

Plume, première année, numéro 2, Automne-hiver 2005, publiée en été 2007, pp. 78-104

Le langage du silence
chez Sohrab Sepehrî et Arthur Rimbaud

Nasrine KHATTATE

Université Shahid Beheshti

e-mail: nkhattate@yahoo.fr

Negin Tahvildary

Université Shahid Beheshti

e-mail: negin@tahvildary.com

Résumé

Témoins de l'insuffisance et des limites de la langue, Sohrab Sepehrî et Arthur Rimbaud évoquent le silence qui impose son rythme et semble même maîtriser la langue. Ils instaurent dans leurs poèmes des *blancs* significatifs: pauses, points de suspension, tirets et ellipses qui marquent l'indicible.

De fait, ce sont deux alchimistes du silence qui n'ont jamais cessé de chercher, tout au long de leur œuvre, le silence sur fond duquel se dégage toute parole et auquel ils semblent vouloir concéder une voix. Or, le silence vitalise leur style par la discontinuité des mots, l'inachèvement des images et le caractère elliptique des vers.

Mots-clés: langue, silence, Sohrab Sepehrî, Arthur Rimbaud, modernité poétique.

«La couleur du silence sur le matin est la chance du poème»
(Geneviève Clancy, *L'Esthétique de l'ombre*)

I. Introduction

Confrontés à l'insuffisance de la langue, Arthur Rimbaud et Sohrab Sepehrî ont cherché, dans leur poésie, à obtenir un langage particulier qui s'écarterait toujours plus de l'éloquence formelle, en s'acheminant progressivement vers le silence. Ce silence se manifeste, nous le montrerons tout au long du présent article, à différents niveaux et de différentes manières.

En effet, chez les deux poètes, il y a une sorte de fusion de la pensée et du langage. Ces derniers écrivent comme ils respirent, et parviennent à créer des liens naturels entre les sons et les couleurs. Or, la référence musicale permet de penser à trois éléments dans l'écriture: les rapports sons/sens, la question du rythme et la question de la voix vs le silence. La musique inhérente à leur poésie est donc également obtenue grâce au recours fréquent à ce silence omniprésent dans les vers. En effet, selon Bachelard¹: «Le poème devrait être dit avec beaucoup de silences, avec une lenteur, des méditations; sauf évidemment quelques explosions d'images!»(Charpier, 1958, p. 365).

On assiste donc au surgissement d'un nouveau langage qui cherche à transmettre le message poétique à travers les indices du silence. Le poète révèle la difficulté d'exprimer les émotions et les impressions vraies dans une langue inapte à l'expression émotive. Ainsi, le silence, par son effet et surtout en contexte, loin d'être un non-langage, traduit une nouvelle forme

1. Dans *L'Air et les Songes*, Bachelard consacre un chapitre entier intitulé «La Déclamation muette» à l'étude de ce qu'il appelle un «souffle poétique» (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, chapitre XII, pp. 309- 319).

de communication en rapport étroit avec la sensibilité et l'intelligence.

La question essentielle qui se pose ici, est le cheminement de Sepehrî et de Rimbaud vers le langage universel du silence, et qui donne initialement lieu, chez ces derniers, à la découverte de différentes valeurs du silence, depuis le refus du dialogue, de l'engagement dans la parole, jusqu'à la suspension de la parole qui ne dit rien mais suggère beaucoup, et finalement, jusqu'au silence de la paix intérieure qui s'oppose à la confusion et aux tourments.

I. Rupture de la parole et émergence du silence

Les grands poètes savent comment produire du silence à partir du connu, de l'ancien, de l'identique, pour mieux exprimer l'inconnu, le nouveau, la différence. De fait, le poète qui invite doucement le silence dans sa vie, évoque l'inspiration créatrice, qui pourra le conduire à sa pleine réalisation.

Toujours à la recherche d'une nouvelle forme poétique, nos deux poètes prennent conscience d'une double rupture:

- la rupture avec l'échelle conventionnelle du réel, la rupture avec cette croyance que la totalité de la réalité se limite à la réalité sensible que nous percevons grâce à nos sens. De fait, on ne pourrait aspirer au vrai langage si la langue fonctionnait pour nous uniquement comme un instrument prédéfini et conventionnel.

- la rupture avec le langage stéréotypé, répétitif, ce même langage naïf par lequel nous limitons la réalité. Ce langage ordinaire, ce langage de commodité, «c'est de la poésie fossile» comme disait Borges dans un entretien peu avant sa mort (Juarroz, 1996, p. 10). Cette dernière rupture sans laquelle il n'y a pas de langage nouveau, c'est celle qui donne corps au silence.

Suivons à présent le trajet de Sohrab Sêpêhri à travers les deux ruptures

susdites: la poésie de Sohrab nous surprend car elle déstabilise nos conceptions habituelles et notre conception de l'ordre des choses (il faut laver les yeux / il faut voir autrement¹). Encore, et plus d'intensément, ses vers nous déstabilisent quand ils suggèrent le silence à l'écoute du poème.

Deux termes à la fois distincts et inséparables, silence et parole restent indissociables pour un poète comme Sepehrî, qui vit pleinement ces deux notions. De fait, l'équilibre pour lui, c'est entendre, comprendre et, s'il le faut, accepter, refuser, dénoncer ou tenter de transmettre de manière originale ce qu'il comprend, ce qu'il accepte et ce qu'il refuse. C'est un flux où le silence et la parole ne sont pas opposés, où l'écoute et le discours ne sont pas divisés, ni disjoints ni fractionnés mais plutôt confondus:

«Il faut [...] contempler les fleurs,	"باید [...] گل را نگاه کرد،
Prêter l'oreille au silence du mystère,	ابهام را شنید.
Courir jusqu'au fin fond de l'Etre.	باید دوید تا ته بودن.
Il faut répondre à l'appel parfumé de	باید به بوی خاک فنا رفت.
la terre du Néant.	
Et atteindre le lieu où se rencontrent	باید به ملتقای درخت و خدا رسید."
l'arbre et Dieu.»	
(<i>Et le noir et le blanc</i>)	(هم سطر، هم سپید)

Le silence ainsi réinvesti par le poète survit à l'homme et au monde même: la représentation du monde devient alors à la fois symptôme et travestissement d'une vérité silencieuse.

On mesure ainsi la pertinence du point de vue de Maurice Merleau-Ponty sur l'entrelacs de la parole et du silence:

1. *Les Pas de l'eau*: tout au long de ce travail, nous ferons référence à la traduction faite par Darius Shayegan (*Les Pas de l'eau, poèmes*, Paris, éditions Orphée, La Différence, 1999) ("چشمها را باید شست / جور دیگر باید دید" صدای پای آب).

« Et si nous voulons saisir la parole dans son opération la plus propre, et de manière à lui rendre pleine justice, il nous faut évoquer toutes celles qui auraient pu venir à sa place, et qui ont été omises, sentir comme elles auraient autrement touché et ébranlé la chaîne du langage, à quel point celle-ci était vraiment la seule possible, si cette signification devait venir au monde [...]. Bref, il nous faut considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, sur le fond du silence qui la précède, qui ne cesse pas de l'accompagner, et sans lequel elle ne dirait rien ; davantage, il nous faut être sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé. » (Merleau-Ponty, 1969, p. 64)

Au même titre que sa parole, le silence de Rimbaud qui est, avec *Une Saison en enfer* et les *Illuminations* portée à son point d'incandescence, grande énigme de sa destinée, doit être aussi pris en considération: « Je ne parlerai pas » disait le poème *Sensation* en 1870 et, quelques années plus tard, ses mots ont été mis en cohérence avec sa propre vie au nom d'une étroite liaison.

Nous ne prétendons pas apporter une réponse définitive au problème du traitement du silence par Rimbaud, mais il serait bon à ce stade, et pour apporter quelque éclaircissement, de reproduire la classification que Bachelard établit «des silences de Rimbaud»:

«Ceux qui, déjà, punctuaient certains de ses textes (depuis *Les Etrennes des orphelins*, et encore dans *Veillées III*) ; ceux qu'il évoquait (dans les deux poèmes de *Bruxelles*, en juillet 1872 ; à la fin d' *Enfance*, dans les *Illuminations*) ; celui qu'il a fait sur sa vie littéraire devenue vie antérieure, à l'heure du nouveau départ vers l'aventure ; celui qu'il oppose aux indiscrets qui viennent le relancer (Paul Bourde, un ancien condisciple devenu journaliste qui, le 29 février 1888, lui donne du "Monsieur" et lui apprend qu'il est "devenu à Paris dans un très petit cénacle une sorte de personnage légendaire" et qu'on a publié de lui "prose et vers"; Laurent de Gavoty, directeur de *La France moderne*, qui veut voir en lui "le chef de

l'école décadente et symboliste" et l'invite à collaborer à sa revue, le 17 juillet 1890 ; Germain Nouveau qui lui écrit d'Alger, vraiment trop tard, le 12 décembre 1893) ; celui enfin dans lequel il s'enferme quand il se sait condamné à mort .» (Bachelard, 1960, pp. 161-162)

En effet, le silence de Rimbaud ressemble à une rupture: tout ce qui pourrait concerner l'autre, de près ou de loin, doit disparaître à jamais. Comme si la littérature l'avait déçu et qu'il ne voulait plus entendre parler d'elle. Son silence est l'effacement d'une déception. Mais ce «songe splendide», plein de visions infinies et colorées, avait été vain, et inutile cet orgueil qui lui avait fait croire qu'il était tenant des pouvoirs surnaturels et qu'il avait inventé de «nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues»:

«J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emporté!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!» (Adieu)

Le silence rimbaldien prendrait alors acte du ratage d'une tentative vouée dès l'entrée à l'échec du fait même de sa démesure. On ne peut éviter de prendre position sur le problème, très controversé, de la date des *Illuminations*.¹ Cet échec du langage prendra cependant, sous un autre angle, les aspects d'une victoire, puisque sans cette impossibilité de ne pas se dire, rien n'aura été dit, pas même cette impossibilité. Il faut noter par ailleurs que

1. Avec André Rolland de Renéville et Charles Chadwick, nous croyons que les *Illuminations* sont, pour leur plus grande part, antérieures à la *Saison en enfer* ou écrites vers la même époque, et qu'il faut donc conserver à la *Saison* son caractère d'adieu à la poésie (Voir plus spécialement: «Verlaine témoin de son temps» par André Rolland de Renéville, Cahiers de la Pléiade, printemps 1950, et de Ch. Chadwick «La date des *Illuminations*, II», dans *Études sur Rimbaud*, 1960, pp. 101-132).

notre étude a pour objectif d'indexer, chez les deux poètes, «la poésie du silence et non le silence de la poésie» (Murphy, 2004 : 445). Ainsi, Rimbaud semble refuser la divulgation de son secret et la profanation de son art: «Je ne voudrais pas répandre mon trésor» (*Nuit de l'enfer*). Dans l'avant-dernière section d'*Une Saison en enfer*, la menace du silence rôde plus que jamais: ainsi, au «Je ne sais plus parler!» du *Matin* vient s'ajouter le «je ne sais plus prier» de *La Vierge folle*.

Ce silence est aussi signe de révolte, et constitue en effet un thème central commun à tous les textes d'*Une Saison*. Une révolte, qui se manifeste dans un premier temps sous forme du rejet de la société.¹ Se rebeller contre un monde de mépris et d'opacité est la marque d'*Après le Déluge*, *Angoisse*, *Parade*:

«Tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels Pater et Ave Maria. Je ne sais plus parler!» (*Matin*)

Le poète refuse de se raconter et ne reconnaît plus sa langue; et déjà, lorsqu'il évoquait sa vie dans les siècles antérieurs, il s'interrogeait sur son mode d'expression d'alors:

«*Même, quelle langue parlais-je?*» (*Mauvais sang*)

Chez Sepehrî aussi on remarque une sorte de refus de la parole ; mais ce refus ne s'inscrit pas forcément dans une attitude révoltée:

«La nuit [...] pleine de questions mais,	"شب ایستاده است [...] اما
Reste silencieux et méditatif:	سر تا به پای پرسش
Peut-être	اندیشناک مانده و خاموش
Il n'y aura aucune réponse de nulle part.»	"شاید از هیچ سو جواب نیاید"
(Rare)	(نایاب)

1. Ainsi il a écrit à M. Deverrière, le 28 août 1871: «ne répondant que par le silence aux questions, aux apostrophes grossières et méchantes». Ce qu'il craint (à tort ou à raison) c'est « [...] entrer aux établissements de correction. Et dès ce moment, silence sur moi !: »

Il ne s'agit pas de révolte, mais à travers ce refus, on pressent une certaine distance vis-à-vis de la société de son temps, face à laquelle, notre poète trouve dans sa solitude, «la couleur ténébreuse du silence» sur «l'esquisse de ses lèvres»:

«Il n'y a aucun mouvement dans ce silence ténébreux
Les mains, les pieds sont restés collés dans le bitume de la nuit »
(*Dans le bitume de la nuit*)

رنگ خاموشی در طرح لب است
جنبشی نیست در این خاموشی
"دست ها پاها در قیر شب است"
(در قیر شب)

Comme l'invisible n'est pas le non-être, le mutisme n'est pas la vacuité, car il est rempli d'un «sens encore captif»(Merleau-Ponty, 1989, p. 26). Or, le silence de Sepehrî devant les événements de son temps peut être chargé de sens, de reproches inavoués, de haines retenues, de tensions exacerbées: ainsi une voix inconnue dans *Seul le vent* propose-t-elle d'«avancer» mais de «ne pas desserrer les lèvres».¹

Chez Rimbaud, la volonté de se taire est plus éclatante et la peine de la parole plus étouffante:

«C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très- certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire.»

(*Mauvais sang*)

Tout se ligue pour le réduire au silence: c'est en cela aussi que consiste sa damnation:

«J'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine!

[...]

Tais-toi, mais tais-toi!... C'est la honte, le reproche, ici»

(*Nuit de l'enfer*)

۱. "و ندا آمد: لب بسته بپو" (تنها باد)

Pierre Grouix a décelé dans la rupture de Rimbaud avec la vie ou avec sa carrière un geste teinté de spiritualité: «Rimbaud entre dans un silence comme on entre en religion, en fait son vœu, et s'éloigne de la poésie comme il se démarque radicalement de la vie littéraire puis de la vieille Europe pour gagner le plus lointain, géographique ou intérieur. Sa vie devient alors mystérieuse, faite de suppositions, de non-dits». (Grouix, 2001, p. 8).

En ce qui concerne le poète iranien, la plupart du temps, le silence est ce langage qui lui permet le retour à une pureté naturelle de l'esprit. La parole se tait après avoir ouvert un espace indéfinissable dans l'esprit. Ainsi le poète appelle le lecteur dans *Décombre du soleil*: «*Levons- nous et prions : Que notre lèvre devienne le sillage de parfum du silence!*»¹ Et encore dans un autre poème intitulé *Prière*, Sepehrî parle d'un moment splendide de méditation où «*les silences s'unissent et nous devenons "Nous"*».² Dans un *Désert qui ne mène nulle part*, il va jusqu'à trouver une certaine «*beauté*» de la «*pause*», dans laquelle il cherche des «*paroles fascinantes*».³

Quant à Rimbaud le «*trop beau*» ne peut être goûté que dans le silence. Or, le plus souvent Rimbaud s'écrie: «*C'est trop beau! trop! Gardons notre silence.*» (*Bruxelles*)

A rappeler que tout vrai langage est un enchevêtrement de mots, de paroles, mais aussi de silences. Conscients de ce fait, les deux poètes se taisent. C'est à ce moment que Rimbaud se révèle «*maître du silence*»⁴ (*Enfance*) et que chez Sepehrî, le «*silence*» se métamorphose en «*parlant*»

۱. "برخیزیم، و دعا کنیم: / لب ما شیار عطر خاموشی باد!" (آوار آفتاب)

۲. "سکوت ما بهم پیوست، و ما، «ما» شدیم" (نیایش)

۳. ای شبیه / مکث زیبا [...] جای الفاظ مجذوب خالی (اینجا همیشه تیه)

4. D'après Charles Ficat, cette phrase marque «un étonnant croisement entre un empereur réduit au silence et un poète qui l'a embrassé» (*D'Acier et d'émeraude, Rimbaud*, Bartillat, Paris, 2004, p.60).

(*bodhi*).¹ Confrontés aux limites de la langue, ils se méfient du langage habituel et leur silence devient capable d'alimenter leur réflexion sur le monde et d'enrichir leur pensée. Mais les deux poètes ont su trouver les moyens pour travailler dans ces limites mêmes.

Ceci dit, «La poésie ne peut agir dans les limites du langage, dans les limites de l'imagination, dans les limites de la réalité. Pour la poésie, la réalité est infinie. Cela ne veut pas dire que la poésie connaît tout. Cela signifie, dans la dite perspective, une attitude exemplaire, une attitude vers la totalité, un apprentissage, un humble apprentissage de la réalité sans frontières, une disponibilité sans laquelle il n'y a pas de vrai langage ni de véritable esprit vers la totalité. Une disponibilité difficile à obtenir et que l'on ne pourrait définir si on arrivait à l'obtenir » (Juarroz, 1996, p.12).

III. Page blanche de la parole

C'est sans doute dans le silence ambiant que le contenu de leurs vers et la modulation de leur voix trouvent un terrain propice, où leur poésie prend de la profondeur et du sens. Suivons de près quelques procédés qui créent ce langage silencieux: l'exclamation et l'interrogation sont fréquentes puisqu'elles traduisent une intonation particulière et signifiante ; chez Rimbaud ce phénomène acquiert une densité particulière, en l'occurrence dans *Mauvais sang*, où l'on ne trouve pas moins de cinquante-six points d'exclamation et seize points d'interrogation.

Quant à Sapehrî, dans un poème qui porte comme titre *Et*, l'ébauche du texte comporte un grand nombre d'interruptions du fil syntaxique (points de suspension, tirets, interjections), de phrases sans verbe, d'exclamations. La tonalité interrogative et exclamative crée une résonance particulière qui frôle le silence:

1. "خاموشی / گویا شده بود." (*Bodhi*).

- «Oui, nous sommes bourgeon d'un sommeil. -آری، ما غنچه یک خواهیم.
- bourgeon d'un sommeil ? éclatons-nous ? غنچه خواب؟ آیا می شکفیم؟
- un jour, sans le tremblement de la feuille. -یک روزی، بی جنبش برگ.
- Ici ? -اینجا؟
- Non pas dans la vallée mortelle. -نی، در دره مرگ.
- La ténèbre, la solitude. - تاریکی، تنهایی.
- Non plus la solitude de la beauté. -نی، خلوت زیبایی.
- Qui viendra nous voir, nous sentir ? - به تماشا چه کسی می آید، چه کسی ما را می بوید؟
- ... - ...
- Nous perdrons les pétales après le vent ? - و به بادی پرپر...؟
- ... - ...
- Une autre chute ? - فرودی دیگر؟
- ...» - ...»

(و)

On remarquera comment Sepehrî, en imposant trois pauses à l'intérieur du vers, à des endroits inhabituels, appelle son lecteur à tendre l'oreille pour écouter un silence qui vient de très loin, de l'au-delà des bruits, des peines, des souvenirs et de la mort. Entre les deux verbes, entre les groupes de vocables, se creuse le grand silence primordial.

Le tiret s'emploie dans un dialogue pour indiquer le changement d'interlocuteur ; il s'utilise aussi, de la même manière que les parenthèses, avant et après une proposition, un membre de phrase, une expression ou un mot, qu'on veut séparer du contexte pour les mettre en valeur. Grevisse nuance cette description générale par la remarque suivante: «Parfois le tiret

se place après une virgule, comme si l'on estimait que cette virgule indique trop faiblement la séparation qu'on veut marquer» (Grevisse, 1980, p. 1424). Dans *La Défaite du rivage*¹ de Sepehrî le tiret entraîne de nombreuses ellipses. Chez Rimbaud, comme le précise Danielle Bandelier, «le tiret joue [...] un rôle important: en effet, il n'a généralement pas la fonction d'une parenthèse explicative et n'est donc presque jamais double» (Bandelier, 1988, p. 48).

En outre, les ruptures ont souvent lieu à l'intérieur de la phrase, engendrées par l'ellipse, la suppression du verbe, la mise en évidence du thème, l'inversion, l'inachèvement. En voici des exemples dans *Mauvais sang*:

«Quant au bonheur étable, domestique ou non..., je ne peux pas.

La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante.

C'est oracle, ce que je dis.

Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre.

Oh! Tous les vices, colère, luxure,-magnifique la luxure; -surtout mensonge et paresse.

Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière, -comme les anciens saints. -Les saints! Des forts! Les anachorètes, des artistes comme il n'en faut plus! »

La langue parlée supprime volontiers le prédicat verbal. Les phrases nominales sont donc assez nombreuses dans cette section et l'absence de verbe conjugué engendre dans plus de la moitié des cas une tournure familière:

«Quel siècle à mains!

-le peuple, comme on dit, la raison

Pas même un compagnon.

۱. شکست کرانه

Plus besoin de dévouement ni d'amour divin.»

Dans *Veillées* les mots sont composés uniquement de vocatifs et précédés d'une ligne de points de suspension. C'est par une telle procédure que Rimbaud parvient à transmettre, tout à la fois, l'authenticité, la sincérité, peut-être surtout le silence devant une découverte originale. Mais ce procédé indique également l'importance extrême accordée à la typographie, qui, loin d'être une convention d'imprimerie, est un ressort stylistique majeur:

«La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois.»

Chez Sepehrî, ce langage du silence est représenté par les phrases courtes, les points de suspension à la fin des phrases et les blancs entre les paragraphes qui invitent le lecteur à former ses images plus que le feraient les mots: *L'Autel*¹, poème à six vers et *Le Passage*² qui ne comporte que quatre vers, sont deux exemples significatifs du désir de Sepehrî de respecter la concision et de préserver l'authenticité. Parfois même, la disposition des vers aide le poète à aérer ses poèmes et aussi à suggérer l'idée de délasserment de l'artiste, jusque là prisonnier de la parole. Ainsi dans *Et aussi le Satan*, notre poète évoque l'idée de la libération tout en laissant un espace blanc avant d'annoncer le mot «liberté»:

« [...] la pensée

Allait en liberté »

" [...] اندیشه

رها رفت "

(شیطان هم)

La liberté que cette poésie offre en faisant un sort aux règles habituelles du langage, comme d'ailleurs les contraintes qu'elle s'impose, sont autant de

۱. محراب

۲. گزار

pistes d'envol pour l'imagination et pour d'innombrables rêveries.

Chez Rimbaud, tout se passe comme si certains éléments du discours avaient été purement et simplement effacés. Il y a parfois, entre les phrases de Rimbaud, des phrases manquantes: «Les blancs débarquent» (*Mauvais sang*). Les blancs dans le style de Rimbaud sont peut-être à l'origine de l'impression de silence qui ponctue ses dernières œuvres: son *Album Zutique* regorge de poèmes courts où Rimbaud n'hésite pas à laisser des blancs, à laisser respirer chaque mot dans les vers. A ce propos, citons Elie Wiesel: «Quand le Messie viendra, dit un maître hassidique, il nous sera donné de comprendre non seulement les lettres de la Torah, mais aussi les blancs qui les séparent ». Voilà le secret de toute écriture, le secret de tout langage et celui du langage que nous cherchons: le profane écrit avec des mots tandis que le poète ou le créateur écrit avec le silence. Elie Wiesel conclut ce beau texte comme suit: «Comment fait-on pour transformer des signes en mots, des mots en paroles, des paroles en vision?» (Wiesel, 1998, pp. 190- 196).

On pourra donc se demander: comment fait-on pour faire du langage un refuge plutôt qu'une prison? Le poète le sait et il se tait. Il reste qu'il ne se tait pas systématiquement, car «c'est la plume qui rêve. C'est la page blanche qui donne le droit de rêver» (Bachelard, 1960, p. 16). Selon Mallarmé, il faut rendre à la page sa blancheur originelle. Pour ce faire, il procède à un dépouillement des mots. Son poème idéal doit être un «fantôme blanc comme une page pas encore écrite» (Mallarmé, 1945, p. 310). Ceci dit, le blanc de la page est le lieu originel aussi l'ultime destination:

« Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence. » (Mallarmé, 1945, p. 387)

Nos deux poètes ont toujours été en quête de la demeure du vrai lieu dans leur parole, un lieu où les mots, les images, le rythme, peuvent se diluer dans le sens du plus grand secret. Le vide et le blanc leur offrent ce terrain où ils arrivent à réaliser leur rêve silencieux.

Sepehrî décrira ce besoin dans *Et le noir, et le blanc*:

«Mais

O respect que procure la blancheur immaculée du papier !

Le pouls de nos lettres bat

en l'absence même de l'encre du calligraphe.»

"اما

ای حرمت سپیدی کاغذ!

نبض حروف ما

در غیبت مرکب مشاق می زند."

(هم سطر، هم سپید)

Et le poète compare cet espace blanc à «quelque part entre l'Extase et le Dévoilement». ¹

Le silence de cette blancheur fait étinceler le fond des choses dans les mots et dans les images. Il ne s'agit pas d'un silence vide, mais d'un silence du vide qui est plein et même débordant de sens silencieux: si, en deçà des mots, il existe bien une réalité indicible, nous pouvons reconnaître au silence un sens, et le pouvoir de manifester cette réalité qui n'entre pas dans le langage, mais que le langage vise. Grâce à l'intervalle du silence, le poète ouvre les portes d'une autre réalité, qui l'entraîne vers des régions inconnues.

Sepehrî est conscient que le langage humain s'avère incapable de tout exprimer. Or, rompant avec tout ce qui pourrait rappeler un discours et s'inscrire dans une continuité temporelle (à l'instar du peintre, par la vision des contrastes complémentaires des couleurs) il donne, dans l'instant, à voir

۱. "جائی میان بی خودی و کشف" (هم سطر، هم سپید)

et à vivre globalement, un espace totalement occupé par le silence. Son poème, il le mettra au jour en décomposant la syntaxe tout comme Sohrab, le peintre, a décomposé les couleurs. Dans ce sens, sa peinture peut aussi être une poésie muette. En vérité, la peinture est, comme nous rappelle Merleau-Ponty «une science silencieuse» (Merleau-Ponty, 2006, p. 82), dans laquelle «il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là» (Merleau-Ponty, 2006, p. 59).

Yves Bonnefoy note le même constat chez Rimbaud: «la parole devenait une façon d'être, de penser par images, signes et illusions: de voir et non d'expliquer» (Bonnefoy, 1960, p. 63).

Un autre point qui retient l'attention dans les toiles de Sepehrî, est l'impression de vide et d'absence. Fils du désert de l'Iran, il évoque tour à tour des environnements vacants. Face à des scènes multicolores (qui feront l'objet d'une étude ultérieure) surgissent parfois des espaces nus, secs ou stériles, constitués d'un minimum d'objets. Une impression de froideur se dégage de l'abondance de vide, et présente au lecteur, une nature étrange et inconnue, celui du désert, qui est d'ailleurs familier pour Rimbaud. Peut-être est-ce là l'émotion la plus intense qu'il éprouva devant les paysages au cours de ses voyages, ce «grand désert, où luit la Liberté ravie» (*Les Poètes de sept ans*). Ainsi, «le poète se cache toujours derrière le voile qu'il a lui-même (avec quelque délectation) tissé » (Guerdon, 1980, p. 10). Le désert et le soleil jouent un rôle essentiel dans l'exercice du mysticisme rimbaldien. Comme l'explique René Guénon: «le soleil, par son rayonnement, absorbe pour ainsi dire toutes choses en lui-même, les faisant disparaître devant lui comme la multiplicité disparaît devant l'unité, non qu'elle cesse d'exister selon son mode propre, mais parce que cette existence n'est rigoureusement rien au regard du Principe». Le monothéisme, poursuit Guénon «n'est nulle part plus sensible que dans le désert, où la diversité des choses est réduite à son minimum, et où, en même temps, les mirages font apparaître tout ce qu'a d'illusoire le monde manifesté».

Rimbaud au Harar se trouve confronté à l'unité primordiale, à cet Oméga qu'il recherchait depuis sa naissance au monde poétique. Le désert dessèche la réalité, la réduit à l'essentiel: voici le milieu qu'il s'est imposé pour pousser jusqu'au bout son mysticisme.¹ De fait, le poète français développe abondamment le thème, fréquent en littérature arabe, du désert² et de la nuit du désert³: laissant «enclos» les «jeux» dans la «cage de la petite veuve» et ayant ouvert le ciel, le «Bleu presque de Sahara», aux déserts de l'amour, Rimbaud choisit de s'enchanter de sa propre solitude à *Bruxelles*, sur le «Boulevard du Régent». Or, «le mirage corrige le réel», comme le dit Bachelard dans *L'Eau et les rêves*: «dans un si pur miroir, le monde est ma vision» (Bachelard, 1942, pp. 63-96). Et cette vision, cette contemplation créatrice, active, est celle d'un solitaire. Le thème de la solitude est peut-être au centre de l'œuvre de Sapehrî et Rimbaud.

Rappelons que ce thème est repris avec une gravité émouvante dans le dernier livre de Bachelard (*La Flamme d'une chandelle*, Chapitre II et Epilogue): «Je me fais seul, profondément seul, avec la solitude d'un autre» (Bachelard, 1961, p. 54). Il semble que, pour être vraiment poétique et créatrice, une telle rêverie a besoin de la solitude:

« Il faudrait regraver le graveur - regraver, en chaque veillée, l'être

-
1. Guénon constate aussi que les trois grandes religions monothéistes, Judaïsme, Christianisme et Islam, sont nées dans le désert, tandis que les pays humides, à végétation exubérante, ont produit le polythéisme (René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoïsme*, Paris, Gallimard, 1992, pp.102-105).
 2. Ainsi il décrit ce désert: «Aden est un roc affreux, sans un seul brin d'herbe ni une goutte d'eau bonne: on boit l'eau de mer distillée». En septembre, il complète cette description par une autre encore plus désespérante: «Vous ne vous figurez pas du tout l'endroit. Il n'y a aucun arbre ici, même desséché, aucun brin d'herbe, aucune parcelle de terre, aucune goutte d'eau douce. Aden est un cratère de volcan éteint et comblé au fond par le sable de la mer» (lettre écrite à sa mère le 25 août 1880).
 3. Son abandon définitif de la littérature à l'âge de vingt ans et sa fuite désespérée au désert, reniement définitif de tout ce qui avait constitué sa vie jusque là, a inspiré de multiples débats et thèses que nous n'évoquerons pas dans ces pages.

même du solitaire, dans la solitude de sa lampe, bref tout voir, tout penser, tout dire, tout écrire en existence première. » (Bachelard, 1961, p. 111)

Tout rêver «en existence première», tel est l'idéal d'un poète-peintre ou peintre-poète comme Sepehrî, qu'il s'agisse d'une image isolée, détachée d'un poème ou d'un paysage sur la toile:

«Ici l'homme est tout seul
Et dans cette solitude, l'ombre de l'orme s'étend jusqu'à l'éternité.
Si vous venez m'y chercher,
Venez-vous-en donc lentement et doucement
De crainte que ne se raye
La porcelaine de ma solitude.»
(Oasis dans l'instant)

"آدم اینجا تنهاست
و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری
است.
به سراغ من اگر می آید،
نرم و آهسته بیاید، مبادا که ترک بر دارد
چینی نازک تنهایی من."
(واحه‌ای در لحظه)

Cependant le doux désert dans lequel il avait passé son enfance le mène à la solitude de la société des adultes:

«Dans les replis spacieux de cette heure muette
Je suis plus seul encore que la trace isolée d'un chant
Qui goûte le vide sinueux des ruelles
Viens que je te dis combien est vaste ma solitude.»
(Au Jardin des compagnons de voyage)

در ابعاد این عصر خاموش
من از طعم تصنیف در متن ادراک یک
کوچه تنها ترم.
بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من
بزرگ است"
(به باغ همسفران)

De fait, dans *L'Exil*, il ne cesse de se rappeler sa solitude :

«Puissé-je me souvenir que je suis seul!»
"یاد من باشد تنها هستم" (غربت)

En août 1871, Rimbaud, qui s'écarte de plus en plus du jeu social, se décrit comme ayant quitté «la vie ordinaire» pour son extraordinaire tentative: «Ne fréquentant pas un homme, recueilli dans un travail infâme, inepte, obstiné, mystérieux, ne répondant que par le silence aux questions».¹ Dans *Enfance*, on ressent un malaise qui semble agir sur la méthode et la volonté du poète ; un retour forcé dans ce monde, une constatation absolue de sa solitude, une vague conscience de l'inutilité des recherches et un désir d'anéantissement annonciateur de l'épuisement final. Ainsi, «[les] vagues sans vaisseaux» introduisent un sentiment de solitude. Le silence y règne, brisé, pour un instant seulement, par «la calèche du cousin [qui] crie sur le sable».

Si nous voulions déterminer le moment où la révolte rimbaldienne devient réellement positive pour la réalisation du « grand songe », il nous faudrait prendre comme point de départ *Les Poètes de sept ans* et passer ensuite aux poésies suivantes: certaines reflètent le dégoût et la volonté d'évasion alors que, dans certaines autres, la révolte devient fondamentalement antisociale, anticatholique, antioccidentale. Le poète fournit un effort conséquent pour détruire toute idée traditionnelle et créer dans son âme une nudité essentielle susceptible de le conduire vers une sphère de pureté et d'innocence. Cette période s'étendrait du printemps 1871 au printemps 1872, et Mario Matucci affirme qu'«elle indiquerait la première vraie saison rimbaldienne où l'on perçoit une tentative constructive de libération » (Matucci, 1986, p. 36). Elle peut aussi faire signe à la réalité spirituelle, l'Absolu en deçà de tous les mots. Ainsi, au travers et par le silence, Rimbaud atteint ses régions intérieures, car le vrai silence revient d'abord à se taire au fond de soi. De fait, toutes les traditions spirituelles insistent sur la valeur de purification du silence.²

1. Lettre à Demeney, août 1871, *Rimbaud, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972., p. 279.

2. Dans le bouddhisme, il prend le sens de la vacuité et de la forme relative. Le vide est forme et la forme est vide. →

En réalité, le silence peut représenter beaucoup plus que l'inertie. Le silence crée des conditions propices à une transformation intérieure. C'est dans le silence que se manifeste la véritable activité de réflexion. Car, selon Merleau-Ponty «toute philosophie est langage et consiste cependant à retrouver le silence» (Merleau-Ponty, 1979, p. 267). Et c'est dans le silence que s'accomplissent les plus grandes oeuvres. Le silence permet aux réalités de notre vie intérieure de faire surface au niveau de notre conscience.¹Certain, comme Charles Ficat, vont même jusqu'à se demander: «*Une Saison en enfer* ne marque-t-elle pas la victoire de Dieu ? "Dieu fait ma force, et je loue Dieu" [...] "Je sais aujourd'hui saluer la beauté". [...] Seul le silence, langue de Dieu, plénitude suprême, code du voyant, permet cet accomplissement d'une impossible entreprise» (Ficat, 2004, p. 89). Cela nous rappelle la réflexion de Georges Poulet à propos d'une «espèce de vacance», où, «par un volontaire oubli de soi-même, [...] le silence d'une attente, la tension d'une pensée qui, s'abstenant d'exister par elle-même, se tient prête à se livrer» (Poulet, 1968, p. 82).

De même, la poésie de Sapehrî arrache au silence des parcelles

← Avec le taoïsme, il va vers une compréhension essentielle de la nature comme Englobant dont les multiples apparences (les dix mille êtres) proclament la profondeur.

Au confucianisme, il empreinte l'action et le rite qui garantit l'harmonie, en vue d'un surplus de sens, tenant compte d'un élan créateur vers autrui qui le fonde comme être humain.

Avec le christianisme, le judaïsme et l'islam, il découvrira également l'amour, la charité, le pardon, la justice, la fraternité et l'hospitalité au coeur de l'action, en bannissant tout sectarisme et toute volonté de maîtrise et de violence symbolique.

1. C'est ce qui explique cette autre affirmation de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*: «Le philosophe parle, mais c'est une faiblesse en lui, et une faiblesse inexplicable: il devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui est déjà faite» (*Ibid.*, p.168).

d'Inconnu. Sa poésie se fait le porte-parole de ceux qui ne parlent pas. Elle nous renvoie vers un indicible signifié qui est absolument sans voix. Le poète se ressourcé dans le silence qui le fait baigner dans le monde sans langage.

Toutefois, ce n'est pas seulement le poète qui est seul mais aussi son *Ami*, qui a besoin de ce silence de la solitude pour reprendre ses pouvoirs créateurs:

«Il ressemblait à sa solitude	"به شکل خلوت خود بود
Et reflétait dans son miroir	و عاشقانه ترین انحنای وقت خودش را
Les chants les plus amoureux de son	برای آینه تفسیر کرد
temps.	(...) برای خوردن یک سیب
[...]seuls	چقدر تنها ماندیم"
sans même pouvoir partager une	
pomme»	

(دوست)

Le paysage est ici vide de toute présence humaine sauf de celle de l'Ami qui semble d'essence divine. L'évocation est une peinture de l'invisible, une peinture de la couleur noire, à peine éclairée par les rayons de lune, une peinture du silence, à peine animé par la voix de l'Ami qui «attachait sa parole au fil de l'eau».

IV. Musicalité du silence

Il faut noter par ailleurs que chez Sepehrî l'eau a son propre langage, ses sonorités, sa mélodie. Et le texte *Les Pas de l'eau*, par ses sonorités fluides, crée un univers verbal liquide dans le monologue du poète solitaire.

Dans sa conclusion de *L'Eau et les rêves*, Bachelard montre que « le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les

fleuves *sonorisent* avec une étrange fidélité les paysages muets» (Bachelard, 1942, p. 18). Cela nous fait penser aux *Chercheuses de poux* de Rimbaud où les haleines chantent, les salives sifflent, les cils noirs battent, et les silences eux-mêmes deviennent parfumés. Cette procédure de l'accompagnement musical qui se heurte au silence des vers est parfaitement décrit par Jean Pierre Richard: «D'un seul coup le silence se fait cri, l'immobilité se mue en un frisson d'ailes battantes, un charme a *saisi* arbres et ciel. Moment vertigineux et fortement ambigu où quelque chose se détruit («c'est fini plus de travail»¹), pour que quelque chose d'autre se produise» (Richard, 1955, p. 189).

De ses premiers poèmes aux dernières *Illuminations*, le poète traverse tout le spectre de la gamme, jusqu'au silence même. Impressionné par Edgar Poe, Rimbaud «entend parler d'âme à âme en éliminant le plus possible les mots intermédiaires grâce à l'utilisation des sons et des couleurs selon leur portée analogique, c'est-à-dire en se pliant à la gamme définie des Correspondances qui les intègre à l'univers. De telle sorte qu'en construisant son poème, le poète reconstituera et animera cet univers, traduisible sur plusieurs plans suivant les principes mêmes de l'ésotérisme. On voit dans cette ambition un reflet des lois de la Kabbale» (Guerdon, 1980, pp. 34-35). Certes, la poésie de Rimbaud «est une projection dans le silence» (Sandburg, 2000, p. 390) et la musique rimbaldienne hurle de tous côtés sans trouver l'issue jusqu'à ce qu'il se heurte au silence.

C'est quand Sepehrî contemple un oiseau qui ne chante pas, qu'il reconnaît la présence plénière du silence: l'oiseau qui ne chante pas nous parle d'un silence qui chante. De fait, l'éloquence du silence chez Sepehrî est plus ardente que tous les discours: *L'Oiseau de mystère*, «seul comme moi [le poète] dans ce pays» ne trouve «aucune voix, ni couleur» qui ressemblent

1. Lettre à Ernest Delahaye, 1872.

aux siennes.¹ Bien que son cœur soit plein de tumultes, il demeure «silencieux». Dans la strophe qui suit, le poète entend des bruits, dans ce corps silencieux qui devient parole. On voit donc avec quel art l'écrivain touche d'abord l'absolu du silence, l'immensité des espaces du silence, et va même jusqu'à métamorphoser ce silence en parole sublime, en chanson ultime. La musique de Sepehrî joue sur «la note sublime du silence» (*Prière*).² Il suffit de rappeler *Le Démon de l'analogie* de Stéphane Mallarmé pour bien saisir la nuance de ce «son nul»:

« Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son nul la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente» (Mallarmé, 1874, p. 10).

Pour Bachelard, l'image littéraire est une fleur du silence. «Il est des musiciens qui composent sur la page blanche, dans l'immobilité et le silence [...]. Il est aussi des poètes silencieux, silenciaires, des poètes qui font taire d'abord un univers trop bruyant et tous les fracas de la tonitruance» (Bachelard, 1943, pp. 281-282).

Ailleurs, dans *Enfance V*, Rimbaud se proclame «maître du silence»: celui qui prétendait posséder tous les pouvoirs de la Parole, pourra donc être considéré comme maître des sons et des instruments musicaux grâce auxquels il parvient à apaiser la violence que l'on a depuis toujours attribué à ses vers. Tout nous confirme d'ailleurs dans cette idée que Rimbaud a tenté

۱. دیر زمانی است روی شاخه این بید
نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی
گرچه درونش همیشه پر ز هیاهوست
روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف

مرغی بنشسته کو به رنگ معماست
چون من در این دیار، تنها، تنهاست
مانده بر این پرده لیک صورت خاموش
بام و در این سرای می رود از هوش
(مرغ معما)

۲. "والا «نت» خاموشی" (نیایش)

de naturaliser les bruits et les sons défavorables afin de les rendre moins destructeurs. Ainsi, au rythme rigoureux, Rimbaud essaie de substituer un «rythme instinctif» que les vers impairs du poème et les changements incessants de rythme illustrent parfaitement. Les propositions «Je réservais la traduction» ou «je notais l'inexprimable» attestent bien son désir de dépasser la poésie contemporaine pour montrer que la beauté se trouve dans les replis obscurs d'une langue encore inconnue des hommes, mais qui se trouve là, à portée de main. Pour lui, le beau doit désormais exprimer «l'inexprimable».

La poésie de Sapehrî est aussi caractérisée par le calme vocal, la paix vocale. Il cherche la simplicité des voyelles et des consonnes. Il est curieux de voir que le poète a mis la syllabe *Ab*¹ en rime dans un poème qui porte comme titre *Destruction*² (*Kharab* en persan). Et lorsqu'il fait ses gammes avec des phonèmes ou avec des mots, avec des traits, des formes ou des taches, il ne cherche rien sinon trouver un langage pour les paroles silencieuses.

V. Conclusion

Se retrouvant en silence, face à soi-même, en l'absence du bruit et des distractions habituelles, les deux poètes ont l'impression de voir surgir des images et d'entendre des sons insolites. Ils font leur entrée sur le doux territoire du silence, un lieu d'inspiration, de paix et de compassion.

Ainsi, Sohrab Sapehrî et Arthur Rimbaud parviennent à construire un espace pur, qui, grâce aux effets de la musique, du silence et de la blancheur va permettre au lecteur d'identifier et de formuler le travail silencieux de l'imagination et de mettre en scène leur rêve silencieux. De fait, la voix des deux poètes reconnaît le langage mystérieux du monde et dialogue avec lui.

1. Qui veut d'ailleurs dire «eau» en persan.

۲. خراب

Or, s'ils arrivent à communier avec le monde, c'est sans doute qu'ils savent encore parler le langage universel du silence. Ce langage leur permet de communiquer avec les objets inanimés, avec les plantes, les animaux, les pierres et même les hommes. Le poète demeure donc le lien, au carrefour de l'univers et au centre de l'unité cosmique. Voilà une parfaite fusion avec l'Univers: dans le monde du silence, sans mots, ni paroles, des relations intimes s'amorcent tout doucement.

Cela signifie, une fois de plus, une nouvelle attitude, une écologie dans le sens le plus neutre du terme, une écologie de l'esprit, une écologie de l'âme, une écologie de la culture. Il s'agit donc de purifier notre mode de vie et notre façon de parler pour arriver à une véritable écologie du langage et de la parole qui est le langage du silence. Ainsi, outre la peinture, la musique et la littérature, on peut dire que chez eux, l'art le plus sublime, c'est leur création d'un langage neuf et original ; un langage qui assure l'harmonie de l'union de l'homme avec la nature.

On remarquera que le découpage typographique s'adapte chez les deux poètes à la respiration du poème et oblige le lecteur à suivre un tempo lent où la rêverie se déploie lentement, et où les vers ne peuvent être lus qu'avec lenteur. C'est pourquoi Sepehrî nous dit: «si vous venez me chercher, Venez-vous-en donc lentement et doucement» (*Oasis dans l'instant*) car son tombeau, comme d'ailleurs son oeuvre, ne contient rien en dehors de son silence originel. Et c'est ce silence, lourd de promesses, ce silence poétique, créateur, que le lecteur doit d'abord retrouver, puis développer à travers une lecture lente et recueillie. Car, «notre vue sur l'homme restera superficielle [...] tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial» (Merleau-Ponty, 1976, p. 214).

Voilà comment nous pouvons donc suivre ces musiciens du silence avec notre silence intérieur, et respirer avec eux «une sorte de respiration blanche dans une déclamation muette» (Bachelard, 1943, p. 315). En suivant la voie tracée par J.- P. Richard, on arrive à ce moment du commencement

qui «déplace le regard critique à l'élan créateur, au balbutiement des débuts, aux rêveries du projet: ainsi, le "centre" est vide, silencieux, juste à l'instant où la parole devient œuvre, où l'expérience se fait création» (Cazes, 1993, p. 56). De fait, la critique richardienne «traduit les cercles concentriques infiniment répétés d'une parole autour du silence» (Cazes, 1993, p. 56). Or, la création chez nos deux poètes part de ce moment silencieux pour arriver enfin au langage même du silence. En somme, à travers cette étude, nous avons suivi le cheminement du silence d'avant le langage pour arriver au silence d'après l'acquisition du langage.

Bibliographie

1. Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
2. ————, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
3. ————, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
4. ————, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.
5. Bandelier Danielle, *Se Dire et se taire, l'écriture d'Une Saison En Enfer d'Arthur Rimbaud*, Neuchâtel, Langages, 1988.
6. Bonnefoy Yves, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1960.
7. Cazes Hélène, *Jean- Pierre Richard*, Bertrand- Lacoste, Paris, 1993.
8. Charpier J., «Enquête sur la diction poétique (interview avec Gaston Bachelard)» in *Cahiers d'Etudes de Radio -Télévision*, Paris, Flammarion, 1958.
9. Ficat Charles, *D'Acier et d'émeraude, Rimbaud*, Bartillat, Paris, 2004.
10. Grevisse Maurice, *Le Bon Usage*, Paris, Duculot, 1980.
11. Groix Pierre, *Rimbaud, Une Saison en Enfer*, Illuminations, Paris, Ellipses, 2001.
12. Guerdon David, *Rimbaud. La Clef alchimique*, Paris, édition Robert Laffont, 1980.
13. Poulet Georges, « La pensée critique de Marcel Raymond » cité par Robert E. Jones in *Panorama de la nouvelle critique en France de Gaston Bachelard à Jean- Paul Weber*, Paris, Sedes, 1968.
14. Juarroz Roberto, « Quelques idées sur le langage de la transdisciplinarité »

(Communication au 1er Congrès Mondial de la Transdisciplinarité, Convento da Arrábida, Portugal, 2-6 novembre 1994) in *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 7-8, Transcription et adaptation par Michel Camus, Avril 1996, pp.10-14.

15. Mallarmé Stéphane, « Le Démon de l'analogie », in *Revue du monde nouvel*, n° 1, sous la direction de Charles Cros, Paris, Mars 1874.
16. ————, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1945.
17. Matucci Mario, *Les Deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, Langages, 1986.
18. Merleau- Ponty Maurice, *La Parole du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
19. ————, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
20. ————, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
21. ————, *Eloge de la philosophie*, Paris, Editions Flammarion, 1989.
22. ————, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.
23. Murphy Steve, « Intertextualité et autotextualité dans les *Illuminations* » in *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004.
24. Richard Jean- Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
25. Sandburg Carl, cité et traduit par Alain Bosquet dans son introduction à *Le peuple, oui*, Paris, Seghers, 1956 cité in *La Nostalgie du moi. Echo dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000.
26. Wiesel Elie, *Le Mendiant de Jérusalem*, Paris, Seuil, 1998.

۲۷. سپهری سهراب، هشت کتاب، تهران، طهوری، ۱۳۷۵.

Archive