les femmes affectueuses

Ô compagne de voyage, ô amie, ô bien-aimée, ô mère

Crie de sorte que même la cruelle mort

Au moment promis, ne nous déchire pas

Car dans la trouble du monde, nous deux savons

Que de la multitude des êtres humains

Et de tout ce qui existe dans les horizons sans fin

S'il y a une part pour nous, ce n'est que notre solitude

Et cette maison plus petite qu'une barque

Nous conduit, nous ses passagers aux jours troublés,

Sur l'étendue de la mer de l'isolement

Mais dans les horizons effrayants de cette mer

La nuit domine

*Et d'aucun côté de sa noirceur, il n'y a de chemin vers demain*⁶⁴⁸

Certainement il a considéré, durant ses dernières années de la vie le poème *Paris at night* de Prévert qui, lui, allume trois allumettes pour voir sa bien-aimée.

Paris at night

⁶⁴⁸ <http://www.naderpour.com/AllPages/Main-and-Index.html>

Trois allumettes une à une allumées dans la nuit

La première pour voir ton visage tout entier

La seconde pour voir tes yeux

La dernière pour voir ta bouche

Et l'obscurité tout entière pour me rappeler tout cela

*En te serrant dans mes bras.*⁶⁴⁹

Nâderpour s'était déjà inspiré de l'image du poème *Le Cancre* de Prévert en écrivant son poème *Sefid o siâh (Blanc et noir)* :

Blanc et noir

Ô vous, les oiseaux lointains,

Les années vertes,

Les années d'enfance,

Les années du verdoisement de la conscience et de la terre verte,

L'époque de mon enfance et l'époque du monde,

Les années de mon amusement et celui de la brise avec le sable,

Mon amusement et celui des étoiles avec les billes d'enfants,

Celui de la balançoire, l'arbre et moi, la corde et la lumière,

Ô oiseaux qui passez sans cesse,

Ô années vertes,

⁶⁴⁹ Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 235

Années d'enfance,
Années des histoires inouïes que racontait la nourrice,
- Les histoires du démon et de la houri-,
Années de pile ou face, années d'impair ou pair,
Années de prunes vertes, de pépins salés, grillés,
Années de colère, années de tendresse,
Années de nuages, années de soleil,
Années des pétales d'une fleur parmi les feuilles du cahier blanc
- D'une plume parmi les pages du livre-,
Années d'unanimité du stylo avec un crayon de la marque « Léopard original »,
Années des habits cousus à Kâzeroune⁶⁵⁰ pour les quatre saisons,
Ô visages sincères, poupins,
Années vertes,
Années d'enfance,
Années où nous écoutions « Ali à côté du bassin⁶⁵¹ »,
« Le perroquet de Rezâ⁶⁵² »,
« La soupe s'est refroidie⁶⁵³ »,
« L'étourneau s'est envolé de l'arbre⁶⁵⁴ »...
Années de la victoire de Rostam⁶⁵⁵ et de la défaite d'Achkebous⁶⁵⁶,
Le combat dans Obeid⁶⁵⁷ de la souris et du chat,

⁶⁵⁰ Une ville dans le département Fârs en Iran

⁶⁵¹ Histoire et comptine pour les enfants

⁶⁵² Comptine pour les enfants

⁶⁵³ Comptine pour les enfants

⁶⁵⁴ Comptine pour les enfants

⁶⁵⁵ Héros légendaire dans le *Châh-nâmeh* (*Le Livre des Rois*)

⁶⁵⁶ Personnage dans le *Châh-nâmeh*

L'odeur dans Roudaki⁶⁵⁸ de la rivière Mouliân⁶⁵⁹,

Le bonheur des frères Barmaki⁶⁶⁰,

Ô Années vertes,

Ô Années d'enfance,

Années du jardin sans arbres de l'école,

Les badines fraîches du grenadier,

Les petites mains bleuies des écoliers punis,

Années de rire, de salut, de jeux et de chansons,

Ô années de cette classe-là

(Citadelle ouverte sur l'horizon,

Et porte ouvrant l'aube du paradis),

Années de cet unique tableau noir,

Avec la craie blanche de la destinée,

Années des vanités de l'illusion,

Années de pureté de la nature.

Ô vous, les oiseaux lointains !...

Années inconnues de l'enfance !

Années de la tendresse de Dieu !...

Où suis-je ? Où êtes-vous ?...

Je ne suis plus celui qui devant les yeux du maître

Marquait le blanc mot sur le front noir du tableau.

⁶⁵⁷ Poète et écrivain iranien qui a rédigé *Mouch o gorbeh (La Souris et le Chat)*

⁶⁵⁸ Poète iranien surnommé le père de la poésie persane, qui a écrit le poème intitulé *Bou-ye jou-ye Mouliân (L'odeur de la Rivière Mouliân)*

⁶⁵⁹ Rivière dans le Nord d'Ancienne Perse

⁶⁶⁰ Famille des religieux zoroastriens

*A présent c'est moi qui devant la destinée,
Avec mes cheveux blancs, ai honte de la noirceur de la nature,
Je crains toute question, m'échappant des regards,
Silencieusement j'arrive au bout du chemin.
Oui, ô les oiseaux des années lointaines,
Ô les étoiles de l'aube,
Regardez, c'est moi,
Sur la conscience d'une ardoise blanche,
Voici le dessin d'un point noir.* ⁶⁶¹

Et lisons maintenant *Le cancre* de Prévert pour observer les ressemblances des scènes dans les deux poèmes et par conséquent l'influence de Prévert sur le traducteur de quelques uns de ses poèmes :

Le cancre

*Il dit non avec la tête
mais il dit oui avec le coeur
il dit oui à ce qu'il aime
il dit non au professeur
il est debout
on le questionne
et tous les problèmes sont posés
soudain le fou rire le prend
et il efface tout
les chiffres et les mots
les dates et les noms
les phrases et les pièges
et malgré les menaces du maître*

⁶⁶¹ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.667- 670

*sous les huées des enfants prodiges
avec les craies de toutes les couleurs
sur le tableau noir du malheur
il dessine le visage du bonheur.*⁶⁶²

Ce poème est manifestement inspiré par *Le cancre* de Prévert surtout dans l'image qu'il nous présente : le tableau noir, le blanc mot, l'ardoise blanche, le dessin d'un point noir...

Thématiquement parlant, il offre le même thème que celui de Prévert mais Nâderpour, comme nous l'avons déjà dit, ne reste pas dans le poème qui l'inspire, il développe souvent la scène et y ajoute des éléments qui se trouvent dans la vie de son lecteur persanophone.

Il prend la même scène dans le poème *Dar bâztâb-e choleh-ye kebrit* (*Dans le Reflet de la flamme l'allumette*) :

Elle allume une cigarette impatientement

Et la plante au dernier instant entre mes lèvres

À la place d'un nouveau baiser.

Je vois, derrière la flamme de l'allumette,

*Dans la profondeur de ses yeux, la tristesse de ma solitude.*⁶⁶³

2.14 Conclusion

⁶⁶² Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 75

⁶⁶³ Nâderpour, Nâder, *Œuvres poétiques complètes*, p. 781

Ces exemples abondants montrent à l’envi à quel point, et avec quelle intensité, les images et les métaphores baignent dans l’influence française, plus précisément celle des grands poètes français du XIX^{ème} siècle, avec quelques incursions dans le 20^{ème} siècle (Jacques Prévert et Paul Valéry par exemple). Influence qui consiste à l’évidence, de manière générale, en un effet de stimulation de l’imagination créatrice du poète, comme si elle avait eu besoin de cette stimulation et de ce puissant effet suggestif pour arriver réellement, effectivement, à s’extraire d’un certain conformisme pluriséculaire – et aussi, à l’emprise des poètes les plus considérables, Hâfiz, Khayyâm ou, pour ce qui est d’une aura plus diffuse, de la vision du monde de Rumi ou d’Attar. Liberté, subjectivité, sincérité accrues dans l’expression et l’application des techniques poétiques.

3^{ème} Partie

Les poètes traducteurs : Mahammad Ali Eslâmi-e
Noudouchane et Hassan Honarmandi

3 Les poètes traducteurs : Mahammad Ali Eslâmi-e Noudouchane et Hassan Honarmandi

3.1 Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane

3.1.1 Enfance et biographie

Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane est né en 1925 à Nodouchane, dans le département de Yazd.

Parlant de sa vie dans son ouvrage intitulé *Gofteh- hâ va nâ gofteh- hâ (Les Dits et les Non-dits)*, il raconte :

« Je suis né à Nodouchane, un village à cent kilomètres à l'ouest de Yazd. Nodouchane est un endroit retiré et pauvre, dont les habitants gagnaient leur vie avec difficulté. Ma famille comptait parmi les familles aisées de Nodouchane, mais vivaient selon des coutumes paysannes . . . L'un de mes bonheurs dans la vie était que ma famille n'exerçait pas de métier judiciaire, et ne portait donc pas sur ses épaules le poids de l'injustice. Elle était considérée comme appartenant à la classe moyenne, et menait une existence simple et calme. Mes deux arrière-grands-pères, bien qu'ils portent tous deux des titres religieux, n'avaient pas abandonné leur métier d'agriculteur. L'un portait le titre de grand chef religieux, mais n'avait jamais exercé cette fonction ; l'autre, imam des prières du vendredi, n'avait exercé ce rôle qu'une seule fois. »⁶⁶⁴

Nodouchane apprécie très positivement le fait d'avoir vécu son enfance à la campagne :

« L'une de mes autres chances a été d'avoir pu passer les premières années de ma vie au village : j'ai ainsi pu mener une vie saine, avant que la vie moderne ne rompe nos liens avec la nature. De plus quelqu'un qui n'a pas vécu durant quelque temps dans un village ne peut connaître l'Iran de manière précise, l'histoire d'Iran étant liée au village, au ruisseau et à l'arbre solitaire. »⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Eslâmi-e Nodouchane, Mahammad Ali, *Gofteh-hâ va nâ gofteh- hâ (Les Dits et les Non-dits)*, Téhéran, Yazdân, 1996, p.186

⁶⁶⁵ Idid, p. 209

Mohammad Ali Eslâmi fait ses études primaires à l'école Nâsser Khosro à Nodouchane, puis aux écoles Khân et Dinyâri à Yazd, puis au Lycée Irânchahr dans la même ville, jusqu'à quatorze ans ; Puis il effectue ses trois dernières années de lycée à Téhéran. Il se qualifie de « martyr de la recherche », reprenant l'expression du poète pakistanais Eghbâl Lâhourî, car d'après lui, lors de son départ pour Téhéran, sa formation était très incomplète.

Il finit son lycée et passe son baccalauréat au Lycée Alborz, à Téhéran. En 1946, il commence ses études universitaires à la Faculté de Droit de l'Université de Téhéran. Il s'est tourné vers cette formation malgré son intérêt bien plus vif pour la littérature. Il explique ceci par deux raisons :

« Premièrement, durant ces années-là, étudier le droit permettait de se trouver plus en phase avec la société et avait plus de valeur. Et deuxièmement, c'était parce que certains de mes amis proches fréquentaient cette Faculté, et j'ai préféré donc rester avec eux. »⁶⁶⁶ Durant ses études de Droit, Nodouchane publie des articles et des poèmes, et commence à traduire pour les journaux. C'est là qu'il fait la connaissance de Nimâ et Hedâyât ; les deux grands poètes et écrivains modernes persans.

Pour sa licence de droit, il rédige un mémoire intitulé : *Victoire. L'avenir de la démocratie*. Ensuite, il part pour la France et s'installe à Paris. Cinq ans plus tard, il soutient sa thèse de doctorat sous la direction de madame Basty à la Sorbonne, sur le thème : *L'Inde et le Commonwealth*, pour recevoir le titre de Docteur en Droit international.

Il explique que ses activités à Paris consistaient à perfectionner son français, à assister aux conférences universitaires, à écrire quelques nouvelles et quelques poèmes dont trois en langue française, et à rédiger sa thèse.

Il retourne en Iran en 1955. Pendant un petit nombre d'années, il travaille comme juge à la Cour. Il abandonne ensuite l'exercice de la justice et commence à enseigner le droit et la littérature à l'Université Melli, à l'Ecole supérieure de Littérature, à l'Ecole supérieure du Commerce et à l'Institut des sciences bancaires.

En 1969, invité à enseigner par le Président de l'Université de Téhéran, le Professeur Fazl-ol-lâh Rezâ, il commence à donner ses cours à la Faculté de Lettres.

En considération des œuvres qu'il avait déjà publiées dans le domaine littéraire, il intègre une équipe de recherches avant de devenir Maître de conférences et d'enseigner la critique littéraire, la littérature comparée, Ferdowsi et le *Châh-nâmeh* (*Le Livre des Rois*), et les chefs-

⁶⁶⁶ Ibid, p. 186-187

d'œuvre de la littérature mondiale. En parallèle, il donne des cours d'histoire de la culture et de la civilisation iraniennes à la Faculté de Droit.

Il prend sa retraite en 1980, et depuis, il s'adonne à la composition et à la publication de ses ouvrages dans le domaine littéraire ; il a aussi rédigé son autobiographique, *Rouz-hâ (Les Jours)* en quatre volumes. En même temps il a continué à enseigner la littérature mondiale et les écoles littéraires à l'Université de Téhéran, aux étudiants de Doctorat, comme professeur émérite.

Son épouse, Chirine Bayâni, professeure d'Histoire, traduit, elle, des ouvrages historiques du français en persan.

Avant de partir à Téhéran, il avait commencé à écrire ses vers quand il était à Yazd, mais sa vraie vie poétique a commencé dans la Capitale. Il ne s'obstine pas beaucoup à écrire des poèmes mais inversement il adore la lecture et la rédaction des articles littéraires et les écrits éloquents.

Les premiers poèmes d'Eslâmi, ceux qui l'ont fait connaître aux lecteurs, sont : *Nâmeh-ye Vedâ (Lettre d'adieu)* et *Chab-e âkhar (Dernière Nuit)*, publiés en 1948 dans la revue *Sokhane (Parole)*. Ces poèmes sont traduits en français et en anglais dans les revues et anthologies européennes concernant la poésie persane contemporaine. A chaque fois qu'il a senti que ce qu'il devait exprimer devait être composé en vers, il a écrit un poème. Mais la plupart du temps, il a écrit en prose. C'est pourquoi les poèmes versifiés d'Eslâmi ne sont pas nombreux ; mais ils comptent parmi les meilleurs de la poésie contemporaine.

En 1950, il publie son premier recueil, intitulé *Gonâh (Péché)*. La langue et les images sont ceux des romantiques de cette période.

Les poèmes de cette période ont pour forme extérieure celle du tchâhâr-pâreh, c'est-à-dire celle des quatrains continus, forme très appréciée et souvent utilisée par les Romantiques contemporains, les semi-traditionalistes, ils ont des thèmes surtout lyriques. Seul le poème *Atach (Soif)* traite un thème politique.

En 1956, Nodouchane publie son second recueil, *Tchehmeh (Source)*. Dans cet ouvrage, il essaie aussi d'écrire en vers non rimés et sans rythme, ce que l'on qualifie de vers blancs en poésie moderne persane. Outre les quatrains continus, il compose *Andouh-e parisi (Spleen parisien)* et *Raghs (Danse)* en vers libres nimâiens où il respecte à la manière de Nimâ, le rythme prosodique mais non pas l'isométrie des vers ; la rime, quant à elle, est occasionnelle.

Selon le professeur Mahdi Zarghâni, dans ces deux recueils, Nodouchane a montré son visage romantique,⁶⁶⁷ ce qui n'est vrai que pour quelques-uns des poèmes, comme précisément *Nâmeh-ye Vedâ* ou *Chab-e âkhar*. Dans son second recueil, on trouve trois poèmes écrits d'abord en langue française, mais traduits plus tard en persan par le poète lui-même : *Tiregi va rochanâi* (*Obscurité et Clarté*), *Mehrâb* (*Mihrab*) et *Khâharân-e omid* (*Les Sœurs de l'Espoir*). Lors d'une conversation téléphonique qu'il m'a accordée, il m'a expliqué qu'il n'a pas conservé les poèmes en français⁶⁶⁸.

Ces poèmes portent bien évidemment la marque d'influences françaises, celle de Baudelaire surtout.

Après son retour en Iran et la publication de son recueil *Tchechmeh* (*Source*), il a délaissé la poésie et a conservé pour moyen d'expression la prose.

A ce propos, il dit : « *A mon avis, la poésie contemporaine persane est arrivée au pied du mur ; il n'y a que deux solutions pour elle : l'apparition d'un poète de génie qui la sortirait de cette impasse, ou bien le renoncement des lecteurs à lire une poésie qui persisterait dans cette ligne, tant ils s'y ennuieraient.* »⁶⁶⁹

3.1.2 Pourquoi la prose ?

En retournant en Iran, il abandonne ainsi la poésie et s'adonne à la prose, pour trois raisons précises :

1. « *La connaissance directe de la prose européenne et surtout française m'a fait découvrir la variété, la puissance et les grandes capacités de celle-ci : en somme, ce qui manquait à mon langage ;*
2. *Comme vous le savez, presque toute la littérature persane est en vers, et nous possédons l'un des plus grands trésors poétiques mondiaux. Quand j'ai découvert cette richesse extraordinaire, j'ai estimé qu'il était impossible pour moi d'y ajouter encore quelque chose ;*

⁶⁶⁷ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm-andâz-e cher-moâser-e iran (Perspective de la poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Sâles, 1^{ère} édition, 1999, p.347

⁶⁶⁸ Le 08 mars 2014

⁶⁶⁹ Cité in. Khalkhâli, Abdol-hamid, *Tazkareh-ye choarâ-ye moâser-e irân (Anthologie des poètes contemporains d'Iran)*, Tahouri, Téhéran, 1958, p.p. 22-23

3. *J'ai constaté que la prose était un moyen plus utile et plus sûr, d'exprimer ce que je désirais exprimer ; d'autant plus qu'on peut doter la prose de substance poétique.*

*Ainsi, j'ai abandonné la poésie. Outre ces raisons, j'estime que la poésie vit une période d'érosion et de crise, partout dans le monde. Chaque jour, plus qu'avant, elle perd la splendeur, la noblesse, la grandeur et le souffle qui sont spécifiques aux poèmes anciens. »*⁶⁷⁰

Plus loin dans le même ouvrage, il déclare :

*« La raison principale était que j'avais compris que je ne pouvais plus être un grand poète, en considérant toutes les périodes de la poésie persane et non pas uniquement notre époque ; et être un piètre poète était insupportable pour moi . . . Ainsi, je me suis tourné vers la prose et j'ai essayé d'y réaliser mes besoins poétiques. En effet, les qualités poétiques existent toujours dans la prose, mais la prose n'est pas dans la poésie, c'est-à-dire que la poésie n'a pas le même champ d'influences que la prose. De façon générale, la prose m'offre une bien plus grande satisfaction que la poésie et ses contraintes. »*⁶⁷¹

Comme nous l'avons vu, Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane publie d'abord en 1950 son premier recueil intitulé *Gonâh (Péché)*, qui l'a fait connaître dans la société littéraire iranienne. Ensuite, il publie en 1956, après son retour de France son deuxième recueil *Tchechmeh (Source)*.

*« Dans la période de la poésie persane que nous étudions ici, celle qui commence en septembre 1941 autour de Nimâ, père du vers libre et de la nouvelle poésie, nous trouvons quelques poètes très remarquables : certains d'entre eux étaient directement influencés par Nimâ, d'autres essayaient de présenter des travaux moins audacieux : c'est le cas de Parviz Nâtel-e Khânlari et de Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane. »*⁶⁷²

Comme le critique et professeur Seyed Mahdi Zarghâni, le professeur Chafii Kadkani estime que durant cette période, Eslâmi-e Nodouchane était un poète très considéré dans le domaine de la poésie lyrique.

Le critique et le professeur Hamid Zarrine Koub dit à ce propos : *« Bien que la nouvelle poésie lyrique s'enracine dans le poème Afsâneh (Légende) de Nimâ, ses vrais fondateurs sont Nâtel-e Khânlari d'une part, et Fereydoune Tavallali d'autre part. Ce genre de poésie, la poésie lyrique, utilisé à partir des années 1946-1947, choisit la forme des quatrains continus, dit en persan Tchâhâr pâreh, avec un certain nombre de nouveautés et, du point de vue de la*

⁶⁷⁰ *Gofteh-hâ va nâ gofteh-hâ (Les Dits et les Non-dit)*, op.cit., p.144

⁶⁷¹ *Ibid*, p. 176

⁶⁷² Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, Téhéran, Sokhane, 2001, p.127

structure du langage, produit de nouvelles combinaisons de mots et des expressions elles-mêmes nouvelles et poétiques . . . Parmi les poètes qui, jusqu'en 1960-1961, ont utilisé tous ces procédés, nous pouvons tout d'abord citer le nom de Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane ». ⁶⁷³ Yadollâh Royâi estime que « les quatrains continus sont emplis de romantisme et font appel à une langue très pure (. . .) Il convient de citer ici Mahammad Ali Eslâmi qui inaugura sa poésie avec assurance et puissance. Le poème *Gonâh (Péché)* en est un exemple. Tavallali a beaucoup profité des thèmes et de la technique d'Eslâmi et les a utilisés, bien qu'Eslâmi se soit ensuite retiré du monde poétique. La technique d'Eslâmi a exercé une forte influence sur Tavallali, mais parce que l'œuvre de ce dernier a été plus diffusée, on la lui attribue. Ce style a par ailleurs influencé beaucoup de poètes, comme Hassan Honarmandi. » ⁶⁷⁴ Parlant de lui-même, Nodouchane dit :

« J'ai commencé le métier d'écrivain par la poésie. J'avais dix ou douze ans quand j'ai écrit des vers en imitant les poètes classiques. C'est seulement après être venu à Téhéran que j'ai changé de chemin et que j'ai commencé à composer des poèmes qu'on a considérés comme « nouveaux ». Certains de ces poèmes furent publiés durant les années 1946-1947 dans la revue *Sokhane (Parole)* ; je pense qu'à cette époque-là, j'étais le plus jeune parmi les poètes qui publiaient dans cette revue. Ensuite, tous ces poèmes ont été publiés dans ce recueil qui s'intitule *Gonâh (Péché)* et plus tard, dans un autre qui s'appelle *Tchechmeh (Source)*. Mais depuis vingt ans, je n'ai plus voulu rééditer mes poèmes, et je n'en ai pas écrit de nouveaux depuis lors. » ⁶⁷⁵ Il dit plus loin, dans l'ouvrage cité :

« J'ai commencé ma vie littéraire en écrivant des vers qui, pour la plupart, étaient lyriques, quand je faisais mes études au Lycée Alborz de Téhéran ; ils étaient publiés dans la revue *Sokhane* . . . J'ai publié *Gonâh* avant de partir en Europe pour mes études. Ma production littéraire, en Europe, était très mince ; quelques nouvelles seulement, quelques poèmes dont certains étaient des essais pour écrire des vers en langue française. » ⁶⁷⁶

Outre les poèmes publiés dans ces deux recueils, certains autres sont éparpillés dans la revue *Sokhane*, dans l'ouvrage *Negine-e Sokhâne (Chaton de la parole)* d'Abdor-rafi Haghghat, dans *Tazkareh-ye choarâ-ye moâser-e irân (Anthologie des poètes contemporains d'Iran)*,

⁶⁷³Zarrine koub, Hamid, *Tcheshm-andâz-e cher-e no-e fârsi (Perspectives de la nouvelles poésie persane)*, Téhéran, Tousse, 1979, p.p. 101-102

⁶⁷⁴Royâi, Yadollâh, *Az sakou-ye sorkh (Du Rocher rouge)*, Morvarid, Téhéran, 1978, p.p. 213, 214

⁶⁷⁵*Gofteh-hâ va nâ gofteh-hâ (Les Dits et les Non-dits)*, p.p. 201-202

⁶⁷⁶Ibid, p. 144

d'Abdol-hamid Khalkhâli et aussi, dans le *Yâd-nâmeh-ye Sâdegh Hédâyât (Mémorial de Sâdegh Hedâyât)* d'Hassan Ghâemiân.

Le poème ci-dessous est extrait du *Mémorial* de Hedâyât :

Le Couchant

Entends, dans le gémississement silencieux du couchant

Les longues aventures de la sombre nuit

De la tristesse de l'éloignement du pays

Il porte le souvenir des aimés perdus

Dans son souffle froid, exilé

Il y a des histoires du passé lointain

Un souvenir poussiéreux

Qui s'est élevé de la fosse mortuaire

Ni souffle s'élevant du cœur de la plaine

Ni vent exhalé de la haute montagne

Partout le mauvais augure, la solitude et la crainte

Tout est vide, silencieux et affligé.

La poussière s'est posée sur la ruelle, sur le quartier

La musique du deuil arrive par la porte, par le toit

Stupéfaction et pesanteur, et pâleur, et crainte

Pas de bonne nouvelle, pas de salutation et pas de message

Il y a longtemps que s'est assis le couchant

Nuit et jour sur cette ville corrompue

Il existe un temps qui n'est ni jour, ni nuit

Un temps ni blanc, ni noir

*Le cœur est mort, l'âme accablée
Le visage de la beauté et de l'art est noirci par la fumée
On ne peut ni donner l'adresse de l'espoir
Ni trouver des nouvelles de la pensée*

*La solution est la fuite ; la fuite hors de ce trouble
Au lieu sûr du crépuscule d'un regard
Pour que le parfum de ses cheveux me montre, peut-être,
Un chemin vers le refuge d'un sein.⁶⁷⁷*

3.1.3 Œuvres en prose

Outre ses articles publiés dans différentes revues et divers journaux, Nodouchane a écrit 45 livres dans les domaines littéraire, social, culturel et historique.

Certaines de ses œuvres sont enseignées dans les universités. Son premier livre a été la traduction annotée de l'ouvrage *La Victoire finale de la Démocratie (Vom Künftigen Sieg der Demokratie)*, traduction de R. Biemel, Gallimard) de Thomas Mann qu'il a présenté d'abord comme le mémoire de sa licence en 1949 et publié la même année aux Editions Amir Kabir à Téhéran.

Après son retour de France, il continue à collaborer avec la revue *Sokhane* et y publie quelques articles et nouvelles. Après un an, il cesse sa collaboration avec cette revue et choisit la revue *Yaghmâ (Pillage-Butin)* pour y publier ses écrits à partir de 1958. Outre cette dernière, d'autres revues comme *Negine (Le chaton)* et *Râhnamâ-ye Ketâb (Guide du livre)* publient des articles et autres écrits de Mahammad Ali Eslâmi. Le poète explique qu'il a travaillé principalement dans deux domaines :

« *L'un est la littérature et la culture, qui concernent les sujets de mes cours à l'Université de Téhéran, et l'autre, les sujets anthropologiques, humains et sociaux.* »⁶⁷⁸ Ce qui est bien évident dans ses articles traitant de littérature comparée, c'est qu'il projette de rassembler les

⁶⁷⁷ Ghâemiân, Hassan, *Mémorial de Sâdeghe Hedâyât*, Amir kabir, Téhéran, 1957, pp 400-401

⁶⁷⁸ *Gofteh-hâ va nâ gofteh-hâ (Les dits et les non-dits)*, op.cit., p. 203

qualités humaines, la spiritualité et le mysticisme iraniens et de les mêler avec la rigueur et le travail méthodiques occidentaux. Sur cette base, il souhaite construire un être humain plus accompli, artiste, amoureux de la beauté, sincère et honnête.

Il faut ajouter que Mahammad Ali Eslâmi a choisi dans certaines de ses œuvres des pseudonymes comme M. Dideh-var, Docteur Mândâ, Konârang et Farrokh Ourmazd. Sans penser à être chercheur ou traducteur, il dit que durant toute son existence, il a essayé de préserver son enthousiasme poétique en s'efforçant de rester sérieux et honnête avec lui-même et avec son lectorat. Il dit :

*« La chose la plus importante à mes yeux a toujours été la parole ; je lui ai lié mon destin. Tout ce que j'ai, c'est d'elle que je l'ai. »*⁶⁷⁹

Il a écrit six fois plus d'œuvres originales qu'il n'a traduit. Il explique à ce propos :

*« J'ai deux sortes de traductions : deux ou trois livres que j'ai traduits par obligation – et je regrette d'avoir traduit ces livres. En revanche, j'ai effectué un certain nombre de traduction avec enthousiasme, et je les aimais profondément. »*⁶⁸⁰

Pour lui la recherche littéraire possède une grande place :

*« Dans ma pensée, j'ai eu un « perdu » que je recherchais . . . Tout ce que j'ai fait, je l'ai fait pour ce « perdu » qui était : « qu'est-ce que la vie ? Quelle est sa signification ? »*⁶⁸¹ En ce qui concerne la poésie, Nodouchane pense que la quantité de « simulacres de la poésie » est beaucoup plus grande que celle de la vraie poésie :

*« D'après moi, écrit-il, il n'est pas important que la poésie s'exprime de manière traditionnelle ou moderne, en vers blancs ou en vers libres nimâiens ; ce que nous, lecteurs, demandons, c'est le « résultat » - ce que j'ai opposé, dans la poésie ou ailleurs, à l'effet de fausseté. Ce qui compte, ce n'est pas la forme de la poésie, mais la distinction entre la bonne et la mauvaise poésie »*⁶⁸²

Pour Nodouchane, l'écrivain doit être engagé d'un point de vue politique et doit mener par son œuvre à un éveil de la conscience politique de son lecteur :

« Insérer de force un message ou un engagement dans l'œuvre peut altérer la qualité de cette œuvre jusqu'à la réduire à un slogan ou du moins, à une affirmation partisane. Aucune œuvre littéraire n'est sans valeur politique ; mais la politique peut s'exprimer sous deux formes :

⁶⁷⁹ Ibid, p.36

⁶⁸⁰ Ibid, p.36

⁶⁸¹ Ibid, p.36

⁶⁸² Ibid, p.37

l'une journalistique et de surface et l'autre, plus en profondeur, exprimée dans la littérature, avec un langage particulier qui transcende le temps et le lieu présents.

*La politique littéraire, parce qu'elle va jusqu'au bout des problèmes humains, peut être indépendante d'une époque précise. . . Ainsi, nous pouvons adapter la poésie de Hâfiz, qui est le reflet de son temps, à l'époque présente. Mais la politique de surface, même exprimée de manière poétique, disparaît avec le soleil du même jour qui l'a vue naître. »*⁶⁸³ Nodouchane attend de la poésie qu'elle soit la plus pure manifestation de la pensée de l'homme. La poésie devrait extraire des gouttes de la « mer de l'âme » ; la parole poétique devrait lier la terre et le ciel.

A la question : « Qu'est-ce qui vous intéresse le plus dans la vie ? » Nodouchane répond : « *La vie me fait réfléchir autant que la mort et l'amour; les opposés comme l'isolement et le rassemblement me font comprendre que je suis vivant. Et les choses qui suscitent l'ardeur et la grandeur d'esprit font naître en moi le désir d'écrire.* »⁶⁸⁴ Il s'écarte peu à peu des poètes « semi-traditionnels » pour écrire plutôt en vers libres. « *Les nouveautés des néo-classiques, dont un certain nombre de poèmes m'ont très tôt déplu, ne pouvaient pas me sembler satisfaisantes ; les jeunes auteurs désiraient que les formes classiques soient complètement transformées. Ce que Nimâ a apporté a été très audacieux et pertinent, et a contribué à inscrire son nom dans l'histoire littéraire de cette époque.* »⁶⁸⁵ Selon Mahammad Ali Eslâmi, la poésie classique est très précieuse; ce qui était sans valeur, c'était l'itération des rimailleurs faibles, qui ressassaient sans cesse les procédés et les formes classiques. En revanche, l'éclat de la littérature classique est si grand qu'il montre que l'imitation est une méthode désuète. C'est bien la différence entre l'original et la copie qui a facilité la naissance de la nouvelle poésie. « *D'après moi, écrire des vers dans le style classique n'est pas une faute, à condition que le poète écrive bien ses vers, c'est-à-dire qu'il y mette une fraîcheur et qu'il montre qu'il a une parole et un souffle qui lui sont propres.* »⁶⁸⁶

3.1.4 La revue de Nodouchane

Nodouchane fonde la revue *Hasti (Existence)* en 1993. A propos de cette revue, il explique :

⁶⁸³ Ibid, p. 40

⁶⁸⁴ Ibid, p. 150

⁶⁸⁵ *Gofteh-hâ va nâ gofteh-hâ (Les dits et les non-dits)* p.p. 177-178

⁶⁸⁶ Ibid, p.178

« Nous essayons de partager un peu de bonté, de beauté, de joie, de bienveillance et du sens tels qu'ils se trouvent dans le monde existant, et se reflètent dans la littérature mondiale ». ⁶⁸⁷

La revue traite de littérature, d'histoire et de culture. Selon Nodouchane, « la littérature, la culture et l'histoire doivent être comparées. Nous désirons construire un pont, à l'aide de Hasti, entre l'ancien Iran et l'Iran actuel, ainsi qu'entre l'Iran et le reste du monde, même si ce pont est étroit . . . » ⁶⁸⁸

3.1.5 Théâtre

L'affaire Christine Keeler est l'un des faits divers les plus significatifs du vingtième siècle selon Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane. Il s'en inspire pour la composition de sa pièce dramatique, *Abr-e zamâneh va abr-e zolf* (*Nuage du temps et nuage des cheveux.*) en 1963. Il déclare à ce propos :

« La civilisation de l'Occident, je l'estimais plus que toute autre chose; les différentes question auxquelles le monde d'aujourd'hui fait face sont le progrès et la régression, le bonheur et le malheur, la guerre et la paix, le socialisme et le capitalisme. » ⁶⁸⁹

L'association littéraire *Andjoman-e Ketâb* (*Association du Livre*) l'élit comme meilleur livre de l'année en 1963.

Cette pièce, traduite en allemand par le docteur Rudolf Gelpke (1928–1972), iranologue suisse et spécialiste de l'Islam, n'est pas exactement une pièce de théâtre au sens technique du terme. En effet, Nodouchane décide de ne pas conserver la structure actentielle, ni les caractéristiques traditionnelles d'une pièce de théâtre. Il pense que si un jour, on voulait la jouer, il faudrait y apporter des changements. Se référant à l'époque de Balzac où plus de cinquante mille pièces de théâtre ont été écrites, il déclare :

« Sans doute la plupart de ces pièces étaient d'une construction impeccable, mais combien d'entre elles restent aujourd'hui sur scène et combien sont lues ? Peut-être cent ou même moins. Les autres sont tombées dans l'oubli. Or, ce qui compte, c'est l'âme et la qualité de l'œuvre. » ⁶⁹⁰ Et plus loin :

« Ecrire une pièce sans défauts de construction n'est pas difficile. Mais ce que j'ai écrit est difficile car sans mouvements scéniques, sans intrigue ni action, sans création d'événement,

⁶⁸⁷ Ibid, p. 86

⁶⁸⁸Ibid, p. 86

⁶⁸⁹ Ibid, p.128

⁶⁹⁰ Ibid, p. 130

*j'ai créé un livre qui a beaucoup de lecteurs, de la femme au foyer au professeur d'université. »*⁶⁹¹

Dans la *Préface* de sa traduction, Rudolf Gelpke, lui, fait allusion à l'imperfection de la structure ; mais Eslâmi estime que son texte « *n'est ni un roman, ni une histoire ; c'est essentiellement un dialogue, voilà tout.* »⁶⁹²

L'affaire Keeler, qui est à la base de cette pièce, a défrayé la chronique de l'été 1961. Elle a suscité l'amertume et la curiosité de Nodouchane. Il voit, à travers les retentissements de l'affaire dans la société, le pouvoir néfaste de la publicité et un signe de la corruption de la vie moderne. Mais il en modifie les événements ponctuels et les personnages, car elle est en somme, pour Eslâmi, un prétexte pour exprimer sa pensée.

Un ministre, un jeune Jamaïcain et un diplomate tombent amoureux d'une femme. Le ministre a des tâches importantes à accomplir, mais c'est aussi un homme sans amour ; il cherche ainsi l'amour pour s'y réfugier : c'est à travers cette quête amoureuse que l'auteur nous montre la fragilité et le ridicule de l'homme contemporain quand il ôte son masque. Le deuxième personnage, un diplomate slave, croit aveuglément au communisme tout en étant séduit par l'Occident ; sa vie aisée lui a fait prendre goût à la corruption. Le jeune Jamaïcain, quant à lui, est un artiste voyou, qui a conservé les traits d'un homme originaire d'un pays pauvre. Tous trois sont amoureux d'une séduisante Anglaise. Enfin, comme le jeune garçon ne parvient pas à conquérir cette dernière, il finit par la tuer.

Cette rencontre entre le Jamaïcain et la séduisante Anglaise montre symboliquement la lutte et l'opposition entre l'Orient affamé et l'Occident luxueux et riche ; entre la matière première et l'industrie. Le héros le plus important est sans doute la femme ; c'est une fille séduisante, « *la Circée de l'île des hautes cheminées qui domine la Bourse à Londres avec ses coquetteries.* »

⁶⁹³ Eslâmi ajoute : « dans cette pièce, je n'ai pas considéré seulement cet aspect de son caractère mais j'ai insisté également sur la séduction de toutes les femmes et surtout le pouvoir destructif et puissant qu'elles possèdent.

Cette aspect prend sa source à la civilisation industrielle et voici ses manifestations : la célébrité acquise de manière facile et peu coûteuse, la soif d'argent, la quête du plaisir et le profit de l'instant.

⁶⁹¹ Ibid, p. 130

⁶⁹² Ibid, p.130

⁶⁹³ Ibid, p.146

Le titre de la pièce, *Nuage du temps et nuage des cheveux*, a une valeur symbolique : l'homme de cette époque est inquiet et troublé, il est offensé et ennuyé. Les nuages sont ceux qui ont couvert l'horizon de sa vie et qui le poussent à chercher un abri dans l'ombre des cheveux d'une femme. Il ne faut surtout pas oublier que l'histoire se passe à Londres ville nuageuse. Il admet lui-même que, du point de vue technique, il n'a pas respecté les règles et les principes théâtraux pour écrire sa pièce.

« *J'ai accordé peu de valeur à la technique pour la structure de ma pièce ; je voulais créer une œuvre littéraire en forme de dialogue. Si un jour on décide de la montrer, il faudra bien sûr y apporter des changements conséquents du point de vue de la forme.* »⁶⁹⁴ Il renvoie à Londres, à l'ennui de l'Occident, à ses mœurs troubles, à la soif d'argent, au profit de l'instant, et au besoin de trouver un refuge, que le ministre pense trouver dans la chevelure de cette femme.

A ce propos, il explique :

« *J'ai passé un certain nombre d'années de la meilleure partie de ma vie en Occident et suis l'un des Iraniens qui doivent beaucoup à cette culture. Mais ce qui nous inquiète, c'est qu'« aimer l'Occident », pour certains, est devenu synonyme de croyance aveugle, d'obéissance et d'imitation ! Ce qui affaiblit grandement notre créativité, rend notre pensée paresseuse, nous conduit à la corruption morale et à la bassesse.* »⁶⁹⁵

3.1.6 Art, Politique, Engagement

Selon Eslâmi, l'art n'a jamais été séparé de la politique :

« *Je suis attentif au bon ordre de la vie sociale et à l'évolution de l'homme dans le contexte de laquelle l'art existe. Mais le langage de l'art est différent de celui de la politique. L'art et la littérature qui est art de parole, se rapportent aux racines de la politique, et non pas à ses branches. Leur langage doit être beaucoup plus vaste et plus profond que le langage politique. Le bon auteur est celui qui diffuse la politique dans ses écrits comme l'odeur se cache dans la fleur.*

L'art et la littérature qui veulent jouer le rôle des journaux et des discours idéologiques, même s'ils trouvent des partisans pour un certain temps, ne subsistent pas bien longtemps. N'oublions pas l'influence de Voltaire, de Montesquieu et de Rousseau dans la française ; et,

⁶⁹⁴ Ibid, p. 147

⁶⁹⁵ Ibid., p. 147

*en langue persane, cette fois, existe-t-il des livres plus politiques que le Châh-nâmeh de Ferdowsi ou le Divân de Hâfiz ? »*⁶⁹⁶

3.1.7 Genres littéraires

Nodouchane s'est illustré dans la plupart des genres littéraires : nouvelle, roman, essai, théâtre, journal de voyage, article littéraire, traduction littéraire et autobiographie. Pour lui, aucun n'est préférable aux autres. Il estime seulement « *qu'on s'expérimente soi-même davantage dans l'un d'entre eux* », *peu importe en lequel. Ce qui compte « pour moi, c'est d'écrire. Quelqu'un qui vit avec le verbe, peu importe pour lui, le genre dans lequel il écrit.* »⁶⁹⁷ Un point essentiel, décisif dans le choix même du mode d'expression littéraire et du choix du genre littéraire : les relations culturelles entre l'Iran et l'Occident.

3.1.8 Iran et Occident - Deux pessimismes différents

Comparant la pensée « noire », pessimiste des auteurs iraniens avec la pensée noire occidentale, Nodouchane considère que le premier est différent du second, en ce qu'il repose sur le sentiment que la vie est courte, éphémère, et qu'il faut profiter du temps, mener une vie agréable. Le pessimisme iranien ne va jamais jusqu'à considérer, comme le fait le pessimisme occidental, que la vie est inutile, vaine, misérable, qu'elle ne vaut pas d'être vécue. Lors de son long séjour à Paris, il consacrait la majeure partie de son temps à la littérature et aux activités compatibles avec ses goûts : le théâtre, le cinéma, les concerts, les musées, les conférences et quelques cours à la Sorbonne. Durant ces quatre années, il a peu écrit : quelques nouvelles (inachevées), quelques poèmes, et sa Thèse de Doctorat. Eslâmi juge que l'apport de la langue française a été immense pour lui, et qu'elle a développé sa faculté d'analyse et la discipline de son esprit. Il en est de même de ses études de Droit, qui de plus, l'ont ouvert à une problématique mondiale qu'il applique au contexte culturel persan. Si quelques auteurs occidentaux l'ont influencé, il s'agit essentiellement de Shakespeare, de Tolstoï (qu'il compare à Roumi), de Baudelaire et de Jawaharlal Nehru.

⁶⁹⁶ Ibid, p. 169

⁶⁹⁷ Ibid, p. 177

Après avoir parlé de Tolstoï et de Jawaharlal Nehru dont il profite beaucoup pour la rédaction de sa thèse, il parle de Shakespeare :

«Il y a quelques uns qui m'ont influencé plus que les autres. Bien sûr, cela ne veut pas dire que les autres n'avaient pas d'influence sur moi...les personnes que je cite ont eu une influence fondamentale dans ma manière de vivre et mon « architecture » mentale.

Le monde de Shakespeare est un monde en mouvement. Après la lecture de Shakespeare, c'est comme si je sentais la circulation et le mouvement de la Terre . . . Chez lui, j'ai découvert la puissance du mot. De la même manière qu'il y a un monde sensible devant nous, composé de montagnes, de mers, de terres et de milliers d'êtres, on peut créer un monde dans le monde de la parole...La leçon de Shakespeare, pour moi, a été celle de la puissance littéraire et celle de la conscience que la vie est en mouvement comme la vague. Dans son œuvre nous, les Iraniens, trouvons des sujets et des phrases qui nous sont connus. Est-ce que le ton de Hamlet n'est pas semblable à celui de Khayyâm lorsque Hamlet, Horace et les fossoyeurs (au 1^{er} Acte, 5^{ème} Scène) creusent la tombe d'Ophélie? Oui, certainement ! Hamlet, Macbeth, Antonius et Otello ressemblent beaucoup aux héros que nous trouvons dans notre littérature ; ils ont des traits presque orientaux, un caractère dans lequel l'ardeur et l'enthousiasme dominant la pensée et la raison. »⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Ibid.p.188

3.1.9 Apports de Charles Baudelaire

Baudelaire, lui aussi, a aidé Eslâmi-e Nodouchane à aiguiser sa plume. Il déclare à ce propos :

« J'ai appris de Baudelaire à voir de manière artistique, à découvrir la beauté et la laideur. Avant de le connaître, j'avais une vision simple et presque banale de la beauté. Baudelaire m'a guidé vers des beautés inhabituelles. Ainsi j'ai appris sous quel angle voir la nature et le monde extérieur. Les écrits de Baudelaire, surtout ses proses, sont comme un vilebrequin par lequel on peut pénétrer à l'intérieur des choses et connaître ainsi leurs particularités intérieures.

Par conséquent, c'était comme si le poète me transportait dans les couches inférieures, mystérieuses et angoissantes, mais en me rendant plus clairvoyant. Les yeux qui tombent sur les lignes des écrits de Baudelaire peuvent à peine apercevoir les choses sans angoisse ; ils peuvent difficilement glisser sur les objets et les êtres. On sent des épines dans son existence, qui poussent à voir plus nettement et à dormir avec l'esprit éveillé. »⁶⁹⁹ « J'ai choisi de traduire Baudelaire en persan pour deux raisons, écrit Nodouchane.

Premièrement, parce que je l'admire profondément et que je le considère comme le plus parfait des poètes français. Et je vois une sorte de parenté entre notre Hâfiz et lui. Deuxième raison : je lui dois beaucoup, car dans les questions esthétiques et poétiques, j'ai beaucoup appris de lui. Baudelaire est un de mes directeurs de pensée comme Shakespeare, Tolstoï... J'ai donc voulu, en traduisant un choix de poèmes de son œuvre, montrer ma profonde gratitude envers lui. Dans ce travail, il y a une satisfaction, un consentement intime. »⁷⁰⁰

Nodouchane se voit ainsi attiré par quatre pôles : les temps anciens, le présent, l'Occident et l'Orient ; c'est-à-dire par la tradition orientale et la civilisation industrielle tout autant. Il ne s'enferme dans aucun courant littéraire ni aucune idéologie. Il se pense comme à la fois matérialiste et spiritualiste, partiellement cartésien, mais partisan aussi de Cheikh-e Echrâgh, un peu marxiste et un peu disciple de Mowlânâ (Mowlavi connu sous le nom de Rumi ou Rumi). Il croit au pouvoir comme à la valeur de la science, mais craint sa domination sur l'humanité . . .

Ce qui, par conséquent, fait l'architecture de sa pensée, c'est un mélange des pensées iranienne et occidentale ; mais au fil des décennies, il s'est intéressé toujours davantage aux œuvres persanes classiques. Mais :

⁶⁹⁹ Ibid, pp 188, 189

⁷⁰⁰ Ibid, p. 151

« *La culture et la vision occidentales m'ont ouvert les yeux sur le grand trésor culturel iranien, et m'ont donné la possibilité de l'y comparer afin d'en mieux comprendre la richesse.* »⁷⁰¹ . Ainsi, l'initiation à la culture et à la littérature occidentales ont mieux fait comprendre à Nodouchane la culture et la poésie persanes, celles de ses origines : une attitude comparatiste stimulante et féconde.

L'homme modèle, pour lui, serait à la fois oriental et occidental. Pour le versant oriental, la générosité et l'authenticité de l'individu ; pour le versant occidental, la liberté (dans l'acception occidentale du terme . . .) et l'authenticité du groupe : « *Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent s'inspire de cette intention : trouver un lien entre le groupe, l'individu, la générosité et la liberté, entre Marx et Mowlavi connu comme Roumi. Il replace cette considération comme on pouvait s'y attendre, dans un contexte et une ambiance historico-culturels qui sont de son temps : l'Histoire de ces trente dernières années, écrit-il, a été remplie d'événements et très instructive. Une personne qui, durant ces décennies, a vu l'Histoire les yeux grands ouverts, est comme quelqu'un qui aurait vécu plusieurs siècles.* »⁷⁰²

3.1.10 Littérature comparée

Mohammad Ali Eslâmi est l'un des premiers chercheurs iraniens qui aient écrit au sujet de la littérature comparée :

« *La littérature comparée est le fruit de l'augmentation des contacts et de la curiosité dans les temps modernes. Elle se donne pour mission de trouver les liens et les ressemblances des œuvres littéraires. L'Iran, étant, grâce à sa situation géographique, situé à un carrefour, a été très exposé aux échanges . . .*

La littérature comparée, par delà le domaine littéraire, peut découvrir beaucoup de points délicats et nouveaux dans le domaine de l'histoire culturelle et sociale. A mon avis, désormais, une vision comparatiste remplace toujours davantage la vision nationale. Le développement des relations et la connaissance des chefs- d'œuvre de la littérature mondiale conduit, bon gré mal gré, vers ce côté. »⁷⁰³ Pour Eslâmi, « *l'ivresse a pour résultat l'ardeur intérieure. Elle déchire les rideaux de prudence et de pudeur. Nous nous réfugions dans l'ivresse pour favoriser l'éclosion de cette force intérieure qu'est l'amour.* »⁷⁰⁴ Comme Baudelaire, Eslâmi-e Nodouchane croit qu'il n'existe pas de différence entre cette ivresse du

⁷⁰¹ Ibid, p. 205

⁷⁰² Ibid, p. 209

⁷⁰³ Ibid, p. 214

⁷⁰⁴ Ibid, p. 230

vin, de la beauté, de la musique, de Dieu et de toute autre chose de cette sorte.⁷⁰⁵

Baudelaire l'avait déjà dit dans son poème *Enivrez- vous* :

« *Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.*

*Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise, mais enivrez- vous. »*⁷⁰⁶

Les allusions répétitives et insistantes, ajoute-t-il plus loin, à Hâfiz et à Mowlânâ et à d'autres poètes mystiques prennent leur source dans cette idée.

3.1.11 Autres traductions

« *Le livre *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh (Lust for Life)*, parmi mes traductions, est devenu célèbre ; je l'ai aimé, mais la traduction que j'avais faite alors ne m'a pas satisfait, car je l'avais effectué un peu à la hâte ; et pourtant, je pense que l'attractivité du sujet a racheté un peu ses fautes. Ma meilleure traduction demeure, outre celles de Shakespeare (*Hamlet, Antonius et Cleopâtre, Roméo et Juliette*), celle du *Spleen de Paris* suivi d'un choix des *Fleurs du Mal*. J'ai mis en tout cas tous mes efforts dans cette traduction. »*⁷⁰⁷

3.1.12 Traduction par Nodouchane du *Spleen de Paris*, suivie d'un choix de poèmes des *Fleurs du Mal*

Mahammad Ali Eslâmi publie cette traduction en 1962. Elle portait alors pour titre : « *Choix de poèmes et de prose de l'illustre poète français, Baudelaire* »

Pour lui, Baudelaire est comparable à Hâfiz, notamment en ce qu'ils ont bénéficié de l'admiration, de l'attention, de la considération de leurs contemporains, et du mystère qui émane de leurs œuvres.

Dans l'Introduction de sa traduction, Eslâmi écrit :

⁷⁰⁵ Ibid, p. 230

⁷⁰⁶ Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975, p.337

⁷⁰⁷ Ibid, p. 216

« *La langue française, comme tout le monde sait, occupe une situation unique parmi les langues européennes, du point de vue de la production de la pensée et de la culture. Chacun de ses grands poètes ou écrivains a reflété un aspect particulier du caractère de son peuple : Montaigne, Racine, Molière, . . . Flaubert, Balzac, jusqu'à Marcel Proust...*

*Mais Baudelaire est le porte-parole de cette intériorité profonde, tourmentée et souffrante dont chaque nation bénéficie, plus ou moins. Tout comme Hâfiz, il exprime l'inconscient de son peuple et, à cet égard, se fait l'écho d'une voix solitaire qui, tout en paraissant étrange, est la voix la plus familière . . . »*⁷⁰⁸ « *Baudelaire, poursuit-il, est le représentant de l'esprit poétique français, et, bien qu'il soit intraduisible, bien davantage que les autres poètes de son pays, il est traduit . . . Baudelaire reste le plus moderne.* »⁷⁰⁹ Pour Eslâmi, Baudelaire, qui fait l'objet de tant d'interprétations contradictoires, est comme un astre qui a toujours une moitié exposée au soleil, et l'autre plongée dans l'obscurité. C'est pourquoi chaque personne le juge selon celle des deux moitiés qu'elle a vue.

Eslâmi, dans son introduction intitulée : *Baudelaire, poète de la lumière noire*, croit que le fond de douleur chez Baudelaire, ressemble à la douleur telle qu'elle s'exprime chez Hâfiz et Mowlavi (Rumi) d'une part, et à la douleur de Khayyâm d'autre part.⁷¹⁰

3.1.13 Poésie française et poésie persane

A propos de sa traduction, Eslâmi ajoute :

« *Quand j'ai dit que la traduction des poèmes de Baudelaire est impossible, je n'exagère pas. C'est d'ailleurs plus ou moins vrai pour tout grand poète, surtout quand il s'agit, comme ici, de deux langues très différentes dans l'âme et dans la syntaxe.* »⁷¹¹ D'après Eslâmi, les principaux problèmes pour sa traduction étaient :

« *Premièrement, notre compréhension de la poésie se distingue nettement de celle de la poésie française. Nous écrivons le plus souvent des généralités, tandis que la poésie française est attentive aux détails. C'est pourquoi nous rencontrons des difficultés à trouver un lexique qui puisse exprimer toutes les finesses de la pensée. Notre langue se caractérise par son ambigüité, tandis que le français frappe par sa clarté.*

⁷⁰⁸ Baudelaire, Charles, *Malâl-e Pâris va golhâ-ye badi*(*Le Spleen de Paris suivi d'un choix de Fleurs du Mal*), traduit par Eslâmi-e Nodouchane, Mahammad Ali, Yazdân, Téhéran, 3^{ème} édition, 1993, pp 3, 4

⁷⁰⁹ Ibid, p.4

⁷¹⁰ Ibid, p.12

⁷¹¹ Ibid, p.47

Deuxièmement, la poésie moderne française a accepté des concepts de la science de son temps : psychologie, sociologie, esthétique ; le persan, lui, n'est pas encore prêt à les accueillir et à les intégrer.

Troisièmement, il en va de même pour les mots de la langue familière : la poésie moderne française en a accueillis un grand nombre, alors que le langage poétique persan les choisit avec prudence ; c'est pourquoi il est difficile d'en trouver les équivalents dans notre langue.

Quatrièmement, beaucoup de nos termes et de nos concepts poétiques sont tombés en désuétude : cela provient de la richesse de la poésie persane classique et de l'absence d'une évolution pourtant désirée dans la poésie moderne. Il s'ensuit que l'équilibre historique entre l'original et la traduction est troublé.

Cinquièmement, puisque la syntaxe et la construction des phrases sont les garants du caractère général de la poésie, si cet ordre, dans une autre langue, change complètement l'équilibre de la poésie sera instable.

Ces problèmes et difficultés obligent le traducteur à se contenter de « l'approximation » et, pour ce qui concerne la conservation de la musicalité des mots et du mystère du sens, à revoir à la baisse son exigence . . . Nous savons que dans la littérature et surtout, dans la poésie, chaque terme a sa fonction et sa position propres, qui doivent être connues et respectées dans la traduction. De ce fait, si les équivalents des mots choisis sont plus forts ou plus faibles, plus ambigus ou plus clairs, l'âme de l'oeuvre et sa substance poétique seront exposées au désordre.

C'est ainsi que la traduction des poèmes en prose, qui prennent plus facilement que les vers, la forme d'une autre langue, a été préférée, surtout que pour beaucoup de critiques, leur importance n'est certes pas moindre que celle des vers des Fleurs du Mal.

A propos de la méthode de ma traduction, le but en est tout simplement de rendre fidèlement l'atmosphère et l'âme de l'oeuvre originale. Dans chacun des cas où celles-ci n'ont pas été troublées, j'ai obéi, même dans la ponctuation, le rythme et le ton de l'original. En d'autres cas, où pour conserver l'âme de l'oeuvre, la distance à l'égard de certains détails secondaires a été nécessaire, je n'ai pas hésité. Chaque fois que je rencontrais un énoncé allusif ou une ambigüité, j'ai rarement essayé de les lever et de les dévoiler ; pour apprécier le goût essentiel d'un chef- d'oeuvre, il faut conserver son style, ses délicatesses et ses indelicatesses, ses méandres dans la traduction. De plus, si une oeuvre a pour son propre lecteur des difficultés et des obscurités, pourquoi priver le lecteur de la traduction de ces difficultés et ces obscurités ?

*En revanche, pour éviter, dans la mesure du possible, la mauvaise compréhension des poèmes et pour les rendre plus agréables, surtout pour ceux qui découvrent Baudelaire, j'ai rédigé, dans l'introduction, une explication pour chaque pièce, qui s'ajoute aux explications de la fin du livre. »*⁷¹²

La traduction du *Spleen de Paris* comprend 41 poèmes (dans l'original, 50) et le choix opéré à l'intérieur des *Fleurs du Mal* sélectionne, 26 poèmes. Ce choix est dicté par l'intention de faire sentir et comprendre le monde propre de Baudelaire, de permettre l'imprégnation de ses états d'esprit. Cette imprégnation est rendue possible par la compréhension intellectuelle et affective de sa souffrance, la connaissance de son lieu de vie, de ses idées et de l'ensemble de ses œuvres. Mahammad Ali Eslâmi a mené une profonde réflexion sur les principes, les intentions et les buts de la production de Baudelaire.

Ce qui importe dans la traduction d'un poète, hormis le bon choix de mots et la conservation de l'exactitude du poème, c'est de sentir et de comprendre son monde propre et de s'imprégner de ses états d'esprit. Cette imprégnation ne peut pas se faire par la traduction d'un auteur mais par la sensation de ses chagrins, l'étude et la connaissance de son lieu de vie, de ses idées et de ses œuvres. Eslâmi ne s'est pas contenté uniquement de traduire Baudelaire, mais pour comprendre et sentir les idées et les buts de celui-ci, il a fait des démarches, il a considéré les principes, les intentions et les buts de Baudelaire.

Ajoutons qu'il est rare que la traduction des œuvres poétiques étrangères satisfasse entièrement les lecteurs iraniens.... Après avoir comparé les textes originaux en français et les traductions, il m'est devenu clair qu'aucun traducteur n'a traduit les poèmes de Baudelaire si bien et d'une façon si fluide.

Outre cette traduction de Baudelaire, il a également traduit quelques poèmes de Jacques Prévert (*Jardin, Paris at night, Pour toi mon amour, Immense et rouge, Quel jour sommes-nous ?, Chanson du geolier*), de Valery Larbaud (*Les paysages*), de Paul Verlaine (*Mon rêve familial*), de Baudelaire (*Mon cœur mis à nu, Au lecteur*), d'Edgar Allan Poe (*Ulalume*).... Toutes ces traductions sont publiées dans *Nevechteh-hâ-ye bi-sarnevecht (Proses éparses)* en 2009.

Ce sont les traductions qu'il avait faites, durant sa jeunesse, et qu'il ajoute à ses autres articles publiés dans cet ouvrage.

⁷¹² Ibid, pp. 47-49

Il emprunte l'expression *Mon cœur mis à nu* dans son autobiographie *Rouz-hâ (Les jours)*, expression qui n'existe pas sous cette forme dans la langue persane.

3.1.14 L'Autobiographie et l'œuvre de M. Ali Eslâmi Nodouchane

L'autobiographie de Nodouchane, *Rouz-hâ (Les Jours)* expose trois thèmes généraux où presque tous les événements prennent leur source : la vie, la mort, et l'amour. Pour exergue de cette autobiographie, la phrase de Baudelaire :

« J'ai vécu certains moments de ma vie deux fois. L'une était lorsque je les ai vécus, l'autre, quand je les ai écrits, et sûrement, lors de les écrire, je les ai vécus plus profondément. »

A la page 10 de ce texte, Eslâmi écrit : « La recherche des moments peut être un chemin pour retrouver le temps perdu. » Eslâmi est évidemment influencé par Proust ici.

Nous pouvons classer l'œuvre d'Eslâmi selon les champs suivants :

1. Iran, société et culture ;
2. Critique littéraire et littérature comparée ;
3. Ferdowsi et Châhnâmeh ;
4. Les journaux de voyage ;
5. Romans, nouvelles et pièces de théâtre ;
6. Les traductions ;
7. La poésie ;
8. Autobiographie ;

Malgré la diversité de l'œuvre d'Eslâmi Nodouchane et son intérêt pour la prose, trois recueils de poèmes dominant sa biographie. Un espace d'un demi-siècle sépare les deux premiers recueils et le troisième :

Gonâh (Péché), 1950

Tchechmeh (Source), 1956

Bahâr dar Pâiz (Le Printemps dans l'automne), 2005.

Les poèmes des deux premiers recueils résultent d'une situation historique particulière dans la poésie coteremporaine persane ; c'est dans ces deux recueils que les traditions littéraires sont remplacées par les signes de la modernité et par les nouvelles formes. Sur ces entrfaîtes la revue *Sokhane(Parole)*, dirigée par le poète Parviz Nâtel Khânlari, essaie d'atténuer ces évolutions en lançant un mouvement modéré. Des poètes comme Madjd-od-dine Mirfakhrâi connu sous le psodonyme de Goltchine Guilâni, Fereydoun Tavallali et Eslâmi-e Nodouchane collaboraient de façon directe ou indirecte avec cette revue. Plus tard, d'autres poètes se joignent à ce groupe : Fereydoun Mochiri, Nâder Nâderpour et Hassan Honarmandi. Tous ces poètes considéraient Nimâ comme un pionnier, mais uniquement dans les premiers poèmes de ce dernier, *Afsâneh (Légende)* ou *Ey Chab (Ô Nuit)*, notamment. Ils s'attachaient plutôt à la poésie classique et à un romantisme nouveau qui n'était pas sans liens avec la tradition. C'est eux que nous appelons les poètes « semi-traditionnels ». Ils essaient de s'approcher de la modernité sans vouloir rompre leurs attaches avec la poésie classique. Ils choisissent pour forme extérieure les quatrains continus, *Tchâhâr-pâreh*, en respectant les rythmes prosodiques ou arouzi. Pourtant, ils écrivent aussi des poèmes en vers libres, surtout Mochiri et Nâderpour.

Trois thèmes principaux animent les deux recueils *Gonâh* et *Tchechmeh*.

Tout d'abord, la présence charnelle de la bien-aimée : l'influence française est ici bien évidente, à l'inverse des influences de la poésie persane classique. Cette influence française éclate dans des expressions comme « les bras nus », « la ravissante et blanche souplesse », « l'anneau étroit des bras », « le corps nu », « le corps d'argent », « les seins ivres », « le bouton des seins », ou encore « cette ondulation du corps plein de désir ».

La louange du corps et l'obtention des faveurs de la femme y sont manifestes.

Un lexique d'inspiration ou de tonalité baudelairienne est omniprésent :

Je désire mordre dans ton corps

*Boire de ton sang chaud et pécheur*⁷¹³ *Bâzou(Bras)*

Ou encore :

Tourne autour de mon cou, essaie de me tuer

*Ô Serpent assoiffé, hélas, ô bras*⁷¹⁴

⁷¹³ Eslâmi-e Nodouchane, Mahammad Ali, *Tchechmeh(Source)*, Tâbân, Téhéran, 1956, p.10

⁷¹⁴ Idid, p.10

Et un lyrisme plus doux, moins carnassier dans « le nuage des cheveux », « message des baisers », « liaisons des lèvres. »⁷¹⁵

Ensuite, le second thème principal est celui du péché, si lié aussi à l'influence de Baudelaire, ce qu'il m'a affirmé lors d'une conversation téléphonique. Le dégoût des conventions de la poésie classique qui utilisait abondamment pour thème l'amour, l'encourage à parler de « péché » au lieu de « se comporter en amoureux » :

*Et se levant dans tes bras comme la flamme d'un péché*⁷¹⁶ *Gonâh(Péché)*

Ou encore :

Oh messages du baiser, liaisons des lèvres

Oh mains confidentes, souffles impatients

Honte du regard, pierre précieuse du corps et l'odeur des cheveux

*Bras expérimentés de l'homme coupable*⁷¹⁷ *Gonâh(Péché)*

Oh mon corps nu, viens que nous commettons le péché

Que cet anneau de nos deux bras tournants soit plus serré

Que nos deux âmes brûlent de la même étincelle

*Et que cet immense baiser d'un seul instant s'attarde plus longtemps.*⁷¹⁸ *Gonâh(Péché)*

Dans la pourpre souple et séduisante du vertige impatient

Je m'en vais et je reviens

Ivre par le cri silencieux du besoin

*Ebloui dans le parfum de l'orielle du péché*⁷¹⁹ *Raghs(Danse)*

Le troisième thème principal, surtout dans le recueil *Gonâh (Péché)*, est l'adieu : pour un être qui place sur le même plan amour et péché, il n'existe souvent d'autre solution que le départ, et donc, l'adieu. Cet adieu, sauf dans le poème *Bouy (Parfum)* provient toujours de l'amant :

Prends, c'est ma lettre d'adieu

*Je pars, je pars, Dieu te garde !*⁷²⁰ *Nâmeh-ye vedâ (Lettre d'adieu)*

⁷¹⁵ Ibid, p. 16

⁷¹⁶ Ibid, p. 15

⁷¹⁷ Ibid, p.16

⁷¹⁸ Ibid, p. 17

⁷¹⁹ Ibid, p. 61

⁷²⁰ Ibid, p.4

La dernière nuit, je suis parti en courant

*Pour la voir une dernière fois*⁷²¹ *Chab-e akhar (La dernière nuit)*

Outre ces trois thèmes principaux, nous trouvons dans ces deux recueils des thèmes secondaires qui ne se manifestent pas de manière aussi claire. Par exemple, la stabilité et l'instabilité ou les opposés qui sont exprimés simultanément :

*Je cours, précipité, frissonnant et grondant*⁷²² *Atach-e mâdar-zâd (Soif congénitale)*

C'est une époque où il n'y a ni nuit, ni jour

*Une époque ni blanche, ni noire*⁷²³ *Ghoroub (Soleil couchant)*

Je m'en vais et je reviens

Ivre par le cri silencieux du besoin

*Ebloui dans le parfum de l'orielle du péché*⁷²⁴ *Raghs (Danse)*

Comme le dit Georges Poulet à propos de Baudelaire, ce qui se trouve chez Eslâmi-e Nodouchane : « *Luminosité qui est donc à la fois claire et sombre, souterraine et ensoleillée, mouvante et pourtant figée dans le cristal. La conjonction des contraires arrive ici à son point maximum.* »⁷²⁵

Et tout, même la couleur noire,

Semblait fourbi, clair, irisé ;

Le liquide enchâssait sa gloire

*Dans le rayon cristallisé.*⁷²⁶

« ... *paradoxe fondamental du monde baudelairien... les deux principes inconciliables qui ont nom le bien et le mal, le beau et le laid, le lumineux et le ténébreux. Cette « double postulation simultanée » peut se trouver exprimée par Baudelaire simplement sous la forme d'une absolue contradiction.* »⁷²⁷ C'est en traitant ces thèmes que Nodouchane s'approche le plus de la modernité, car la tradition poétique persane ne connaît que l'exclusive nuit ou jour, tandis que l'esprit et la poésie moderne acceptent et valorisent l'association des contraires, le contraste exaspéré ou l'oxymoron.

⁷²¹ Ibid, p. 5

⁷²² Ibid, p.29

⁷²³ Ibid, p. 21

⁷²⁴ Ibid, p.61

⁷²⁵ Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 62

⁷²⁶ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p. 145

⁷²⁷ *La poésie éclatée*, op. Cit. p. 63

Le cœur plein de souvenirs

Heureuse et malheureuse ⁷²⁸ *Fardâ(Lendemain)*

Parlant de Baudelaire Hugo Friedrich écrit :

« Chaque poème ou presque est parcouru par cette antithèse. Cette antithèse se concentre parfois au sein de l'espace le plus étroit et aboutit à l'antithèse au niveau du lexique, comme celle que révèlent les expressions « grandeur de la saleté », « déchu et fascinant », « frisson attirant », « obscur et clair ». Cette union de ce qui est traditionnellement inconciliable porte traditionnellement le nom d'oxymoron. Cette vieille expression de la rhétorique classique était déjà destinée à exprimer des états psychiques complexes. Elle devient frappante chez Baudelaire en raison d'un emploi excessivement fréquent, tout en restant l'une des figures clés d'une dissonance fondamentale. Baudelaire eut une idée excellente lorsque, sur l'impulsion de son ami Hippolyte Babou, il donna à son recueil le titre de *Fleurs du Mal*. » ⁷²⁹

Nodouchane insiste sur l'individualité et sur la collectivité, simultanément. Il insiste sur l'individualité en même temps que sur la collectivité.

Dans les recueils *Gonâh(Péché)* et *Tchechmeh (Source)*, il use parfois du vocabulaire de la poésie classique, mais il insiste bien davantage sur un lexique et des combinaisons choisies dans le vocabulaire littéraire de son temps.

La modernité passe également pour lui par une opération qui concerne un assez grand nombre de poètes de cette époque là : Eslâmi préfère les combinaisons lexicales formées de mots persans, à l'exclusion des mots arabes intégrés dans la langue persane depuis plusieurs siècles. Par toutes ces raisons et par l'effet de l'inventivité personnelle du poète et son authenticité, les poèmes de ces deux recueils présentent un aspect novateur du point de vue des images poétiques :

Nuit pleine de nuit ⁷³⁰ *Chab(Nuit)*

⁷²⁸ Ibid, p. 42

⁷²⁹ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Librairie Générale Française, 1999, p. 59

⁷³⁰ Ibid, p. 37

*Roi du pays de coquetterie et de désir*⁷³¹ *Chab-hâ-ye sepid*(*Les nuits blanches*)

Tu es nue comme ma vie

Tu es vaste et craintive et chagrinée comme un désert

*Tu es éphémère comme un gémissement*⁷³² *Tiregi o rochanâi* (*Obscurité et clarté*)

*Nous avons chassé de nos lèvres les lèvres du péché*⁷³³ *Tchechmeh*(*Source*)

*Sur les lèvres du matin, il n'y avait aucun message*⁷³⁴ *Tchechmeh*(*Source*)

Le jour est arrivé, et dans son chemin des flambeaux de larmes

*Sont accrochés aux yeux de la nuit.*⁷³⁵*Tchechmeh*(*Source*)

Du point de vue de la musicalité et du rythme, Eslâmi utilise les rythmes prosodiques existant déjà dans les vers classiques. Des poèmes comme *Chabhâ-ye Sepid* (*Les nuits blanches*) et *Nâmah-ye vedâ* (*Lettre d'adieu*) font appel à des rythmes très rares.

Dans le recueil *Tchechmeh*(*Source*), les trois poèmes *Mihrab*, *Obscurité et Clarté* et *Les Sœurs de l'espoir* ont d'abord été écrits en français ; le poète les a ensuite traduits en persan. Lors de notre conversation téléphonique, il m'a dit qu'il ne les a pas gardés ; ce qui m'a obligé à les traduire moi-même en français.

L'influence de la poésie française est manifeste aussi du point de vue de la forme et de la disposition des rimes.

Le poème *Chab-hâ-ye sepid*(*Les nuits blanches*) est composé de cinq quatrains et d'un quintil. La sixième strophe n'est pas composée d'un quatrain, mais d'un quintil, ce qui existe très peu dans la poésie persane de cette époque.

⁷³¹ Ibid, p.70

⁷³² Ibid, p. 50

⁷³³ Ibid, p.55

⁷³⁴ Ibid, p. 55

⁷³⁵ Ibid, p. 56

3.1.15 Eslâmi.Analyse.

Esmâmi-e Nodouchane a été surnommé « le Sultan de la prose d’Iran » Dans son ouvrage autobiographique, *Rouz-hâ (Les Jours)*, on trouve trois thèmes principaux, à l’évidence : la vie, la mort et l’amour.

Dans sa prose, qui est parfois une prose poétique, on trouve des images très émouvantes :
« Pour un petit garçon, être libéré d’une maison étroite, de l’étroitesse des ruelles pleines de poussière, et être versé dans un grand jardin avec toute la diversité et toutes les distractions qu’il nous offrait, était vraiment exaltant. »

Ou encore :

« Notre vie, dans le jardin, était légère et soumise à bien peu d’obligations ; nous obéissions au rythme de la nature. »⁷³⁶

3.1.16 Des caractéristiques stylistiques provenant de l’influence de la langue et de la poésie françaises :

Toutes les caractéristiques que nous citons ici, viennent de l’influence de la langue et la littératures françaises chez Eslâmi-e Nodouchane :

a) utilisation fréquente de l’adjectif « grand », notamment dans le poème *Gonâh (Péché)* : « le grand baiser »⁷³⁷ dans la langue et la poésie persanes, qualificatif peu usité, surtout avec le terme baiser . . . Dans le poème *Khâharâne-e omid (Soeurs de l’Espoir)*, il écrit :

« Grand matin »⁷³⁸

Dans *Gonâh(Péché)* :

« Grand isolement »⁷³⁹

b) utilisation de l’adverbe « tout »

Dans le poème *Be doustân-e tehrânam (A mes amis de Téhéran)* :

*Et voici tout chagrin et noirceur*⁷⁴⁰

⁷³⁶ Eslâmi- Nodouchane, Mahammad Ali, *Rouz-hâ(Les jours)*, cité in *Dar Ayeneh-ye rouz-hâ (Dans le Miroir des jours)*, Massarrat, Hossein et Chamsod-dini Payâm, Yazd, Bonyâd-e neybodi, 2012, p.160

⁷³⁷ Ibid, p.17

⁷³⁸ Ibid, p.46

⁷³⁹ Ibid, p. 14

⁷⁴⁰ Ibid, p. 27

Ou encore :

La nuit pleine de nuit

*Sa silhouette toute revêtue de couleurs et de tricherie*⁷⁴¹

d) utilisation, non nécessaire et peu usité en langue persane, de l'adjectif numérique «un » :

Tu es vaste et craintive et chagrinée

Comme un désert

Tu es éphémère

Comme un gémissement

.....

Et tes cheveux tournent le visage au chemin

Ils s'en vont et s'en vont

Comme ma jeunesse

*Comme un message*⁷⁴²

Ou encore :

Ondulant comme le corps d'une fille dansante

(. . .)

*Désormais, nous sommes un frisson de danse et rien d'autre*⁷⁴³

e) utilisation de l'adjectif « innombrable » et de l'adverbe « sauvagement » :

*Et la mer aux innombrables vagues*⁷⁴⁴

*Tes dents sont sauvagement belles, sauvagement blanches*⁷⁴⁵ *Khâharân-e omid (Les Soeurs de l'espoir)*

⁷⁴¹ Ibid, p.37

⁷⁴² Ibid, p.p.50- 51

⁷⁴³ Ibid, p.p.56-57

⁷⁴⁴ Ibid, p. 41

⁷⁴⁵ Ibid, p. 46

f) Utilisation de certains adjectifs qui, selon les normes de la langue persane, ne s'emploient pas avec certains substantifs :

« Ville corrompue » ⁷⁴⁶ *Ghoroub (Soleil couchant)*,

g) utilisation du passé composé avec « si » :

Si tu as vu la montagne de l'eau plus splendide que la mer ⁷⁴⁷

Payâm-e gâm-hâ (Message des pas)

h) Association inédite et paradoxale, parfois contradictoire, entre certains substantifs et certains adjectifs :

Tu sais qu'est magnifique le danger

Tu sais que la beauté est dangereuse ⁷⁴⁸

Payâm-gâm-hâ (Message des pas)

Eslâmi-e Nodouchane, qui commence dès sa jeunesse à écrire des quatrains continus, essaie dans quelques poèmes les vers libres nimâiens, mais aussi un poème en prose, *Payâm-e gâm-hâ (Message des pas)*

Grâce à sa connaissance de la poésie française, il introduit de petits changements dans la forme : soit dans la disposition des rimes, soit en superposant des quatrains, des tercets, des quintils ou des sizains.

Les poèmes *Nâmeh-ye Vedâ (Lettre d'adieu)* et *Chab-e âkhar (Dernière nuit)*, les deux premiers poèmes du recueil *Tchechmeh (Source)* sont composés, selon la forme favorite des poètes semi-traditionnels, en quatrains continus. La disposition des rimes est abcb.

Il pratique la même forme et la même disposition des rimes dans les poèmes *Bâzou (Bras)*, *Mard (Homme)*, *Gonâh (Péché)*, *Khofteh (Endormi)*, *Ghoroub (Soleil couchant)*, *Chab-e payâm (Nuit du message)*, *Be doustân-e tehrânâm (A mes amis de Téhéran)*, *Atach-e mâdar-zâd (Soif congénitale)*, *Bedroud (Adieu)*.

Ce n'est que dans *Be doustâne-e tehrânâm* et *Ghoroub (Soleil couchant)* qu'il introduit un léger changement dans la disposition d'un quatrain de chacun de ces poèmes : dans le sixième quatrain du poème *Ghoroub (Soleil couchant)*, on constate la disposition de rimes abab.

⁷⁴⁶ Ibid, p. 21

⁷⁴⁷ Ibid, p.41

⁷⁴⁸ Ibid, p. 40

Eslâmi utilise la même disposition dans le premier quatrain du poème *Be doustân-e tehrânam*. Dans *Chab (Nuit)*, toujours en quatrains continus, il accomplit davantage de changements : la disposition des rimes dans le premier quatrain, est abba, mais dans le deuxième quatrain, elle est abcb, dans le troisième, aaba, dans le quatrième, abcb, dans le cinquième, aabd, et dans le sixième, abcc. Il s'agit d'un poème écrit en 1951 à Paris.

Il ne faut pas oublier que le troisième vers du premier quatrain n'est pas isométrique avec les autres vers. C'est un vers qui contient deux Rokns (groupe de syllabes longues et brèves), tandis que les autres vers en possèdent trois.

Le poème *Payâm-e gââm-hâ* est composé en poème en prose; seuls trois vers y riment. Il n'a pas de rythme prosodique comme les autres poèmes de ces deux recueils.

Après ce poème, on trouve *Fardâ (Lendemain)*, qui se compose de vers libres nimâiens, rythme prosodique respecté et la rime, elle aussi, est respectée, mais n'a pas de place fixe, car le poème ne possède pas de forme ni de schéma fixes.

Les poèmes *Khâharân-e omid (Les Sœurs de l'espoir)*, *Mehrâbe (Mihrab)* et *Tiregi-rochanâi (Obscurité et Clarté)* sont écrits d'abord en français, puis transposés par le poète lui-même en persan. C'est pourquoi, dans la version persane, ils n'ont pas de rythme prosodique ni de rimes à place fixe.

Le poème *Daritcheh-ye rouz (La Fenêtre du jour)* comporte trois quatrains puis un tercet, un quatrain et un distique. La disposition des rimes est :

abba dans les quatrains ; dans le tercet, elle est abb, dans le distique qui clôt le poème, elle est aa. Il s'agit d'un poème écrit en 1953 à Paris.

Tchechmeh (Source) est un long poème en vers libres, en rythme prosodique, qui comporte des rimes car le poète en éprouvait le besoin ; dans ce poème, elles sont très présentes.

Le poème *Raghs (Danse)* jouit d'un rythme dansant, ce qui est en accord avec le thème du poème. Il est constitué de quatre quintils et d'un quatrain. Après le premier quintil se trouve le quatrain, suivi de trois quintils. La disposition des rimes est aabcb, deff, ghiig, jklk, mnnoo.

Le poème *Andouh-e pârisi (Spleen parisien)*, lui aussi, est constitué de trois quintils et d'un seul quatrain. La disposition des rimes est aabcb, defgg, hhii, jklm.

Le poème *Kheymeh-ye Sabz (La Tente verte)* est constitué de deux quatrains, deux quintils et d'un sizain. Il y a d'abord deux quatrains, puis un quintil, un sizain et un quintil. La disposition des rimes est : abcb, defe, ghiji, klmlnn, oopq.

Le poème *Bouy (Parfum)* comporte seulement deux quatrains avec la disposition suivante : abcb, defe, forme assez chère aux poètes comme Verlaine et Baudelaire.

Enfin, le poème *Chab-hâ-ye Sepid (Les Nuits blanches)*, lui, a cinq quatrains suivis d'un quintil.

La disposition des rimes est : abcc, dede, fghg, ijkl, lmmn, opqr.

3.1.17 La thématique dans la poésie d'Eslâmi-e Nodouchane.

Le poème *Mehrâbe (Mihrab)* a la tonalité et l'atmosphère des poèmes de Paul Eluard et de Baudelaire. Un alliage assez surprenant, certes.

*Mihrab*⁷⁴⁹

Je prends tes deux mains dans les miennes comme une tasse de lait chaud

Craintives et fines

Tes mains comme le cœur d'un faon

Absorbées dans un frémissement

Tes mains dans les miennes

Comme un soupir

Comme une grappe de larmes

Et je devine le sang qui coule dans tes doigts

Doux, chimérique et silencieux

Il semble que l'herbe pousse dans mes mains

⁷⁴⁹ Le mihrab est la niche d'une mosquée, orientant la prière

Il semble que nos yeux se remplissent de sommeil
Oh tes deux mains,
Fenêtres de mon invisible abri !
Et dans le torrent qui jour et nuit descend de tes épaules
Tes mains, comme deux ailes d'un cygne géant
M'emportent de mer en mer sur le tombeau de mes désirs⁷⁵⁰

Le poème *Kheymeh-ye Sabze (La Tente verte)* est visiblement influencé par le poème *Élévation*, de Baudelaire, dans son atmosphère et dans son thème :

La Tente verte

Que je me glorifie de ta tente verte, ô ami
Qui se dresse comme une nouvelle mariée sur la cime de la montagne
Toi, là-bas, dans la soierie verdoyante du sommet
Moi, ici-bas, dans l'étoffe grossière du nuage épais

Je te vois qui, comme la meule de foin du matin
T'élèves doucement, si doucement . . .
Moi, je suis ici depuis longtemps ; je suis resté loin
Enchaîné à l'espoir sans avenir

⁷⁵⁰ Ibid, pp. 58-59

*De ce message-là, comme une seule rosée
Qui tremble sur tes lèvres étonnées et silencieuses
Mes deux oreilles désireuses écoutent le chemin;
Et de ces nuits-là, délicieuses et éveillées avec toi
J'ai encore le sommeil dans mes yeux noirs*

*Dans ce futur enveloppé de la fumée
De ce passé plein de souvenirs
Ô cher ami qui est parti, qui t'es assis sur la montagne
Je suis heureux puisque je sais que tu es heureux.
De regret, le sang roule dans ma poitrine vague sur vague
De parler avec toi dans la solitude des cîmes*

*L'aube jette un regard furtif du toit de la prison
Mille mains frappent le heurtoir sur la porte
Parmi les tentes multicolores
Que je me glorifie de ta tente verte, ô ami
Qui tremble comme une lanterne sur la pierre⁷⁵¹*

(Paris, décembre 1954)

Et voici le poème *Élévation* de Baudelaire :

Élévation

*Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,*

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.*

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;

⁷⁵¹ Ibid, p.p. 65-67

*Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.*

*Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;*

*Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !⁷⁵²*

Le poème de Baudelaire « *se déroule suivant un schéma conforme à ses origines platoniciennes, chrétiennes et mystiques.* »⁷⁵³

Dans le poème de Baudelaire le « contenu » et le style révèlent une sorte d'étagement des niveaux. Dans les trois premières strophes, le poète s'adresse à son propre esprit et l'incite à s'élancer au-dessus des étangs, des vallées, des montagnes, des forêts, des nuages, du soleil, des étoiles, de l'éther, enfin jusqu'à cette sphère de feu qui purifie les « miasmes morbides » de la terre. Alors s'interrompt cette adresse à soi-même. Suivent deux strophes d'un ton plus général : heureux celui qui est capable de cet élan et qui peut dans ces hauteurs apprendre « *le langage des fleurs et des choses muettes.* »⁷⁵⁴ Cela est tout ce qu'écrit Eslâmi pour son ami Morteza Keyvân, poète, critique et journaliste exécuté après le Coup d'Etat de 1953.

L'élévation est pour Baudelaire « la poésie » mais ici, pour Eslâmi-e Nodouchane, ce thème est utilisé pour l'élévation d'un ami qui est homme de lettres, un poète lui-même, qui pour ses activités politiques a été exécuté et a reçu une élévation.

Parlant d'*Elévation* de Baudelaire Jérôme Thélot croit que dans ce poème « *l'esprit du poète se meut, de même, « par-delà les confins des sphères étoilées ».* Cet élan qui déroge à la condition commune et franchit les limites ordinaires, c'est la poésie selon Baudelaire, pour qui les célestes gloires n'est pas toujours une formule creuse. »⁷⁵⁵ Dans les deux poèmes

⁷⁵² Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p.39

⁷⁵³ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Librairie Générale Française, 1999, p. 62

⁷⁵⁴ Ibid, p.62

⁷⁵⁵ Thélot, Jérôme, *Baudelaire Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 341

« l'élément absent est précisément le point d'arrivée de cette ascension et même la volonté d'y arriver. »⁷⁵⁶

Dans ce poème les sphères sont au nombre de neuf « au-dessus desquelles l'esprit doit s'élancer » : c'est une tradition mystique existant également chez les poètes mystiques iraniens, entre autres Attar-e neychâbouri, mais cette idée n'est pas reprise dans le poème d'Eslâmi-e Nodouchane.

Pour Baudelaire « le poème correspond parfaitement au schéma mystique qu'il révèle ce qui manque au poète pour parvenir enfin à une correspondance totale. »⁷⁵⁷

Les deux poètes parlent d'une élévation mais ils ne font jamais allusion à Dieu.

Dans les deux poèmes « l'élément absent est précisément le point d'arrivée de cette ascension et même la volonté d'y arriver. »⁷⁵⁸

Il ne faut pas oublier que loin d'avoir des idées concernant la mystique (Nodouchane écrit seulement que son ami va dans les ciels) le poète de *La Tente verte* utilise le même schéma que Baudelaire, « celui de l' "ascensio" ou "elevatio" »⁷⁵⁹

A titre de comparaison : dans le poème *Les Bijoux*, Baudelaire parle des « yeux fixés comme un tigre dompté ». Eslâmi, lui, dans son poème *La Nuit*, écrit :

*Son regard . . . comme celui d'une tigresse dont le petit est mort*⁷⁶⁰ Chab (*La Nuit*)

Le serpent, sous l'influence de Baudelaire, est à plusieurs reprises utilisé pour montrer l'arabesque, pour former des images.

Dans le poème *Atach-e mâdar- zâd (Soif congénitale)* :

*Espérant une source dansante comme le serpent*⁷⁶¹

Dans *Bâzou (Bras)* :

Tourne autour de mon cou, essaye de me tuer

*Ô Serpent assoiffé, hélas, ô bras !*⁷⁶²

Dans le poème *Chab-hâ-ye Sepid (Les Nuits blanches)* :

Et ma propre main veillant la nuit

⁷⁵⁶ Ibid, p. 63

⁷⁵⁷ *Structure de la poésie moderne*, op.cit. p. 63

⁷⁵⁸ Ibid, p.63

⁷⁵⁹ Ibid, p.62

⁷⁶⁰ Eslâmi-e Nodouchane, Ibid, p. 38

⁷⁶¹ Ibid, p.28

⁷⁶² Ibid, p. 10

*Semble un charmeur de serpents sur ton corps en torsion*⁷⁶³

Dans le poème *Bedroud (Adieu)*, une boucle de cheveux est comparée à un serpent malade :

*Des cheveux, une boucle, comme un serpent malade*⁷⁶⁴

Dans *Be doustân-e tehrânam (A mes amis de Téhéran)*, il écrit :

Le souvenir de ma mère et de ma sœur, chargé de regrets,

*Tourne dans ma tête comme un serpent fuyant.*⁷⁶⁵

Le poème *Le Balcon*, traduit par Eslâmi-e Nodouchane, a influencé le poète lui-même dans ses poèmes *Chab-hâ-ye sepid* et *Chab (La Nuit)*

La Nuit

La noire nuit, profonde et sans fin,

Pleine d'illusion, de coquetterie et de fièvre,

Oh nuit pleine de nuit,

Sa silhouette revêtue de couleurs et de tricheries.

Les deux boucles de cheveux tombées sur son visage,

Comme les deux ailes d'une aigle blessée,

Le pouls vibrant, elles frémissent cheveu par cheveu,

Comme une lanterne accrochée, morte.

Son regard s'est perdu dans la fumée, dans la douleur.

Le trouble, la fuite et la froide flamme,

Comme celui d'une tigresse dont le petit est mort,

Oh couchant pleurant sur la jaune fleur !

⁷⁶³ Ibid, p.70

⁷⁶⁴ Ibid, p.32

⁷⁶⁵ Ibid, p.26

Par son odeur, le désir du sang nous vient à la tête.
Grâce à son murmure, une clochette résonne à l'oreille.
L'amitié, le sommeil et le poison tombent goutte à goutte,
Du lait jaillissant de ses deux seins !
Cette nuit c'est toi, tu es comme la nuit, tu es la nuit,
Pleine d'illusion, de coquetterie et de fièvre.
Tes deux boucles de cheveux sont tombées sur ton visage,
Ton regard s'est perdu dans la fumée, dans la douleur,
De ton odeur, le désir du sang me vient à la tête.
Tu m'as, de ta poitrine, enveloppé comme
Les bras des vagues enveloppent la vie,
Comme aussi la flamme le tronçon de sapin dans son corps.⁷⁶⁶

Le Balcon

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
Ô toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs !
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon !

⁷⁶⁶ Ibid, p.p ; 37-39

*Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.*

*Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang.
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !*

*La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.*

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !*

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
- Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! ⁷⁶⁷*

Le poème *Les Bijoux*, traduit par Eslâmi-e Nodouchane, l'a visiblement influencé pour son poème *Gonâh (Péché)*

Péché

⁷⁶⁷ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1972 et 1996, p.p. 69-70

Nous sommes. Et juste nous, rien que le grand isolement.

Je suis le gibier de tes bras, dans cette nuit où j'ai besoin de toi.

Ainsi, nous deux, investis par l'amertume des baisers.

Sauf la douleur, quel est donc le résultat de nos bras ouverts ?

Tes larmes tombent goutte à goutte de mes cils,

Mon espoir flamboie dans ton regard,

Ton sommeil et ton regard viennent dans mes yeux.

Dès que tu soupirez, se lève ma mélancolie.

Voici tes seins, voici ma tête ivre,

Voici leur douceur nue, pleine et généreuse,

Ô terrain riche en sources de tes seins et ton parfum,

Ruisseau de nos larmes comme le côté brillant d'une épée.

Tes cheveux sont un nuage errant et surpris,

Qui se tordait, tremblant et se plaignant,

Tombant sur tes épaules comme le torrent du désir,

Et se levant dans tes bras comme la flamme d'un péché.

Or me voici relâché sur l'ivresse de tes seins.

Je prends cette boisson limpide et brûlante qui attire les hommes,

Je tremble par la merveille de ce plaisir douloureux,

Je gémis de la lourdeur de cette agréable souffrance.

Mes yeux qui toute ma vie restaient ouverts pour attendre,

S'endorment maintenant dans la berceuse de ton cœur.

Dans ton odeur magique, ils rêvent de multiples nuances,

Dans ta couleur brillante, ils vont à l'océan du clair de lune.

Ô toi, gazelle assoiffée, tu m'as lié d'une corde,

Moi, je t'ai attachée, ô corps fugitif, à moi-même.

Marchant majestueusement, tu vas à la montagne du désir,

Tu avances devant moi et m'attires vers toi.

Oh messages du baiser, liaisons des lèvres,

Oh mains confidentes, souffles impatients,

Honte du regard, pierre précieuse du corps et l'odeur des cheveux,

Bras expérimentés de l'homme coupable,

Nous sommes. Et juste nous, dans cette nuit profonde, unique.

Bien des époques sont passées, passent encore les jours.

Hélas, il n'est resté de cette jeunesse impie,

Que le souvenir de jours et de nuits d'attente.

Ô mon corps nu, viens, que nous commettions le péché,

Que cet anneau de nos deux bras tournants soit plus serré,

Que nos deux âmes brûlent de la même étincelle,

Et que cet immense baiser d'un seul instant reste plus longtemps⁷⁶⁸

Les bijoux

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,

Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,

Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur

Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.

⁷⁶⁸ Tchehmeh (Source), p.p. 14-17

*Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime à la fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière.*

*Elle était donc couchée et se laissait aimer,
Et du haut du divan elle souriait d'aise
A mon amour profond et doux comme la mer,
Qui vers elle montait comme vers sa falaise.*

*Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorphoses ;*

*Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,*

*S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal
Pour troubler le repos où mon âme était mise,
Et pour la déranger du rocher de cristal
Où, calme et solitaire, elle s'était assise.*

*Je croyais voir unis par un nouveau dessin
Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe,
Tant sa taille faisait ressortir son bassin.
Sur ce teint fauve et brun le fard était superbe !*

*- Et la lampe s'étant résignée à mourir,
Comme le foyer seul illuminait la chambre,*

*Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre !⁷⁶⁹*

Le regard d'Eslâmi-e Nodouchane manifeste une nouveauté qui le rapproche d'un certain relativisme, modéré; par exemple, dans le poème *Fardâ (Lendemain)* :

Elle a mis la robe d'honneur de la chance

Et peu chargée

Trop chargée⁷⁷⁰

Ou encore dans *Ghoroub (Soleil couchant)* :

Il y a longtemps que s'est assis le couchant

Nuit et jour sur cette ville corrompue

Il existe un temps qui n'est ni jour, ni nuit

Un temps ni blanc ni noir

Le cœur est mort, l'âme accablée

Le visage de la beauté et de l'art est noirci par la fumée

On ne peut ni donner l'adresse de l'espoir

Ni trouver des nouvelles de la pensée

La solution est la fuite ; la fuite hors de ce trouble

Au lieu sûr du crépuscule d'un regard

Pour que le parfum de ses cheveux me montre, peut-être,

Un chemin vers le refuge d'un sein⁷⁷¹

Dans le regard des poètes classiques, on trouve le blanc ou le noir, et jamais une simultanité des contraires dans une seule chose, un seul référent. Ainsi, une époque a toujours été, chez les poètes persans classiques, blanche ou bien noire ; Mais pour Eslâmi, l'époque dont il parle est différente : « ni blanche ni noire ». On trouve aussi ce contraste, que vu sous une autre perspective, on pourrait qualifier de baroque, qui culmine avec une relative fréquence en oxymoron, chez Baudelaire, par exemple dans *La Cloche fêlée* : « *il est amer et doux* »⁷⁷² Le

⁷⁶⁹ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1972 et 1996, p.p.195-196

⁷⁷⁰ *Tchechmeh (Source)*, p.44

⁷⁷¹ Ibid, p.p.21-22

⁷⁷² Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, ibid, p. 109

fait de boire du sang de la bien-aimée, dans le poème *Le Balcon*, influence Eslâmi Nodouchane dans *Bâzou*, où il en reprend le thème et l'image. Chez Baudelaire nous lisons :

Je croyais respirer le parfum de ton sang

.....

*Et je buvais ton souffle, Ô douceur ! Ô poison !*⁷⁷³

Et dans le poème d'Eslâmi-e Nodouchane :

Je désire mordre dans ton corps

*Boire de ton sang chaud et pécheur*⁷⁷⁴ *Bâzou(Bras)*

L'expression « baisers sauvages et furieux » aussi dans le poème *Bâzou (Bras)* nous fait penser à Baudelaire, ainsi que l'atmosphère globale :

Le Bras

Ô douce magie, quel sortilège

Y a-t-il dans ta blanche et séduisante souplesse,

Car ces mélodies amoureuses et rebelles

Embrassent ta silhouette !

Tremblante derrière un halo de lune

Pourquoi verses-tu ces vagues de coquetteries ?

Et par une ondulation pleine de désir,

Pourquoi suscites-tu mes ardeurs ?

Oh ! Avec toi, ô belle nue,

Mes lèvres ont une amitié ancienne.

Sur ton lissage blanc

Comme il est égréable d'écrire dans le baiser du souvenir !

De ces baisers sauvages et furieux

Qui ébranlent de ton âme la fibre et la chaîne

⁷⁷³ Ibid, p. 70

⁷⁷⁴ Ibid, p. 10

*Et de ton désir avide et criant
Reste sur mes lèvres la trace chaude du péché
Oh délicieuse chaleur parfumée
Oh ton tempérament enchanteur
Oh ton caractère généreux et sans honte
Oh ton corps flamboyant et plein de douceur !*

*Par la froideur du temps mon cœur s'est affligé
Laisse-moi te prendre dans mes bras
Car cela, essence de jeunesse et de fraîcheur
Eloigne les pensées noires de mon esprit
Je désire mordre dans ton corps
Boire de ton sang chaud et pécheur
Puisque ce poison rougeâtre guérit
Le souci de tes manières féeriques*

*Le désir m'a rendu impatient, comprends
Ô vous deux bras, remèdes de la mort et remèdes de l'âme
Tourne autour de mon cou, essaie de me tuer
Ô Serpent assoiffé, hélas, ô bras !⁷⁷⁵*

Comme on l'a vu, boire le sang de la bien-aimée, de son bras, n'est pas une représentation qu'on puisse trouver chez les poètes classiques persans. Pas davantage l'évocation de « baisers sauvages, furieux », car dans la tradition de la poésie iranienne, si le poète exprimait le désir d'embrasser sa bien-aimée, il s'agissait inmanquablement de baisers doux et aimables

...

De plus, dans le poème *Gonâh*, Nodouchane parle de l'amertume des baisers, de la douleur des baisers :

Ainsi, nous deux, investis par l'amertume des baisers⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Ibid, p.p. 9-10

⁷⁷⁶ Ibid, p.14

Pour Baudelaire, le parfum et l'odeur sont ceux du souvenir ; ils sont le moyen par excellence d'éveiller les souvenirs. Le parfum émanant du corps de la femme lui rappelle les temps passés, les pays lointains, les heures de bonheur ou de malheur, un aspect spirituel ou charnel. Le parfum va parfois jusqu'à évoquer les chansons et les couleurs. En somme, par la force du parfum, Baudelaire essayait de révéler les mystères cachés de la vie.

Dans une lettre à Sainte-Beuve, Baudelaire écrit :

*Moi qui ai tant aimé le parfum des femmes*⁷⁷⁷

Dans le poème *Gonâh*, Nodouchane écrit :

Mes yeux qui toute ma vie restaient ouverts pour attendre

.

Dans ton odeur magique, ils rêvent de multiples nuances.

.

*Honte du regard, pierre précieuse du corps et l'odeur des cheveux*⁷⁷⁸

Baudelaire, avant Eslâmi-e Nodouchane, a déjà parlé dans le poème *Le Serpent qui danse* du parfum de la chevelure :

Sur ta chevelure profonde

*Aux âcres parfums*⁷⁷⁹

Dans le poème *Goroub (Soleil couchant)*, c'est encore Baudelaire qui exerce son influence sur Eslâmi :

Où peut-être l'odeur des cheveux me montrera

*Le chemin vers l'enceinte de tes bras*⁷⁸⁰

Dans ses traductions de Baudelaire, il utilise parfois la même expression qui se trouve dans sa poésie.

Les évocations de la chevelure existent dans Hâfiz, notamment ; mais l'esprit est sensiblement différent, plus distant et moins sensuel :

⁷⁷⁷ Baudelaire, Charles, cité in. *Malâl- pâris va gol-hâ-ye badi (Le Spleen de Paris suivi d'un choix Fleurs du Mal)*, traduit par Mahammad Ali Eslâm-e Nodouchane, Téhéran, Yazdan, 3^{ème} édition, 1993, p.40

⁷⁷⁸ Ibid, p. 16

⁷⁷⁹ *Les Fleurs du Mal*, p. 61

⁷⁸⁰ Ibid, p.22

Le rêve de ton visage, dans tous les chemins nous accompagne

*La brise de ta chevelure est un lien pour notre âme réveillée*⁷⁸¹

Nodouchane, lui, à la manière de Baudelaire, aime sentir le parfum des cheveux de près, ce qui l'incite à songer comme Baudelaire aux pays et aux temps lointains.

Les poètes persans classiques, entre autres Hâfiz, que vénère Eslâmi Nodouchane, parlent du parfum qui vient de loin, et de ce parfum, ils recherchent l'adresse de la bien-aimée.

Pour Baudelaire « *le parfum renvoie à son origine, non pas comme un contenu qui trahirait l'existence d'un contenant, mais plutôt à la manière dont une musique entendue peut suggérer un sens...le parfum...procède lui aussi par suggestion. Sa discrétion énergétique explique sans doute la place privilégiée que lui réserve la rêverie baudelairienne.* »⁷⁸² Dans le poème *Be doustân-e tehrânâm (A mes amis de Téhéran)*, il cite dans un vers « *une odeur montant de la terre du tombeau* »⁷⁸³, ce qui montre que l'odeur peut avoir d'autres rôles chez le poète.

Le désir, pour lui, a une odeur ; dans le poème *Khahârân-e omid (Les Sœurs de l'espoir)*, il écrit :

*Tes dents qui ont l'odeur de mon désir*⁷⁸⁴

Mais c'est plutôt dans le poème *Raghs (La Danse)* qu'il combine l'odeur et le péché en créant l'image suivante :

*Ebloui dans l'odeur du lobe de l'oreille du péché*⁷⁸⁵

Image plutôt énigmatique . . .

Dans le poème *Chab-e âkhar (Dernière Nuit)*, Nodouchane écrit :

*Elle ouvrit sa chevelure ondulée*⁷⁸⁶

Qui fait songer au vers de Baudelaire dans son poème *La Chevelure*

⁷⁸¹ Hâfiz, Khâdjeh Chams-od-dine Mahammad, *Divân-e ghazaliât (Recueil des ghazals)*, Téhéran, Safi-ali Châh, 46^{ème} édition, 2009, p. 34

⁷⁸² Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p. 132

⁷⁸³ Ibid, p.27

⁷⁸⁴ Ibid, p.46

⁷⁸⁵ Ibid, p.61

⁷⁸⁶ Ibid, p. 7

*Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !*⁷⁸⁷

Dans *Gonâh*, la chevelure est associée à l'image du nuage :

Tes cheveux sont un nuage errant et surpris

*Qui se tordait, tremblant et se plaignant*⁷⁸⁸

L'image formée à partir des cheveux dans le poème *Daritcheh-ye rouz (La Fenêtre du jour)* nous renvoie une fois encore au poème *La Chevelure* de Baudelaire, traduit par Eslâmi Nodouchane lui-même :

*Je suis les mêmes houles de tes cheveux*⁷⁸⁹

En référant toujours au même vers de Baudelaire :

*Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !*⁷⁹⁰

Au début du premier quatrain de *Khofteh (Endormi)*, Nodouchane écrit :

Comme un enfant malade, impatient

Il s'est calmé sur ce sein- là

Il s'est endormi dans le voile de la chevelure

*Sur le lit des chagrins anciens*⁷⁹¹

La première strophe de *La Chevelure* a influencé la fin de *Mihrab*, d'Eslâmi :

Oh, tes deux mains

Fenêtres de mon invisible abri !

Et dans le torrent qui jour et nuit descend de tes épaules

Tes mains, comme deux ailes d'un cygne géant

⁷⁸⁷ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, p. 58

⁷⁸⁸ *Tchechmeh (Source)*, p.15

⁷⁸⁹ *Ibid*, p.48

⁷⁹⁰ *Ibid*, p. 58

⁷⁹¹ *Ibid*, p.18

*M'emportent de mer en mer sur le tombeau de mes désirs.*⁷⁹²

Où Baudelaire écrit :

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !

Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !

Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure

Des souvenirs dormant dans cette chevelure,

*Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !*⁷⁹³

La même image, mais cette fois utilisée pour décrire les mains de la bien-aimée :

Les bras de la femme chez Eslâmi sont comparés aux serpents :

Tourne autour de mon cou, essaie de me tuer

*Ô Serpent assoiffé, hélas, ô bras !*⁷⁹⁴ *Bâzou (Bras)*

Dans le poème *Chab (La nuit)*, Eslâmi parle d'une nuit « profonde et sans fin », « pleine d'illusions, de coquetterie et de fièvre » en la personnifiant comme une femme.

La noire nuit, profonde et sans fin,

Pleine d'illusion, de coquetterie et de fièvre,

*Oh nuit pleine de nuit !*⁷⁹⁵

Il écrit :

L'amitié, le sommeil et le poison tombent goutte à goutte

*Du lait jaillissant de ses deux seins !*⁷⁹⁶

Parfois, parlant avec le corps nu de la femme, Eslâmi dit :

*Ô corps nu, viens, que nous commettions le péché*⁷⁹⁷

Il se voit dans le « grand isolement » le « gibier de ses bras »⁷⁹⁸

⁷⁹² Ibid, p. 59

⁷⁹³ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, p.57

⁷⁹⁴ Ibid, p.p. 9-10

⁷⁹⁵ Ibid, p. 37

⁷⁹⁶ Ibid, p.38

⁷⁹⁷ Ibid, p. 17

⁷⁹⁸ Ibid, p.14

Parfois aussi, il voit ses propres lèvres, qui connaissent depuis longtemps le corps nu de sa belle amante ; il aime écrire sur son corps lisse et blanc des souvenirs avec des baisers.

Mais ces baisers portent la marque des baisers baudelairiens :

Comme c'est agréable d'écrire dans le baiser du souvenir !

De ces baisers sauvages et furieux

Qui ébranlent de ton âme la fibre et la chaîne

Et de ton désir avide et criant

*Reste sur mes lèvres la trace chaude du péché.*⁷⁹⁹

Pour éloigner les pensées amères, il demande à la femme de le laisser l'embrasser ; et ici encore, des traces baudelairiennes assez évidentes frappent l'attention.

De la même manière que Baudelaire plante ses dents dans la chevelure noire et lourde de la femme pour manger les souvenirs (*Un hémisphère dans une chevelure*, dans *Le Spleen de Paris*), Eslâmi veut planter ses dents dans le corps de la femme, et boire son sang chaud, car *ce poison rougeâtre guérit*.

Je désire mordre dans ton corps

Boire de ton sang chaud et pécheur

Puisque ce poison rougeâtre guérit

*Le souci de tes manières féeriques*⁸⁰⁰

C'est ainsi qu'il demande aux serpents des bras de la femme d'enlacer son cou et de le tuer.

Et cependant, la pensée et la tonalité des textes de Nodouchane diffèrent de celles de Baudelaire. Par exemple, dans le poème *Une Charogne*, Baudelaire, dans ce texte qui est l'un de ses plus amers, expose toute sa haine du corps qui est en proie à la décomposition ; pour se venger d'une femme qui le côtoie, il lui parle du corps d'une belle femme tombée à terre, lui expliquant qu'un jour elle sera comme cette charogne.

De ce point de vue, Eslâmi est sans doute plus proche de certains poètes romantiques, d'Alfred de Musset notamment. Quand il aura bien joui de l'effectivité charnelle de la femme, il la détestera. Il ne se vengera pas à la manière baudelairienne : il la quitte, comme dans ses deux poèmes *Nâmeh-ye Vedâ (Lettre d'adieu)* et *Chab-e âkhar (Dernière nuit)*.

⁷⁹⁹ Ibid, p. 9

⁸⁰⁰ Ibid, p. 10

Le poème *Raghs (Danse)*, quant à lui, contient des influences du poème *La Musique*, dans *les Fleurs du Mal* :

Danse

*Les vibrations viennent, elles vont du cœur au giron
Dans le corps de chaque pouls, vient et part l'âme
Les yeux restent légers du regard
Le corps, par une mélodie, comme un tourbillon
Sort du chemin et y revient*

*La voix s'accroche des cheveux du lustre
Comme la poussière de la neige sur les branches
Comme les hirondelles qui, dans leur rêve, ouvrent les ailes
Vers la ville du rêve*

*Les couleurs, à mes yeux, naissent et meurent
Le fil d'être et de ne pas être dépend d'un cheveu
Le désir s'envole derrière moi
Il se précipite jusqu'à mon doigt
Et met la poitrine sur celle du nuage fugitif*

*Dans l'agréable paume tournante, souple
Impatient
Je sors du chemin et j'y reviens
Ivre du cri silencieux du besoin
Ebloui dans l'odeur du lobe du péché*

*L'instrument est en pleur et la voix du désir
Résonne dans mes oreilles par la berceuse du luth
J'ai mis la tête sur celle de l'eau bleu foncé
Je vais dansant, comme une vague rebelle et au cœur jeune*

*Pour taper la tête sur une pierre de rive.*⁸⁰¹

Comme nous savons « la musique se fait l'interprète par excellence du romantisme intérieur, par son caractère indéfini, suggestif, plus idéal que formel. »⁸⁰² Dans son poème, bien qu'intitulé *Danse*, Nodouchane parle aussi de la musique. Comme l'estime bien Paul Van Tieghem « *c'est dans la musique que l'âme romantique se retrouve dans ses aspirations les plus profondes.* »⁸⁰³

Baudelaire dans son poème *La Musique* parle de la musique qui le prend « comme une mer », « vers sa pâle étoile ».

Les termes comme « mer », « plafond », « poitrine », « la vibration », « le vent » (Un tourbillon chez Eslâmi), « bercer » (la berceuse chez Eslâmi) montrent bien cette influence baudelairienne :

La Musique

La musique souvent me prend comme une mer !

Vers ma pâle étoile,

Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,

Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés

Comme de la toile,

J'escalade le dos des flots amoncelés

Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions

D'un vaisseau qui souffre ;

Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre

⁸⁰¹ Ibid, p.p. 60-62

⁸⁰² Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p. 244

⁸⁰³ Ibid

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir

De mon désespoir ! ⁸⁰⁴

Toutefois, quelques proximités avec les classiques ne sont évidemment pas absentes, notamment avec Bâbâ Tâher-e Oryân.⁸⁰⁵

Par exemple, dans *Chab (Nuit)*, Nodouchane écrit :

Les deux boucles tombées sur son visage ⁸⁰⁶

Qui évoque un quatrain de Bâbâ Tâher :

Tes deux boucles de cheveux sont les fils de mon luth

Que veux-tu de mon état ivre ? ⁸⁰⁷

Dans le poème *Andouh-e pârisi (Spleen parisien)*, nous trouvons encore des ressemblances, des termes qui existent déjà dans *Recueillement* de Baudelaire ; bien que le thème ne soit pas le même :

Lisons d'abord le poème d'Eslâmi-e Nodouchane :

Spleen parisien

Il n'est pas, dans cette ville, de feu s'avérant utile,

Sauf si la bougie de ton doigt me trouve l'évasion.

Longtemps sommes-nous restés dans cette maison de fumée,

Souhaitant que cette pure brise messagère

Descende de la montagne Alborz ⁸⁰⁸.

Tout ce que nous avons appris et n'avons pas appris,

⁸⁰⁴ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p. 106

⁸⁰⁵ Grand soufi et poète iranien du 11^{ème} siècle Il est né, mort et enterré à Hamedân

⁸⁰⁶ Ibid, p.37

⁸⁰⁷ Oryân, Bâbâ Tâher, *Divân-e Bâbâ Tâher (Recueil de Bâbâ Tâher)* Téhéran, Pirdachti, 2014, p. 11

⁸⁰⁸ Montagne dans le nord de l'Iran

*Et tout ce que nous avons comme bénéfice et avantage,
Nous le mettons sous les rebelles pieds flamboyants de cette brise,
Pour qu'elle déchire le linceul de l'Orient captivé,

Nous sommes restés sur la route, surchargés de mille sortes de besoins,
Les mains dans les méandres du long espoir !
Le matin tremble dans la chemise du noir nuage,
Comme deux yeux qui sur la route sont dans l'attente.
Le pur sourire de l'aube lave le visage de l'espoir.
Mon souffle éloigne le sommeil de tes épaules nues.
Mon amie a décidé de voyager, mais très en retard, elle est angoissée.
Elle attend jusqu'à demander à une panthère sans pareil,
L'adresse de cette haute montagne là-bas !...⁸⁰⁹*

Quand Eslâmi écrit:

*Pour qu'elle déchire le linceul de l'Orient captivé,*⁸¹⁰ il est surtout influencé, en utilisant les termes « linceul » et « Orient » par ce vers de Baudelaire :
*Et, comme un long linceul traînant à l'Orient*⁸¹¹

Ou encore quand Baudelaire écrit ce vers :

*Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici*⁸¹²

⁸⁰⁹ Tchehmeh (Source), pp. 63-64

⁸¹⁰ Ibid, p. 64

⁸¹¹ Les Fleurs du Mal, p.235

⁸¹² Baudelaire, Charles, Les Fleurs du Mal, p. 234

Eslâmi écrit :

*Et qu'elle rabaisse le cortège de la nuit !*⁸¹³

Ou encore Baudelaire dit :

*Une atmosphère obscure enveloppe la ville*⁸¹⁴

Et Eslâmi écrit :

*Il n'est pas, dans cette ville, de feu s'avérant utile*⁸¹⁵

Pour résumer, Baudelaire et Nodouchane aiment sentir la chevelure de la bien-aimée de près, ce qu'on ne trouve pas chez les poètes iraniens classiques : effet sans doute, en partie, de la généralité de la bien-aimée dans cette poésie, mais aussi de la séparation et de l'isolement subis par les poètes persans après l'arrivée de l'islam en Iran. La religion interdisait aux poètes d'évoquer explicitement leur bien-aimée, qui devient la femme ou une femme. On ne peut ainsi connaître l'identité de cette personne. Le poète classique parle d'une « elle », dont cependant il a estompé les contours. Puisque dans la langue persane, nous n'avons pas une distinction entre les pronoms « il » et « elle » et pour les deux pronoms nous avons un seul neutre, les poètes classiques ont fait comme s'ils parlaient d'un amour divin quand ils parlent d'« elle ».

Quand Eslâmi-e Nodouchane, entre le romantisme de la poésie et le réalisme de la prose, choisit la prose, il déclare qu'il ne veut plus écrire des vers.

Cependant presque un demi siècle plus tard, il publie 77 quatrains dans un recueil intitulé *Bahâr dar pâiz (Le printemps dans l'automne)* en 2005.

Ce recueil est traversé trois thèmes principaux :

1. Le souvenir de la Patrie
2. L'état entre stabilité et instabilité, espoir et désespoir
3. Le malheur de la vieillesse, rencontre avec la mort

⁸¹³ Eslâmi-e Nodouchane, Ibid, p. 64

⁸¹⁴ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, p. 234

⁸¹⁵ Eslâmi-e Nodouchane, Ibid, p.63

Dans ce recueil, il ne manifeste pas d'influence étrangère pour écrire ses quatrains. Ce recueil est publié avec un DVD comprenant la voix du poète qui récite ses quatrains.

3.2 Hassan HONARMANDI

3.2.1 Biographie de Honarmandi

Hassan Honarmandi est né en 1928 dans le village Maradjân, près de Tâleghân, dans le nord de l’Iran et plus précisément, dans le département de Mâzandarân. Quatre ans après sa naissance, son père meurt. Sa famille part alors pour Sâri, au centre du département.

Après l’école primaire, il fréquente *Dânech-Sarâ-ye moghaddamâti*, une école de formation d’instituteurs.

Il en sort, meilleur élève de cette Ecole, en 1946. La même année, il est embauché par le Ministère de l’Education. En 1947, il part pour Téhéran. C’est à cette époque qu’il commence à composer des poèmes, à rédiger des articles et à traduire des textes littéraires et poétiques de la langue arabe. Il les publie dans les revues éditées alors à Téhéran, et commence à s’intéresser au théâtre. Il suit des cours d’interprétation théâtrale en 1948, mais les abandonne assez vite. En même temps, pour obtenir le Baccalauréat qu’on ne décernait pas à l’Ecole d’instituteurs, il s’inscrit au lycée Râzi, qui est un lycée francophone.

En 1950, il s’inscrit à la Faculté de Lettres à l’Université de Téhéran. Mais il ne continue pas, et quitte cette Faculté après quelques mois. Il se rend alors à Paris pour y suivre des cours de médecine ; mais après l’interruption de la bourse qu’il recevait du gouvernement iranien, il rentre en Iran en 1953, année fatidique . . .

Durant sa résidence en France, il approfondit ses connaissances de la langue et de la littérature françaises.

Il commence à traduire de grandes œuvres littéraires en persan. Collaborant avec la revue *Sokhane(Parole)*, il traduit *Les faux Monnayeurs* et les *Nourritures terrestres* d’André Gide, le premier en 1955, le deuxième en 1956. Les œuvres originales sont parues respectivement en 1925 et 1897.

Œuvres originales parues respectivement en 1925 et 1897.

En 1957, il publie en persan *Az romantism tâ Surrealism (Du Romantisme au Surréalisme)*, une étude à visée quasi exhaustive des mouvements littéraires français, avec de nombreuses traductions des poètes français importants depuis le Romantisme. En 1958, il publie son premier recueil de poèmes, *Harâs (Angoisse)*.

Ces deux ouvrages remportent un grand succès. Honarmandi fait alors la connaissance de

Fereydoun Tavallali, de Nâder Nâderpour et de Mehdi Akhavân-e Sâles. Rentrant en Iran, il s'inscrit pour la seconde fois à l'Université de Téhéran pour suivre des cours portant sur la langue et la littérature françaises, mais il abandonne à nouveau ses études, trop pris par ses préoccupations professionnelles et ses travaux de recherches personnels.

Un peu avant le coup d'Etat de 1953, il commence à consommer de l'opium, ce qui n'est à l'évidence pas sans incidence sur son œuvre poétique. Mais après 1956, il réussit à cesser cette pratique.

Pour la troisième fois . . . il s'inscrit à l'Université. Cette fois, il mène à bien ses études, qu'il achève avec succès en 1963.

Durant ces années d'études, de 1960 à 1963, Honarmandi est responsable d'une émission radiophonique, *Sedâ-ye Châer (La Voix de Poète)* à Radio Téhéran. Dans cette émission, il s'entretient avec des poètes qui manifestent des inclinations pour la poésie moderne : des auteurs comme Ahmad Châmlou, Mehdi Akhavân-e Sâles et Nâder Nâderpour . . .

Honarmandi lui-même appelle cette émission « Soutien et propagation des manifestations saines de la nouvelle poésie ».

C'est bien plus tard, longtemps après la diffusion de ces émissions qu'on a commencé à accepter ces poètes et leur poésie moderniste dans le pays, et qu'on les a accueillis beaucoup plus largement à la radio et à la télévision.

Après l'obtention de la Licence en langue et littérature françaises, Honarmandi part immédiatement pour la France. De l'automne 1963 à l'hiver 1967, il prépare sa thèse en littérature comparée à la Sorbonne. Il la soutient le 27 janvier 1968 et obtient la mention « excellent ». La thèse porte pour titre :

« *André Gide et la littérature persane* »

Il soutient cette thèse sous la direction du professeur René Etiemble, qui estime que Honarmandi mérite tout à fait d'enseigner la littérature française en France même. Etiemble insiste fort sur les aspects originaux et novateurs de la recherche de Honarmandi, en disant : « *L'idée généralement exprimée, c'est que la littérature persane n'a eu aucune influence sur l'œuvre d'André Gide. Mais Honarmandi, lui, très brillamment, prouve le contraire, d'une manière décisive et très souvent convaincante ; et cela est très important pour ce qui concerne les liens culturels entre l'Iran et la France.* »⁸¹⁶

⁸¹⁶ Etiemble, René, cité in *Rahnavard-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Âbedi, Kâmyâr, Téhéran, Sâles, 2013, p. 19

De retour en Iran, il travaille durant un an et demi comme professeur de traduction à l'Institut français de Téhéran.

De l'hiver 1968 jusqu'à l'automne 1969, il reste rédacteur d'une émission radiophonique qu'il présente lui-même : *Safari dar rekâb-e andicheh (Un voyage accompagné de la pensée)*, qui expose des études comparatives de poètes allant de Djâmi⁸¹⁷ à Aragon.

Il avait pour but, dans ces années-là et en définitive, jusqu'à la fin de sa vie, de montrer la valeur et l'influence de la littérature persane dans le monde littéraire actuel ; à cette période de sa vie, il publie sa thèse en français, mais aussi en persan, traduite par ses soins.

En 1968, il postule pour enseigner à l'Université de Téhéran. Il commence à enseigner la littérature comparée au département de français, et dans d'autres départements. Il y enseigne pendant neuf années. Sa retraite survient en 1977.

Cette retraite d'une part, et d'autre part, les événements politiques et sociaux qui ont mené à la de 1979 l'écartent de la vie publique et l'isolent. Il part pour un certain temps en France, et là-bas, à l'Institut des Etudes arabes de Paris, il approfondit sa connaissance de la langue arabe.

Muni d'un certificat, il part enseigner la langue et la littérature persanes à l'Université d'Alger. Il y enseigne durant cinq années, et à cause des événements qui se déroulent dans le pays, il n'y reste pas davantage et rentre en Iran, dans sa ville natale : Sâri. Il y reste jusqu'en 1988.

C'est alors qu'il décide de publier un dictionnaire comparé des expressions littéraires en quatre langues : français, anglais, arabe et persan. A cette fin, il écrit plusieurs fois à l'Université de Téhéran pour lui demander son aide : sa demande n'est pas acceptée.

Il écrit aussi pour demander à l'Université de Téhéran le respect de la loi « des bilans égaux » : cette demande n'est pas davantage acceptée⁸¹⁸. Il passe ainsi des jours financièrement difficiles, et entre dans un exil spirituel et une solitude de plus en plus profonde.

C'est ainsi qu'en 1989, il retourne à Paris, la ville de sa jeunesse. Il désire continuer d'y mener sa vie littéraire, mais il n'y réussit pas : il a plus de soixante ans et a perdu beaucoup de son énergie.

⁸¹⁷Né en 1414 à Djâm (Afghanistan) et mort en 1492 à Hérat (actuellement en Afghanistan) est un des poètes persans les plus réputés et un des derniers poètes soufis d'Iran

⁸¹⁸ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Sâles, Téhéran, 2013, p. 22

Il ne peut d'ailleurs plus guère passer son temps avec les Iraniens qui, après la islamique, discutent des affaires politiques et des actualités de l'Iran. Comme un étudiant, il fréquente la bibliothèque et les cours de littérature et de philosophie.

Malgré toutes ces difficultés, Honarmandi reste en France. Il disait, selon Rahmân Assadiân :

*« C'est seulement grâce à mon amour de Hâfiz et de son ghazal que je suis encore vivant ; sinon, je serais mort depuis bien longtemps. »*⁸¹⁹

En parlant de l'Iran, Honarmandi citait la parole d'Henry de Montherlant, qui disait :

*« Chacun de nous porte une Perse intérieure en soi. »*⁸²⁰ Honarmandi veut écrire un long poème en forme de masnavi, qu'il nomme *Masti-e bi mey (Ivresse sans vin)*. L'allusion à Baudelaire est transparente. C'est un poème dans lequel il parle de sa vie, de sa génération ; il y critique, implicitement, certains chefs de caravane de la nouvelle poésie en même temps que les dictatures politiques de l'Iran contemporain.

Il avait déjà écrit au sujet de l'ivresse, mais dans ce poème, intitulé *Ivresse sans vin*, qu'il ne garde pas en le brûlant, il ne veut pas se répéter.

En 1966 à Paris, il avait écrit son *Ivresse* en forme de poème en prose :

Ivresse

L'ivresse est le désir de l'éternité c'est-à-dire la ferveur du néant immédiat et de briser le corps vantard qui existe et de devenir une partie de toute la Création.

Se mêler à toute l'existence et se voir plein, fort et riche autant que l'Univers.

La libéralité pendant l'ivresse n'est jamais accidentelle,

Mais au contraire, c'est le signe de notre union profonde avec toute la Création,

Car à ce moment sublime, nous nous trouvons si sincèrement unis à l'existence qu'il semblerait que la richesse infinie de la nature soit à portée de notre ambition,

Et serait l'appui de notre largesse et munificence.

« Demain ou un autre moment » n'arrivent pas à être insérés dans notre pensée illimité,

⁸¹⁹ Assadiân, Rahmân, *Journal Iran-e emrouz*, 22 septembre 2002

⁸²⁰ Cité in. *Rahnavand-e gomchodeh(Le Voyageur perdu)*, p.p.25-26

Car les moments éternels sont à nous.

Nous sommes unis à l'éternité !...

Nous, sans valeur, sommes devenus le Tout.

Désormais, quelle crainte aurions-nous de la poche vide et de la pauvreté ?

Les trésors énormes de la Création sont notre capital éternel.

C'est dans cet état que, insoucieux d'avoir ou ne pas avoir, nous dépensons les derniers sous sur le comptoir du bar, dans un pays lointain et ensuite nous appelons un taxi dans la première rue, mais soudain, juste avant de monter, nous trouvons notre poche vide. Nous nous excusons auprès du chauffeur « européen » et nous prenons à pied un long chemin.

Et lors des premiers bonjours du matin, nous tournons la clé de notre petite chambre et comme un fardeau arrivé à destination, nous nous jetons sur notre lit qui, solitaire, nous attendait.

Et quand nous rouvrons les yeux, nous trouvons que la ville est étrangère dans ses tumultes inhumains et si loin, depuis des siècles, de l'ivresse et de la sincérité.⁸²¹

Honarmandi comme Baudelaire loue l'ivresse ; il apprécie le vin et l'opium et donne comme titre à deux poèmes : *Ivresse* et *Point d'interrogation*. Il ne faut pas oublier que les titres d'un certain nombre de poèmes de Honarmandi évoquent ceux de Baudelaire ainsi que les mots-clés de la poésie moderne française : *Inconnu, Ennemi, Etranger...*

Le poème *Point d'interrogation* est en vers libre et *Ivresse* en poème en prose.

Dans son poème « Enivrez-vous » Baudelaire parle de « l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre ». La proposition de Baudelaire est de s'enivrer sans cesse de vin, de poésie ou de vertu. Honarmandi exprime cette idée en croyant que l'ivresse est notre désir d'être éternel, pour oublier ce « fardeau du Temps ».

⁸²¹ Honarmandi, Hassan, *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm (Cahier des pensées brutes)*, Téhéran, Âvâ, 1972, p.p. 9-

Comme dans ses deux autres poèmes en prose *Voyage* et *Maladie*, ici l'influence des *Nourritures terrestres* est évidente : « *J'ai connu l'ivresse qui vous fait croire meilleur, plus grand, plus respectable, plus vertueux, plus riche, etc. – que l'on n'est.* »⁸²²

Ou encore « *Ah ! J'ai brisé ma coupe d'or – je me réveille. L'ivresse n'est jamais qu'une substitution du bonheur. Calèches ! toute fuite est possible ; traîneaux, pays glacé, j'attelle à vous mes désirs.* »⁸²³

On a raconté que même aux derniers jours de sa vie, il se montre de bonne humeur. Ses amis racontent aussi qu'aux derniers mois, il est halluciné et prétend que, la nuit, quand il dort, quelqu'un entre chez lui, et vole ses poèmes et ses manuscrits.⁸²⁴ Avant de mettre fin à ses jours, le poète offre une part de ses livres à quelques-uns de ses amis plus jeunes.

Depuis sa jeunesse, l'idée de suicide était présente en son esprit : après le suicide de Hedâyat⁸²⁵

Il a écrit un essai pour analyser le suicide avec un œil poétique ; il essaie d'y montrer son inutilité.

Le 17 septembre 2002, Honarmandi meurt à Paris. Il avait un rendez-vous chez lui avec un ami ; mais il n'ouvre pas quand arrive ce dernier. L'ami appelle la police : Honarmandi gît au sol, un stylo à la main ; à côté de lui, une bouteille de cognac, deux boîtes de comprimés. Il indique sur un billet la raison de sa mort : les agissements de ses ennemis littéraires, proches ou lointains ; il pensait que le matin de son suicide, ils lui avaient fait une injection qui le privait de la possibilité de vivre⁸²⁶

Il est enterré le 9 octobre 2002 au cimetière de Thiais, aux environs de Paris.

Honarmandi, après son retour en Iran, publie une partie de ses traductions, ses poèmes et ses essais dans la revue *Khoucheh (Epis)*, en 1968. Il se choisit alors le pseudonyme « Rica » : ce mot signifie « garçon » dans le dialecte de Mâzandarân.

3.2.2 Poèmes

a) L'œuvre poétique de Honarmandi

⁸²² Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1917-1936, p.p. 112-113

⁸²³ Ibid, p. 121

⁸²⁴ Assadiân, Rahmân, *Le Docteur Hassan Honarmandi s'est suicidé*, Iran-e emrouz, 22 septembre 2002

⁸²⁵ Né à Téhéran le 17 février 1903 et mort à Paris le 9 avril 1951, est un écrivain et traducteur iranien. Hedayat est considéré comme l'un des plus grands écrivains modernes en Iran.

Il est surtout connu pour son roman Bouf-e kour (*La Chouette aveugle*), écrit en 1953

⁸²⁶ Sadrol-achraf, Ziâ, *Dar Soug-e Hassan-e Honarmandi (Pour le deuil d'Hassan Honarmandi)*, Iran-e emrouz, 22 septembre 2002, p.11

Tout comme Rimbaud qui commence « *par des vers réguliers* » qui passe « *ensuite au vers libre et de là aux poèmes en prose de rythme asymétrique* »⁸²⁷, Honarmandi dans son carrière de poète choisit le même chemin.

La poésie de Honarmandi, principalement dans les recueils *Harâs (Angoisse)*, recueil de 71 poèmes en 1958, et 2^{ème} édition de 101 poèmes publiés en 1969, *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)* publié en 1971, *Daftar-e cher-hâ-ye âsân (Cahier des poésies faciles)* en 1972 et *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm (Cahier des pensées brutes)* en 1972

Dans les recueils *Hâras(Angoisse)* et *Bargozideh-ya cher-hâ (Choix de poèmes)* la poésie de Honarmandi manifeste une angoisse, un dégoût, et souvent, un désespoir :

Sur la pierre tombale

*Un jour, vous vous asseyez, tristes,
A côté de ma tombe
Chacun de vous commence un murmure
Puis, à mon souvenir, vous, tous, récitez ce vers :
« Je déteste tout le monde, et plus que tous, je me déteste ! »
Vainement vous verserez quelques larmes sur cette terre
Personne d'entre vous n'aime l'abstinence, ni l'austérité
Soudain, un murmure se lève de la tombe :
« Je vous déteste tous, de même que votre souvenir. »⁸²⁸*

Cette haine, ainsi que son désespoir, son angoisse, ne sont pas seulement manifestes dans son œuvre, mais aussi dans son système de pensée et dans sa vie réelle. Il ne veut pas imiter des auteurs pessimistes pour utiliser ces thèmes dans sa poésie. Dans le système de pensée, « *le plus souvent, le conflit à l'intérieur des paires connaissance et étrangeté, éloignement et*

⁸²⁷ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, p.80

⁸²⁸ Honarmandi, Hassan, *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, Téhéran, Sâzmân-e nachr-e ketâb, 1971, p.p.223-224

*proximité, lumière et obscurité, foi et non-foi, est exprimé. La victoire finale revient bien évidemment à l'étrangeté, à l'éloignement, à l'obscurité et à l'incrédulité. »*⁸²⁹

b) Le Romantisme de Honarmandi

Honarmandi est un poète qu'on peut qualifier de romantique, en un sens assez fort et profond du terme.

La connaissance de la poésie romantique française, d'une part, et la lecture intense et compréhensive du poème *Afsâneh(Légende)* de Nimâ, ainsi que de *Se tâblo-ye Maryam (Les trois tableaux de Maryam)* de Mirzâdeh-ye Echghi⁸³⁰ ont exercé une profonde influence sur Honarmandi. Ces lectures et ces influences éclosent sur un terreau favorable, la disposition d'esprit innée du poète de Sâri.

Dans l'œuvre de Honarmandi, des thèmes comme le désespoir, l'effroi, la solitude, la mort, l'obscurité, l'échec et l'infortune, le plaisir, le désir sensuel et le péché sont omniprésents.

Honarmandi porte un regard noir, une réflexion d'une amertume sans réserves et désespérée sur la mort. Tout est noir dans ses poèmes ; surtout dans *Harâs (Angoisse)* et *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*. La nature et l'existence y sont semblables à la nuit.

Le substantif « nuit » revient avec une fréquence considérable dans les deux recueils.

La nuit, l'atmosphère noire et pleine de désespoir caractérisent cette poésie.

Seul

Les autres l'ont assassiné et, il y a des années,

Son corps sans âme était sur mes épaules.

Dès que je ferme les yeux, je verrai de mes propres yeux,

Qu'un mort s'est endormi dans mes bras.

Là où en cachette je mets les pieds, nuit et jour,

Il a beaucoup de choses à me dire.

⁸²⁹ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh(Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013, p.45

⁸³⁰ Poète, journaliste et écrivain patriote et politique 1893-1924. Il publie le journal *Gharn-e bistom(Vingtième siècle)*, il a appris le français à Alliance française

Personne ne sait qui est avec moi, oh donc, avec moi.

Mais je sais qu'avec moi, c'est lui, oh c'est lui !...

Tant que j'ai dormi dans le même lit avec ce mort,

Personne ne demanderait où se trouve mon lit.

La lumière de la vie est-elle morte dans mes yeux...

Mon corps a l'odeur et la couleur de la mort.

Hélas ! Mon dos s'est courbé sous ce lourd fardeau.

Mon corps s'est épuisé de cette peine accablante,

Je le traîne doucement vers la tombe,

*Oh amis, ce mort solitaire, c'est moi.*⁸³¹

c) Lamentation et plainte

Cette poésie est plaintive, lamentatoire en un sens assez proche de celui des lamentations prophétiques de Jérémie : car le romantisme de Honarmandi contient une certaine charge prophétique, indéniablement. Cela dans une ambiance, déjà évoquée ici, de solitude, d'échec social ; la recherche aussi d'un refuge dans la nature.

Les Couleurs

Je t'ai dit que le rouge est la couleur brave de notre époque

Bien que le vert m'ait séduit ;

⁸³¹ Honarmandi, Hassan, *Harâs(Angoiss)*, Téhéran, Zovâr, 1958, p.p.109-110

*Mais une chanson nouvelle se fait entendre :
Au-dessus du noir, il n'y a plus de couleur.* ⁸³²

Dans le poème *Bihoudeh ey douste (Inutile, ô ami)*, l'auteur compare la vie à une cage ; le poète s'y voit captif et essaie de briser le mur de la nuit. Mais il sait bien que ses efforts ne le mèneront à rien.

Inutile, ô Ami

Inutile, ô ami,

Tu t'efforces inutilement de ne pas voir les pièges,

Pas seulement ici,

Pas seulement là,

Partout où tu regardes, tu verras que la vie n'est qu'une cage...

Elle n'est qu'un rideau coloré d'espoir et d'envie.

Et ses ailes sont tachées de sang...

J'ai tant battu de mes ailes,

Pour briser le mur de la nuit.

Je suis allé par tous les chemins,

Les bons et les mauvais.

Ces odeurs et ces couleurs ne sont que tromperie,

C'est la mort, la mort des désirs.

Où puis-je trouver le courage pour me sauver de ce lourd sommeil ?...

⁸³² Honarmandi, Hassan, *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, Sâzmân-e nachr-e ketâb, Téhéran, 1971, p.193

Pour déchirer cette chaîne honteuse ?...

Ô ami, écoute !...

Il y avait le cœur, le désir de s'envoler et moi.

J'ai trouvé le chemin du pays du matin.

La brise, là-bas, racontait à mon oreille une histoire,

Une légende des futurs de la vie.

Soudain, le vent de l'automne se leva...

Le cœur mourut, cette ardeur cachée fut morte en moi.

Ô ami,

Inutilement je cherche sur ma tombe la trace de la vie.

Ô ami, lève-toi,

Ou déchire le rideau de cette nuit noire et fatale,

Ou sauve ton âme des griffes de l'existence...

Dans cette unique demeure, il n'y a qu'un étranger.

Ton doux rêve n'est qu'une légende.

Ici, c'est le cimetière éternel des vivants...

Chaque être vivant déjà est compté parmi les morts.⁸³³

⁸³³ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes), p.p. 121-123*

Il considère toute chose comme une tromperie. Certes, il le regrette ; mais il ne peut se débarrasser de cette prison.

« A bien y lire, on ne saurait affirmer, donc, que la noirceur, le désespoir et la mort, dans cette poésie, trouveraient leur origine et leur impulsion dans la situation socio-politique de cette époque tragique ; ils s'enracinent bien plutôt dans le tempérament, la perception et l'expérience psychologique intime de Honarmandi. Sa connaissance de la littérature européenne et sa lecture de la poésie des poètes comme Rimbaud n'était pas sans influence dans son pessimisme. »⁸³⁴

Dans l'entretien publié pour introduction de son *Choix de poèmes*, Honarmandi affirme que depuis son enfance, la solitude et la souffrance l'attiraient. Ces inclinations s'enracinent donc profondément dans son être intime. Mais allant plus loin, Honarmandi précise et explique :

« Exprimer une demande à la mort dans mes poèmes, est une manière de demander une vie meilleure »⁸³⁵

d) Autres thèmes

Le rêve, l'imagination, jouent eux aussi un rôle essentiel, toujours en un sens plutôt romantique – et, ici encore, souvent liée intimement à la mort :

La Fille de l'océan

Un matin du nouveau printemps,

A l'instant où le baiser ondule sur les lèvres de la brise,

On la sépare, comme une fleur, des bras de sa mère ;

On lave son corps au parfum du matin,

On confie son berceau à la vague.

Le vent chantonne à ses oreilles,

L'océan verse mille perles à ses pieds...

⁸³⁴ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm-andâz-e cher-moâser-e iran (Perspective de la poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Sâles, 1^{ère} édition, 1999, p.503

⁸³⁵ *Brgozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.22

Ô maints printemps qui passent ainsi !...

Un matin du nouveau printemps,

A l'instant où le baiser ondule sur les lèvres de la brise,

Sur la route que mes larmes ont lavée,

On dirait qu'il y a une fille dont le cœur me désire,

On dirait qu'il y a une fille que mon cœur désire.

Ô maints printemps qui passent ainsi !...

Une nuit, la brise se plaindra de loin,

On dirait que la fosse mortuaire est devenue la chambre à coucher d'une femme.⁸³⁶

Le but de la poésie comme le dit Rimbaud dans ses *Lettres du voyant* est d' « arriver à l'inconnu. »

Honarmandi prend ce thème et écrit son poème *Nâchenâs (Inconnue)* en 1955 :

Inconnue

*Je la cherchais inutilement dans le futur, car elle était morte
dans mon passé. Plus je la cherchais dans le futur, plus elle
s'éloignait de moi.*

H.H

⁸³⁶ Honarmandi, Hassan, *Harâs(Angoiss)*, Téhéran, Zovâr, 1958, p.p.121-122

J'ai tant frappé à la porte, on ne m'a pas ouvert.

J'ai frappé encore une fois.

La porte et le toit de cette maison étaient familiers à mes yeux.

J'ai entendu des pas, je me suis dit c'est les siens.

C'est le signe connu de son image derrière la porte,

Comme les yeux d'une fille qui se réveille avec coquetterie, la porte s'ouvrit.

Et là, une fille me regarda fixement comme si elle me connaissait.

Dans son regard, j'ai lu l'histoire...

Je lui ai dit où est mon amie ?

Elle me regarda encore.

Il semblait qu'elle se souvenait de l'amie éloignée.

Elle m'a dit oui je connais celle qui parlait ma langue

Sur ses lèvres, à chaque instant, il y avait ton nom.

Elle n'a pas chanté sauf à ton souvenir.

Je lui ai dit où est-elle maintenant ?

Elle a répondu : elle a changé de demeure.

Elle s'est envolée, s'est éloignée de mes yeux, dans le voile de l'année.

Une autre fois, me suis-je mis en route à sa recherche...

Les aiguilles de la montre avançaient en même temps que mes pas.

Les années passaient devant mes yeux.

.....
.....
.....

*A la dernière maison,
J'ai frappé à la porte,
J'ai dit où est mon amie ?
Une réponse amère est sortie de ses lèvres :
Elle est, il y a longtemps, morte seule,
Seule dans cette demeure !*⁸³⁷

Tout comme Rimbaud dans des poèmes comme *Les étrennes des orphelins*, *Soleil et chair*, *Les premières communions*, *Les réparties de Nina*, *Accroupissements*, ainsi que *Veillées* dans les *Illuminations*, il utilise les lignes de points de suspension dans ce poème.

Autre caractéristique : l'importance de la description, qui est parfois, elle-même, une manière de se réfugier dans le rêve.

Hugo Friedrich en parlant de Baudelaire écrit :

« *Il mesure en lui-même avec ténacité, méthode et sérieux tout ce qui naît de la pression de la modernité : l'angoisse, le sentiment de ne trouver jamais aucune porte de secours, l'effondrement de l'être face à une « idéalité » ardemment désirée mais qui s'échappe toujours dans le vide. Il parle de sa volonté obsessionnelle d'assumer tous les destins.* »⁸³⁸

Nous trouvons cela très juste à propos de Honarmandi.

Dans son poème *Angoisse* (écrit en 1955), après le coup d'Etat d'août 1953, Honarmandi a bien décrit et dépeint son inquiétude et son effroi. Ces années-là, le désespoir avait généralement envahi l'esprit des poètes et l'atmosphère politique du pays : cela est très bien décrit dans ce poème :

⁸³⁷ Honarmandi, Hassan, *Harâs(Angoisse)*, p.p. 40-42

⁸³⁸ Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, 1999, p. 47

Angoisse

*Les nuits, comme le loup derrière le mur des jours,
Sont en repos et vont dévorer quelqu'un...
Lors de ma mort, moi qui suis le fredon du matin clair,
Les nuits entonneront d'anciennes chansons néfastes !...
Je crains ta hâte, ô nuit prématurée,
Je crains ton retard, ô matin rare,
Je crains tout retard,
Je crains toute hâte...
Oh désir, moi aussi, j'ai cherché, une nuit, le chemin de ta ville.
Oh péché, moi aussi, j'ai bu dans ta coupe...
De ces lèvres-là, mille plaintes se sont endormies dans le silence.
De cette nuit-là, mille histoires ont trépassé dans le regard.
Je crains la noirceur des nuits pleines de mélancolie.
Je crains la blancheur des jours sans espoir.
Je crains le noir,
Je crains le blanc...
Je crains le regard trépassé dans le silence,
Je crains le silence endormi dans le regard,
Je crains le silence,
Je crains le regard,
Je crains le blanc,
Je crains le noir.⁸³⁹*

⁸³⁹ Harâs(Angoisse), p.p .73-74

Le romantisme de Honarmandi, comparé à celui des artistes de ces années 1950, est plus profond, plus sublime, plus artistiquement ciselé que celui, plus sentimental, de la plupart des autres poètes.

Autre trait de son romantisme : la fuite au loin, et la vision de contrées lointaines. Le poète, déçu par son milieu actuel, par son époque, essaie de fuir au plus loin de ce qui l'entoure. Honarmandi, dans son poème *Avarêh (Errant)* se compare à un oiseau qui brise sa cage et tente de se libérer pour voler à tire d'ailes vers . . . Paris :

Errant

Comme un oiseau qui brise sa cage

J'ai trouvé le chemin vers les horizons lointains

Paris ! Je viens vers toi sur un long chemin

Avec pour provision de voyage une lourde peine et le chagrin de l'échec.

Mon âme est fatiguée par le souci de cette étroitesse funeste

Là-bas, on donne la bonne nouvelle de la nouvelle vie

On efface du cœur des amants la rouille de la mélancolie.

Dans la coupe de l'amour, on donne assez de vin

La nuit enlève son voile noir

Sur les lèvres de l'horizon, le doux rire du jour s'est épanoui

Et ces flammes- là qui ont soufflé dans le cœur de ma pénombre

Etincellent une fois encore, chaudement, brûlant la poitrine

J'aime le rayon du soleil illuminé

Comme une ombre, je cours derrière le soleil avec toute mon existence

Il y a longtemps, l'Orient est demeuré dans la noire pénombre

Désormais, je me précipite vers l'Occident, je me précipite

Mère ! J'ai renoncé à toi, renonce donc à moi puisque

Je me suis enfui de moi et que mon désir est mort

*Je suis ce voyageur à pied, vagabond que le destin
Cherche dans le dortoir du tombeau*

*J'étais le peintre d'illusion, le sculpteur de douleur
De mes peintures, celle de la servitude, n'a pas été effacée
Des peintures inachevées et des images incomplètes
Sont remplis les murs noirs de la prison de ma vie.*⁸⁴⁰

Comme nous l'avons vu, les traits particulièrement caractéristiques du romantisme iranien sont :

- «- *L'insistance très appuyée sur les sentiments et les sensations, les perceptions sensorielles ;*
- *Une attention aigüe portée aux amours pleines de souffrance et, au sens strict, lamentables ;*
- *Les descriptions de personnalités mélancoliques, en proie aux désirs amoureux, découragés, tristes, comme des héros littéraires ou artistiques ;*
- *La dominance d'une atmosphère de détresse, d'affliction, et aussi, de nostalgie pour le passé dans la littérature et les arts dramatiques.* »⁸⁴¹

Paul Van Tieghem écrit : « *Se sentant indépendants de la société, estimant leurs droits individuels supérieurs à ceux qu'a sur eux la communauté, beaucoup de romantiques ne contemplent et ne cultivent que leur moi ; ce moi, que Pascal disait haïssable dans les écrits, remplit les leurs ; conséquence inévitable de leur souci de variété et d'intimité.* »⁸⁴² C'est le cas d'un grand nombre de poèmes d'inspiration romantique de Honarmandi.

Selon l'avis d'Abdol-Ali Oweissi, Honarmandi a dépeint « *avec une grand habileté créatrice ses sentiments et ses sensations individuelles dans une forme imaginative, notamment dans les poèmes Chahr-e rosvâ (Ville déshonorée), Pâris (Paris) et Ghâli (Tapis). La personnification est la figure stylistique la plus marquante dans ces poèmes* »⁸⁴³

⁸⁴⁰ *Harâs(Angoisse)*, p.p. 17-18

⁸⁴¹ Revue Oweissi, Abdol-Ali, *Barrasi-e romantism va bâztâb-e ân dar cher-e Hassa Honarmandi (Etude du romantisme et de son reflet dans la poésie de Hassan Honarmandi)*, Pajouhech-nâmeh-ye adab-e ghanâi, Université Sistân-o- Baloutchistan, 10^{ème} année, numéro 18, 2012, p. 12

⁸⁴² Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Editions Albin Michel, 1948 et 1969, p.229

⁸⁴³ Oweissi, Abdol-Ali, *ibid*, p.12

Le Siècle déshonoré

...et dans le siècle le plus déshonoré, nous t'avons revêtu d'un habit d'existence, et à tous les recoins du siècle une laide nuit,

A la manière des prostituées avait étendu son giron,

Et n'y brillait que l'éclat des poignards ;

Et nous t'avons ouvert la porte des cieux.

Quand les gens de ton espèce avaient rendu étroite pour eux la terre,

Et nous avons rendu soupçonneux de toi les gens d'esprit borné ;

Et nous avons examiné dans ton corps et ton âme inoffensifs les poisons produisant la mort.

Ensuite, nous avons répandu l'eau de pureté sur la corruption des opiums, qui serrait ton corps dans son cercle vicieux,

Et nous t'avons commandé de te quereller avec toi-même,

Dans l'oscillation entre les grandes victoires et les échecs.

Et la nuit devint le résumé de ta querelle avec l'obscurité !

Et finalement, un minuit, nous t'avons montré l'aube,

L'aube de ta victoire contre toi,

Et puisque tu t'es toi-même vaincu, personne n'a osé se quereller avec toi.

Et nous t'avons demandé d'être gentil aussi avec les gens soupçonneux,

Car dans leur enfer intérieur, ils sont le châtiment d'eux-mêmes !

*Et le siècle avançait toujours plus vers l'anéantissement.*⁸⁴⁴

e) La nostalgie et les souvenirs

La relation des souvenirs d'un passé perdu, accompagné de nostalgie, et de regret, a une présence remarquable dans la poésie ; les poètes romantiques surtout s'y sont illustré.⁸⁴⁵

Chez Honarmandi, cette nostalgie s'exprime dans le poème *Iran* :

Iran

L'Iran pousse des clameurs dans ma poitrine !

Ô voyageur perdu, tu t'es enfui, à la fin

Et ce fruit doré des pensées pures

Tu l'as versé sur le passage des gens étrangers

Enfin tu t'es enfui

Et tu as rompu avec moi

Les nuits, j'ai entendu que, dans les bras des bien-aimées charmantes

Ivre, tu tapes du pied sur la coupe

Tu as oublié ma nuit, dont l'horreur augmente

De la nuit au matin, tu pousses des chansons ivres

Bref, j'ai entendu . . .

Moi, avec le regard rebelle et plein de fierté

Indifférent à son reproche aimable

⁸⁴⁴ *Daftar-e cher-hâ-ye âsân (Cahier des poésies faciles)*, p.47

⁸⁴⁵ Djafari, Massoud, *Seir- e romantism dar Oroupa (Parcours du romantisme en Europe)*, Téhéran, Nachr-e markaz, 2008, p. 262

Je crie :

Ô Mère, suffit, le blâme...

Et alors, mes lèvres se murmurant à elles-mêmes

Il semble qu'elles excusent le péché que je n'ai pas commis

Oui, je me suis rompu

Comme une branche qui se rompt de sa jointure

Oui, je me suis enfui

Comme une flamme effrayée fuit son point de jonction

Pour une vie à côté de toi, j'ai moralement souffert et hélas

Mon jour était plus noir que la nuit sans étoiles

J'ai vécu moins coupable que l'aube mais

Mon cœur était tout déchiré comme les parties du crépuscule

Oui, je me suis enfui

Mais pardonne-moi

Car plus glorieuse que le soleil du matin

Ma tête n'est jamais baissée vers l'ombre des étrangers

Oui, je me suis enfui

Mais tu es avec moi

Tu es le matin clair pour mes nuits malheureuses

Loin de toi, que mon âme ne soit pas loin de ton rêve

Partout la chanson de ton amour est la compagne de mon âme

Tu es partout avec moi

Un jour, je froterai ma tête à tes pieds pour la réconciliation

Le jour où dans ton regard il n'y aura ni colère, ni reproche

Où la nuit donnera son corps au bout de son cercueil étroit

*Où il n'y aura que la danse du matin et le fredonnement du soleil.*⁸⁴⁶

⁸⁴⁶ Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes), p.p. 103-106

Paris, hiver 1963.

La nouveauté qu'apporte Honarmandi se situe en grande partie dans les expressions et les images romantiques qu'il apporte à la poésie persane ; tantôt influencées par la poésie française, tantôt redevables de son originalité propre et personnelle.

Par exemple, le poète, chagriné d'avoir vu disparaître son amante dans la mort, compose *Nâ-âchnâ (Inconnue)* qui est plein de sentiments tristes, d'une nostalgie assez particulière.

Comme le dit bien Priestly :

« *Les romantiques sont des exilés en deuil d'eux mêmes* »⁸⁴⁷

Reprenant un des termes clés de la poésie moderne il écrit son poème en lui donnant comme titre ce terme inconnu. Voir le poème *Inconnue* plus haut.

Le romantisme de Honarmandi est plutôt le romantisme individuel dont nous avons parlé plus haut. C'est un romantisme amoureux, et non politique, qui contient l'amour charnel et ne porte à peu près aucune attention aux problèmes socio-politiques, si ce n'est par allusions lointaines, et souvent assez adroites . . .

Il est loin de la pensée politique, mais il s'approche parfois du romantisme social, comme on l'a vu dans le poème *Harâs (Angoisse)*. Rappelons ici que les traits de ce romantisme qu'on peut qualifier d'individuel sont :

- considérer les sentiments individuels et non pas la société et les problèmes des gens.
- ne pas donner de profondeur aux pensées qui s'exposent dans le poème ; donner au contraire de l'importance aux lamentations amoureuses ;
- éprouver la mélancolie, et l'insatisfaction de la vie, et aspirer à la mort.

Ces caractéristiques sont bien manifestes dans l'œuvre de Honarmandi.

Vu sous une autre perspective, nous pouvons diviser le romantisme individuel :

1. en romantisme optimiste, où l'espoir emplit tout le poème. Le poète, qui espère en la vie, en l'avenir du monde et de la nature, le poète parle de ses sentiments et de ses sensations individuels.

⁸⁴⁷ Priestly, John Boynton, cité in *Etude du romantisme et son reflet dans la poésie de Hassan Honarmandi*, Oweissi, Abdol-Ali, p. 15

2. et en romantisme pessimiste ou noir. Nous en constatons la présence en beaucoup de poèmes de Honarmand (voir plus haut).

f) La nature

L'une des caractéristiques majeures du romantisme est l'attention portée à la nature. Les états de l'âme humaine y sont pensés et représentés comme en relation intime avec les états de la nature, à laquelle l'homme s'identifie, au moins subjectivement. La nature donne ainsi la vie à l'homme et l'inspiration au poète.

Fleur solitaire

Dédié à la fleur de magnolia

*Ô fleur, à tous les coins de cette ville tu es solitaire,
Moi aussi à tous les coins de cette ville je suis étranger.
Hélas je suis moi aussi expulsé de ta ville, il n'y a que
Le regret et le chagrin qui dans cette ville me soient échus.
Hélas on ne te connaît pas ici, on ne me connaît pas non plus.
Ô douleur, on ne comprend pas ici ta langue.
Si cent odeurs agréables viennent de tes cheveux,
Ainsi que ma poésie, on ne les voudra, on ne les lira pas du tout.
Nous deux, à tous les coins de cette ville, sommes solitaires.
Pas une seule main ne caressait nos têtes ;
Nous avons ouvert cent yeux à tous les horizons mais hélas,
Il n'y a pas un seul œil qui nous regarderait.
Je sais et suis seul à savoir, toi aussi tu le sais, oui*

Cette manière qui est à nous, elle ne nous mène nulle part.

Là où mon cœur est resté, et où demeure son cœur,

C'est là où bon gré mal gré m'attire mon cœur.

Bien des chansons moururent sur mes lèvres et pourvu

Qu'une magie ouvre la serrure de ces lèvres fermées,

Et que le parfum du printemps s'élève de la racine de tes cheveux.

Ah pourvu que mon cœur se mette à battre à ton souvenir !...⁸⁴⁸

« *L'un des aspects les plus considérables de la poésie nouvelle persane, c'est-à-dire celui de profiter des rôles différents de la nature pour transmettre le sentiment et la pensée du poète, reçoit une part de son inspiration du parcours de la poésie romantique de l'Europe.* »⁸⁴⁹

Et dans le cas de Honarmandi, il s'agit précisément de la poésie romantique française.

Dans le poème *Masti (Ivresse)*, comme on l'a vu, l'influence des principes romantiques est bien évidente.

Honarmandi se fait connaître surtout après la publication de son premier recueil *Harâs (Angoisse)*, dans lequel le poème éponyme expose son Credo. Ce recueil, nous l'avons dit, est publié en 1958. Pour présenter son désespoir, il est nécessaire d'y incalcer un peu d'espoir... On le remarque dans des poèmes tels que *Techneh (Assoiffé)*, où le poète trouve celle qu'il avait cherchée :

Assoiffé

⁸⁴⁸ *Harâs(Angoisse)*, p.p 91-92

⁸⁴⁹ Revu Pourali-fard, Akram, *Romantism-e Oroupâ va cher-e no-e fârsi (Le Romantisme de l'Europe et la nouvelle poésie persane)*, Revue de la Faculté de Lettres et de Sciences humaines de l'Université de Tabriz, 2003, p. 9.

*Ton rêve m'a visité de multiples fois,
Ne dérobe pas ton visage à ma vue !
Tu as gelé les sourires de tes lèvres,
Pour l'amour de Dieu, ne fais plus cela,
Ô toi peintre de l'espoir,
Qu'auparavant j'ai vue dans mes rêves.
Tu es le même dessin aimé, ancien,
Qu'en le voyant, j'adorais.
Ô toi qui parles ma langue, élabores la parole,
Sors donc de ma poitrine la musique de mille émotions !
Mon corps et mon âme sont assoiffés de ton instrument,
Chante-moi une chanson des contrées lointaines.
Je viens vers toi, de la ville nocturne,
J'ai ouvert le sein d'une nuit obscure,
Me voici et le matin sans attendre,
T'ayant cherchée, je t'ai trouvée.⁸⁵⁰*

Selon Kâmyâr Âbedi, « une partie de ce qui forme le regard pessimiste du poète s'enracine, d'une part, dans la spécificité de sa perception en matière de philosophie de la vie, et d'autre part, dans la ruine spirituelle du monde moderne. »⁸⁵¹

Il faut ajouter que dans certains cas, cela résulte des situations socio-politiques, bien que Honarmandi ne soit pas un poète politique. Baudelaire, dont Honarmandi est le traducteur, estimait :

⁸⁵⁰ Harâs(Angoisse), p.p. 158-159

⁸⁵¹ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh(Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013, p..48

« Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie (en) est un des ornements les plus vulgaires ; -- tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur.... »⁸⁵² Honarmandi, qui a inséré et traduit les conceptions de Baudelaire dans son ouvrage *Du Romantisme au Surréalisme*, est notamment influencé par Baudelaire dans son poème *Bizâr (Dégoûté)*.

Dégoûté

Ô vieux fabuliste, arrête, arrête !

L'utopie de la vie est fastidieuse,

Laisse-moi m'enfoncer dans le sommeil de la mort ;

Invisible est la fin de la noire nuit,

Il est inutile que tu dises que le matin sourit.

A mes oreilles, cette chanson s'alourdit.

Ai-je vu combien cet horizon est obscur !

Ai-je vu combien cette aube est ensanglantée !

Il y a longtemps qu'un démon géant s'est caché dans mon cœur !

Comment engagé-je le combat avec ce diable noir ?

Admettons que je m'échappe de ce pays,

Comment m'enfuirai-je du démon géant de mon cœur ?

Jadis, ce n'était que cela ; désormais aussi,

Les mœurs du monde ne changeront pas !

Et cette obscure longue nuit mêlée de douleur,

⁸⁵² Baudelaire, Charles, *Œuvres poétiques complètes*, p.p.657-658

Je sais qu'elle n'aura pas d'aube...
Je ne m'éprendrai plus de l'espoir,
Je ne m'attacherai plus au rêve,
Je ne chercherai plus mon chemin vers l'aube,
Je ne sourirai plus à la noire nuit,
De tout ce que j'ai vu, suis-je écœuré !
Ecœuré de ce que je verrai encore,
Ecœuré, bien que le bonheur m'ait montré son visage,
*Ecœuré, bien que la vie m'ait parfois souri !*⁸⁵³

Nietzsche aussi voyait le déclin de la spiritualité et de l'éthique dans le monde moderne. La modernité des idées de Honarmandi, à ce propos, est bien perceptible dans le poème *Bâzitcheh (Jouet)* où il dit :

Il ya longtemps que Dieu s'est endormi
*Il n'y a pas de chemin vers Dieu . . .*⁸⁵⁴

D'une façon générale, l'admiration de la mort existe chez les poètes iraniens après le coup d'Etat du 19 août 1953, chez Tavallali, par exemple ; il en va cependant un peu différemment chez Honarmandi, car il développe ses propres visions de la mort. Il y a beaucoup réfléchi, et il a élaboré les influences extérieures dans son esprit.

Honarmandi, qui vénère la mort, est pessimiste envers lui-même ; toutefois, il cherche sa femme imaginaire idéale; c'est de là que proviennent les poèmes amoureux où le poète traite

⁸⁵³ *Harâs(Angoissee)*, p.p.23-24

⁸⁵⁴ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.126

le thème de l'amour. Dans le poème *Mirasad az râh (Elle arrive du chemin)*, cela est bien manifeste :

Elle arrive du chemin

Celle qui était partie en voyage, arrive encore du chemin

Le dessin d'un regard s'est assis sur le seuil

Le bourgeon d'un souvenir s'est épanoui sur le bord du balcon...

Que ferait-elle avec la tromperie de la haine brûlant l'âme ?

Que ferais-je avec l'intimidation de l'amour réduisant l'âme ?

Mon âme, par l'inutile attente, est épuisée

C'était son ombre, ce qui glissait sur mes lèvres

Elle, sans moi, a reiré son visage de toute visite

J'ai ouvert mes lèvres à désirer, avec elle

Mes larmes l'attirent à nouveau de ce côté

Mon amour l'attire à nouveau vers ici

Une nouvelle fois, la ville se remplit de mon péché

Une nouvelle fois, la ville se remplit de son péché

Une nouvelle fois, dans le cœur de la nuit, rira

L'éclat ravissant des flammes de son regard

Celle qui était partie en voyage arrive à nouveau du chemin

Le dessin d'un regard s'est assis sur le seuil . . . ⁸⁵⁵

Toutefois, toujours à la manière de Baudelaire, il exprime parfois de la haine envers les femmes : dans les poèmes *Nefrat (Haine)* ou *Zane (Femme)*, notamment.

⁸⁵⁵ *Harâs(Angoissee)*, p.p. 147-148

Haine

Je t'ai vue, nue, au mitant de mon lit,

J'ai caché tes doux membres dans mes bras.

Comme mon cœur le désirait, j'ai obtenu satisfaction et soudain,

Me suis levé de ton lit, calme et silencieux !

Je me suis levé pour ne plus t'embrasser.

Une colère, dans ma poitrine, se mêlait à la haine.

Était-ce ce corps de rêve-là, que j'ai vu ?

Était-ce ce rêve-là qui s'est accroché à mon âme ?

Je désire l'amour mais où est donc l'amour désiré ?

Ô femme, tu n'as pas de fortune, sauf ton corps ?

Laisse-moi rester seul avec moi-même,

Tu n'as plus de place dans ma pensée.⁸⁵⁶

Femme

⁸⁵⁶ Harâs(Angoisse), p.p.57-58

Comme Dieu qui ne voulait pas voir les femmes, ... moi aussi,

Il y a longtemps que je ne regarde plus leur visage.

Demande-t-on à Dieu « comment vas-tu sans femme ? »...

Comme Dieu, j'ai choisi un autre chemin.

Chaque femme qui était créature de ma poésie,

S'est échappée de moi et s'est endormie dans les bras d'un autre.

Elle souhaitait que je lui chante une chanson mais

Elle posait ses lèvres sur les lèvres silencieuses d'un autre.

Sauf dans mon rêve, mon paradis et rien d'autre,

Il n'y a plus de femme posant ses lèvres sur les miennes.

Parmi ces bien-aimées de la ville, plus aucune,

Ne vient se reposer la nuit dans mon lit.

Parmi les visages ravissants que j'ai embellis de ma poésie,

Je jure qu'aucune femme n'était aussi ravissante...

Si leur sourire s'est épanoui, c'était grâce à ma poésie.

Le sourire ravissant d'aucune femme n'était jamais celui que les autres voyaient.

Désormais, on pourra ouvrir ses yeux à chaque contrée.

Ici ne sont pas agréés les yeux qui louent la beauté.

Désormais, on pourra plier bagage à chaque contrée.

*Le cœur effrayé n'est plus ici lié à sa chaîne.*⁸⁵⁷

Nous savons que trois femmes ont marqué la vie de Baudelaire : Jeanne Duval, Marie Daubrun et Apollonie Sabâtier.

La femme possède deux figures chez Baudelaire ; la figure de l'Idéal et celle du Spleen.

Ce qui concerne la figure de l'Idéal se trouve dans les poèmes comme *Parfum exotique* et *La Chevelure*.

La femme bien aimée et son odeur lui donnent « l'accès d'un ailleurs » et l'amènent dans un monde idéal. Ce sont des poèmes consacrés à Jeanne Duval, femme sensuelle « dont le corps éveille les sens du poète. »

Il y a aussi la femme qui lui donne la tendresse, la douceur et le calme, dans les poèmes comme *Le Beau navire* et *L'invitation au voyage*. Madame Sabâtier en est la représentante.

Nous constatons également la femme qui demeure dans ses rêves et ses souvenirs, les souvenirs qu'il présente par un passé qu'il regrette et aussi par une nostalgie.

La femme aimée par Baudelaire est inaccessible ; ce qui est un point commun chez Baudelaire et Honarmandi.

Ce dernier dans un poème intitulé *Inân ke miramand ze mâ (Celles qui passent en hâte dans ma vie)*, reprend le même thème existant déjà dans le poème *A une passante* de Baudelaire.

Voici le poème de Honarmandi :

Celles qui passent en hâte dans ma vie

Celles qui passent en hâte à côté de moi,

La nuit, sont dans le lit calme de qui ?...

Où se posent-elles, les lèvres pleines de baisers ?

⁸⁵⁷ *Harâs(Angoisse)*, p.p.135-136

Celles qui s'enfuient de nous, elles sont apprivoisées par qui ?

Celles qui vont chez mon voisin

N'ont pas, même une nuit, frappé à ma porte.

J'ai toujours eu ce désir que se perdant une nuit, sans attendre ni prévenir,

Elles viennent à mon côté...

Chaque matin quand je me réveille de mon sommeil amer,

Le miroir sait ce qui m'est arrivé la veille au soir.

Comme un bourgeon pour qui l'automne est à l'affût,

Les cheveux blancs amènent à l'oreille la bonne nouvelle de la mort.

Ceux qui joyeusement se réveillent

Ont dormi dans le lit doux d'une femme.

Ceux à qui le sourire éclaire le visage

Ont baisé les lèvres satisfaisantes d'une femme.

Dès que le bourgeon du désir s'ouvre dans ton regard,

Je sais que tu désires te coucher avec moi,

Mais à quoi bon, car je n'obtiens pas satisfaction de toi.

Ton désir est clair dans les yeux de ton cœur noir.

Il vaut mieux que tu serres davantage mon cou,

De tes bras ravissants qui caressent l'amant.

Tu sais quand la mort lui donnera un baiser froid :

Alors tu pousseras des cris amers et tu te plaindras !...

Ô rêve, tu t'attaches inutilement à cette promesse d'amour.

Celles qui ressemblent au miroir ont des cœurs noirs.

Ces belles femmes de la ville, ignorant le mystère d'être amoureuses,

*Sont en lutte avec elles-mêmes et en rancune avec nous.*⁸⁵⁸

Lisons maintenant le poème de Baudelaire :

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

*Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*⁸⁵⁹

Comme l'écrit Jérôme Thélot dans *Baudelaire Violence et poésie* : « Dans les deux derniers vers d' « A une passante », Baudelaire demeure l'organisateur des formes closes, l'architecte du langage idéal, qui transfigure par l'écriture, cette fois encore, la réalité de la perte, le grand trou sourd de l'espérance déçue. »⁸⁶⁰

⁸⁵⁸ Haràs(Angoisse) p.p. 54-56

⁸⁵⁹ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p.p. 133-134

⁸⁶⁰ Thélot, Jérôme, *Baudelaire Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 485

« La vérité aurait pu naître, retournement, joie, mais n'est pas et ne sera jamais peut-être. »

⁸⁶¹ Comme le croit Jérôme Thélot, Baudelaire avec ce poème « *fondait...le mythe de l'époque moderne.... « A une passante » désigne le mythe littéraire pour ce qu'il est, un leurre n'étreignant pas la réalité, et informe par-delà le XIXe siècle la modernité d'aujourd'hui... »*⁸⁶²

A la différence d' « A une passante » qui « *n'est pas qu'une cloche fêlée sur le désert d'ennui et résonne au-delà de ses mots, de son échec, comme un espoir et un appel* », ⁸⁶³ le poème de Honarmandi n'a point d'espoir ni d'appel. Encore à la différence du poème de Honarmandi « Baudelaire ne sut plus, à l'occasion de ce vers, si la Passante était réellement l'amie des jours heureux ou au contraire, comme d'autres femmes souvent rencontrées, la provisoire complice d'un soir sans lune, encore l'ivresse, dont il faut se réveiller dans l'horreur, d' « *endormir la douleur sur un lit hasardeux.* » ⁸⁶⁴

La Passante « *n'est ni la fascination négative ni le sommeil fautif, ni la violence ni le divertissement, mais l'indispensable mort du moi dans le partage d'amour, et, dans le temps qu'elle oriente, l'origine.* » ⁸⁶⁵

Le passage des femmes chez Honarmandi et d'une femme passante chez Baudelaire ainsi que l'inattention de(s) femme(s) sont ici les points communs ; les thèmes communs, ce qui montre l'influence de Baudelaire sur son traducteur Honarmandi.

Comme nous le savons, dans *Les Fleurs du Mal*, la femme est sensuelle, douce ou spirituelle, mais elle est parfois une femme fatale ; ce qui lui cause le spleen.

Cette femme donne au poète des souffrances, lui apporte la destruction : « destructrice, elle représente le Mal. »

Dans le poème *La Destruction* le Démon prend l'apparence des femmes ; « La forme de la plus séduisante des femmes » qui jette des yeux du poète « l'appareil sanglant de la destruction. »

⁸⁶¹ Ibid, p.485

⁸⁶² Ibid, p.486

⁸⁶³ Ibid, p. 488

⁸⁶⁴ Ibid, p. 491

⁸⁶⁵ Ibid, p. 491

Le thème se trouve dans le poème *Gonâh (Péché)* chez Honarmandi quand il dit :

Un amer gémissement se leva des lèvres de la femme.

L'homme prit son corps dans ses bras.

C'était danse de Dieu et jouissance du Démon !...

*C'était la paix du soleil, de la lune, du nuage et du vent....*⁸⁶⁶

Loin de lui donner comme Baudelaire, les traits d'un vampire, il la considère à la manière du poète des *Fleurs du Mal* comme un bourreau dont le poète dépend.

Dans le poème *Dechneh(Poignard)* il demande à la femme d' « enfoncer un poignard » pour qu'il « meure » avec « l'esprit tranquille. »

Poignard

Jusqu'à quand parleré-je et cachéré-je d'un voile,

Devant toi, mes cent gémissements liés d'une chaîne ?...

Jusqu'à quand te verré-je et caché de toi chaque nuit,

Je dessinerai ton portrait sur cent œuvres d'art ;

Chaque jour, j'entends que tu satisfais le désir des autres,

Et la nuit, je serre fortement ton souvenir dans mes bras,

J'ouvre cent yeux pour te voir entrer par la porte.

Chaque instant regretterai-je le regard perdu,

D'un côté m'attire la mort et elle me demande :

« Que cherches-tu, plus que cela ? »

De l'autre, c'est la vie qui me court après, me demandant,

« Que souhaites-tu ? »

⁸⁶⁶ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes), p.180*

Sauf ton souvenir, toute chose est mêlée à la mort.

Je me suis accroché à ton souvenir, qu'en diras-tu ?...

Pourvu qu'une nuit, dans l'ivresse de tes bras,

Dégagé du souci de ce qui a été ou n'a pas été, je meure !...

Je n'ai plus le désir de vivre avec toi.

*Enfonce un poignard pour que l'esprit tranquille, je meure.*⁸⁶⁷

Le dernier vers de ce poème nous évoque d'ailleurs les deux premiers vers du poème *Le Vampire* :

Toi qui, comme un coup de couteau,

*Dans mon cœur plaintif es entrée*⁸⁶⁸

Comme chez Baudelaire la femme pour Honarmandi est une source de plaisir en même temps que de souffrance.

Nous pouvons dans certains poèmes considérer les deux poètes comme « misogyne. »

Les deux croient que la femme manque de spiritualité. Mais ils mettent parfois la femme en valeur, le poème *Le Masque* de Baudelaire et *Techneh(Assoiffé)* :

Assoiffé

Ton rêve m'a visité de multiples fois,

⁸⁶⁷ *Harâs(Angoisie)*, p.p.152-153

⁸⁶⁸ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, p.65

Ne dérobe pas ton visage à ma vue !

Tu as gelé les sourires de tes lèvres,

Pour l'amour de Dieu, ne fais plus cela,

Ô toi peintre de l'espoir,

Qu'auparavant j'ai vue dans mes rêves.

Tu es le même dessin aimé, ancien,

Qu'en le voyant, j'adorais.

Ô toi qui parles ma langue, élabores la parole,

Sors donc de ma poitrine la musique de mille émotions !

Mon corps et mon âme sont assoiffés de ton instrument,

Chante-moi une chanson des contrées lointaines.

Je viens vers toi, de la ville nocturne,

J'ai ouvert le sein d'une nuit obscure,

Me voici et le matin sans attendre,

T'ayant cherchée, je t'ai trouvée... ⁸⁶⁹

Parfois les deux poètes la considèrent comme un être simplement charnel ; sans âme ; Baudelaire croit que la femme « ne sait pas séparer l'âme du corps », il croit, bien sûr dans *Mon cœur mis à nu* qu' « elle n'a que le corps »⁸⁷⁰ Cette idée est exprimée dans le poème *Nefrat*(*Haine*) de Honoré de Balzac quand il dit dans les deux derniers vers de son poème :

Je désire l'amour mais où est donc l'amour désiré ?

⁸⁶⁹ *Harâs*(*Angoisse*), p.p. 158-159

⁸⁷⁰ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, p. 694

*Ô femme, tu n'as pas de fortune, sauf ton corps !*⁸⁷¹

Malgré tout cela comme chez Baudelaire la femme est un être sensuel dans les poèmes de Honarmandi, prenons comme exemple les poèmes *Aghouche (Dans mes bras)* :

Dans mes bras

*Elle est entrée encore,
Avec les bourgeons de ses seins,
Et ses bras blancs,
Ses sourcils noirs,
La jambe pareille au cristal,
Sa taille excitant le désir,
Et l'effort sensuel.
Avec la fuite sans abstinence,
Le jardin de son corps est
Plein de bourgeons, de fleurs...
Je suis debout devant la porte du verger,
Comme un voleur, regardant à la dérobée.
Son corps est imprégné d'Occident.
J'ai mon âme chauffée au rouge de l'Orient.*

⁸⁷¹ *Harâs(Angoisse)*, p.58

Nous sommes, elle et moi, le mystérieux accord des deux mondes.

Tous les membres de son corps

Connaissent le chemin qui mène à mon lit.

Mon corps tendu est le confident de son corps.

Les baisers de nos lèvres

Sont comme deux amis se connaissant depuis longtemps.

Nos baisers se partagent en deux souffles.

L'odeur ravissante de son corps

Ressemble au parfum des souvenirs lointains.

Un instant plus tard, il n'y a plus de nouvelles,

*De son existence ni de la mienne.*⁸⁷²

C'est ainsi que la haine, le désespoir et la mort empêchent la manifestation de l'amour comme il s'exprime dans la poésie classique.

L'amour, pour Honarmandi, est surtout charnel et corporel ; il est « *l'équivalent du désir d'un côté et du péché de l'autre* »⁸⁷³ Evoquant de préférence le désir charnel et le péché, comme Baudelaire qu'irritait la société de son temps, il se tourne vers la description physique, comme dans *Raghs 1 (Danse 1)* :

Danse 1

Ce soir-là, tu es revenue, si aimable, affable, capricieuse.

Tu es revenue à ma demeure, qui fut sans espérance.

⁸⁷² Bargozi-deh-ye cher-hâ (*Choix de poèmes*), p.p.174-176

⁸⁷³ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Sâles, Téhéran, 2013, p. 52

Je me suis dit : elle est née, peut-être, du rêve de toutes les nuits...

Je ne te croyais pas à côté de moi...

Tu es revenue et ton image, sur le rideau du rêve,

S'est ranimée comme les magnificences de l'amie partie en voyage.

Les portes de cent paradis me sont ouvertes !...

J'ai vu comme il est facile de prendre les rênes du Destin.

Tu es revenue et le sommeil s'est enfui de mes yeux,

Mais par ton parfum, suis-je devenu plus évanescent.

Un instant, cent étoiles se sont levées dans mes yeux et puis sont mortes.

Je t'ai vue et, à nouveau me suis oublié.

Par le charme de ton parfum, je fus assoiffé !...

Je galopais vers des horizons inconnus.

Soudain, je t'ai vue toute nue devant mes yeux.

J'ai fixé cent yeux sur toi, sans peur ni honte...

Un instant ta robe, comme les fleurs, tomba.

Ton corps séduisant m'apparut, comme un bourgeon qui s'ouvre.

Et ton linge souple et noir comme la nuit

Dissimulait mille matins merveilleux.

Tu t'es levée, pour danser, séduisante et désirable.

Dans les courbes de ta danse mon âme s'impatiente !...

Ma pensée luttait dans tout ce que j'avais et moi,

J'étais égaré par cent séductions de tes yeux discrets.

Dans les replis de ton corps souple,

Tant de mes besoins blessés s'enfuyaient de moi.

Sur ton sexe une culotte en soie

Se calmait comme une fleur sur le doux gazon.

Un instant, mille tentations se sont ranimées dans mon cœur.

Je me suis dit de me mettre sans tarder à tes pieds.

En moi, l'étincelle de l'ancien désir flamboyait.

J'étais là, mon besoin de toi et toi, ton désir derrière toi...

Tes membres pleins de fierté et ton dernier regard

Se glissèrent doucement dans mon lit impatient.

Une nuit se passa ainsi, et le lendemain à l'aube,

Ton parfum aussi soufflait dans l'haleine de la ruelle.⁸⁷⁴

⁸⁷⁴ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes), p.p.157-160*

Quand Honarmandi ne réussit pas à obtenir satisfaction d'une femme, il en exprime du ressentiment; la femme est alors désignée comme l'origine de sa tristesse. Il estime que «la femme» est très habile à mentir : « *elle ment aussi facilement que le poète exprime la vérité* » ou bien : « *elle est une fleur qui change de couleur dans chaque lit* »⁸⁷⁵

Et encore : *La femme est un enfant qui ne grandit jamais* ⁸⁷⁶

Une caractérisation qui peut surprendre, certes . . .

Un ressentiment double, celui aussi lié au fait même d'attirer l'attention et d'inspirer le désir alors que le poète ne trouve pas davantage dans cette relation que ce plaisir immédiat, mais que son esprit précisément dépend de ce plaisir :

Haine

Je t'ai vue, nue, au mitant de mon lit,

J'ai caché tes doux membres dans mes bras.

Comme mon cœur le désirait, j'ai obtenu satisfaction et soudain,

Me suis levé de ton lit, calme et silencieux !

Je me suis levé pour ne plus t'embrasser.

Une colère, dans ma poitrine, se mêlait à la haine.

Était-ce ce corps de rêve-là, que j'ai vu ?

Était-ce ce rêve-là qui s'est accroché à mon âme ?

Je désire l'amour mais où est donc l'amour désiré ?

Ô femme, tu n'as pas de fortune, sauf ton corps ?

Laisse-moi rester seul avec moi-même,

⁸⁷⁵ Honarmandi, Hassan, *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm va daftar-e cher-hâ-ye-âsân (Cahier de pensées brutes, Cahier de poésies faciles)*, Téhéran, Avâ, 1972, p.80

⁸⁷⁶ Ibid, p. 71

*Tu n'as plus de place dans ma pensée.*⁸⁷⁷

Dans le poème *Inân ke tonde migozarand* (*Celles qui passent en hâte dans ma vie*), il exprime son mécontentement des femmes qui « s'enfuient de nous » et qui « se rendent chez le voisin »⁸⁷⁸, elles qui « ressemblent au miroir ont des cœurs noirs ». Pour le poète, les femmes qui le laissent seul, « ces belles femmes de la ville, ignorent le mystère d'être amoureuses » ; elles « sont en lutte avec elles mêmes et en rancune avec nous »⁸⁷⁹

Autre thème présent chez Honarmandi : dans la poésie contemporaine persane, quelques poètes ont loué, à un certain moment de leur existence, la consommation de *l'opium* : Nâderpour, Tavallali, Akhavân-e Sâlesse, et Hassan Honarmandi lui-même.

Nâderpour, on l'a vu, dans son poème *Hamzâd* (*Jumelle*), évoque ses rêves d'opium où il reconnaît celle qu'il adorait. Dans certains cas, l'adoration de l'opium est là pour permettre d'oublier les échecs que les intellectuels ont connu par le coup d'Etat de 1953. Honarmandi avait lui-même fait l'expérience de la drogue. Il arrive après quelques années à en arrêter la consommation. Et pourtant, dans le poème *Alâmat-e soâl* (*Point d'interrogation*), il célèbre le suc du pavot de telle façon qu'on pense depuis le début du poème qu'il loue en réalité une femme, une amante. Le rejet de la fin du poème en est d'autant plus brutal, et se relie ainsi assez étroitement à la thématique précédente, celle du ressentiment :

Point d'interrogation

Elle s'est répandue agréablement et elle est vite montée,

Jusqu'à la lucarne du nez.

J'entendais qu'elle disait à mon oreille :

« Là-bas, que vois-tu encore ? »

⁸⁷⁷ *Harâs*(*Haine*), p.p. 57-58

⁸⁷⁸ *Bargozideh-ye cher-hâ* (*Choix des poèmes*), p.168

⁸⁷⁹ *Ibid*, p. 169

*Ebloui dans le nuage et la fumée magiques,
Je voyais des couleurs cachées,
Ce que d'ordinaire mes yeux ne voyaient pas.
De mes yeux assoupis j'observais.
Tantôt comme l'eau je frottais ma poitrine,
Au fond d'une vallée qui faisait rêver,
Tantôt comme le vent je soufflais de l'âme,
Sur la feuille morte de l'automne.
Tantôt comme l'empierrement du chemin, silencieux,
Je portais sur mes épaules la poussière.
Je ravissais les étoiles une à une,
Je cachais dans mes oreilles des chansons.
Devant mes yeux, le monde vaste et large,
Rêveur et coloré !
Je n'étais que deux yeux et deux oreilles,
Et ce qui n'était pas ici, était là-bas...
C'était un monde agréable et doux,
Et ce que je voyais ne peut être décrit.
Or celui qui m'a ouvert la porte de ce monde,
N'était pas le parfum de tes cheveux, mais l'opium.⁸⁸⁰*

Jean-Pierre Richard en parlant de Baudelaire dit :

⁸⁸⁰ Harâs(Angoisse), p.p.102-103

« Son âme y accueille la fumée qui monte lentement vers elle...Sa rêverie va donc se faire conquérante, expansive. Elle voudra rayonner autour de ce foyer et saisir à partir de lui toute l'étendue des temps et des espaces. Elle n'essaiera plus de redescendre... »⁸⁸¹ Nous pouvons considérer une influence magique de la drogue dans ce poème, en l'occurrence, l'opium. Quant à Baudelaire « il lui arrive d'assimiler le haschisch « à la sorcellerie, à la magie, qui veulent, en opérant sur la matière, et par des arcanes dont rien ne prouve la fausseté non plus que l'efficacité, conquérir une domination interdite à l'homme ou permise seulement à celui qui en est jugé digne, aucune âme philosophique ne blâmera cette comparaison. »⁸⁸²

Dans son poème *Le Poison* Baudelaire parle lui aussi de l'opium « où le haschisch est négligé au profit de l'opium, est d'abord au profit du vin... On entre, à la faveur d'une telle transformation, ou plutôt d'un tel changement de décor, dans un monde merveilleux, dans le fabuleux, mot qui apparaît au vers 3. Et ce « portique fabuleux » qui surgit ainsi est en quelque sorte celui de ces « villes magnifiques » où, pour l'homme au haschisch, « les bâtiments superbes sont échelonnés comme dans les décors. »⁸⁸³ Est-ce que ce ne sont pas ce que voit Honarmandi, lui aussi dans *Point d'interrogation* ?

Baudelaire écrit à ce propos : « Expliquerai-je comment, sous l'empire du poison, mon homme se fait bientôt centre de l'univers ? comment il devient l'expression vivante et outrée du proverbe qui dit que la passion rapporte tout à elle ? Il croit à sa et à son génie ; ne devine-t-on pas la fin ? Tous les objets environnants sont autant de suggestions qui agitent en lui un monde de pensées, toutes plus colorées, plus vivantes, plus subtiles que jamais, et revêtues d'un vernis magique. »⁸⁸⁴

Plus tard, dans son ouvrage le plus remarquable, *Bonyâd-e cher-e no dar farânseh va peyvand-e ân bâ cher-e fârsi* (*Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran*), il parle de poètes comme Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval et Paul Verlaine, et de leur attachement au vin, au haschisch, à l'opium. . .

Mais à la fin de son étude sur les drogues, il affirme :

⁸⁸¹ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955, p. 156

⁸⁸² Brunel, Pierre, *Baudelaire et le « puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003, p.p. 15-16

⁸⁸³ Brunel, Pierre, *Baudelaire et le « puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003, p.p. 16-17

⁸⁸⁴ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 436

« *La poésie française d'aujourd'hui, sans l'aide de cannes qui se brisent vite, alcool et opium, avance bravement pour conquérir les sommets inconnus de l'âme humaine ; elle avance pour la création de nouvelles atmosphères artistiques* »⁸⁸⁵ Pour terminer cette étude, il ajoute un poème de sa composition, *Siâh o Sepid (Noir et Blanc)*. Il y affirme que :

*L'âme s'enfuit de toutes ces nuits au cœur noir
Où est donc le matin clair, puisque mon regard est fixé sur le chemin
Je me suis enivré d'un nouvel espoir, mais
Bien de mes anciens espoirs sont restés abîmés.*

Et il continue plus loin, dans un quatrain de ce même poème :

*Désormais, ce sera moi et une chanson de l'espoir qui me donne
La nouvelle de la splendeur d'un autre monde
Peut-être qu'à la place de ces nuits-là arrive à l'oreille
La haute voix séduisante d'autres nuits.*⁸⁸⁶

Dans l'essai contenu dans cet ouvrage, le poète affirme que les drogues n'ont pas donné de génie aux poètes et aux artistes, mais qu'« inversement, elles ont détruit le génie des artistes comme Nerval, Jean Cocteau, Baudelaire, . . . » Aux yeux de Honarmandi, le poète n'a besoin que de deux matières stupéfiantes : l'amour et le rêve, l'imagination.⁸⁸⁷

L'échec que représente pour la plupart des intellectuels et artistes le coup d'Etat du 19 août 1953 se reflète dans certains poèmes de Honarmandi. D'un côté, nous pouvons considérer, comme on vient de le voir, le poème *Alâmat-e Soâl (Point d'interrogation)*, écrit en 1956, trois ans après le coup d'Etat, et le recours à l'opium, comme un subterfuge pour oublier les soucis, les problèmes de son époque, de sa société.

De l'autre côté, « *le narrateur est mécontent de l'Iran de son époque* »⁸⁸⁸

⁸⁸⁵ Honarmandi, Hassan, *Bonyâd-e cher-e no dar farânseh va peyvand-e ân bâ cher-e fârsi (Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran)*, Téhéran, Zovâr, 1971, p. 277

⁸⁸⁶ Ibid, pp. 278, 279

⁸⁸⁷ Ibid, p. 276

⁸⁸⁸ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Sâles, Téhéran, 2013, p.55

Dans le poème *Bâzgachte (Retour)*, il parle à son Iran, qui est « *plus troublé que mon esprit plein d'inquiétude* »⁸⁸⁹

Et plus loin :

*Iran ! Tu es mort, et regarde- moi, qui suis vivant !
Oui, puisque sans toi, la mort m'est meilleure que la vie
Je désirais que tu restes vivant, puisque sans toi,
J'ai honte de ma vie.*⁸⁹⁰

Dans ces vers, à cause des événements concernant le coup d'Etat, il voit son pays « mort ». Ce sont les événements politiques qui le font parler sur ce ton de l'Iran ; autrement, ce poète de l'angoisse en évoque souvent la splendeur à ses yeux. Dans *Payâme (Message)*, il écrit :

*Iran, écoute mon message d'amitié, de cette contrée lointaine
Car je suis le messager du mystère de ta légende
Je suis parti sûrement pour ne plus revenir mais de tout mon cœur
Je suis attaché à l'enchantement de ta maison emplie de fées.*⁸⁹¹

Plus loin, il écrit aussi :

*Finallyment, j'ai reconnu
Ton âme élevée, rebelle et créatrice
Ce soleil brûlant
Et ta contrée généreuse et caressante*⁸⁹²

Comme l'affirme Kâmyâr Abedi aussi, « *le reflet des événements socio-politiques de l'époque n'est pas autant présent que dans l'œuvre d'autres poètes nimâiens de cette époque par exemple chez Ahmad Châmlou, Siâvache Kasrâi, Sayeh et les autres.* »⁸⁹³

⁸⁸⁹ *Harâs(Angoisse)*, p.30

⁸⁹⁰ *Ibid*, p.32

⁸⁹¹ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.113

⁸⁹² *Ibid*, p.114

⁸⁹³ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh(Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013, p.57

L'un des poèmes de Honarmandi qui porte cette influence des événements politiques, le poème *Peymâne (Pacte)* est écrit à la mémoire de Morteza Keyvân.. Keyvân était un homme de lettres et un journaliste, fusillé après le coup d'Etat du 19 août 1953.

Rappelons que Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane a, lui aussi, composé un poème, *Kheymeh-ye Sabze*, à la mémoire de ce jeune intellectuel.

Honarmandi, lui, écrit :

Serre ton poing de fer et frappe

La tête pleine de trouble de ceux qui brisent le pacte

Pousse le cri flamboyant de ton cœur serré

*Pour que tremble le cœur de ces ahrimans.*⁸⁹⁴

Nous partageons l'avis de l'auteur de *Rahnavard-e gomchodeh* lorsqu'il estime que ces exemples « témoignent plutôt de la sensibilité du regard que porte le poète sur les êtres humains que d'un regard attentif à la politique »⁸⁹⁵ Dans deux autres poèmes, *Lomombâ* et *Rastâkhiz-e aldjazâyere (La Résurrection de l'Algérie)*, nous constatons la même qualité de ce regard. Dans le premier, il s'adresse à Patrice Emery Lumumba, le premier Premier Ministre de la République démocratique du Congo. Dans le deuxième, il évoque la séparation de l'Algérie et de la France en 1962 – mais le poème a été composé en 1961.

La poésie de Honarmandi, excepté dans quelques exemples, ne demeure pas ancrée dans la réalité quotidienne ni dans l'actualité; cela provient sans aucun doute aussi de l'influence de Hâfiz et de Baudelaire, qu'il n'a cessé de vénérer. La poésie de Hâfiz est une poésie qui s' « adapte à tous les moments historiques depuis sa naissance ; elle est, selon Baudelaire, comme « un instrument mystérieux par lequel toutes les musiques de l'existence humaine, libérées du temps et de l'espace, est jouée. »⁸⁹⁶

C'est sous cette influence que dans le recueil *Daftar-e andicheh-hâ ye Khâm (Cahier des Pensées brutes)*, il s'intéresse aux problèmes qui menacent le vingtième siècle : *Gharn-e rosvâ (Le Siècle déshonoré)*, *Harrâdj (Vente au rabais)* et *Tan-forouchân (Les Vendeurs du corps)* en sont des exemples.

Dans ces poèmes en prose, le désespoir du poète est bien manifeste.

La forme extérieure des poèmes de ce recueil est le poème en prose qui vient, chez

⁸⁹⁴ *Harâs(Angoisse)*, p.13

⁸⁹⁵ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh(Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013, p. 58

⁸⁹⁶ Baudelaire, Charles

Honarmandi, de la poésie française, de Baudelaire et Rimbaud qu'il vénère tous deux et qu'il traduit en prose et parfois, en vers persans.

Dans ce recueil, la génération de Honarmandi, comme le pense l'auteur de *Rahnavard-e gomchodeh*, est très remarquée par le poète.

Honarmandi est un poète qui, comme Baudelaire, « *cherche la fraîcheur dans l'obscurité* »⁸⁹⁷, bien qu'on y trouve aussi d'assez nombreuses expressions pleines de lyrisme et d'émotion spontanée.

La poésie de Honarmandi, du point de vue formel, se présente en quatrains continus, en vers libres et en poèmes en prose.

A l'intérieur de ses quatrains continus, influencés par les formes de la poésie française, Honarmandi apporte parfois de légères modifications. Dans le poème *Bâzgachte (Retour)*, par exemple, du recueil *Harâs (Angoisse)*, il commence le poème avec deux quintils et ensuite, cinq quatrains. Puis, dans le poème *Bâzitcheh (Jouet)*, qu'on peut lire dans le recueil *Harâs* et également dans *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, Honarmandi a écrit, après les deux premiers quatrains, un quintil, et après ce quintil, à nouveau deux quatrains. Le poème *Botchekane (Briseur d'idole)*, publié dans les mêmes deux recueils, propose d'abord un quintil, puis un septain, un quatrain, un distique et deux tercets à la fin du poème. C'est la disposition du poème publié dans *Choix de poèmes*, mais elle est différente dans le recueil *Harâs (Angoisse)* : un vers, un quatrain, un tercet, deux quatrains, un distique et un sizain pour terminer le poème.

Dans ces vers libres et ces quatrains, le langage est proche du langage de la poésie classique persane. Mais dans une partie de ces quatrains, il essaie de dépasser les images et le langage classiques. En un sens, on a ici aussi un écho du mythe de Pygmalion : cette fois, un Pygmalion qui transfuse la vie avec le sang de la poésie, puis brise cet être que la vie, que l'esprit a fui :

Briseur d'idole

Ô amis, voici l'histoire de mon cœur.

Une histoire née du besoin amer de minuit.

⁸⁹⁷ Âbedi, Kâmyâr, *ibid* p. 63

J'ai formé une étoile qui n'a pas brillé.

Je suis brûlé d'une flamme que personne n'a vue...

Personne n'a vu, personne ne verra ce que j'ai vu !...

J'imaginai que le soleil se lèverait.

Je me suis dit : elle est la clarté du matin,

J'ai vu qu'elle était pour moi une nouvelle ruse.

J'ai pensé qu'elle était une étoile.

Puis j'ai vu qu'elle ne l'était pas !...

Elle n'est pas une étoile, mais une bougie morte.

Dans son cœur, l'étincelle de la vie s'est éteinte.

Elle était morte et le sang de ma poésie

N'avait plus d'effet dans ses veines.

Elle était morte et dans son regard muet,

L'amour n'avait plus de splendeur.

Elle mourut et me cacha son visage.

Morts aussi étaient son sourire et son regard...

Ô amis, que fut donc mon péché ?

Je suis né d'un besoin de minuit.

J'ai formé une étoile qui n'a pas brillé.

Je l'ai formée, je l'ai brisée !...

Maintenant, les miettes de cette étoile cassée

Ne me quittent plus...

Ô amis ! Que fut donc mon péché ?⁸⁹⁸

Honarmandi, dans ses *Cahier des pensées brutes* et *Cahier des poésies faciles*, déprécie le suicide mais nous constatons qu'il éprouve un sentiment de lourdeur quant à la longueur du temps. A l'exemple de Baudelaire qu'il a traduit, qui dit : « *A chaque minute, nous sommes écrasés par l'idée et par la sensation du temps.* »⁸⁹⁹ Le temps est en même temps « un allongement » et « un appesantissement. »

Pour Honarmandi aussi comme le dit Gorges Poulet à propos de Baudelaire « *il se fait sentir par une pression paralysante ; et s'il active la puissance de penser, il ankylose du même coup le pouvoir créateur.* »⁹⁰⁰

Honarmandi comme Baudelaire, à certains moments de sa vie, se croit comme quelqu'un qui ne fait rien. Il pense alors à une impuissance dans son existence. Ainsi vient au poète l'idée de dormir et de suicide qu'il réalise dans sa propre vie en 2002.

Baudelaire disait : « Il y a des moments où il me prend le désir de dormir infiniment. »⁹⁰¹

Ou encore :

« *Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !* »⁹⁰² Ou « *Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute.* »⁹⁰³

Malgré ses paroles dans son entretien publié dans l'introduction de son recueil *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, il n'aime pas la vie ; s'endormir et se réveiller le fatiguent, comme Baudelaire qui l'avoue:

⁸⁹⁸ *Bargozideh-ye che-rhâ (Choix de poèmes)*, p.p. 138-140

⁸⁹⁹ Cité par Georges Poulet in. *La poésie éclatée*, Presses Universitaires de France, 1980, p. 21

⁹⁰⁰ Ibid, p. 21

⁹⁰¹ Ibid, p. 21

⁹⁰² Ibid, p. 21

⁹⁰³ Ibid, p. 21

« *La fatigue de s'endormir et la fatigue de se réveiller lui sont insupportables.* »⁹⁰⁴

Honarmandi écrit le poème en prose *Marg (La mort)* en 1967 qu'il voit nécessaire pour l'être humain ; un sommeil ininterrompu qui semble tolérable à Baudelaire aussi : « *Le bonheur c'est-à-dire : la conciliation avec le rêve de la mort.* »⁹⁰⁵

Rêver d'être ailleurs, pour Baudelaire « *c'est donc, en même temps, rêver d'être autre, rêver d'avoir un autre moi, une autre nature, dans un autre lieu.* »⁹⁰⁶ Loin de penser comme Baudelaire, Honarmandi pense à être ailleurs dans les poèmes comme *Âvâreh (Errant)*, *Pâris (Paris)*, *Irân (Iran)* et *Ân sou-ye marz-hâ (De l'autre côté des frontières)*.

Le voyage pour Baudelaire n'est pas seulement un voyage géographique, ce qui n'est pas le cas pour Honarmandi ; pour les deux poètes, néanmoins, il s'agit de tenter « d'échapper » à leur « condition fondamentale », l'état de nature déchue.

Le thème de « mort vivant » fréquent chez Baudelaire :

Et dites-moi s'il encor quelque torture

*Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts!*⁹⁰⁷

Ce thème se trouve dans les poèmes *Tanhâ (Seul)* et *Bihoudeh ey doust (Inutile ô ami)* :

Seul

Les autres l'ont assassiné et, il y a des années,

Son corps sans âme était sur mes épaules.

Dès que je ferme les yeux, je verrai de mes propres yeux,

Qu'un mort s'est endormi dans mes bras.

Là où en cachette je mets les pieds, nuit et jour,

⁹⁰⁴ Cité in. *La poésie éclatée*, p. 22

⁹⁰⁵ *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm (Cahier des pensées brutes)*, p. 26

⁹⁰⁶ *La poésie éclatée*, p. 22

⁹⁰⁷ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1972 et 1996, p. 108

Il a beaucoup de choses à me dire.

Personne ne sait qui est avec moi, oh donc, avec moi.

Mais je sais qu'avec moi, c'est lui, oh c'est lui !...

Tant que j'ai dormi dans le même lit avec ce mort,

Personne ne demanderait où se trouve mon lit.

La lumière de la vie est-elle morte dans mes yeux...

Mon corps a l'odeur et la couleur de la mort.

Hélas ! Mon dos s'est courbé sous ce lourd fardeau.

Mon corps s'est épuisé de cette peine accablante,

Je le traîne doucement vers la tombe,

Oh amis, ce mort solitaire, c'est moi.⁹⁰⁸

Dans le poème *Bihoudeh ey doust (Inutile ô ami)* à la fin de son poème il écrit ses vers :

Ici, c'est le cimetière éternel des vivants...

Chaque être vivant déjà est compté parmi les morts.⁹⁰⁹

Ou encore dans le poème *Nâm(Le nom)* il écrit :

Personne n'est comme moi étranger avec soi.

⁹⁰⁸ Hassan Honarmandi, *Harâs(Angoisse)*, p.p. 109-110

⁹⁰⁹ Honarmandi, Hassan, *Bargozideh-ye cherhâ (Choix de poèmes)*, p.123

*Le « il » est mort en moi, celui qui reste avec moi n'est pas « moi » !...*⁹¹⁰

Nous avons déjà, dans la partie précédente, parlé du thème de la solitude chez Nâderpour et Baudelaire : « Baudelaire est contraint de reconnaître la solitude fondamentale de l'homme. »⁹¹¹

Cela est exprimé de cette manière dans le poème *Cher(Poésie)* de Honarmandi :

Dès que je me suis épris de quelqu'un, il s'est enfui de moi

*Je suis devenu étranger à tout le monde, ô mon ami.*⁹¹²

Ou encore dans les poèmes *Bihoudeh ey doust (Inutile ô ami)* et *Dar otâgh-e si o yek (Dans la chambre trente eu un)*.

Dans la chambre 31

Dans la chambre 31,

Plus célèbre en mauvaise réputation, que la mélancolie que j'ai par toi,

Mon corps a rendez-vous avec celui de cent filles vierges.

Un oiseau tranquille réfléchissait à la destruction lointaine...

La cage est ouverte, mais l'oiseau a perdu le désir de s'envoler.

Une ombre est dans l'étang du miroir mais, impatiente,

Il a fixé son regard sur ses ailes et ses plumes colorées,

Où il y a encore trace de cent villes imaginaires.

Parfois, en colère et criant,

⁹¹⁰ Honarmandi, Hassan, *Harâs(Angoisse)*, p.96

⁹¹¹ *La poésie éclatée*, p.67

⁹¹² *Harâs(Angoisse)*, p.20

Parfois, calme et silencieux,
Ayant un sourire au bec,
Voici longtemps qu'il a quitté la parole et l'écoute.
Ce qui devait être, est parti...
Ce qui devait partir, est resté.
Les couleurs de tous les côtés sont en querelle dans sa pensée,
Et cette ancienne querelle n'arrive pas à le séduire.
Tout le monde dit qu'il a oublié son chant :
De quelle tempête donc
De quel sommet flamboyant
Ou alors il ne chantait pas du tout.
Mais ce qu'il disait se renouait aux cœurs.
L'oiseau était pourtant heureux dans son exil,
Il est resté encagé.
Mais aux yeux des gens il était libre.
Avec la fierté qu'il avait,
Il ne parlait plus...
Mais je le sais mieux que lui,
Je lisais sa parole dans son regard.
Derrière le miroir, le perroquet n'est qu'un perroquet.
S'il n'a pas de voix,
Les gens n'ont plus de plaisir à l'entendre,
Ou alors le miroir n'était pas son miroir préféré.

Les yeux fixes du perroquet contemplant l'horizon,

*Dans la chambre 31.*⁹¹³

Lisons encore une fois le poème *Bihoudeh ey doust (Inutile ô ami)* et les propos de Georges Poulet par rapport au thème principal de ce poème déjà exprimé par Baudelaire :

Inutile, ô ami

Inutile, ô ami,

Tu t'efforces inutilement de ne pas voir les pièges,

Pas seulement ici,

Pas seulement là,

Partout où tu regardes, tu verras que la vie n'est qu'une cage...

Elle n'est qu'un rideau coloré d'espoir et d'envie.

Et ses ailes sont tachées de sang...

J'ai tant battu de mes ailes,

Pour briser le mur de la nuit.

Je suis allé par tous les chemins,

⁹¹³ Honarmandi, Hassan, *Bargozideh-ye cherhâ (Choix de poèmes)*, p.p. 212-214

Les bons et les mauvais.

Ces odeurs et ces couleurs ne sont que tromperie,

C'est la mort, la mort des désirs.

Où puis-je trouver le courage pour me sauver de ce lourd sommeil ?...

Pour déchirer cette chaîne honteuse ?...

Ô ami, écoute!...

Il y avait le cœur, le désir de s'envoler et moi.

J'ai trouvé le chemin du pays du matin.

La brise, là-bas, racontait à mon oreille une histoire,

Une légende des futurs de la vie.

Soudain, le vent de l'automne se leva...

Le cœur mourut, cette ardeur cachée fut morte en moi.

Ô ami,

Inutilement je cherche sur ma tombe la trace de la vie.

Ô ami, lève-toi,

Ou déchire le rideau de cette nuit noire et fatale,

Ou sauve ton âme des griffes de l'existence...

Dans cette unique demeure, il n'y a qu'un étranger.

Ton doux rêve n'est qu'une légende.

Ici, c'est le cimetière éternel des vivants...

Chaque être vivant déjà est compté parmi les morts.⁹¹⁴

⁹¹⁴ Honarmandi, Hassan, *Bargozideh-ye cherhâ (Choix de poèmes)*, p.p.121-123

Comme l'affirme Georges Poulet, d'après Baudelaire « *les êtres humains sont les uns pour les autres des gouffres.* »⁹¹⁵ La solution de Baudelaire est d'accepter d'avoir des relations « ambigües et hostiles », c'est ainsi qu'il pratique « *l'ironie ou la haine* »⁹¹⁶ « *Il faut tout dire, j'ai un orgueil qui me soutient, et une haine sauvage contre tous les hommes. J'espère toujours pouvoir dominer, me venger...* »⁹¹⁷

Honarmandi a les mêmes idées exprimant sa haine envers les autres :

Sur la pierre tombale

Un jour, vous vous asseyez, tristes,

A côté de ma tombe.

Chacun de vous commence un murmure.

Puis, à mon souvenir, vous tous récitez ce vers :

« Je vous déteste et plus que vous, je me déteste ! »

Vainement vous verserez quelques larmes sur cette terre.

Personne d'entre vous n'aime l'abstinence ni l'austérité.

Soudain, un murmure se lève de la tombe :

*« Je vous déteste tous, de même que votre souvenir ! »*⁹¹⁸

⁹¹⁵ *La poésie éclatée*, p. 68

⁹¹⁶ *Ibid*, p. 68

⁹¹⁷ Cité in. *La poésie éclatée*, p. 68

⁹¹⁸ *Bargozide-ye cherhâ (Choix de poèmes)*, p.p.223-224

Et pour exprimer l'idée de se venger, il écrit le poème *Dochmane(Ennemie)* :

Ennemie

Doucement, je sors le poignard de son fourreau.

Au bout de la tour de silence (tombeau zoroastrien), je me mettrai à l'affût.

C'est elle, elle qui arrive du chemin sans se hâter.

Et c'est moi, qui là, me prépare à me venger d'elle.

Ce soir, j'ai fermé le chemin de l'hésitation.

Je dois me libérer des griffes de l'ancienne ennemie ;

Ou bien effacer de son visage le dessin de la vie,

Ou bien, dans mon conflit sans fruit, dois-je rendre l'âme.

La nuit est devenue théâtre de mon conflit et de sa lutte,

Jusqu'à ce que le matin, par une lucarne, vienne nous voir.

Mes yeux tombent sur son corps sans âme que la mort

M'a enlevé de mes mains griffues comme un brigand,

Un peuple effrayé l'a laissée et elle, fatiguée de la lutte,

Effrayée, a laissé les gens dans une lointaine tour de silence.

Cette femme, impure et chassée, qui n'avait de moi nulle ressemblance,

*S'était hier soir endormie dans mon lit.*⁹¹⁹

La différence qui se trouve et qui concerne cette idée chez les deux poètes est que l'idée de vengeance chez Honarmandi est toujours portée envers les femmes.

Bien que cette manifestation de haine soit généralement, chez Honarmandi, portée aux femmes, elle concerne dans quelques poèmes tous les êtres humains, comme nous l'avons vu dans le poème *Bar sang-e gour (Sur la pierre tombale)*. Quant à Baudelaire sa misanthropie est « universelle » : « elle frappe tous les êtres, elle trouve de tous côtés des raisons de ressentiment ou de mépris. Dans tous les temps et dans tous les lieux, l'homme offre « le spectacle ennuyeux de l'éternel péché. »⁹²⁰ Un autre trait digne de figurer ici, qui montre l'influence baudelairienne, est que dans les poèmes *Bâzitcheh(Jouet)* et *In ast ântcheh hast... (C'est ce qui y existe...)*, il parle d'un soleil noir, d'un clair de lune aussi au visage noir et de la lumière noire que projette le Soleil :

*Je suis le Soleil noir et le clair de lune au visage noir*⁹²¹

Et dans le poème *In ast ântcheh hast... (C'est ce qui y existe...)* :

*Le Soleil projette, à midi, la lumière noire*⁹²²

3.2.3 Caractérisations de la poésie de Honarmandi

Bien sûr, Honarmandi n'est pas, comme Nâder Nâderpour, un poète imagiste ; il essaie surtout d'utiliser l'aspect narratif.

Honarmandi respecte avec beaucoup de soin la norme de la langue.

⁹¹⁹ *Harâs (Angoisse)*, p.p.111-112

⁹²⁰ *La poésie éclatée*. p. 68

⁹²¹ *Harâs(Angoisse)*, *Bâzitcheh(Jouet)*, p.47

⁹²² *Harâs (Angoisse)*, *In ast ântcheh hast... (C'est ce qui y existe...)*, p. 8

Son langage n'est pas un langage obscur, et cela en apparence contrairement à ce que préconisait Baudelaire :

« *Il ya une certaine gloire à ne pas être compris* »⁹²³ Le processus qui consiste à s'orienter vers la modernité dans la langue et les formes de la poésie est très lent. Le poète qui maîtrise bien la langue persane ne fait pas d'erreurs comme Nimâ – ce dernier commettait des fautes syntaxiques dans son expression poétique.

Les caractéristiques respectées dans la langue même de sa poésie par Honarmandi et la fréquence de la disposition de cette poésie en quatrains continus le font classer parmi les poètes de l'école *Sokhane* (*Parole*), ceux que nous appelons les poètes semi-traditionnels. Ils publiaient leurs quatrains dans la revue *Sokhâne*, que dirigeait le poète Parviz Nâtel Khânleri. Nâderpour et Eslâmi-e Nodouchane sont tous deux, comme Honarmandi, des auteurs de cette école semi-traditionnelle ; ils ont cependant écrit beaucoup de vers libres, et quelques tentatives de poèmes en prose. Dans son recueil *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâme* (*Cahier de pensées brutes*), il décide d'entreprendre de nouvelles expériences, et précisément d'écrire des poèmes en prose.

Kâmyâr Abedi pense que les poèmes de ce *Cahier* ne peuvent être considérés comme des vers, mais nous savons que Honarmandi voulait écrire à la manière de Baudelaire et de Rimbaud. Il compose alors huit poèmes en prose qui couvrent parfois trois pages ou davantage. Pour Abedi, il s'agit de « *prose analytique*. »⁹²⁴

Les poèmes de *Daftar-e cher-hâ-ye âsân* (*Cahier des poésies faciles*), publiés à Téhéran en mai 1972, assemblés en un seul recueil avec le *Cahier des pensées brutes*, sont aussi des poèmes en prose : ce qu'Abedi nomme aussi « *cher nasr* (*poème-prose*) »

Ces poèmes en prose sont parfois très brefs, comme c'est le cas du poème *Châer* (*Poète*) :

Poète

J'ai dit : je t'aime.

*Elle a répondu : parle- moi d'une langue en laquelle personne ne comprenne notre mystère,
et si on la comprenait, qu'on n'y puisse pas croire !*

*Alors je suis devenu poète.*⁹²⁵

⁹²³ Cité in *Structure de la poésie moderne*, Friedrich, Hugo, p.14

⁹²⁴ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavand-e gomchodeh*(*Le Voyageur perdu*), Téhéran, Sâles, 2013, p. 73

⁹²⁵ *Daftar-e cher-hâ-ye âsân* (*Cahier des poésies faciles*), p. 36

Parfois aussi, ce sont des vers sans rythme prosodique, ni rime : c'est le cas de tous les poèmes de ces *Cahiers*, qui ressemblent à des aphorismes. Parfois, ils ressemblent à des *Kârikalemature* : mot combiné de « caricature » et de « kalamât », qui signifie « mots » en arabe et en persan. En somme, des citations caricaturées . . .

Dans le premier numéro de la revue *Andicheh va honar (Pensée et Art)*, publié en 1954, on trouve un article qui s'intitule : *Les proverbes surréalistes*. L'auteur de cet article a donné des explications sur le surréalisme en ajoutant que ce mouvement culturel et littéraire n'est plus à la mode.

Il ajoute quelques exemples de proverbes surréalistes, et donne à la fin de ces proverbes, les noms de Paul Eluard et de Benjamin Péret. Selon le Professeur Mohhammad Rezâ Chafii Kadkani, « *les origines de ce qui est publié durant les années 1970 sous le titre de Kârikalamature dans les revues et les livres iraniens, sont de fait européennes.* »⁹²⁶

Ces poèmes en prose, qui consistent parfois en une seule phrase, traduisent une philosophie de la vie. Nous les appelons « poèmes en prose », mais certains critiques les nomment « vers blancs » (c'est-à-dire vers qui n'ont ni rimes, ni rythme prosodique), mais pour éviter de les confondre avec le vers blanc français, nous les classons dans les poèmes en prose.

Dans la poésie persane, comme nous le savons maintenant, le vers libre provient du vers libre français, et cela principalement chez Nimâ. Le vers libre tire son isométrie des modèles français ; pourtant, Nimâ conserve le rythme prosodique du vers classique. Quant à la rime, elle est occasionnelle.

Dans ces poèmes en prose, l'expérience personnelle de Honarmandi est retracée d'une manière assez évidente.

La fluidité de ces poèmes a obligé le poète à choisir le titre de « *Cahier des poésies faciles* » ; mais il conserve partout une langue assez éminemment littéraire, nullement familière.

Honarmandi, qui a traduit une grande partie des poèmes de Baudelaire et de Rimbaud en prose et en vers persans et qui dans ses deux ouvrages *Bonyâd-e cher-e no dar farânseh va peyvand-e ân bâ cher-e fârsi (Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran)* et *Az romantism tâ surreâlistism (Du Romantisme au Surréalisme)* a traduit et cité les

⁹²⁶ Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Bâ Tcherâgh o âyeneh (Avec la lanterne et le miroir)*, Téhéran, Sokhane, 2011, p. 183

analyses et les opinions des poètes français et qui par ailleurs a cité ces phrases dans les ouvrages mentionnés ci-dessus, a bien certainement considéré cette position de Baudelaire pour choisir les poèmes en prose à insérer dans ses *Cahiers des Pensées brutes* et ses *Cahiers des poésies faciles* :

« *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?* »⁹²⁷

Dans le *Cahier des poésies faciles*, on peut lire deux poèmes assez longs en prose : *Safar (Voyage)* et *Bimâri (Maladie)*, qui ont été écrits sous l'influence d'André Gide et essentiellement, de ses *Nourritures terrestres*. A la fin de ces deux poèmes en prose, il ajoute d'ailleurs lui-même :

« *Après avoir lu les Nourritures terrestres d'André Gide.* »⁹²⁸

Voyage

« *Ah Légende, il y a un paradis en moi...* »

Nimâ

Ô Légende, je ne sais pas si ce que je te raconte aujourd'hui, quelqu'un avant moi te l'a déjà raconté ou à quelqu'un d'autre, mais je souhaite te le narrer entièrement.

⁹²⁷ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, p.p. 275-276

⁹²⁸ *Daftar-e cher-hâ-ye âsân (Cahier des poésies faciles)*, p.p.33-36

Ah Légende, si tu savais combien je désirais parler avec les gens dans leur propre langue et entendre leurs chansons en cette langue- là.

Et j'ai pleuré avec ferveur au pied de ces chansons dont je n'ai jamais connu le musicien.

Et combien de baisers désirants n'ai-je pas, dans mon rêve, offerts au visage de belles femmes inconnues !

Or j'ai contemplé le visage épanoui des filles, lors de la première aube ; il paraît qu'elles sont de la même espèce que le matin !

Et combien de villes où j'aimerais vivre pour toujours et d'autres que je n'ai jamais souhaité voir.

Et parmi tout ce que les gens considèrent sans valeur, j'ai trouvé une source de plaisir que personne n'imaginerait !

Ô Légende, quand donc commencerons-nous notre voyage sans fin ? Nous n'avons pas encore vu de nombreux paysages, ni entendu d'agréables poésies.

*Et en ce moment-même où je me suis assis à genoux sur une natte de paille et j'écris avec difficulté ces quelques lignes, combien de bureaux sur lesquels personne n'écrit rien, et jamais personne n'écrira rien.⁹²⁹ (Après la lecture des *Nourritures terrestres* d'André Gide)*

Dans ce poème en prose, Honarmandi à l'exemple d'André Gide dont il a traduit les *Nourritures terrestres*, désire voir des villes où il aimerait vivre pour toujours ; Gide, quant à lui, dans ses *Nourritures terrestres* a visité et a parlé de beaucoup de ville dont il parle à Nathanaël : Rome, Tunis, Malte, Strasbourg...

Honarmandi s'adressant à sa *Légende* lui demande le temps où ils commenceront leur voyage sans fin pour qu'ils voient de nombreux paysages et Gide dit « *le jour suivant j'étais de nouveau loin de Paris.* »⁹³⁰ Ou encore « *nomade ici comme envers la nature, je ne m'arrêtais*

⁹²⁹ *Daftar-e cher-hâ-ye âsân (Cahier des poésies faciles)* p.p. 33-34

⁹³⁰ Gide, André, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1917-1936, p.76

*nulle part.... Au souvenir de chaque ville j'attachai le souvenir d'une débauche. »*⁹³¹ Ou encore quand Gide parle des villes à Nathanaël : « *Nathanaël, je te parlerai des villes »*⁹³²

Il continue plus loin : « *Pourtant, à vingt-cinq ans, non lassé de voyages, mais tourmenté par l'excessif orgueil que cette vie nomade avait fait croître, je compris ou me persuadai que j'étais mûr enfin pour une forme nouvelle. »*⁹³³ Quand Honarmandi désire « parler avec les gens dans leur propre langue » et « entendre leurs chansons en cette langue-là », il a sûrement ces phrases de Gide dans sa mémoire : « *j'appris les langues épuisées et pus lire dans beaucoup de livres ; j'appris à jouer de divers instruments.... »*⁹³⁴

Ou encore quand Gide dit : « *J'habitai quelques mois dans un palais du lac de Côme, où les musiciens les plus doux s'assemblèrent. J'y réunis aussi de belles femmes, discrètes et habiles à parler ; et nous causions, le soir, tandis que les musiciens nous charmaient ; puis descendant le perron de marbre dont les dernières marches trempaient, nous allions dans les barques errantes endormir nos amours au rythme reposé des rames. »*⁹³⁵ « *Départs horribles dans la demi-clarté d'avant l'aube. Grelottement de l'âme et de la chair. Vertige.*

*On cherche ce qu'on pourrait bien emporter encore. - L'avant goût de la mort. »*⁹³⁶, L'idée de ces phrases qui concerne en même temps le départ et la mort existe dans les deux poèmes en prose de Honarmandi : *Voyage et Maladie*

Quand Honarmandi parle de son voyage sans fin, nous pouvons considérer ces phrases de Gide qui l'ont influencé : « *Je traversai des villes, et ne voulus m'arrêter nulle part. Heureux, pensais-je, qui ne s'attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités. »*⁹³⁷

L'idée de voir de belles lèvres inconnues et de donner des baisers sur des visages inconnus, eux aussi, se trouve aussi chez André Gide : « *A baiser les inconnues lèvres que mes lèvres touchèrent dans l'ombre... »*⁹³⁸

Quand Honarmandi trouve « une source de plaisir que personne n'imaginerait ! », il y a une inspiration de ces phrases dans *Les Nourritures terrestres* :

⁹³¹ Ibid, p. 77

⁹³² Ibid, p. 139

⁹³³ Ibid, p. 78

⁹³⁴ Ibid, p. 78

⁹³⁵ (Ibid, p. 81)

⁹³⁶ Ibid, p. 107

⁹³⁷ Ibid, p. 71

⁹³⁸ Ibid, p. 86

« Certes, délicieuse est la brume, au soleil levant sur les plaines

Et délicieux le soleil ;

Délicieuse à nos pieds nus la terre humide

Et le sable mouillé par la mer

Délicieuse à nous baigner fut l'eau des sources. »⁹³⁹ Reprenant l'idée des belles femmes en même temps que celle des villes dans *Les Nourritures terrestres*, il parle du « visage épanoui des filles, lors de la première aube ; il paraît qu'elles sont de la même espèce que le matin ! » et des « villes où j'aimerais vivre pour toujours ». Il a sûrement considéré « *Il y a des villes et des villes ; parfois on ne sait pas ce qui a pu les bâtir là. —oh ! villes d'Orient, du Midi ; villes aux toits plats, blanches terrasses, où la nuit, les folles femmes viennent rêver. Plaisirs ; fêtes d'amour ; lampadaires des places, qui font, quand on les voit des collines voisines, comme une phosphorescence dans la nuit.* »⁹⁴⁰

Parfois le style, outre les idées, de Gide exerce son influence sur Honarmandi. C'est le cas des répétitions de « J'ai vu » que nous constatons chez l'auteur des *Nourritures terrestres*.⁹⁴¹

Cette influence est manifeste dans le poème *Voyage*.

Maladie

Ô Légende, viens, que je te parle de ma maladie ; viens, que je te dise combien j'étais malade avant d'être tombé malade, et je l'ignorais, et dès que j'ai su que j'étais malade, je me suis guéri.

⁹³⁹ Ibid, p. 86

⁹⁴⁰ Ibid, p. 139

⁹⁴¹ Ibid, p.p. 164 -165

Si tu savais combien j'ai perdu d'agréables heures en espérant les retrouver, mais ne les ai jamais retrouvées.

Ô Légende, regarde chaque paysage aussi ardemment que si tu venais d'ouvrir tes yeux au monde.

Et passe donc par chaque nouveau passage, de telle sorte qu'il semble que tu n'y passerais plus jamais !

Lorsque je voyais la mort, encore des années loin de moi, combien d'années ai-je passées en négligence, mais dès que j'ai vu s'approcher de moi la froide ombre lourde de la mort, j'ai compris qu'elle était partout avec moi :

Parmi les subtiles minutes qui s'unissaient à la mort et au néant, j'ai su que les plus courts instants de la vie ont une valeur sans pareille.

N'as-tu jamais senti combien soudain la mort s'approche de nous et parfois elle est si loin, de telle sorte qu'il semble qu'elle ait des siècles de distance d'avec nous ?

Ô Légende, tu dois savoir qu'en ce moment, même si tu vis heureusement, le futur n'est pas à toi !

Que de fois n'ai-je pas désiré ardemment une mort sans bruit, inconnue de tous ! Car je n'avais pas encore compris comment il fallait vivre et je ne croyais pas dignes de moi d'autres manières de vivre, mais dès que la mort habillée d'une maladie grave m'est apparue, j'espérais que toutes les puissances du monde s'uniraient pour qu'un instant, oui seulement un instant s'ajoute à ma vie et que j'ouvre une nouvelle fois mes yeux à voir d'anciens amis et contemple le lever du Soleil et seulement une fois de plus respirer l'agréable air de l'aube !

Ah si nous savions combien de trésors répand gratuitement à nos pieds la Nature !

Ô Légende, je n'ai jamais eu une vie sans peine ; mais n'est-ce pas grâce à ces peines-là que mes moments de bonheur apparaissent plus agréables et plus rares ?

Tant mieux si nos peines et nos plaisirs sont immenses et magnifiques.

*Pourquoi te parlé-je d'une douleur qui est partout et non pas du bonheur éphémère que nous ne savons pas comment rendre éternel lorsqu'il se tourne un instant vers nous ?*⁹⁴²

(Après la lecture des Nourritures terrestres d'André Gide)

L'intonation de Honarmandi dans ces deux textes vient surtout de celle de l'auteur des *Nourritures terrestre*.

Pour Gide c'est à Nathanaël qu'il confie ses peines et Honarmandi, lui, s'adresse à Afsâneh, Légende, pour s'y épencher.

Dans ce poème quand Honarmandi parle de l'influence de Gide, elle est très claire. En particulier quand Gide dit à Nathanaël « *Oh ! si tu savais, si tu savais, terre excessivement vieille et si jeune, le goût amer et doux, le goût délicieux qu'a la vie si brève de l'homme !*

*Si tu savais, éternelle idée de l'apparence, ce que la proche attente de la mort donne de valeur à l'instant ! L'homme n'a qu'un printemps dans la vie et le souvenir d'une joie n'est pas une nouvelle approche du bonheur. »*⁹⁴³

En disant « Si tu savais combien j'ai perdu d'agréables heures en espérant les retrouver, mais ne les ai jamais retrouvées. » Honarmandi exprime l'idée déjà exprimée par André Gide :

« ... *Oh ! si le temps pouvait remonter vers sa source ! et si le passé pouvait revenir ! »*⁹⁴⁴

Comme Gide qui souhaite : « *Ah ! que vienne enfin, suppliais-je, la crise aiguë, la maladie, la douleur vive ! »*.⁹⁴⁵ Dans *Maladie*, Honarmandi désire d'abord la mort mais après il le regrette ; il essaye d'apprécier la vie à sa juste valeur, car il désire contempler « le lever du Soleil et seulement une fois de plus respirer l'agréable air de l'aube ! »

⁹⁴² *Daftar-e cher-hâ-ye âsân (Cahier des poésies faciles)* p.p. 35-36

⁹⁴³ *Ibid*, p. 54

⁹⁴⁴ *Ibid*, p. 178

⁹⁴⁵ *Ibid*, p. 27

Toutes les citations choisies dans les deux poèmes *Voyage* et *Maladie* sont dans *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm (Cahier des pensées brutes)* p.p. 33-36). Ces poèmes, comme tous les autres, sont traduits par l'auteur de cette thèse.

3.2.4 Les idées de Honarmandi

Honarmandi éprouve une haine particulière envers la vie, avec parfois, cependant, des pointes d'amour :

« *La vie est plus difficile que ce qu'on en montre dans la société ou à l'école* »⁹⁴⁶ , écrit-il. C'est ainsi qu'il se demande s'il faut mourir et comment.

Il va jusqu'à proposer des cours de «thanatologie» dans les écoles ! Il pense souvent au suicide. Pour lui, durant les années de la fin de sa jeunesse « *le suicide est le cadeau empoisonné de l'Occident* »⁹⁴⁷

Pour Honarmandi, « l'une des raisons du bonheur, et même sa définition », c'est « notre réconciliation avec le rêve de la mort »⁹⁴⁸. La réflexion sur la mort peut provenir chez lui des événements qui se déroulent en août et septembre 1941 : la fin du règne de Rezâ châh, l'occupation de l'Iran par les troupes alliées et tous leurs corollaires, ont exercé une profonde influence sur cette génération. A ce propos, Honarmani lui-même écrit :

« *Les événements des années 1941-1951, c'est-à-dire un réveil amer et triste des sommeils dorés des vingt années précédentes, étaient pour moi et ceux de ma génération simultanés avec la crise des années d'adolescence – et quelle terrible adolescence !* »⁹⁴⁹ Après la chute

⁹⁴⁶ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.21

⁹⁴⁷ *Daftar-e andicheh-hâ-ye Khâm (Cahier des Pensées brutes)*, p. 20

⁹⁴⁸ *Ibid*, p.31

⁹⁴⁹ *Ibid*, p. 23

de Rezâ châh en 1941, la situation change considérablement. Après sa chute, la situation est pire, ce qui déçoit assez cruellement les intellectuels et les poètes à partir de l'automne de cette année tragique.

A tous ces événements, comme on l'a vu, il faut ajouter la disposition d'esprit solitaire de Honarmandi, qui le mène à cette haine de la vie que nous avons analysée.

Quant à la nouvelle poésie d'Iran, il considère :

*« Il y a longtemps que la parole persane a atteint sa perfection dans les moules anciens ; et par là, il n'y a plus de chemin ; et si la sublime parole persane se fraie le chemin de sa libération, seule la nouvelle poésie originale d'aujourd'hui sera l'appui et le garant de sa liberté. »*⁹⁵⁰ Quant à cette poésie moderne persane, il vénère Nimâ en l'appelant « le célèbre inconnu », car « son nom est arrivé plus ou moins partout, mais sa poésie demeure inconnue »⁹⁵¹

D'après Honarmandi, cette poésie nouvelle, actuelle et de proche avenir, n'a pas de solution, sauf si elle commence toujours avec le nom de Nimâ.⁹⁵² Les thèmes du Romantisme, comme le besoin quasi métaphysique de solitude, l'espoir, certains désirs inassouvissables, la haine, le désir de mort, . . . tous ces thèmes se trouvent dans sa poésie, mais aussi dans les idées qu'il exprime, et surtout, dans sa manière concrète de vivre. Il n'exprime pas seulement tout cela : il le vit de tout son être.

« Ma vie réelle est l'ensemble des moments dont mes poèmes sont l'exemple typique, le modèle évident. Chaque sentiment amer et nouveau est comme la blessure d'un poignard qui entre dans le corps de mon âme, et chacun de mes poèmes est le son du gémissement que je pousse dans cette douleur. Vous qui entendez ma poésie, peut-être trouverez-vous le chemin d'un monde où j'ai vécu autrefois. Moi, à l'aide de mes poèmes, comme un sculpteur débutant, je suis occupé à construire et à polir mes statues imaginaires.

Ma vraie statue imaginaire n'est pas celle qui m'a créé, mais celle que je crée moi-même. Chaque poème de moi est une pièce éparpillée de cette future statue. Il ne peut alors être un modèle complet de cette statue. Je suis ainsi en conflit avec mon destin non désiré ; et je continuerai à vivre la vraie vie que j'aurais vécue si j'avais été seul avec mes propres rêves. Le désir de ce monde de rêve m'attire toujours vers lui-même, et c'est pourquoi je m'enfuis

⁹⁵⁰ *Bonyâd-e cher-e no dar farânseh (Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran)*, p. 352

⁹⁵¹ *Ibid*, p. 294

⁹⁵² *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.27

des griffes des moments et des heures qui me serrent pour pouvoir vivre dans un monde dont les moments et les heures seraient créés de ma pensée, désirés de mon rêve.

*Ma poésie est le murmure des angoisses et l'exemple d'un tel effort sans fin. »*⁹⁵³

3.2.5 Honarmandi et la traduction du français en persan.

Honarmandi, pour la première fois en 1957, publie son ouvrage *Az romantism tâ surrealism* en 403 pages.

Dans la deuxième édition, il change le titre en : *Bonyâd-e cher-e no dar farâseh na peyvand-e ân bâ cher-e fârsi (Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran)*, en 1972 et en 596 pages : avec des ajouts considérables, par conséquent.

En donnant de petites biographies des poètes français importants depuis le romantisme, qu'il commence avec une *Vie de Gérard de Nerval*, il parle des idées et du style de chaque poète.

Il exploite, pour ce volumineux ouvrage, vingt-cinq références françaises où il trouve également des poèmes, qu'il traduit. Ces références sont des histoires littéraires, des anthologies et des ouvrages de recherche.

Parmi ces ouvrages : *Anthologie de la poésie française*, d'André Gide (La Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, NRF, 1949), *Panorama critique de la poésie française de Rimbaud au Surréalisme* (Clancier, Georges-Emmanuel, Paris, Seghers, 1953); et l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* de Philippe Soupault. Ce sont là les trois ouvrages que Honarmandi utilise le plus et où il retrouve le plus de résonnances stimulantes pour constituer son ouvrage en persan.

Baudelaire, parmi les poètes français, l'intéresse plus que les autres. Dans la première édition de son ouvrage, celle de 1957, Honarmandi traduit quarante poèmes de cet auteur, et dans la seconde, quatre-vingt-deux. Après Baudelaire, on trouve principalement Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine et Paul Valéry.

Il n'a pas seulement l'intention de traduire pour le simple fait de traduire et d'avoir traduit ; et puisqu'il est lui-même poète, ce sont des poètes qu'il traduit :

« La traduction de la poésie, sûrement et de manière indispensable, doit s'effectuer par les poètes. Car le poète, grâce à la longue expérience qu'il a de l'emploi d'un lexique de sa

⁹⁵³ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p. 34

*langue maternelle, comprend mieux que les autres la valeur musicale et la polysémie des mots. Il peut les adapter à l'œuvre traduite. »*⁹⁵⁴

La plupart des traductions citées dans ces deux ouvrages sont en prose, avec un excellent niveau de persan, en utilisant des termes qui contiennent une grande valeur littéraire : autrement dit, des termes très utilisés et respectés par tous les poètes.

Les poèmes : *L'Ennemi*, *L'Homme et la mer*, *Le Voyage* de Baudelaire, *Le Bateau ivre* de Rimbaud, *Chanson d'automne* de Verlaine, *Ô si chère de loin* de Mallarmé, *Le Sylphe* de Valéry, sont traduits en prose, que le poète persan a placée pour chacun d'entre eux après sa traduction en vers.

Le poème *L'Ennemi*, traduit en vers persans, est composé de quatre quatrains disposés en abcb, de même que le poème *L'Homme et la mer*.

Quant au poème *Le Voyage*, il est constitué de trente six quatrains, un vers seul, et un tercet aba. La disposition des rimes dans les quatrains est : abcb.

Le Bateau ivre se compose de vingt-cinq quatrains et la disposition des rimes est : abcb, sauf dans le vingt-deuxième quatrain, où elle est : aaba.

La *Chanson d'automne* se compose, elle, d'un distique, suivi de deux quatrains.

Ô si chère de loin, de Mallarmé est traduit en quatre quatrains, avec la disposition abcb.

Ce poème n'est pas traduit en prose dans cet ouvrage de Honarmandi.

La Sylphe : quant à lui, ce poème de Valéry est traduit en trois quatrains et un distique.

D'abord deux quatrains, puis un distique, et le poème s'achève avec un troisième quatrain. Les quatrains y ont la disposition : abcb, et le distique, aa.

Dans toutes ces traductions en persan, il respecte les rythmes prosodiques. Il choisit par ailleurs les quatrains continus pour la raison qu'ils représentent une forme plus proche de la modernité

Dans toutes ces traductions en vers persans, Honarmandi a respecté les rythmes prosodiques. Il a choisi les quatrains continus ; la plupart de ses poèmes sont composés en cette forme. Les formes classiques ne s'adaptent pas, d'après lui, à ces poèmes modernes français. La musique extérieure, le rythme et le langage, sont de très bon niveau.

Mis à part les traductions de la poésie française, Honarmandi a traduit quelques œuvres en prose d'André Gide ; entre autres, *Les Nourritures terrestres*, *Les Nouvelles Nourritures*, les

⁹⁵⁴ *Bonyâd-e cher-e no dar farânseh (Origine de la poésie française moderne et son influence en Iran)*, p.307

Faux-Monnayeurs, *Dostoïevski* et *La Symphonie pastorale*. La traduction des *Nourritures terrestres* a eu une forte répercussion sur la génération déçue d'après le coup d'Etat du 19 août 1953. Durant trois décennies, elle exerce d'ailleurs son influence sur les générations déçues de l'après coup d'Etat, car « *ce sur quoi on insistait, c'était le soulèvement, et non pas la soumission* »⁹⁵⁵ La prose de la traduction des *Nourritures terrestres* est une prose poétique, et cela ne peut être que celle d'un poète qui connaît bien les rythmes, les sonorités et les synonymes dans les deux langues.

Cette traduction est pleine de goût et de finesse.

La traduction des *Nourritures terrestres* a influencé le regard et la tonalité des poètes et des écrivains contemporains comme la poétesse Forough Farrokhzâd (1935-1967).

En tant que comparatiste, Honarmandi estime que :

- a) Comme le croient les romantiques français, pour enrichir l'héritage littéraire, il faut profiter des littératures des autres peuples ;
- b) Il ne faut pas confondre l'influence et l'imitation ; la première est admirable et développe la pensée, mais la seconde est signe d'inertie et de suspension de l'esprit de celui qui imite. Honarmandi apprécie la première et déprécie la seconde ;
- c) La traduction et l'analyse de toute opinion d'étrangers à propos de la littérature persane sont nécessaires, car elles augmentent notre propre connaissance de notre littérature et de sa valeur actuelle.
- d) Il est indispensable pour le comparatiste de connaître une ou plusieurs langues étrangères ;
- e) Les chercheurs doivent présenter les œuvres de leur langue maternelle dans les langues qu'ils connaissent ou apprennent ;
- f) Pour traduire la poésie dans sa langue maternelle, il faut tout d'abord être poète ;
- g) Il ne faut pas se trouver parmi les deux groupes suivants :
 - ceux qui ne connaissent que la littérature et la culture persanes ;
 - ceux qui ne connaissent que les cultures et les littératures étrangères.

Dans sa thèse intitulée : *André Gide et la littérature persane*, soutenue à la Sorbonne le 27 janvier 1968 et publiée à Téhéran en 1972, il étudie, sous la direction du Professeur René Etiemble, en huit chapitres, les ressemblances, les influences thématiques et les influences des termes qui proviennent directement ou indirectement des traductions des œuvres de

⁹⁵⁵ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavard-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013 p.118

Khayyâm, de Hâfiz, de Saadi, de Mowlânâ, d'Attâr, de Manoutchehri, et de Ferdowsi sur l'œuvre de Gide.

Honarmandi affirme :

« *Nous avons dans notre patrimoine des œuvres remarquables pour le monde entier, mais le monde aussi a produit des œuvres qui sont remarquables pour nous* »⁹⁵⁶

Dans un autre de ses ouvrages de littérature comparée, *Safari dar Rekâb-e andicheh (Un Voyage en compagnie méditative)*, qui consistait d'abord en l'ensemble des émissions radiophoniques que Honarmandi avait produites durant les années 1961-1963, faisant parfois allusion aux conceptions de son directeur de thèse, il analyse les œuvres et les idées des auteurs français, en relation avec les œuvres de la littérature classique persane.

On y trouve ainsi des propos sur les ressemblances entre les points de vue de Hâfiz et de Baudelaire. Grâce à sa pertinence et sa finesse de poète et d'analyste de la poésie, ses ouvrages critiques mènent assez loin dans la comparaison. Pourant ses œuvres critiques et ses œuvres comparatistes sont utilisables par tous, et non pas seulement par les universitaires.

Honarmandi, vers la fin de son existence, répétait les phrases de Montherlant quant à l'Iran : citation qui remarque la présence intime et immémoriale, en chacun d'entre nous, d'une Perse culturelle.

Le professeur Mahdi Zarghani dit à propos de Hassan Honarmandi :

« *De telles personnalités, qui disposaient à la fois du don poétique et de la possibilité d'étudier en Occident, jouaient un rôle décisif pour donner le sens de l'orientation aux courants de la poésie contemporaine.* »⁹⁵⁷

Le même écrit également :

« *Son ouvrage influent *Az romantism tâ surrealism (Du Romantisme au Surréalisme)* est la raison la plus claire de cette prétention* »⁹⁵⁸ Dans le recueil *Harâs (Angoisse)*, plus nous avançons vers la fin du recueil, plus les images, le langage, la musique, les sentiments, les mots, la forme sont exprimés artistiquement.

Les thèmes du recueil *Harâs* sont les suivants :

⁹⁵⁶ Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavard-e gomchodeh (Le Voyageur perdu)*, Téhéran, Sâles, 2013 p.140

⁹⁵⁷ Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm-andâz-e cher-moâser-e iran (Perspective de la poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Sâles, 2^{ème} édition, 1999, p.271

⁹⁵⁸ Idid, p. 271

la tendance au désespoir, le pessimisme, la réflexion sur la mort, l'amour sensuel, et parfois des allusions à l'actualité politique mondiale, comme celle qu'expose le poème sur *Lumumba* et celui qui est intitulé : *Rastâkhiz-e aldjazâyer (Résurrection de l'Algérie)*.

« Dans le *Cahier des pensées brutes* et le *Cahier des poésies faciles*, il est bien manifeste que *Honarmandi* est influencé par la littérature et la poésie françaises. Il est plus symboliste et plus proche de poètes comme Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé.»⁹⁵⁹

Mais il se rapproche beaucoup, simultanément, de certains surréalistes, Paul Eluard notamment.

Pour l'exprimer de manière plutôt sommaire, on peut dire que *Honarmandi* a bien compris la poésie, la poétique et l'art poétique des auteurs français qu'il étudie ; c'est pourquoi il n'est pas aussi « obscur » que les poètes de la Nouvelle Vague (*Modj-e no*) ou les poètes spacementalistes.

Dans les *Cahiers des Pensées brutes*, et le *Cahier des poésies faciles*, *Honarmandi* s'approche de la prose, par l'effet de sa connaissance de Baudelaire, notamment (*Spleen de Paris*) et Rimbaud (*Illuminations*). Il donne alors davantage d'importance au langage qu'à la musique ou au rythme prosodique de ses vers ; ceux-ci n'ont pas du tout, dans les *Cahiers*, de rythme prosodique. La longueur de ces vers ne dépend donc pas du rythme prosodique ; ainsi, il n'y a pas de pléonasmes comme, à cause des nécessités qui proviennent des obligations de rythme, dans la poésie persane classique. C'est l'un des poètes, avec précisément ces *Cahiers*, qui introduit réellement et puissamment cette poésie persane en prose qui sera reprise et illustrée, plus tard, par *Châmlou*, notamment.

⁹⁵⁹ Zarghâni, Seyyed Mahdi, *Tchechm-andâz-e cher-moâser-e iran (Perspective de la poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Sâles, 2^{ème} édition, 1999, p.314

3.3 APRES 1953 : POLITIQUE, SOCIETE ET POESIE EN IRAN

Après le coup d'Etat du 19 août 1953, le Châh d'Iran, qui s'est enfui à Rome, retourne en Iran. Il commence à réprimer le Parti Toudeh. Durant ces années, la situation économique du pays est très difficile. La diminution de l'exploitation et du raffinage du pétrole influence bien évidemment les revenus du pays.

Mais après quelques années, et précisément dans la deuxième moitié de la décennie, avec l'aide financière des Etats-Unis, la situation s'améliore quelque peu.

Il ne faut pas oublier que la « blanche » du Châh a pour but même d'assurer des progrès consistants en matière économique et socio-culturelle.

Du point de vue socio-politique, le coup d'Etat, qui fait échouer le mouvement de la « nationalisation des compagnies pétrolières » que menait Mossadegh, nuit tragiquement à l'action des intellectuels et des partisans de la liberté démocratique.

Une atmosphère d'étouffement domine la société. Le Châh organise la Savak, en 1957, avec l'assistance zélée de la CIA et du Mossad. La Savak, c'est le service de sécurité intérieure et simultanément, le service de renseignement de l'Iran entre 1957 et 1979.

Au moyen de la Savak, le Châh commence à faire arrêter, emprisonner et exécuter ses opposants ; il s'agit principalement des partisans de Toudeh aux tendances d'ailleurs assez diverses, quoique de gauche. Par ailleurs, les partisans d'un islam politique entrent peu à peu sur la scène.

Les poètes, quant à eux, sont cruellement déçus, pour la plupart. Ils commencent à écrire et à exprimer leur désespoir, leur échec. Ils se réfugient dans des pratiques et des thématiques telles que la drogue, le vin et la jouissance des plaisirs pour oublier l'échec social et politique qu'ils subissent après le coup d'Etat. Certains d'entre eux écrivent des poèmes érotiques et fuient avec un profond dégoût tout ce qui touche, de près ou de loin, à la politique, au conflit social. Ils y parlent de baisers, de péché et de relations sexuelles.

Le symbolisme social remplace le romantisme individuel. Il existe cependant un romantisme social qui, dans ces années- là, garde la place qui était peu ou prou la sienne à la période précédente. Les poètes, pour exprimer leur mécontentement, usent de symboles et tendent à s'y réfugier.

La culture et l'idéologie portent encore de profondes traces du marxisme ; ce dernier conserve de très nombreux partisans parmi les intellectuels, mais aussi, de fait, dans la classe ouvrière. De plus, les conceptions de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus exercent une réelle influence

sur la société iranienne. Elles portent auprès du public iranien l'existentialisme et un humanisme particulier ; la notion d'*absurde* vient occuper une place qui, en quelque sorte, est son lieu naturel dans une telle société, déçue et désabusée, avec pour l'une de ses composantes, un individualisme assez amer qui prend le contrepied du marxisme militant incarné dans les luttes sociales.

A cela, il faut ajouter l'influence de la religion, toujours plus insistante et qui s'intensifie après les 5 et 6 juin 1963, dont nous reparlerons plus loin.

Ainsi, à cette époque, le Parti Toudeh est pour le moins marginalisé. Les idées existentialistes, la vengeance et la haine, un penchant pour un certain romantisme noir dépourvu d'incidences sociales, le développement de conceptions anti-religieuses, les thèmes et problèmes internationaux concernant l'économie et les effets de son évolution et le racisme : ces motifs constituent les éléments essentiels de la poésie de cette époque.⁹⁶⁰

3.3.1 Revues

Les revues et journaux qui exercent une influence réelle sur la poésie, telles que *Sokhane*, *Sepid o Siâh*, *Andicheh o honar*, *Omid-e Iran*, . . . publient des poètes étrangers comme Paul Valéry, Paul Eluard, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire parmi les Français, mais aussi d'autres poètes occidentaux comme T.S. Eliot.

Durant ces années, des ouvrages critiques sont publiés : entre autres, *Az romantism tâ surrealism (Du Romantisme au Surréalisme)*, en 1957, qui présente la poésie moderne française accompagnée de bonnes traductions de poètes tels que Valéry, Verlaine, Nerval, Baudelaire, Mallarmé . . .

La radio aussi exerce son influence sur les jeunes poètes ; l'une de ses émissions, on l'a vu, est présentée par Hassan Honarmandi ; il y parle des influences françaises et des interactions entre poésie persane et poésie française.

3.3.2 Courants de la poésie iranienne de cette époque.

⁹⁶⁰ Voir *Tchehm-andâz-e cher-e moâser-e irân (Perspective de la poésie contemporaine de l'Iran)*, Zarghani, Mehdi, 2^{ème} édition, Sâles, Téhéran, p. 245

Ils n'innovent pas fondamentalement par rapport à la période précédente. En matière de poésie stricto sensu, on peut constater une présence pérenne des courants traditionnel et semi-traditionnel.

a) Les traditionnels

Un nombre important de poètes continuent à composer des vers dans les formes anciennes classiques. Il faut nommer principalement des poètes très intéressants par la forme et le contenu comme Rahi Moayeri, Emâd-e Khorâsâni...

b) Les semi-traditionnels

On a vu que ce courant semi-traditionnel domine la période 1941-1951 : deux décennies. Il continue largement sur sa lancée après 1951 ; il y existe intensément et constitue la pratique majeure de la période suivante. Certains des poèmes écrits dans une forme propre et caractéristique de ce mouvement, le quatrain continu, comptent parmi les plus brillants de la poésie contemporaine persane. Le poète le plus distingué de ce courant, dont nous parlons longuement ci-dessus, c'est Nâder Nâderpour.

Nâderpour commence à écrire ses vers en quatrains continus ; il y avance lentement, et tout aussi lentement, il se dirige vers une maîtrise accomplie des vers libres nimâiens. Ce qui, pour lui, est déterminant, c'est la nécessité poétique; ainsi, il n'écrit pas en vers libres, hormis lorsque la nécessité s'impose à son esprit ; et comme, selon cette nécessité même et grâce à son grand talent, il ne rejette a priori aucune forme poétique, il écrit jusqu'à la fin de sa vie, selon ses besoins, dans les formes traditionnelles aussi bien qu'en formes semi-traditionnelles ou en quatrains continus, en vers libres nimâiens aussi bien qu'en prose poétique.

Bien sûr, il écrit bien moins en prose poétique, et en formes classiques. Dans ces années du régime impérial, il publie son second recueil, *Dokhtar-e djâme (La Fille de la coupe)* en 1955, puis ses troisième et quatrième recueils (*Cher-e Angour (Le Poème du Raisin)* en 1958 et *Sormeh-ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)* en 1960, présentés ci-dessus.

La première édition du recueil de Honarmandi, *Harâs (Angoisse)* ainsi que le deuxième recueil de Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane, *Tchechmeh (Source)* sont publiés aussi à cette époque, respectivement en 1958 et 1956. Ils marquent cette époque et constituent des jalons essentiels de la culture poétique iranienne. *Harâs* présente des poèmes dont la plupart sont composés en forme semi-traditionnelle, en quatrains continus. Certains cependant y sont disposés en vers libres : *Nâm (Le Nom)*, par exemple, ou encore *Harâs*, le poème éponyme.

3.3.3 La tendance au vers libre

L'un des poètes de ce courant, à cette époque, c'est Nimâ, à qui appartient le titre de *père du vers libre*, de *père de la nouvelle poésie*. Les dernières années de son existence accentuent son penchant vers un symbolisme social, qui tranche avec le réalisme social, voire souvent socialiste, de la période précédente. En somme, dans son oeuvre complète, toutes les formes se retrouvent : formes traditionnelles, quatrains continus, le vers libre avant tout.

Depuis son recueil *Dokhtar-e djâme (La Fille de la coupe)*, Nâderpour, lui, compose quelques poèmes en vers libres, notamment *Hamzâd (Jumelle)*, datant de 1952, ou bien *Dohtâr-e Djâme (1954)*.

3.3.4 Le poème en prose

Eslâmi-e Nodouchane et Nâderpour, à cette époque, ont essayé d'écrire en prose poétique. Eslâmi également, dans son poème *Payâm-e gâm-hâ (Message des pas)* ainsi que Nâderpour dans la préface de son recueil *Sormeh-ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)*. Honarmandi compose des poèmes en prose pour son recueil *Daftar-e andicheh-hâ-ye Khâme* et *Daftar-e cher-hâ-ye âsâne (Cahier des pensées brutes, Cahier des poésies faciles)* à l'époque qui suit. Dans les poèmes en prose, comme nous l'avons vu, on ne trouve ni rythme prosodique, ni rime ; la rime peut cependant y exister occasionnellement. Les poètes les plus distingués dans ce domaine sont Ahmad Châmlou et Sohrâb Sepehri qui commencent à présenter leurs œuvres après Honarmandi

3.3.5 Les écoles littéraires de l'époque du Châh

Outre le romantisme individuel et le romantisme social, il faut mentionner le symbolisme social et le surréalisme. Après le coup d'Etat, l'atmosphère en Iran devient étouffante, oppressante : elle prépare de fait le terrain pour l'apparition d'un symbolisme social. Ce symbolisme atteint son apogée dans les années 1950 et 1960.

Voici les particularités de ce mouvement :

« - Il veut exprimer les mystères sentimentaux et psychologiques du poète en usant de symboles individuels, nationaux et universels ;

- Il veut ne pas considérer l'aspect didactique de la poésie, et préférer l'image et l'imagination à la pensée et à l'intellection.

- Il dédaigne la poésie « engagée » et les thématiques socio-politiques.

- Il veut donner de l'importance à la musicalité des mots et fuir les traditions classiques littéraires »⁹⁶¹

Parmi les poètes que nous étudions dans cette recherche, c'est surtout Hassan Honarmandi qui s'attache à ce mouvement.

Un certain surréalisme assez particulier fait aussi son apparition dans les années 1950. C'est surtout dans l'œuvre de Sohrâb Sepehri que nous pouvons constater les particularités de ce mouvement, puis dans les *Cahiers* (mentionnés ci dessus) d'Hassan Honarmandi.

Retraçons de manière synthétique et un peu sommaire les années qui couvrent la période de 1963 à 1979.

Après 1963 où surviennent des conflits armés, la poésie persane, déjà quelque peu éloignée des traditions, s'approche de façon plus conséquente encore d'une réelle modernité. Le vers libre Nimâfen et le poème en prose occupent leur place propre dans la poésie. En même temps, le vers traditionnel essaie de maintenir sa place en augmentant ses capacités de structurer les formes intérieures et extérieures. La forme semi-traditionnelle, celle du quatrain continu, qui « avait pour tâche d'aider la poésie à passer de la tradition à la modernité »⁹⁶² commence à être marginalisée.

En 1959 et 1960, le régime du Châh suscite deux partis politiques : le Parti « Melloune » (Le Parti des Nationalistes) et le Parti « Mardom » (Le parti du Peuple). Le début des années 1960 est agité ; des événements comme la « blanche » met l'Iran en émoi et transforme le pays; il s'agit d'une série de réformes à grande portée. Le Châh veut mettre en œuvre des réformes qui permettraient une régénération non-violente de la société iranienne par le moyen de modifications économiques et sociales ; son objectif principal, à long terme, c'est de transformer l'Iran en une puissance économique et industrielle de dimension internationale. Le

⁹⁶¹ Zarghâni, Seyed Mahdi, op.cit. 2° édition, p.336

⁹⁶² Zarghâni, Seyed Mahdi, op. cit. p. 343

Châh introduit alors des concepts économiques relativement novateurs, comme la redistribution des profits aux ouvriers, et décide de projets d'industrie lourde nationaux, et donc financés par le gouvernement, ainsi que la nationalisation des forêts, des pâturages et des ressources en eau. Le plus important, cependant, c'est la réforme agraire, qui fait perdre aux grands propriétaires terriens la plus grande partie de leur influence et de leur pouvoir.

Socialement, la « blanche » accorde plus de droits aux femmes, permet le développement du corps médical, et injecte des fonds dans l'éducation, particulièrement dans les zones rurales. Cependant, le courant religieux conservateur s'oppose à ces réformes, à cette *blanche*, en particulier ceux que mène l'imam Khomeini. Khomeini prononce, en 1963, un discours dirigé contre la « Capitulation », ce qui a pour conséquence son exil, en 1964. Les religieux et leurs partisans poursuivent alors leur lutte et leurs activités en cachette.

La même année, l'un des officiers de la brigade du Châh veut abattre le Châh. La révolte armée de Siahkal en 1970, la fondation de l'Association des *Moudjâhedine-e Khalghe* et d'autres manifestations des luttes sociales sont d'autres éléments qui occasionneront les prochains conflits armés.

A ce moment, en automne 1971, le Châh décide d'organiser la célébration du 2500^{ème} anniversaire de la fondation de l'Empire perse Révolution, à Persépolis et à Psargades, dans le département Fars.

Son but est d'améliorer ainsi l'atmosphère politique du pays. Mais les résultats sont peu probants, et même nocifs.

Finalement, en 1979, c'est la chute du Châh et l'avènement de la islamique.

Durant ces années- là, divers partis mènent des activités politiques : le Parti Toudeh qui commence à se reconstituer, les Socialistes et le Front National fondé par Mossadegh, qui s'est reconstitué après le coup d'Etat.

Les intellectuels sont ou bien déçus, à cause de l'échec que ce coup d'Etat leur a fait subir, ou bien, plus ou moins, décidés à mener une lutte armée.

A ce moment apparaît une poésie à tendances sociales et religieuses. La « poésie partisane » apparaît avec pour thème principal la louange des combattants et de leurs combats. Durant des années, Nâderpour, sans s'engager dans ces agitations, continue son propre chemin. Il publie alors ses recueils (*Guiâh o Snag na, âtache (Pas de plante, ni de pierre, mais du feu)*, *Az âsmane ta rismane (Du ciel à la ficelle)* et *Châm-e bâzpasine (Le dernier repas)*). Honarmandi, quant à lui, ne publie que la deuxième édition de *Harâs*, en 1969, *Choix de poèmes* en 1971 et les *Cahiers* (voir plus haut) en 1972.

Eslâmi-e Nodouchane n'écrit plus de poésie, et s'intéresse plutôt à la prose et à la recherche dans le domaine de la littérature comparée.

Honarmandi et Nâderpour, qui publient durant ces années, ne font pas partie des poètes combattants. Ils continuent leur propre chemin, le chemin qu'ils ont déjà commencé à tracer bien des années auparavant. A ce propos, on peut diviser les intellectuels en trois groupes :

- les partisans de la vie moderne, d'un regard moderne sur la vie ;
- les opposants à la modernité ; ce sont les partisans, à des titres eux-mêmes divers, des traditions culturelles et souvent religieuses ;
- un troisième groupe : un ensemble varié de minorités intellectuelles qui évitent les deux premiers groupes ; ils essaient de contrôler les partisans de la modernité et de la vie moderne.

En définitive, ce sont les partisans de la vie moderne qui dominent les autres ; la situation progresse, tandis que des changements surviennent dans la société iranienne qui finissent par déboucher sur la de 1979. Comme l'écrit le Professeur Mehdi Zarghani :

« *Le manque d'outils nécessaires requis par la modernité, dans les structures profondes de la société, a été cause que la surface de cette société a pris une forme moderne, mais que dans ses profondeurs, la plupart des courants anti-modernistes circulent avec fluidité.* »⁹⁶³ Les courants nouveaux de la poésie, comme *Modj-e no (Nouvelle Vague)* et *Cher-e Hadjme (Le spacementalisme)* apparaissent. Les poètes adeptes de ces courants, qui profitent superficiellement des théories de l'« Art pour l'Art », se révoltent contre les autres courants de la poésie de leur temps. Le régime approuve ces courants, car ces derniers ne s'engagent nullement dans l'action politique en choisissant pour credo cet « *Art pour l'Art* ».

3.3.6 Revues, medias et poésie

Tout comme dans l'époque précédente, les revues et les traductions exercent une assez forte influence sur la production poétique.

⁹⁶³ Op. cit. P. 348

« *Les revues non universitaires précipitent le passage de la tradition à la modernité, et ont d'autant plus pour effet de rendre les vers plus superficiels et sans contenu vraiment remarquable.* »⁹⁶⁴ Les émissions radiophoniques auxquelles participent des poètes comme Nâderpour, Akhavân et quelques autres, ou bien présentés par des poètes et critiques comme Honarmandi, elles, exercent une influence sans doute plus considérable encore sur la poésie de cette époque.

Traditionnels et semi-traditionnels se confrontent donc dans ces années 1960 et 1970 à de nouveaux courants, modernistes, dans une certaine mesure indifférents aux mouvements sociaux. A cette époque, les thèmes romantiques n'ont plus beaucoup d'audience.

Cette rivalité, plutôt féconde d'ailleurs, finit par marginaliser quelque peu la forme et la pratique du quatrain continu. Malgré cela, Honarmandi et Nâderpour écrivent encore dans cette forme.

Les partisans du vers libre peuvent se partager en trois groupes :

- 1 les poètes à tendance modérée ;
- 2 les poètes à tendance hermétique
- 3 les poètes à tendance partisane⁹⁶⁵

Nâderpour se situe parmi les poètes du premier groupe ; il avance lentement, avec beaucoup de circonspection et de discernement.

3.3.7 Le poème en prose des années 1960 et 1970

Le courant qui promeut le poème en prose donne naissance à deux courants déjà mentionnés, la *Nouvelle Vague* et le *Spacementalisme* : « *ce sont des branches qui surgissent du poème en prose, mais qui croissent en sens contraire* »⁹⁶⁶ Parallèlement, la poésie partisane, qui valorise beaucoup le poème en prose, tend à supplanter peu à peu, par son modernisme au moins verbal et postulé, le symbolisme social. Toutefois, certains poètes « social-symbolistes » poursuivent dans cette tendance les travaux qu'ils ont entrepris à l'époque précédente. De plus, il existe des poètes qui apparaissent et commencent à composer à partir de 1970.

⁹⁶⁴ Zarghâni, Seyed Mahdi, op. cit.p. 349

⁹⁶⁵ Voir Zarghâni, Seyed Mehdi, op.cit., p.359

⁹⁶⁶ Zarghâni, op.cit. p.407

Le surréalisme, quant à lui, n'est pas tant un courant monolithique qu'une forte tendance. Cette tendance est très présente dans la Nouvelle Vague. Sohrab Sepheri, M.Ali Sepanlou, ainis que Hassan Honarmandi sont des représentants de ce mouvement dans ces années-là. Les poètes du *Spacementalisme*, eux aussi, tendent beaucoup vers le surréalisme. Bien évidemment, les deux branches du Romantisme, le romantisme individuel et le romantisme social, poursuivent leur existence, toujours davantage marginalisés cependant.

4 Conclusion

La poésie persane, au vingtième siècle, essaie de s'éloigner de la tradition et de s'approcher, après les autres pays occidentaux, de la modernité. Depuis l'époque de la constitutionnelle ou Enghelâb-e machroutiat, la poésie persane commence son voyage pour la destination de la modernité, ou au moins, pour s'en approcher. Depuis ce temps- là, la connaissance de la poésie occidentale est l'une des voies pour les Iraniens, par le moyen des traductions.

Comme l'affirme le Professeur Chafii Kadkani :

*« Toutes les évolutions et toutes les innovations de la poésie persane moderne sont une conséquence des traductions en langue persane. »*⁹⁶⁷

De très nombreux thèmes nouveaux entrent dans la poésie persane. Ces thèmes sont entrés dans cette poésie à travers les traductions, et cela depuis les débuts de l'époque Machroutiat : il s'agit principalement « de la femme, des libertés de la femme, de la démocratie, de la patrie, de l'éducation, de l'industrie de l'Occident . . . »

Les formes extérieures commencent à accueillir de petits changements. Ces changements sont, en réalité, très lents. Puis, à l'époque que nous étudions ici, l'époque de l'avènement du Châh jusqu'à aujourd'hui, il aura plus de changements dans les thématiques, dans le domaine formel, dans l'imaginaire ou l'atmosphère de la poésie persane.

Durant des siècles, avant l'époque de la Révolution constitutionnelle(Machroutiat), les poètes iraniens se répétaient ; aucun regard nouveau ne s'est posé durant des siècles dans leurs œuvres. La poésie occidentale, ensuite, et surtout la poésie française, nous a appris à abandonner la poétique dominante et dépassée des siècles précédents ; elle nous a enseigné (ou suggéré) la manière de découvrir la beauté du monde par un regard simple et, dans une certaine mesure, directe.

Les premières influences de la poésie française, les plus superficielles, conduisent à reprendre un lexique français dans des poèmes persans. Cette pratique existait déjà à l'époque Machroutiat : cette époque a connu des poètes pour lesquels la modernité consistait à utiliser des termes étrangers, et surtout, français.

Puis il y aura l'influence de l'atmosphère provenant de la poésie romantique française, ce qu'on trouve dans l'œuvre de Fereydoun Tavallali.

⁹⁶⁷ *Bâ tcherâgh o âyeneh, (Avec la lanterne et le miroir), op. Cit. p. 25*

Puis, influence plus profonde : celle des thématiques, qui commence avec la traduction de fables et leurs contenus didactiques. Les poètes comme Bahâr, Iradj Mirzâ et d'autres produisent parfois des poèmes qui sont la traduction exacte des *Fables* de La Fontaine. Cette pratique se poursuit d'ailleurs dans les décennies ultérieures à l'époque Machroutiat, traversant le règne du Châh et jusqu'à nos jours ; Nâderpour s'y est livré.

Influence plus profonde encore, celle des images. Nous constatons ici la présence d'une atmosphère romantique, assez clairement française, comprenant ses propres images. C'est ainsi que Fereydoun Tavallali emprunte l'atmosphère romantique des poètes français, sans qu'on y constate réellement d'autres influences. Il s'agit essentiellement de l'influence de Musset et de Lamartine.

Tavallali, qui choisit surtout le quatrain continu, répand cette influence sur quasiment toute son œuvre poétique, durant plusieurs décennies ; par là même, il exerce une puissante influence sur de nombreux autres poètes iraniens. L'influence française, pour les poètes que nous étudions ici et pour Tavallali, provient surtout de leurs études directes de la poésie française ; ces poètes étaient, tous, francophones. En ce qui concerne l'œuvre de Tavallali, c'est surtout l'atmosphère de la poésie française qui domine les vers de Tavallali.

Lors d'un entretien avec la fille de Tavallali et son gendre, le Docteur Arbogast, cardiologue strasbourgeois, j'ai eu la confirmation que Tavallali maîtrisait bien la langue française et s'intéressait beaucoup à Verlaine, Valéry et à Ronsard. C'est l'un des cas que nous avons étudié dans les poèmes *Maryam* et *Pachimani (Remords)*.

Les poètes Nâderpour et Honarmandi ont eux mêmes été très influencés par cette atmosphère proprement romantique, et assez spécifiquement française.

L'une des autres influences de cette poésie française, bien perceptible chez Nâderpour, Hassan Honarmandi et Eslâmi-e Nodouchane, c'est l'influence de la forme extérieure. A l'époque étudiée ici, le quatrain continu est la forme la plus appropriée pour les poètes « semi-traditionnels ».

Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi mêlent parfois à leurs quatrains des tercets, des quintils et, notamment dans le poème *Paîz (Automne)*, Nâderpour termine son poème avec deux tercets, après huit quatrains. Dans le poème *Dive*, il insère une strophe de sept vers entre les quatrains. Eslâmi-e Nodouchane, lui aussi, mêle ses quatrains à des tercets, à des distiques, etc.

Dans son poème *Daritcheh-ye rouze (La fenêtre du jour)*, les trois premières strophes sont des quatrains, la quatrième étant un tercet, la cinquième un quatrain et enfin, la dernière un distique . . . Il s'agit d'un poème d'Eslâmi-e Nodouchane composé en 1953 à Paris.

Autre influence française particulièrement importante : celle de la disposition des rimes. Les quatrains persans ont pour disposition : **abba** ; les deux premiers vers riment avec le quatrième, quant au troisième, le poème ne le fait souvent pas rimer avec les autres vers. Il s'agit d'une disposition traditionnelle des quatrains persans. D'après l'étude du Docteur Amr Taher Ahmad, dans sa thèse « *La Littéraire : Etude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du 20ème siècle* » soutenue à Paris, l'origine du quatrain continu est française ; le quatrain continu, forme sans précédents dans la poésie persane, a pour disposition, chez Nâderpour, Honarmandi, Eslâmi-e Nodouchane et Tavallali : **abcb**.

Parfois, cependant, le schéma est le suivant :

abab.

Eslâmi-e Nodouchane prend davantage de liberté quant à la disposition des rimes :

abba

(Dans le poème *Daritché-ye rouze*)

Ou bien : **abcc**

Dans le premier quatrain du poème *Chab-hâ-ye Sepide (Les Nuits blanches)* ; dans le deuxième quatrain du même poème, la disposition devient : **abab**.

Mais la modernité française a fortement influencé aussi la rhétorique et la structure mentale des poètes. La structure du regard des poètes iraniens se modifie ainsi. Le Professeur Chafii Kadkani, poète et critique, écrit :

« *J'ai appris des Occidentaux comment voir l'arbre ou l'oiseau* »⁹⁶⁸ Le fruit interdit, qui depuis toujours était le blé, devient la pomme. En effet, pour Hâfiz, il s'agit du blé ; chez Nâderpour, c'est la pomme :

Mon père a vendu le Paradis contre deux grains de blé.

*Pourquoi ne devrais-je pas vendre le royaume du monde contre un grain d'orge*⁹⁶⁹

⁹⁶⁸ *Bâ tcherâgh o âyeneh*, op.cit., p.140

⁹⁶⁹ Hâfiz, Khâdjeh Chams-od-dine Mahammad, *Divân-e ghazaliât (Recueil des ghazals)*, Safi-ali Châh, Téhéran, 46^{ème} édition, 2009, p. 461

Pour Nâderpour, dans le poème *Miveh-ye Mammoueh (Fruit interdit)*, poème symboliquement érotique, on identifie ce fruit à la pomme⁹⁷⁰ Le changement de signification des symboles est lié à cette influence française : l'hirondelle, par exemple, depuis les origines de la poésie persane, a toujours été le symbole de l'obscurité ; mais au siècle dernier, elle devient le symbole du printemps, de l'émigration vers l'été et le printemps⁹⁷¹

D'une manière globale, l'influence des traductions est donc considérable. Par exemple, la traduction de Jacques Prévert en un langage très facile, enseigne aux poètes contemporains à écrire dans une langue très facile. Il leur enseigne, en parallèle, à développer un regard intime et simple, à privilégier un sentiment sincère envers les objets, les gens. C'est, nous l'avons vu, le cas de Nâderpour, notamment, qui a traduit le poème *Jardin*. Par ailleurs, sans avoir recours à des traductions, il développe parfois le thème, le sujet, la scène d'un poème : pour *Sefide o Siâh (Blanc et Noir)*, par exemple, où l'influence du poème *Le Cancre* est parfaitement évidente.

La traduction du poème *Le Lac*, de Lamartine, a, elle aussi, exercé une forte influence sur les poètes iraniens, surtout sur les poètes semi-traditionnels, qui manifestent des tendances romantiques. Cette traduction agit sur « *leur regard romantique et leur manière de présenter les sentiments* »⁹⁷² Cette traduction leur expose un langage expressément romantique, ce qu'ils affectionnent surtout avant et après le coup d'Etat de 1953.

Parfois, les traductions, qui sont en prose, sont écrites ligne sur ligne, ce qui les rapproche de la forme versifiée de la poésie d'où résulte ou provient plus tard la forme du poème en prose. A chacune des époques étudiées ici, le goût des traducteurs change peu à peu ; ces différences elles-mêmes influencent bien évidemment les poètes qui lisent les traductions, et bien moins ceux des poètes qui lisent en langue française. Ces modifications influencent l'évolution même de la poésie moderne et contemporaine persane. Nous l'avons vu, il s'est agi tout d'abord des fables, traduites avant les époques étudiées ici, avec leurs sujets didactiques, puis les poèmes romantiques, avec leurs propre atmosphère. Mais après le coup d'Etat, les poètes et les traducteurs s'intéressent plutôt aux sujets d'actualité, aux sujets politiques. Les traductions des poèmes de Paul Eluard, de Louis Aragon, sont alors davantage appréciées qu'auparavant. C'est ainsi qu'une poésie engagée commence à remplacer la poésie romantique de l'époque précédente. L'esprit de la traduction change, et avec elle,

⁹⁷⁰ *Châm-e Bâzpasine*, p.121

⁹⁷¹ Voir *Bâ tcherâgh o âyeneh*, op.cit., p. 260

⁹⁷² Kadkani, op.cit.p.192

l'atmosphère des poèmes, leurs contenus, leurs images, et surtout leurs regards sur l'existence humaine.

Un cas très significatif à cet égard : la pratique de *l'Eghterâhe*, terme qui signifie « Improvisation ». Dans un nombre important de revues et de journaux des années après la chute du Rezâ châh, en 1941, on organise une compétition littéraire sur la traduction d'un poème. Les poètes y participent pour s'emparer du thème et pour le traiter avec leurs propres vers. Les responsables de ces revues donnent davantage d'importance aux thèmes qu'aux mots et aux formes des poèmes.

Pour ces rédacteurs et ces poètes, se saisir de thèmes et de pensées provenant de l'Occident était une pratique essentielle, indispensable, pour insuffler une nouvelle âme dans le corps de la poésie persane.⁹⁷³ Par exemple, un poème de La Fontaine, traduit en prose, est soumis à cette composition *Eghterâhe* : Bahâr l'a très bien traduit en vers persans, dans le numéro 7 de la revue *Darechkadeh*.

Après la chute de Rezâ châh en 1941, les poèmes traduits (d'Eluard, d'Aragon) conduisent la poésie persane vers des buts politiques, suivant une tendance symboliquement sociale. A côté d'eux, la poésie d'inspiration romantique continue à 's'exprimer, mais la poésie évolue. C'est alors que Nimâ et ses disciples s'intéressent aux poèmes socio-politiques : par exemple, Nimâ, avec des poèmes comme *Dârvague (La Grenouille)* s'annonce comme un poète symboliste et social.

Après 1953, les poètes comme Lamartine et Musset sont de moins en moins traduits ; Aragon et Eluard les supplantent dans l'appréciation des conteurs, des traducteurs et des poètes. Le poème *Liberté*, d'Eluard, est traduit déjà en 1946 dans la revue *Djahâne-e no* ; plus tard, il est traduit aussi en vers persans, de façon plus libre.

Il ne faut pas omettre l'influence des mythes grecs et latins en Iran, par le biais de traductions en persan ou bien, nous l'avons vu, par la lecture directe en langue française. Utiliser les mythes antiques - au sens occidental - est une pratique de plus en plus fréquente à cette époque. C'est parfois grâce à la lecture de tels mythes qu'un poète comme Nâderpour crée un chef-d'œuvre : *Bot-tarâche (Le Sculpteur)* en est un, ce poème qu'inspire le mythe de Pygmalion, que nous avons présenté plus haut. C'est aussi le cas de *Dokhtar-e djâm (La Fille de la coupe)* ou bien de *Dozde-e âtache (Le Voleur de feu)*. « *Bot-tarâche* est composé dans une langue fluide, pure et élégante, si bien que pas le moindre signe d'une imitation passive n'y est perceptible », écrit Kadkani dans son ouvrage amplement cité ici.⁹⁷⁴

⁹⁷³ Voir *Bâ tchevrâgh o âyeneh*, op.cit., p.147

⁹⁷⁴ Ibid, p.260

L'influence de la poésie française sur la langue même est essentielle : influence sur les structures syntaxiques, notamment. Par exemple, chez Nâderpour, nombre de poèmes commencent par : « Ah ! », ce qui montre assez évidemment l'influence de Verlaine, notamment ; c'est le cas de *Doudi pas az harighe (Une fumée après l'incendie)*, ou le poème *Bimâr-e bidâre (Malade réveillé)*. Dans le poème *Safar-nâmeh (Journal de voyage)*, Nâderpour traduit mot à mot, pour demander l'heure, la phrase française : « Quelle heure est-il ? »

L'influence française sur le langage poétique d'Eslâmi-e Nodouchane est aussi considérable. Comme nous l'avons dit, Nodouchane utilise l'adjectif « grand » ou l'adjectif numéral « un » devant des substantifs, ce qui n'existait pas avant lui en persan. Par exemple, « grand matin », ou « comme un message », ou « comme une larme ».

Sur le plan thématique, on trouve chez nos trois poètes des thèmes qui proviennent de la poésie française : le péché, l'inconnue, le fou, le spleen, l'étranger, le cauchemar, . . .

Parfois, Honarmandi ou Nâderpour contestent l'ordre de la Création du monde. Certes, cela se trouve aussi chez des poètes classiques comme Khayyâm ; mais celui-ci choisit ses images avec prudence . . . ce qui n'est plus le cas des deux poètes mentionnés. Le regard de Nâderpour et de Honarmandi diffère considérablement de celui de Khayyâm ; c'est bien là un regard moderne, qui conteste directement la Création divine.

Le thème du péché, lui, est directement emprunté à Baudelaire ; il se trouve chez chacun de nos trois poètes. Celui de la femme également : la Femme, dans la poésie classique persane, n'est pas exposée explicitement ; elle n'a pas de présence bien manifeste. Chez les poètes classiques, on observe une « généralité de la bien-aimée », c'est-à-dire que les poètes iraniens, sous l'influence de l'islam, n'étaient pas autorisés à parler ouvertement d'une femme, d'une bien-aimée dans leurs œuvres. Depuis l'époque Machroutiat, cela change, et dans les décennies suivantes, les poètes, ici en l'occurrence Nâderpour, Honarmandi et Eslâmi-e Nodouchane, parlent comme les poètes français (parce qu'ils sont francophones) de la femme, de son corps, de sa beauté. Prenons pour exemple le poème *Piche az ghoroub-e âftâbe (Avant le coucher du soleil)* où Nâderpour voit, « nue derrière la lumière du feu » la « jambe élancée » de sa bien-aimée.

Souvent, ces trois poètes traitent ainsi de sujets inédits ou interdits dans la poésie persane, témoignant de cette puissante et profonde influence française : il faut y ajouter celui de la « trahison » (amoureuse), notamment dans le poème *Nichkhande (Sourire narquois)* de Nâderpour.

La femme devient chez eux un être terrestre et humain devant celui qui l'aime, le poète. Le croquis, chez Nâderpour, montre l'influence de Verlaine et de son *Croquis parisien*, ce qui est presque sans précédent dans la poésie persane. Pour faire des essais, Nâderpour écrit des poèmes comme *Rome(Rome)* où sous le titre du poème, il ajoute le mot Tarh qui signifie croquis en français. Ses deux autres poèmes *Negâh(Regard)* et *Meydâne (La Place)* sont également des croquis qu'il présente sous l'influence française de cette forme. L'un des autres thèmes traités dans la poésie moderne et contemporaine est celui qui concerne la femme et ses droits, la louange de la femme, une contestation contre le voile de la femme. La femme, toujours montrée implicitement dans la poésie persane classique, est désormais explicitement montrée chez nos trois poètes. Elle devient chez ces poètes et tant d'autres poètes de cette époque, une bien-aimée terrestre devant celui qui l'aime, qui la regarde : le poète.

Dans la poésie classique les poètes en ont parlé avec des métaphores, sous l'influence de la religion qui interdisait le poètes d'en parler explicitement, ils parlaient d'un « il » ou « elle » (en langue persane nous n'avons qu'un seul pronom à la place de « il » et « elle ») pour qu'on les interprète comme s'ils parlaient de Dieu, pour ne pas être gêné...

Hassan Honarmandi, quant à lui, inspiré par la poésie moderne française, parle d'une façon érotique de la femme, par exemple dans le poème *Aghouch (Dans mes bras)* il parle « des bourgeons de ses seins », « ses bras blanc », « la jambe pareille au cristal », « sa taille excitant le désir » et « effort sensuel », dans ce même poème il dit :

Tous les membres de son corps

Connaissent le chemin qui mène à mon lit

Plus loin il y a les baisers :

Les baisers de nos lèvres

*Sont comme deux amis se connaissant depuis longtemps*⁹⁷⁵

Eslâmi-e Nodouchane, dans le poème *Tiregi o rochanâi (Obscurité et clarté)* parle de la femme et de sa nudité devant lui quand il allume et éteint toutes ses « lanternes ».

Il ne faut surtout pas oublier l'influence de Baudelaire, Rimbaud et de Valéry sur ce qui concerne la vérité de la poésie plus que les thèmes, les images ; cette influence a pratiquement fait évoluer la poétique des poètes, plus que celle des thèmes, des images.

⁹⁷⁵ *Bargozideh-ye cher-hâ (Choix de poèmes)*, p.p. 174-176

L'une des autres influences de la poésie française est celle de la religion chrétienne ; les termes et les idées de la croyance chrétienne existaient déjà dans la poésie classique persane chez Attâr et sa *Conférence des oiseaux*.

Mais ce que nous trouvons chez nos poètes Nâderpour et Honarmandi ne provient pas de la poésie classique ; cela vient d'un contact direct avec la religion chrétienne. Chez Nâderpour nous le trouvons dans le poème *Châm-e bâzpassine*(*Le dernier Repas*).

L'intonation qui se trouve dans l'ancien Testament exerce aussi son influence sur ceux qui écrivent en poème en prose, en l'occurrence Honarmandi et ses *Cahiers*.

En définitive, l'influence française sur la poésie de nos trois auteurs est multiple, profonde, et elle s'étend sur tout l'éventail de la praxis poétique : le lexique, les thématiques, l'atmosphère, le découpage des genres, l'imagerie et la symbolique, et sans doute, la signification même du fait de créer des œuvres poétiques. Il s'agit peut-être principalement, au XX^e siècle, de renouveler le regard sur l'homme, sur la nature et sur le monde, et surtout, de le rafraîchir, après de longs siècles passionnants, mais quelque peu figés dans un certain nombre de formes et de structures convenues, relevant davantage de l'accoutumance (comme on peut parler de l'accoutumance à une drogue . . .) que d'un regard original, sincère, qui permet d'interpréter poétiquement le monde.

Sans doute ce renouvellement de la poésie lui a-t-il permis de féconder une manière nouvelle et infiniment plus personnelle de percevoir à la fois l'extériorité et la subjectivité. La dernière influence est celle de la rhétorique et les changements dans le domaine des structures syntaxiques tout en respectant l'esthétique et la compréhension pour communiquer le lecteur ; cela est bien évident dans l'œuvre de Nâderpour et d'Eslâmi-e Nodouchane.

5 Bibliographie

5.1 Œuvres du corpus central

5.1.1 Œuvres de poésie persane contemporaine

1. Eslâmi-e Nodouchane, Mohammad Ali
 - *Bahâr dar pâiz*(*Le printemps dans l'automne*), Téhéran, Yazda, 2009
 - *Tchechmeh*(*Source*), Téhéran, Taban, 1956
 - *-Gonâh*(*Péché*), Téhéran, Taban, 1950
2. Honarmandi, Hassan
 - *Daftar-e andicheh-hâ-ye khâm va daftar-e cher-hâ ye âsân* (*Cahier des pensées brutes et Cahier des poésies faciles*), Téhéran, Âvâ, 1972
 - *-Harâs*(*Angoisse*), 1^{ère} édition, Téhéran, Tabech, 1958
 - *Harâs*(*Angoisse*), 2^{ème} édition, Téhéran, Zovâr, 1969
 - *Bargozideh-ye cher-hâ* (*Choix de poèmes*), 1^{ère} édition, Téhéran, Bamdad, 1971
3. Nâderpour, Nâder
 - *Az âsemân tâ rismân* (*Du ciel à la ficelle*), Téhéran, Morvarid, 2003
 - *Châm-e bazpasine*(*Le dernier repas*), Téhéran, Morvarid, 2003
 - *Cher-e angour* (*Le poème du raisin*), Téhéran, Morvarid, 2003
 - *Guiâh o sang na, atache* (*Pas de plante, na de pierre, mais du feu*), Téhéran, Morvarid, 2003
 - *Madjmoueh-ye achâr* (*Œuvre poétique complète*), Téhéran, Negâh, 2003
 - *Sormeh-ye khorchid*(*Le khôl du Soleil*), Téhéran, Morvarid, 2003
4. Tavallali, Fereydoun
 - *Choleh-ye kaboud* (*La Flamme violette*), Téhéran, Sokhane, 1997
 - *Rahâ*(*Libéré*), Téhéran, Editions Amir Kabir, 1969
 - *Nâferh* (*Poche à musc*), Téhéran, Pazhang, 1990

5.1.2 Œuvres de la poésie française moderne

1. Baudelaire, Charles

Les Fleurs du Mal, Gallimard, 1972 et 1996

Petits poèmes en prose / Spleen de Paris, Garnier Frères, 1962

Pléiade :

Œuvres complètes, Gallimard, 1975

Œuvres complètes I, Le Spleen de Paris, Paris, Gallimard, 1965

Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975

2. Gide, André

Les Nourritures terrestres, Paris, Gallimard, 1917-1936

3. Hugo, Victor

Les Châtiments, présenté par Georges-Emmanuel Clancier, Paris, Livre club Diderot, 1968, pp. 69-71

4. Lahor, Jean (Cazalis, Henri)

L'illusion, Paris, Lemerre, 1893

5. Louÿs, Pierre

Les Chansons de Bilitis, Paris, Gallimard, 1990

6. Musset, Alfred

Pléiade :

Œuvres complètes, Edition du Seuil, 1963

7. Nerval, Gérard

Pléiade :

Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, 1989

8. Prévert, Jacques

Pléiade :

Œuvres complètes, Gallimard, 1996

Paroles, Gallimard, Paris, 1949

9. Rimbaud, Arthur

Pléiade :

Œuvres complètes, Gallimard, 2009

Œuvres complètes, La Pochothèque, 1999

Poésie Une saison en enfer Illuminations, Paris, Gallimard, 1999

10. Valéry, Paul

Poésies, Gallimard, Paris, 1958

11. Verlaine, Paul

Fêtes galantes / Romances sans paroles, Paris, Gallimard, 1973

Pléiade :

Œuvres complètes, Gallimard, 1972

12. Vigny, Alfred,

Pléiade :

Œuvres complètes, Gallimard, 1993

5.2 Autres œuvres citées consacrées à la poésie persane

Âbedi, Kâmyâr, *Be yâd- e mihan (A la Mémoire de la patrie)*, Sâles; 1^o édition, Téhéran, 1997,

Âbedi, Kâmyâr, *Rahnavard-e gomshodeh (Le Voyageur perdu)*, Téhéran Nachr-e sâles, 2013

Aminpour, Gheysar, *Sonnat o no-âvari der cher-e moâser (Tradition et nouveauté dans la poésie contemporaine)*, Téhéran Elmi o farhangi, 2003

Ârienpour, Yahyâ, *Az Sabâ tâ Nimâ (De Sâba à Nimâ)*, Téhéran, Cherkat-e-sahâmi-e-ketâb hây-e- djibi, 1971

Âirenpour, Yahyâ, *Az Nimâ tâ rouzegâr-e-mâ (De Nimâ à notre temps)*, Téhéran, Zowâr, 1995

Azimi, Mozaffarod-dine, *Bohrân- e demokrâsi dar Irân (La Crise de la démocratie en Iran)*, traduit par Houchang Mahdavi et Bijan Nozari, Téhéran, Editons Alborz, 1^{ère} édition, 1993

- Bâbâtchâhi, Ali, *Bar bâng- e delâviz (Sur la voix ravissante)*, Téhéran, Editions Sâles, 2001
- Barahani, Rezâ, *Talâ dar mes (L'or dans le cuivre)*, Téhéran, Moallef, 1992
- Chafii Kadkani, Mohammad Rezâ, *Advâr-e cher-e fârsi az machroutiat tâ soghout-e saltanat (Les périodes de la poésie persane. De la Révolution constitutionnelle à la chute de la Royauté)*, Téhéran, Sokhane, 2001
- Chafii kadkani, Mohammad Rezâ, *Bâ tcherâgh o âyeneh (Avec la lanterne et le miroir)*, Téhéran, Sokhane, 2011
- Chafii kadkani, Mohammad Rezâ, *Moussighi-e cher (La Musique du vers)*, Téhéran, Âgâh, 1991
- Chafii kadkani, Mohammad Rezâ, *Sovar-e khiâl dar cher-e fârsi (Les images dans la poésie persane)*, Téhéran, Negâh, 10^{ème} édition, 2007
- Chams-e langroudi, Mohammad, *Târikh-e tahlili-e cher-no (Histoire analytique de la nouvelle poésie)*, Téhéran, Markaz, 1^{ère} édition 1998
- Dastgheib Abdalali, *Sâyeh rochan-e cher-e no-e fârsi (Clair-obscur de la nouvelle poésie persane)*, Téhéran, Farhang, 1969
- Djafari, Massoud, *Seir-e romantism dar iran (L'Itinéraire du Romantisme en Iran)*, Téhéran Markaz, 2007
- Djafari, Massoud, *Seir- e romantism dar Oroupa (Parcours du romantisme en Europe)*, Téhéran, Nachr-e markaz, 2008
- Djâmâl Zâdeh, Mohammad Ali, *Yeki boud, yeki naboud (il y avait quelqu'un, il n'y avait personne)*, Berlin, Kâveh, 1921
- Eslâmi-e Nodouchane, Mohammad Ali, *Gofteh-hâ vo nâ-gofteh-hâ (Les dits et les non-dits)*, Téhéran, Yazdan, 1996
- Eslâmi-e Nodouchane, Mohammad Ali, *Malâl-e pâris va gol-hâ-ye badi (Spleen de Paris, suivi d'un choix de Fleurs du Mal)*, traduction en persan, Téhéran, Yazdan, 3^{ème} édition, 1993
- Eslâmi-e Nodouchane, Mohammad Ali, *Nevechteh-hâ-ye bi sarnevecht (Proses éparses)*, Téhéran, Yazda, 2009
- Fallah-e meybodi, Morteza, *Bahreh-mandi-e châerân az châerân (Bénéfices des poètes de leurs prédécesseurs)*, Téhéran Nachr- e ghatreh, 2005
- Farrokhzâd, Forough, *Divân (Recueil de poèmes)*, Téhéran, Talâyeh, 2002
- Fotouhi, .Mahmoud, *Balâghat-e tasvir (Rhétorique de l'image)*, Téhéran, Sokhane, 2006
- Ghâemiân, Hassan, *Yâd-boud-e Sâdegh-e Hedâyat (Mémorial de Sâdegh Hedâyat)*, Amir kabir, Téhéran, 1957

- Gorginpour, Farhad, *Az Ghâni tâ Tavallali (De Ghâni à Tavallali)*, Abadeh, Armaghân-e dabirân, Abadeh, 2006
- Hâfiz, Khâdjeh Chamsod-dine Mohammad, *Divân-e ghazaliât (Recueil des ghazals)*, Téhéran, Safi-ali Châh, 46^{ème} édition, 2009
- Hâfez-e Chirâzi (dit aussi Hâfiz), *Divân (Recueil des ghazals)*, Téhéran, Zovâr, 1970
- Hoghoughi, Mohammad, *Cher o châerân (La poésie et les poètes)*, Téhéran, Negâh, 1989
- Hoghoughi, Mohammad, *Cher-e no az âghâz tâ emrouz (La nouvelle poésie depuis le début jusqu'à aujourd'hui)*, Téhéran, Youchidj, 1990
- Khalkhâli, Abdol-hamid, *Tazkareh-ye choarâ-ye moâser-e irân (Anthologie des poètes contemporains d'Iran)*, Téhéran, Tahouri, 1958
- Lazard, Gilbert, *Dictionnaire Persan-Français*, Téhéran, Rahnama, 2000
- Molavi, Djalâl-od dine Mohammad, *Kolliât-e divân-e Chams-e tabrizi (Recueil des ghazals de Molavi)*, Téhéran, Amir kabir, 1984
- Oryân, Bâbâ Tâher, *Divân-e Bâbâ Tâher (Recueil de Bâbâ Tâher)* Téhéran, Pirdachti, 2014
- Rastgâr-e Fasâi, Mansour, *Anvâ-e cher-e fârsi (Les différentes sortes de la poésie persane)*, Chiraz, Navid, 2001
- Rouzbeh, Mohammad Rezâ, *Cher-e no-e Fârsi, charh, tahlil va tafsir (La nouvelle poésie persane, explication, commentaire et interprétation)*, Téhéran, Horoufieh, 2004
- Royâi, Yadollah, *Az sakou-ye sorkh (Du rocher rouge)*, Téhéran, Morvarid, 1978
- Royâi, Yadollah, *Halâk-e aghl be vaght-e andichidane (La mort de la raison au temps de penser)*, Téhéran, Morvarid, 1978
- Salahchour, Yazdan, *Dar âyeneh (Dans le miroir, étude et critique de la poésie de Nâderpour)*, Téhéran, Morvarid, 2001
- Seyd-hosseini, Rezâ, *Maktab-hâ-ye adabi (Les Ecoles littéraires)*, Téhéran, Negâh, 1997
- Yârchâter, Ehsân, *Cher-e fârsi dar ahd-e Châhrokh (La Poésie persane au temps de Châhrokh)*, Téhéran, Editions de l'Université de Téhéran, 1955
- Youchidj, Nimâ, *collection des nouvelles poésies (nouveaux vers, ghazals, qasidas, ghat-es)*, sous la direction de Charâgim Youchidj, Téhéran, Echâreh, 3ème édition, 2004
- Youchidj, Nimâ, *Madjmoueh-ye kâmel-e achâr (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Negâh, 1992
- Zâkani, Obeid, *Kolliât- divân (Œuvres poétiques complètes)*, Téhéran, Pazhang, 1990

Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 1ère édition, 2008

Zarghâni, Seyed Mahdi, *Tchechm andâz- e cher- e moâser -e Iran (Perspective de la Poésie contemporaine d'Iran)*, Téhéran, Nachr- e Sâles, 2^{ème} édition, 2012

Zarrine koub, Abdolhossein, *Naghd-e adabi (La critique littéraire)*, Téhéren, Amir kabir, 2^{ème} édition, 1975

Zarrinekoub, Hamid, *Tchechm-andâz -e cher- e no- e fârsi, (Perspective de la nouvelle Poésie persane)*, Téhéran, Tous, 1979

5.3 Autres œuvres citées consacrées à la poésie française

Amr Taher, Ahmad, *La « littéraire » : étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XXe siècle*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, ÖAW, 2012

Aragon, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1997

Aubert, Natalie et Wanlin, Nicolas, *Histoire de la poésie XIXe – XXe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014

Bonnefoy, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Editions du Seuil, 2009

Bonnefoy, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011

Brunel, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Editions du Champ Vallon, Paris, 1978

Brunel, Pierre, *Baudelaire et le « puits des magies »*, Paris, José Corti, 2003

Brunel, Pierre, *Rimbaud, Projets et réalisations*, Paris, Editions Honoré Champion, 1983

Dupouy, Christine, *La Question du lieu en poésie / du surréalisme jusqu'à nos jours*, Amsterdam- New York, Editions Rodopi B.V. , 2006

Durozoi, Gérard, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972

Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Librairie Générale Française, 1999

Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1999

Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, réédition 2015

- Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996
- Molino, Jean et Gardes-Tamine, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982
- Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Editions du Seuil, 1955
- Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1997
- Stolz, Claire, *Initiation à la Stylistique*, Paris, Ellipses, 1999
- Thélot, Jérôme, *Baudelaire Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993
- Van Thieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948

5.4 Autres œuvres en d'autres langues

- Brown, E.G., *The Press and Poetry of Modern Persia*, Cambridge, 1914

6 Index des auteurs et des personnes

- Abdol-ali Dastgheib, 176
- Abdol-hamid Khalkhâli, 369
- Âbedi, 101, 180, 424, 429, 447, 462, 469, 470, 471, 472, 485, 497, 498
- Abedi, Kâmyar, 424, 429, 447, 462, 469, 470, 471, 485
- Abol Ala, 211
- Abolghâsem Lâhouti, 36, 70
- Abol-Hassan Nadjafi, 288
- Abou- helâl- e Asgari, 6
- Abtine, 234
- Abutamâm, 5
- Achkebous, 358
- Adib Neychâbouri, 74
- Alexandre Dumas, 29, 48
- Alfred de Vigny, 306, 319
- Ali Akbar Dehkhodâ, 30, 70
- Amiri Firouzkouhi, 103, 209
- Amr Taher Ahmad, 231, 513
- Apollinaire, 22, 27, 123
- Apollonie Sabatier., 453
- Aragon, 21, 23, 65, 213, 214, 424, 515, 526
- Aragon, Louis, 21, 23, 526
- Arbogast, 2, 112, 512
- Âref, 15, 30, 49, 50, 51, 52, 53, 70, 71
- Ârienpour, 33, 36, 37, 523
- Arthur Rimbaud, 16, 143, 150, 309, 496, 499, 502, 526
- Assadiân, Rahmân, 425
- Attar, 211, 361, 400
- Attâr-e Neychâbouri, 254
- Aubert, Natalie, 24, 120, 526
- Bâbâ Tâher, 418
- Bâbâtchâhi Ali., 116
- Bahâr, 17, 30, 31, 32, 33, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 70, 71, 72, 97, 101, 103, 104, 105, 386, 420, 512, 515, 520
- Bakhtiâri, Pejmân, 209
- Balzac, 212, 281, 374, 382
- Banville, 212
- Barâhani, 173
- Bardiâ, 161, 289
- Baudelaire, 19, 59, 65, 112, 113, 119, 120, 123, 135, 161, 168, 169, 176, 181, 210, 212, 236, 240, 244, 245, 250, 252, 253, 254, 255, 257, 263, 264, 265, 303, 320, 321, 334, 341, 366, 377, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 415, 417, 418, 419, 420, 425, 426, 427, 437, 447, 448, 450, 453, 455, 456, 457, 458, 460, 462, 467, 468, 469, 471, 472, 474, 475, 477, 481, 483, 484, 486, 487, 495, 496, 498, 500, 502, 516, 518, 521, 526, 527
- Bâyazid, 350, 352
- Bidel, 81
- Bijane Ouchidari, 123
- Bouhtouri, 5
- Brecht, 211, 299
- Brunel, Pierre, 122, 141, 142, 143, 149, 150, 268, 270, 303, 321, 467, 526

Camille Saint-Saëns, 190

Camus, 63, 501

Chafii Kadkani, 10, 67, 72, 74, 77, 78, 80, 90, 93, 101, 104, 113, 211, 367, 485, 486, 513, 523

Chahriâr, 51, 55, 101, 121, 188, 210

Châhroudi, 55, 59

Chamfort, 213

Châmlou, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 79, 96, 97, 423, 470, 500, 504

Chams-e- Kasmâi, 43

Chams-e langroudi, Mohammad, 35, 38, 42, 44, 98, 99, 523

Chamsod-dini, Payâme, 392

Charles Péguy, 26

Chateaubriand, 281

Cheibâni, 55, 73

Cheikh-e Echrâgh, 379

Chirine Bayâni, 365

Christine Keeler, 373

Claude Levi Strauss, 276

Claudé, 26

Corneille, 31

Cyrus, 161, 289

Abbâs Mirzâ, 50

Abdol-Ali Oweissi, 440

Abdor-rafi Haghghat, 369

Alphonse de Lamartine, 54

André Breton, 20

Edgar Poe, 240

Oscar Wilde, 212

Dariuch, 289

Darwin, 51

Daubrun, 453

De Quincy, 334

Dehkhodâ, 30, 49, 70, 107

Djafar Khamenei, 41

Djafari, Massoud, 186, 442, 524

Djalâl Âl Ahmad, 77

Djalâl-od-din Mirzâ-ye- Ghâdjâr, 70

Djamâl Zâdeh, 28, 524

Djamchid, 234

Djâmi, 5, 68, 424

Docteur Mossadegh, 109

Docteur Arbogast, 112

Dorian Gray, 172

Dr. Souratgar, 51

Echghi, 31, 50, 51, 52, 53, 70, 71, 73, 74, 429

Eghbâl, 275

Eghbâl Lâhourî, 364

Ehsân Tabari, 122, 214, 288

Ehsân Yârchâter, 7

Eluard, 26, 123, 138, 139, 211, 213, 214, 515

Emâd, 56, 101, 102, 104

Emâde Khorâsâni, 503

Eslâmi-e Nodouchane, 68, 106, 253, 396, 400, 407, 408, 418, 513, 516, 519

Fallâh-e meybodi, Morteza, 5

Faranak,, 234

Farrokhi Sistâni, 120
 Farrokhi-e yazdi, 49, 70
 Farrokhzâd., 59, 65, 67, 174, 524
 Farrokhzâd., 64, 66
 Fatemeh Sayyâh, 92
 Fath Ali châh, 50, 70
 Fazl-ol-lâh Rezâ, 364
 Ferdowsi, 11, 35, 209, 228, 234, 235, 364, 376, 385, 498
 Flaubert, 382
 Fotouhi, 174, 175, 524
 Francis Picabia, 20
 Francis Vielé-Griffin, 19
 Freud, 22
 Friedrich, Hugo, 169, 339, 390, 399, 428, 437, 484, 526
 Galathée, 277, 278, 279, 280
 Gardes-Tamine, Joëlle, 319, 526
 Gautier, 212, 281, 282, 468
 Geisler-Szmulewicz, Anne, 276, 277, 279, 280, 281, 526
 Georges Poulet, 144, 150, 157, 163, 169, 389, 474, 481
 Georges-Emmanuel, 40, 495, 521
 Gérard Durozoi, 21, 23
 Ghâni, 11, 18, 47, 48, 110, 120, 524
 Ghavâm –os-saltaneh, 109
 Gide, André, 427, 488, 521
 Goltchin-e Guilâni, 55
 Gorginpour, Farhâd, 110
 Grammont, Maurice, 16
 Habib-e Khorâsâni, 48
 Hachtroudi, Mohammad Zia, 28
 Hâfiz, 5, 10, 12, 13, 16, 18, 64, 68, 79, 129, 130, 255, 265, 361, 372, 376, 379, 381, 382, 411, 425, 471, 498, 513, 514, 524
 Hallâdj., 352
 Hamid Zarrinekoub, 180
 Hamidi-e chirâzi, 11
 Hamidi-e Chirâzi, 11, 103, 189
 Hassan Ghâemiân., 369
 Hassan Moghaddam, 36
 Hedâyat, 364, 369, 370, 427, 524
 Henri Cazalis, 190, 200, 201
 Henri de Régnier, 242
 Henry de Montherlant, 425
 Honarmandi, 1, 3, 31, 59, 65, 68, 78, 99, 107, 185, 188, 189, 204, 205, 211, 213, 250, 318, 362, 363, 368, 386, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 453, 456, 457, 458, 460, 461, 464, 465, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 475, 476, 477, 479, 481, 483, 484, 486, 488, 489, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 512, 513, 516, 517, 518, 520
 Hossein Dehlavi, 294
 Houchang Ebtehâdj, 103, 107, 270
 Houchang Irâni, 66
 Houchang Irani., 114
 Hugo, Victor, 40, 521
 Iradj Mirzâ, 11, 15, 30, 49, 512

Izambard, 268
 James Morier, 29
 Jawaharlal Nehru, 377
 Jean Cocteau, 469
 Jean Moréas, 19, 20
 Jean Starobinski, 253, 254
 Jean-Michel Maulpoix, 135
 Jeanne Duval,, 453
 Jean-Pierre Richard, 286, 304, 467
 Jérémie, 431
 Jérôme Thélot, 400, 455, 456
 Jules Jean Paul Fort, 26
 Kâmbouziâ, 289
 Kasrâi, 55, 59, 103, 470
 Kâtebi, 68
 Kâveh., 234, 235
 Khâghâni, 11, 14, 209
 Khalkhâli, Abdol-hamid, 366, 524
 Khayyâm, 12, 211, 361, 377, 382, 498, 516
 Khoï, 78
 Khomeini, 506
 Krishnamurti, 66
 La Fontaine, 27, 31, 212, 213, 512, 515
 Lahor, Jean, 192, 521
 Lamartine, 213, 216, 218, 225, 512, 514, 515
 Lazard, Gilbert, 320, 525
 Lermontov, 97
 Longin, 320
 Louis Aragon, 20, 515
 M.Ali Sepanlou, 509
 Madjd-od-dine Mirfakhrâi, 386
 Maftoun-e-Amini, 65
 Mahammad Rezâ Rouzbeh, 275
 Mahmoud Enâyat, 116
 Maiakovski, 211
Mallarmé, 135, 499, 502
 Manouchehr Âtashi,, 65
 Manoutchehr Âtachi, 76
 Manoutchehri Dâmghâni, 120
 Manoutchehri-e Dâmghâni, 171
 Marcel Proust, 382
 Mardas, 234
 Marie, 110, 112, 116, 121, 453
 Massarrat, Hossein, 392
 Massoud Farzâd, 51
 Massoud-e Sad -e Salmân, 12
 Massoud-e Sad-e Salmân, 12, 69
 Maurice Grammont, 16
 Mirzâ Fath Ali Akhondzâdeh, 70
 Mirzâ Habib Khorâsani, 74
 Mirzâ Habib-e-Esfahâni, 29
 Mirzâ Yahyâ Dowlat Âbâdi, 71
 Mirzâdeh Echghi, 31
 Mirzâdeh-ye-echghi, 49
 Mochiri, 59, 65, 205, 386
 Mohammad Ali Afrâchteh, 104
 Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane, 2, 107, 367, 503

Mohammad Ali Hazine, 69
 Mohammad Houghoughi, 209
 Mohammed Rezâh Châh, 86
 Molânâ Djalâl-od-dine- e Balkhi, 44
 Molière, 36, 382
 Molino, Jean, 319, 526
 Montaigne, 382
 Morteziâ Keyvan, 399
 Mowlavi, 12, 17, 379, 380, 382
 Musset, 73, 98, 107, 172, 181, 182, 213, 242,
 347, 348, 415, 512, 515, 521
 Nâder Nâderpour, 31, 107, 119, 120, 121, 176,
 192, 216, 386, 423, 484, 503
 Nâderpour, 1, 3, 32, 55, 59, 60, 62, 63, 65, 68,
 78, 96, 98, 99, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 135, 136,
 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158,
 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 169,
 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
 179, 180, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190,
 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210,
 211, 212, 213, 214, 216, 218, 220, 223, 225,
 227, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 238,
 242, 245, 246, 249, 250, 252, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 267,
 268, 270, 271, 274, 276, 277, 278, 279, 280,
 281, 282, 284, 287, 288, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 296, 298, 299, 301, 303, 304, 305,
 306, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 318,
 319, 320, 321, 322, 323, 334, 340, 341, 342,
 348, 349, 352, 356, 359, 360, 361, 386, 465,
 477, 484, 503, 504, 507, 508, 509, 512, 513,
 514, 516, 517, 518, 519, 520, 525
 Nâsser Khosro, 11, 12, 17, 364
 Nâsser-od-din châh, 50
 Nathanaël, 488, 492
 Nerval, 176, 206, 220, 316, 317, 318, 468
 Nerval,, 206, 318
 Nezâmi, 7, 14, 64
 Nezâmi- e Arouzi, 7
 Nimâ, 24, 33, 34, 36, 37, 41, 44, 51, 52, 53, 54,
 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 72, 73, 74, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 83, 91, 96, 97, 98, 100, 102,
 107, 110, 113, 122, 124, 126, 127, 185, 188,
 212, 214, 262, 364, 365, 367, 368, 372, 386,
 429, 484, 486, 487, 494, 504, 515, 523, 525
 Nima Youchidj, 33
 Novalis., 203
 Obeid- e Zâkâni, 5
 Ovide, 276, 277, 278, 279, 281
 Parvine, 17, 49, 52, 53, 72
 Patrice Emery Lumumba, 471
 Paul Claudel, 26
 Paul Eluard, 20, 98, 139, 227, 396, 485, 499,
 502, 515
 Paul Fort, 26
 Paul Valéry, 24, 247, 248, 309, 361, 496, 502
 Péguy, 26, 27
 Pejmân Bakhtiâri,, 103, 209
 Philippe Soupault, 20, 495
 Pierre Brunel, 122, 141, 142, 143, 148, 149,
 268, 321
 Pierre Louÿs, 258, 261
 Pourali-fard, Akram, 446
 Prévert, 32, 213, 257, 261, 354, 356, 360, 361,
 385, 514, 522
 Priestly, 443, 444
 R. Biemel, 370

Rachid Yâssami, 31, 71
 Racine, 382
 Radi Azarakhchi, 103
 Rafat, 33, 34, 36, 41, 43, 97
 Rahi Moayeri, 104, 503
 Rahmâni,, 55
 Rastgâr-e Fasâi, 292, 525
 René Etiemble, 423, 498
 René Ghil, 19
 Rezâ châh, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 90, 92, 93, 186, 189, 214
 Rezâ Châh, 70, 83, 85, 86, 89, 107, 121, 493, 494, 515
 Rimbaud, 19, 21, 59, 65, 113, 122, 123, 127, 135, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 181, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 268, 270, 303, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 428, 433, 435, 437, 471, 484, 486, 495, 496, 500, 518, 522, 526
 Rimbaud, Arthur,, 16, 141, 146, 154, 155, 229, 268, 341, 342
 Ronsard, 512
 Rostam, 35, 358
 Roudaki, 358
 Rousseau, 31, 277, 278, 279, 280, 281, 376
 Royâi, 67, 130, 135, 138, 163, 165, 170, 171, 182, 209, 525
 Rudolf Gelpke, 374
 Rumi, 361, 382
 Saadi, 5, 11, 14, 32, 48, 114, 228, 255, 265, 498
 Sabâ-ye-Kâchâni, 47
 Sâdegh Tchoubak, 89
 Sadrol-achraf, Ziâ, 428
 Sâeb, 10
 Saint-John Perse, 24, 26, 183
 Salmân-e sâvodji, 6
 Sartre, 63, 127, 501
 Sâyeh, 55, 56, 59, 176, 524
 Schiller, 213
 Seyd Achraf, 71
 Seyd-hosseini, Reza,, 186, 188, 525
 Seyf-od-din-efaraghâni, 14
 Shakespeare, 377, 379, 381
 Sigmund Freud, 22
 Simin Behbahâni, 205
 Sohrab Sepehri, 505
 Sohrâb Sepehri, 65, 98, 504
 Soroush-e- Esfahâni, 47
 Stendhal, 210
 Stoltz, Claire, 182
 Stuart Merrill, 19
 Supervielle, 24
 T.S Eliot, 211
 T.S. Eliot, 65, 502
 Taghi Rafat, 32, 33, 54
 Tavallali, 2, 11, 55, 56, 59, 63, 65, 73, 82, 83, 98, 103, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 181, 185, 188, 189, 190, 209, 210, 235, 236, 262, 368, 386, 423, 449, 465, 511, 512, 513, 520, 524
 Thélot, Jérôme, 400, 455, 527

Thomas Mann, 370 203, 204, 262, 287, 306, 366, 433, 499, 505,
 508, 525
 Tolstoï, 377, 379
 Tondar-e-kiâ, 54 Zarrine koub, Abdolhossein, 5, 525
 Tork kechi-e ilâghi, 12 Zohari,, 59, 65, 173
 Tristan Tzara, 20
 Valery Larbaud, 385
 Valéry,, 123, 249, 250, 311, 312, 314, 496,
 502, 522
 Verlaine, 19, 20, 32, 59, 60, 62, 110, 112, 119,
 135, 181, 200, 270, 271, 282, 284, 286, 287,
 293, 294, 295, 296, 298, 301, 303, 304, 322,
 323, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 385, 396,
 468, 496, 502, 512, 516, 517, 522
 Victor Hugo, 37, 38, 54, 98, 232, 271
 Villon., 200
 Vincent Van Gogh, 381
 Voltaire, 29, 376
 Vossough-od-dowleh, 31, 72
 Walt Wittman, 54
 Walter de la Mare, 166
 Walter De Lamar, 287, 288, 299
 Wanlin, Nicolas, 24, 120, 526
 Yaghmâ-ye- djandaghi, 47
 Yazdân Salahchour, 171
 Yazid, 350, 352
 Yves Bonnefoy, 119, 142, 151
 Zabih Behrouz, 52, 53
 Zahâk, 234, 235
 Zâl, 35
 Zarghâni, Seyed Mahdi, 83, 85, 86, 90, 95, 96,
 97, 99, 101, 106, 116, 117, 184, 186, 189,

0 Table des matières

0	Introduction	4
0.1	Généralités	10
0.2	La poésie moderne française	18
0.2.1	Les événements qui vont faire évoluer la poésie française.....	18
0.2.2	Le champ poétique du surréalisme	20
0.2.3	Le langage surréaliste	21
0.2.4	Vers libre/vers mêlé.....	22
0.2.5	L'abandon de la rime.....	24
0.2.6	Le nombre de syllabes dans le vers libre.....	24
0.2.7	La relation entre le rythme et la phrase poétique.....	25
0.3	La poésie moderne persane	27
0.3.1	Les traditionalistes.....	30
0.3.2	L'école de traducteurs de vers.....	30
0.3.3	La querelle des Anciens et des Modernes	31
0.3.4	Les francophiles adeptes du vers libre.....	32
0.4	La poésie contemporaine persane.....	44
0.4.1	La période de la Révolution constitutionnelle ou Machroutiat	47
0.4.2	L'époque de Rezâ châh (1920 -1941).....	49
0.4.3	De septembre 1941 jusqu'au coup d'état du 19 août 1953.....	53
0.4.4	Du coup d'état du 19 août 1953, jusqu'en 1961	56
0.4.5	De 1961 jusqu'en 1970 où s'intensifient les conflits armés	62
0.4.6	De 1979 jusqu'à aujourd'hui	65
0.5	Vers libre nimâien	65
1	Etude de la poésie contemporaine persane, l'œuvre de Tavallali et son apport à la poésie contemporaine en relation avec la poésie française.....	80
1.1	Insertion historique de la poésie contemporaine iranienne	80
1.2	Le contexte socio-politique et son influence sur la poésie de cette période.	81

1.3	La situation culturelle et idéologique et son influence sur la poésie de cette période.....	87
1.4	La situation économique et son influence sur la poésie	90
1.5	Les journaux et les revues et leur influence sur la poésie	91
1.6	Les courants de la poésie contemporaine	97
1.6.1	Le courant traditionnel	97
1.6.2	Le deuxième courant: la poésie semi-traditionnelle	102
1.7	Fereydoun Tavallali.....	104
1.8	Les thèmes du recueil <i>Rahâ</i>	109
2	Nâderpour, les thèmes et les images empruntés aux poètes modernes français	116
2.1	Nâder NÂDERPOUR.....	116
2.2	Nâderpour, poète imagiste. De l'importance de l'image chez Nâderpour.	165
2.3	Qu'est-ce que le romantisme en Iran ? Et le romantisme individuel ?.....	177
2.4	Analyse de la <i>Danse des Morts</i> de Nâderpour	193
2.5	Le romantisme social.....	196
2.6	Contenus de la modernité dans la poésie de Nâderpour	198
2.6.1	Les éléments principaux de la modernité	198
2.6.2	De l'importance de la traduction et des croyances religieuses	203
2.7	<i>Les Yeux et les Mains</i>	212
2.8	Les thématiques puisées dans la poésie de Nâderpour	215
2.8.1	Éléments généraux.....	215
2.8.2	Une inspiration mythologique	221
2.8.3	Rimbaud et Baudelaire	223
2.9	Traductions et reprises amplifiées (suite).....	244
2.10	Le troisième recueil de Naderpour, une étape importante	248
2.11	Le Croquis « verlainien » chez Nâderpour.....	277
2.12	Le sixième recueil de Nâderpour.....	290
2.13	Les images dans la poésie de Nâderpour, la suite	303

2.13.1	Le recueil <i>Tchechme-hâ vo dast hâ (Les Yeux et les Mains)</i>	305
2.13.2	Dans le recueil <i>Dokhtar-e Djâm (La Fille de la Coupe)</i>	316
2.13.3	Dans le recueil <i>Cher-e Angour (Le poème du raisin)</i>	320
2.13.4	Dans le recueil <i>Sormeh-ye Khorchide (Le Khôl du Soleil)</i>	328
2.13.5	Dans les recueils <i>Châm-e bâzpasine (Le dernier Repas)</i> , <i>Sobh-e doroughine (Le matin mensonger)</i> , <i>khoun o khakestar (Le Sang et la Cendre)</i> et <i>Zamine o zamân (La Terre et le Temps)</i> 329	
2.14	Conclusion.....	343
3	Les poètes traducteurs : Mahammad Ali Eslâmi-e Noudouchane et Hassan Honarmandi	346
3.1	Mahammad Ali Eslâmi-e Nodouchane	346
3.1.1	Enfance et biographie	346
3.1.2	Pourquoi la prose ?	349
3.1.3	Œuvres en prose	353
3.1.4	La revue de Nodouchane	355
3.1.5	Théâtre.....	356
3.1.6	Art, Politique, Engagement	358
3.1.7	Genres littéraires.....	359
3.1.8	Iran et Occident - Deux pessimismes différents	359
3.1.9	Apports de Charles Baudelaire	361
3.1.10	Littérature comparée.....	362
3.1.11	Autres traductions.....	363
3.1.12	Traduction par Nodouchane du <i>Spleen de Paris</i> , suivie d'un choix de poèmes des <i>Fleurs du Mal</i>	363
3.1.13	Poésie française et poésie persane	364
3.1.14	L'Autobiographie et l'œuvre de M. Ali Eslâmi Nodouchane	367
3.1.15	Eslâmi.Analyse.....	373
3.1.16	Des caractéristiques stylistiques provenant de l'influence de la langue et de la poésie françaises :	373
3.1.17	La thématique dans la poésie d'Eslâmi-e Nodouchane.	377

<i>Élévation</i>	379
3.2 Hassan HONARMANDI.....	402
3.2.1 Biographie de Honarmandi.....	402
3.2.2 Poèmes.....	407
3.2.3 Caractérisations de la poésie de Honarmandi.....	461
3.2.4 Les idées de Honarmandi	470
3.2.5 Honarmandi et la traduction du français en persan.	472
3.3 APRES 1953 : POLITIQUE, SOCIETE ET POESIE EN IRAN.....	477
3.3.1 Revues	478
3.3.2 Courants de la poésie iranienne de cette époque.	478
3.3.3 La tendance au vers libre.....	480
3.3.4 Le poème en prose.....	480
3.3.5 Les écoles littéraires de l'époque du Châh	480
3.3.6 Revues, médias et poésie.....	483
3.3.7 Le poème en prose des années 1960 et 1970.....	484
4 Conclusion.....	486
5 Bibliographie.....	494
5.1 Œuvres du corpus central	494
5.1.1 Œuvres de poésie persane contemporaine	494
5.1.2 Œuvres de la poésie française moderne.....	495
5.2 Autres œuvres citées consacrées à la poésie persane	496
5.3 Autres œuvres citées consacrées à la poésie française	499
5.4 Autres œuvres en d'autres langues.....	500
6 Table des matières.....	508
7 Index des auteurs et des personnes.....	501

Dans cette thèse de littérature comparée nous avons essayé de montrer l'influence de la poésie moderne française issue de Baudelaire sur trois poètes contemporains : Nâder Nâderpour, Hassan Honarmandi et Mohammad Ali Eslâmi-e Nodouchane. Ils ont fait tous les trois leurs études à la Sorbonne.

Depuis la période dite Machroutiat (ou Révolution constitutionnelle) des poètes modernes comme Nimâ ont écrit des poèmes en vers libres sur le modèle français. Les Iraniens, toujours attachés aux formes classiques, n'aimaient pas les vers libres. Le rôle de ces trois poètes a été de préparer le terrain pour que le lectorat persan accepte le vers libre. Ces poètes sont définis comme des poètes semi-traditionnels et en prenant des thèmes et des images puisés dans la poésie moderne française, ils ont œuvré pour que le vers libre soit bien apprécié en Iran. Ils ont choisi, dans la plupart de leurs œuvres, les quatrains continus qui sont une forme à mi-chemin entre les formes classiques et le vers libre. En choisissant les quatrains continus, ils ont essayé d'utiliser les thèmes et les images qui viennent principalement de la poésie de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Valéry, Prévert....

Ces poètes sont considérés comme un « pont » par lequel les Iraniens passent de la poésie classique à la poésie moderne persane.

Ils ont parfois fait des changements dans la disposition des rimes sur le modèle français.

Parfois aussi ils ont intégré des tercets, des quintils ou des sizains dans leurs quatrains, ce qui peut être considéré comme une autre influence française. C'est la première fois que ces trois auteurs iraniens font l'objet d'une telle étude comparée qui propose en annexe un dossier de traductions inédites.

In this thesis, we have tried to show the influence of modern French poetry on three contemporary Iranian poets: Nâder Nâderpour, Hassan Honarmandi and Mohammad Ali Eslâmai-e Nodouchane. They have studied at Sorbonne University.

Since the period of Mashroutiat or constitutional monarchy the modern poets like Nimâ have written the poems in "vers libres" following the French models. The Iranians, always attached to classical forms, didn't like this form of "vers libres". The role of these three poets has been to prepare the ground to make accept "le vers libre" by the Iranian readership. These poets are grouped in semi-traditional group and they use the images and the themes of the modern French poetry, they have prepared the ground so that "le vers libres" will be well accepted in Iran.

They have chosen, in the most of their poems, the continual quatrains "les quatrains continus". They have tried to use the themes and the images that come principally from the poetry of Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Valéry, Prévert....

These poets are considered like a "bridge" by which the Iranian cross the classical poetry to arrive to modern Persian poetry.

They have sometimes changed the place of the rhymes following the French models.

Sometimes they have integrated the "tercets", "quintils" and "sizains" in their poetry among their "quatrains" and this can be considered as a French influence.