

## **La modernité poétique persane et la notion de « morceau » en tant qu'architecture esthétique chez Nîmâ Yûshîdj et Yadollâh Royâi**

**FARHADNEJAD Abbas**

Maître assistant

Université de Téhéran

**E-mail : farhadnejad@ut.ac.ir**

(date de réception 15/11/2012 - date d'approbation 2/01/2012)

### **Résumé**

La notion de poème comme morceau esthétique est un apport de Nîmâ Yûshîdj. Nîmâ considère le poème comme le fruit d'une tâche consciente du poète qui organise les éléments esthétiques dans l'intention de créer une construction solide. Cette démarche se définit chez Royâi par un travail qui vise à architecturer le poème. Selon lui, un poème, tout comme un tableau ou un morceau de musique, doit contenir un ensemble d'éléments esthétiques présentant des relations logiques qui aboutissent à la construction d'un ensemble architecturé. Aussi, le poème ne présente-t-il plus un assemblage d'idées exprimées séparément dans des distiques superposés, mais un ensemble cohérent d'éléments esthétiques qui tendent, par une démarche convergente, à créer une forme esthétique que Royâi appelle morceau esthétique.

Le présent article est une tentative pour repérer cette nouvelle approche dans le comportement poétique de ce poète.

**Mots-clés :** Nîmâ, Royâi, Poésie, Architecturation, Morceau Esthétique, Forme.

### **Introduction**

Dans la poésie moderne persane, et parmi les successeurs de Nîmâ Yûshîdj, le formalisme poétique trouve son apogée dans la pensée et l'œuvre de Yadollâh Royâi. Dès la parution de son deuxième recueil, *Poèmes de mer*, ce poète s'est imposé au climat poétique de l'Iran par son exigence en matière de forme. Mais cette exigence de la forme ne doit être taxée ni de gratuité, ni de négligence à l'égard du contenu du poème ; au contraire, elle relève d'une volonté, chez le poète, de s'assigner comme mission de faire fonctionner son dire par la meilleure formulation possible. En effet, pour ce poète moderne le poème est une composition de mots, de phrases, d'images et de sons. Or, « toute composition poétique significative, qu'elle résulte de l'improvisation ou soit le fruit d'un long et pénible travail, implique un choix orienté du matériel verbal. » (Jakobson, 1977 : 109) Et lorsque Nîmâ Yûshîdj optait, il y a un peu moins d'un siècle, pour la modification de la longueur des vers, il entendait surtout accorder au vers le statut de composante esthétique au sein de la construction globale qu'est le poème. Le poème n'est plus un amalgame de concepts exprimés dans des distiques superposés, mais un ensemble consistant dont toutes les composantes se dirigent, par un mouvement de convergence, vers l'expression d'une expérience poétique unique dans une construction solidement cohérente. Nous allons voir que morceau ou architecture esthétique est la désignation de cette construction cohérente chez l'un ou l'autre de ces deux poètes contemporains, et trouve son fondement dans l'application d'un certain nombre de principes de choix déterminant une démarche qui, partant de la langue en tant que réserve linguistique, aboutit à la construction d'un ensemble esthétique, c'est-à-dire une totalité organisée, une composition dont les éléments sont logiquement liés les uns aux autres.

### **I- La notion de morceau chez Nîmâ Yûshîdj**

La poésie moderne persane est sans aucun doute le fruit de l'audace et du labeur de Nîmâ Yûshîdj. Une riche expression poétique qui ne se bornait pas

à la narration ou à la description des sentiments, et une extrême sensibilité individuelle ont fait de ce grand poète un pionnier qui a essayé, tout au long de sa carrière poétique, de personnaliser les éléments esthétiques communément utilisés par les poètes. L'impact de Nîmâ sur la poésie persane se lit en effet sur deux niveaux : ces deux niveaux d'innovations poétiques ont présenté de ce poète deux figures complémentaires. La première figure de Nîmâ se caractérise surtout par ce qu'il a ajouté au système métrique de la poésie persane. Il a modifié la longueur des vers qui restaient égaux tout au long du poème classique. Tentative après laquelle cette idée est venue dans la poésie persane que l'unité du poème n'est plus le distique présentant une symétrie formelle dans la construction des vers égaux, mais le vers lui-même qui peut bien contenir à lui seul une unité constructive. Il s'agit donc d'un effort de la part du poète pour concéder à l'expression poétique individuelle une primauté par rapport aux règles canoniques. Désormais, le poète n'est plus tenu de faire correspondre son dire au lit de Procuste du distique contraignant qui l'oblige de temps en temps à ajouter à ses vers des éléments parasites ou à en exclure d'autres qui seraient effectivement plus expressifs. Au contraire, il peut s'autoriser libéralement à terminer ces vers chaque fois qu'il croit avoir bien accompli son expression.

Il faut quand-même préciser que la métrique modifiée, bien que nouvelle par rapport aux habitudes passées, obéit encore à certaines règles de la métrique classique, telles que rime, cadence et genre. C'est donc chez l'autre Nîmâ, dans sa deuxième figure, qu'il faut chercher les innovations fondamentalement bouleversantes de sa révolution poétique. Du deuxième Nîmâ nous connaissons cette figure pour qui le poème, loin d'être une succession de vers indépendants, est surtout un ensemble d'éléments organisés présentant une forme esthétique. Dans une lettre à Sh. Parto il fait part de ses préoccupations esthétiques :

Cela dit, la forme est le moyen le plus indispensable que nous

possédions pour donner une organisation au poème dans sa totalité. Elle témoigne chez l'artiste d'une maîtrise en matière d'ajustement des pensées tout en exigeant de lui un goût spécifique. S'il n'y a pas de proportion formelle [...], la composition est telle qu'elle affaiblit le contenu du poème, bien que les éléments soient convenablement choisis. Il n'est pas utile d'utiliser indépendamment chacun de ces éléments, car chaque élément doit faire sa vraie apparition dans sa relation avec les autres éléments. Il faut savoir, et apprendre en pratiquant, que nous organisons nos matériaux de façon à ce qu'ils se conforment à nos exigences. L'art consiste, non pas à utiliser seulement une brique bien choisie, mais à savoir mettre cette brique à sa juste place. Après tout, il faut reconnaître que tous ces éléments ne sont que des matériaux pour former une grande construction. (1996 : 75)<sup>1</sup>

Cette attitude de Nîmâ face à son travail eut un impact considérable sur les jeunes poètes qui se réclamaient de lui. Dans un article intitulé «harmonie et composition» qui fait partie de son ouvrage, *Les hérésies et les innovations de Nîmâ Yûshîdj*, Mehdi Akhavân Thâleth a présenté cette pratique d'organisation comme «l'un des aspects de la poésie de Nîmâ et l'une des qualités de son art.» (1997 : 201). Se référant aux mêmes propos de Nîmâ, le poète-critique essaie de mettre en valeur ce travail de la forme dans la nouvelle conception de la poésie persane :

Ces propos de Nîmâ sur les éléments et la composition, sur la

---

۱- تسلط و شکل پس از همهی این ها، حتمی ترین وسیله برای جلوه و سر و صورت دادن به صورت کلی داستان یا قطعه‌ای از شعر است. احاطه‌ی گوینده را در جمع آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن [...] مفردات به جا هستند ولی ترکیب طوریکست که موضوع را کم اثر یا گاهی بی اثر ساخته و چنگ به دل زن جلوه گر نمی‌دارد. اما به کار زدن هر یک از این مصالح و به جز آن به تنهایی فایده ندارد. چطور هر جزء جلوه خود را داراست؟ از ترکیبی که آن جزء در میان اجزا دارد و شناخته می‌شود. باید دانست و به طور دقیق و از روی تمرین دانست که مصالح کار خود را باهم ترکیب می‌دهیم تا با درخواست‌های ما مطابقت کند. هنر در به جا گذاردن هر خشت است و نه در به کار بردن آن. پس از دانستن اینها باید دانست همهی این مصالح چیزی جز برای ساختمانی بزرگ نیست.

proportion ou la disproportion, feraient également allusion à nos œuvres anciennes. Il y en a (surtout parmi les récits en vers) qu'on croyait naguère parfaites ; mais avec une approche moderne on se rend compte que ces œuvres, loin d'être perfectionnées, sont à vrai dire des ensembles de matières brutes, des matériaux qui pourraient être utilisés, si quelqu'un s'en chargeait, pour créer des œuvres plus accomplies. (*Ibid.* : 211-212)<sup>1</sup>

C'est surtout dans cette perspective que Royâi se réclame de Nîmâ. Selon Royâi, Nîmâ «est le premier poète pour qui les mots passent pour les outils les plus essentiels de la poésie.» (*Mort de la raison* : 10) Mais, si dans les travaux du poète de 1921 – le poète de *Afsâneh* (Légende) – les mots étaient séparément perçus dans leur oralité par la manœuvre de leurs syllabes, chez le poète de 1936 ils commencent à se manifester comme les éléments inséparables de l'ensemble du poème où la syntaxe et l'imagerie sont en relation étroite avec la nature des mots et leurs statuts dans la langue. Qu'ils appartiennent à la langue nationale ou au dialecte régional de Nîmâ, les mots apparaissent dans leur pleine vitalité pour donner vie à une construction esthétique qu'il convient d'appeler «morceau». Le premier Nîmâ a certes bouleversé les règles de la prosodie traditionnelle et a frayé le chemin à ses disciples ; mais ce bouleversement ne suffit pas pour définir la nouveauté de son travail. Royâi trouve donc les assises de la nouvelle poésie plutôt dans le second Nîmâ :

La nouvelle poésie se caractérise par le vers qui est devenu l'unité de la poésie, et non le distique (*beyt*) qui caractérisait la poésie traditionnelle. Néanmoins il n'y a pas de rupture avec le rythme métrique dont la nécessité est théorisée par Nîmâ. La nouvelle poésie,

---

۱- این سخن نیما درباره مفردات و ترکیب و تناسب یا بی تناسبی ترکیب، می‌تواند اشاره‌ای به پاره‌ای از آثار قدیم نیز به حساب آید. که اگر ما با طرز فکری امروزی به آنها نگاه کنیم چه بسا آثاری که کامل و تمام پنداشته شده‌اند (مخصوصاً در داستان‌های منظوم) ولی به حقیقت تمام و کمال ندارند و مجموعه‌ای از مواد خامند که اگر کسی حال و حوصله چگونگی کارها را داشته باشد، می‌تواند آن مواد خام را زمینه‌ی کارهای کامل تر کند....

## 10 Plume 16

une fois sortie de son moule classique, a pris une nouvelle forme désormais verticale. Elle a une forme que je considère comme une composition esthétique. (Missives, 2004 : 113)

De plus, dans le langage de Royâï, l'usage délibéré du mot français *morceau* manifeste l'intention du poète de rapprocher la poésie et la musique comme deux formes d'expression artistique tout en insistant sur cette idée que la visée de l'un ou de l'autre de ces deux arts et de produire des ensembles harmonieux au moyen des unités esthétiques. C'est ainsi que dans un poème, un vers peut avoir le même statut qu'une note dans un morceau de musique. On n'ajoute pas par hasard un vers au poème, tout comme on n'ajoute pas par hasard une note musicale à un morceau de musique. Un vers est un élément esthétique et son ajout doit suivre une logique dont la finalité est avant tout la production d'un ensemble harmonieux, c'est-à-dire une composition esthétique.

Cette notion de composition esthétique est ainsi la pierre angulaire de la pensée poétique de Royâï qui assigne au poète la tâche consciente d'architecturer, dans son poème, des relations et des images.

### **II- Le poème comme architecture des relations**

Le poème pour Royâï est avant tout un morceau esthétique. Le poète n'a pas à faire de la poésie mais à construire un poème. La prédilection de Royâï pour la poésie de Nîmâ se définit plutôt par son intérêt pour la notion de morceau chez ce père de la nouvelle poésie. Un poème est un morceau travaillé et construit au moyen des éléments esthétiques. Ainsi «...le morceau, entré dans la poésie depuis Nîmâ, est un morceau architecturé, comme dans la musique, c'est-à-dire qu'il faut voir le poème comme un ensemble formé et structuré ; et lorsque je parle de la forme je fais allusion au procédé de la formation de cette construction.» (Royâï, 2007 : 144). Architecturer le poème vise à faire fonctionner le poème dans son ensemble qui présente un système esthétique ; et ce qui est important dans un

système, «ce sont les rapports et les relations qui unissent les éléments et non les éléments eux-mêmes.» (Essono, 1998 : 5). Cette définition de la langue donnée par Saussure s'appliquerait bien à la poésie dans la mesure où l'on prend la poésie pour une langue à l'intérieur de la langue : un langage. Ces deux notions proposées par Royâi, architecture des relations et composition esthétique, reposent en grande partie sur cette même notion du système comme ensemble fonctionnant ; et la forme est ici la présence dans le poème des relations qui donnent à l'esprit la sensation de voir une verticalité dans la structure du poème.

Nous prenons ici comme exemple un poème de Royâi pour voir comment le poème peut être un ensemble architecturé de relations établies entre les éléments à l'intérieur du poème ; ce poème est le troisième de ses *Poèmes de mer* :

Silence était un bouquet de fleurs  
Au milieu de ma gorge

Le chant de la côte  
Était la brise de mon baiser et ta paupière ouverte

Sur les eaux, l'oiseau du vent  
S'agitait parmi les nids des centaines de voix  
Sur les eaux  
L'oiseau s'impatientait.

Le grondement du tonnerre,  
Et la lumière, la lumière humide de l'éclair  
Ont fait dans l'eau un miroir  
Qui avait un cadre lumineux de flammes de la mer.

La brise du baiser et

## 12 Plume 16

Ta paupière et  
L'oiseau du vent  
Devinrent du feu et de la fumée  
Au milieu de ma gorge  
Silence était un bouquet de fleurs (Royât, 1965 : 14-15)<sup>1</sup>

Reza Barâhenî voit dans ce poème un travail parfait de structuration :

Du point de vue de la forme mentale, les images de ce poème dépendent les unes des autres, de sorte que la suppression d'un vers quelconque de chacune des strophes produit une lacune catastrophique pour la consistance du poème. (Barâhenî, 1979 : 529)<sup>2</sup>

Essayons de notre part de voir de plus près ce que Barâhenî a trouvé dans

---

۱- سکوت، دسته گلی بود  
میان حنجره‌ی من

ترانه‌ی ساحل،  
نسیم بوسه‌ی من بود و پلک باز تو بود.

بر آب‌ها پرنده‌ی باد،  
میان لانه‌ی صداها صدا پریشان بود.

صدای تندر خیس،  
و نور، نور تر آذرخش،  
در آب آینه‌ای ساخت  
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت.

نسیم بوسه و  
پلک تو و  
پرنده‌ی باد،  
شدند آتش و دود  
میان حنجره‌ی من،  
سکوت دسته گلی بود

۲- از نظر شکل ذهنی، تصاویر این شعر چونان به یکدیگر بستگی دارند که اگر یک سطر از سطرهای هر کدام از بندهای شعر را حذف کنید شعر دچار کمبودی خواهد شد که برای استحکام آن فاجعه‌ایست.



ce poème.

Le poème est composé de cinq strophes. La première strophe forme un chiasme avec les deux derniers vers de la dernière strophe :

Silence était un bouquet de fleurs

Au milieu de ma gorge

...

Au milieu de ma gorge

Silence était un bouquet de fleurs

Le poème commence et se termine ainsi par l'évocation d'un silence. Il s'agit donc d'une introduction et d'une conclusion toutes deux formées sur le sème (- bruit). De la deuxième à la quatrième strophe, il y a un glissement sémantique qui va des sèmes (+ sonore + harmonieux + positif) du lexème chant dans le troisième vers, aux sèmes (+ sonore – harmonieux + négatif) du lexème tonnerre du neuvième vers, en passant par les sèmes (+ sonore + neutre) du lexème voix dans le sixième vers. La présence du sème de sonorité est d'autant plus révélatrice lorsqu'on tient compte, dans le deuxième vers, de la présence du lexème gorge (ou plus scientifiquement larynx), organe producteur du son qui n'est pourtant pas en fonction dans l'introduction du poème. Dans l'espace encadré par le chiasme, il y a donc un mouvement qui va du chant à la voix et de la voix au tonnerre ; une gradation de la discordance vocalique sans doute qui contribuerait à l'aggravation d'une situation.

Il est en outre à remarquer que dans la première, la deuxième et la troisième strophes, l'organisation temporelle est centrée sur l'emploi de l'imparfait de la description qui suggérerait l'état de l'inaction ; alors que dans la quatrième strophe intervient un passé d'événement dont la présence signifie le passage à l'action. Cette rupture temporelle trouve son prolongement dans le seizième vers qui présente l'aboutissement du procès ou la conséquence du passage à l'action. De la description d'un état, le poème arrive à la présentation de la conséquence d'une action.

Mais de quoi le poème fait-il une description ? Une lecture personnelle

#### 14 Plume 16

nous a conduit à saisir dans le poème le récit d'un moment amoureux, des instants où les deux amoureux se retrouvent en toute tranquillité, côte à côte, et se partagent le temps de complicité amoureuse. Silence, bouquet de fleurs, chant, baiser, paupière, appartenant au champ lexical de la présence amoureuse, contribuent à cette interprétation.

Le poème raconte le moment où le poète (amoureux) est assis silencieusement à côté de sa bien-aimée. Son silence est comparé à un bouquet de fleurs, synesthésie intéressante formée à partir de l'intersection de deux sens : ouïe et vue. Le silence assimilé au bouquet de fleurs est donc la meilleure façon d'exprimer le sentiment pour l'amoureux qui a tant de choses à dire.

Après ce constat d'efficacité de garder le silence, nous voyons, dans la deuxième strophe, l'insertion d'un autre sens, le toucher, qui est suggéré par la brise du baiser. Le chant assimilé à la brise du baiser, appartient au domaine de l'audition ; mais cette fois la production du son est effectuée par la côte et non par l'amoureux. La paupière de la bien-aimée, ouverte pour pouvoir regarder le bouquet de fleurs, suggère à son tour cette sensation de présence visuelle de l'amoureux qui, tout en gardant sa plénitude concrète (suggérée par le bouquet), a laissé la nature complice prodiguer ses paroles harmonieuses. La brise du baiser qui contient en soi le sème de douceur et «la paupière ouverte» qui fait allusion à la confiance de la bien-aimée et au sentiment de calme qu'elle éprouve, sont à l'œuvre pour créer l'image du chant de la côte évoquant la douceur et l'harmonie de l'échange amoureux.

Dans la troisième strophe, nous avons l'image de «l'oiseau du vent» qui s'impatiente et s'agite entre les nids des voix. Il nous semble que cette image évoque la puissance d'élocution de l'amoureux qui est celle de son organe vocalique et fait allusion à ce sentiment à la fois de halte et de retenue chez l'amoureux qui veut exprimer ce qu'il éprouve dans ces moments. Il y a donc un passage de la douceur à l'agitation qui est causée par l'envie de l'amoureux de s'épancher en paroles. L'amoureux hésite entre dire et ne pas dire, et son désir de parler, son oiseau du vent, cherche la voix la plus juste

pour qu'il puisse s'exprimer pleinement.

Le passage à l'acte est exprimé dans la quatrième strophe où l'amoureux (le poète), s'emparant de son hésitation, se met à proférer des propos amoureux. Mais ses paroles provoquent une tempête. Ce qui se passe entre l'amoureux et sa bien-aimée n'est plus le chant doux et harmonieux de la complicité amoureuse, mais le grondement d'une tempête passionnelle, et le miroir encadré par les flammes lumineuses ne fait que révéler le degré du malentendu provoqué par cette tentation d'expression langagière. L'amoureux n'a pu garder le silence et a voulu exprimer ses sentiments, les sentiments qui auraient été acceptés par la bien-aimée comme un bouquet de fleurs si l'amoureux n'avait pas tenté, coûte que coûte, de les exprimer en paroles.

De l'harmonie de la deuxième strophe à l'agitation de la troisième, et de cette agitation à la tempête de la quatrième strophe, la démarche amoureuse se définit comme une marche vers la perte de l'amour. C'est ce qui est exprimé dans la cinquième strophe où la brise du baiser (expression sans paroles de l'amour), la paupière ouverte de la bien-aimée (acceptation par la bien-aimée de la présence de l'amoureux) et l'oiseau du vent (désir de s'exprimer) s'anéantissent tous comme la fumée qui se dégage d'un feu.

Les deux derniers vers de la cinquième strophe qui, comme nous venons de dire, font un chiasme avec les deux premiers vers du poème, semblent être une reprise de la situation initiale du récit, mais d'un ordre différent. Au commencement du poème, le fait que le silence était un bouquet de fleurs dans la gorge du poète, relève plutôt d'un constat ; mais à la fin du poème ce constat se transforme en un regret ou un souhait qu'on peut formuler ainsi : si je pouvais garder le silence dans ma gorge ! Ah ! Si je pouvais me taire ! La reprise de ces deux vers semble se faire dans le but d'exprimer ce regret. Le poète regrette le calme, la douceur et la complicité d'un instant amoureux qui aurait éternellement duré s'il n'avait pas essayé de le fixer par des paroles impertinentes. Au lieu de le dire avec des fleurs, il aurait peut-être mieux valu donner un bouquet de fleurs sans rien dire.

Le poème par sa forme concise suggère ainsi une invitation à la concision. Cette notion de concision, chère à Royâï, est l'une des plus importantes (voire la plus importante) dans sa pratique de la poésie. Depuis ses longs poèmes du recueil *Sur les routes vides* jusqu'aux petits poèmes de ses *Versées labiales*, nous voyons ce mouvement vers la concision. Le poème devient de plus en plus court tout en contenant la plus grande possibilité d'interprétation ; et tout cela au sein du poème qui devient sa raison d'être à lui-même. L'organisation de la structure et l'agencement des éléments esthétiques à l'intérieur du poème font que le poème, en tant que texte, se présente avant tout comme un ensemble architecturé dont la signification dépend du processus de sa fabrication. Le poème devient ainsi son propre sujet.

### **III- Le poème, architecture des images**

Pour Royâï la qualité d'un poème dépend en grande partie de ses images. Mais le poème n'est pas beau pour la seule raison qu'il présente de belles images : en tant que morceau architecturé, il doit présenter une structure où les éléments esthétiques se placent les uns à côté des autres par une intention constructive. Il en va de même pour les images qui sont les éléments principaux de la construction d'un poème. La notion de la forme intervient donc, encore une fois, dans la formulation des images comme l'idée directrice selon laquelle les images d'un poème doivent, toutes, appartenir à un ensemble bien architecturé. Le poème n'est pas une usine de fabrication d'images, mais une construction dans laquelle chaque image est considérée comme un matériau constitutif ayant sa place convenable dans la structure du poème.

De plus, les images que le poète invente doivent suivre la logique de la genèse du poème : non seulement elles doivent correspondre à la situation spatio-temporelle dans laquelle le poème prend sa genèse, mais aussi elles doivent porter en elles la puissance révélatrice par laquelle la construction du poème devient la mise en lumière de l'état mental du poète. Nous prenons,

comme exemple, deux poèmes de Royâi pour expliquer ces propos :

*Affliction 8*

Pour ma caravane

- marche interrompue –

la plaine était le temps de l'échange

et la caravane refusant au théâtre de sel

l'occasion de penser

versait le sommeil antique du canal

dans des coupes rouges de la soif

Nous flânions dans un repos oriental

les seins assoiffés de nos femmes

avec leurs boutons d'hommes

fixaient la nuit

et les yeux las des hommes

se noyaient

dans la voie lactée

- recommencement des sables –

reviens ô marche interrompue

ici aucun nuage aucun passage de vent

aucun message depuis longtemps ne vient des plages

d'évaporation pour que subsiste le végétal

et le destin de l'eau

au fond des nappes souterraines

a oublié la distillation du ciel (Royâi, 1997 : 26)<sup>1</sup>

---

۱- با کاروان من

- تحرک متروک -

صحرا مجال صحبت بود

و کاروان که فرصت اندیشه را

از صحنه‌ی نمکزار

Ce poème présente une image du désert. Le poète se trouve parmi les voyageurs d'une caravane traversant le désert. La caravane s'est maintenant arrêtée pour se reposer. L'image de la «marche interrompue», qu'on peut également traduire par «mouvement abandonné», désigne à la fois le repos de la caravane et sa solitude au milieu d'une étendue désertique. La caravane, assoiffée, refuse l'occasion de penser tout en se plongeant dans le rêve d'humidité. Dans ce théâtre du sel et de la chaleur, les voyageurs apaisent leur soif par le rêve de l'eau qui coulait autrefois dans le canal.

Dans la deuxième strophe vient l'image du «repos oriental» qui présente dans une extrême concision la façon dont les voyageurs orientaux se reposent. Le poète se promène ainsi parmi les voyageurs et les décrit tels qu'ils se présentent dans leurs positions. Les femmes, ayant un désir ardent d'être rassasiées, sont vêtues de vêtements masculins évoqués par «boutons d'hommes» de peur d'être agressées pendant la nuit par des bandits éventuels. Mais leur désir ou leur peur ne peuvent aucunement être calmés

بر می‌گرفت

پیمان‌های سرخ عطش را  
با خواب باستانِ نی‌کاریز  
پر می‌کرد.

ما از میان استراحت شرقی می‌رفتیم  
تشنه‌ی زنهامان، [...]

با دکمه‌های مردانه،

شب را نگاه می‌کردند.

و چشمهای خسته‌ی مردان،

بر کهکشان

-شروع شنها-

جاری بود

برگرد ای تحرک متروک

اینجا نه ابر، نه گذر باد،

دیربست تا معاش نبات را

پیغامی از سواحل تبخیر نیست.

و سرنوشت آب

در سفره‌های زیر زمینی

تقطیر آسمان را از یاد برده است

par l'effort masculin des hommes dont les «yeux las» ne voient que déserts après déserts dans cet univers présenté par l'image de «la voie lactée» qui n'est que le «recommencement des sables».

Dans les deux premières strophes, le poète décrit le désert qui a un message pour les voyageurs. Les images concourent pour créer l'espace nécessaire afin que le message du désert puisse être communiqué. Ainsi, dans la dernière strophe, le désert met-il en garde la caravane en lui ordonnant de se retirer, puisqu'ici, il n'y a ni nuage ni vent ni évaporation ni pluie. Il n'y a donc pas d'eau. Les végétaux ne peuvent subsister, et les eaux, enfouies au fond de la terre, ont perdu tout espoir de distillation du ciel.

Le deuxième poème est tiré du recueil *A la recherche de ce mot solitaire* :

**À l'instant de la cendre**

À l'instant de la cendre  
Mon allure fut du feu  
Quand je voyais un nuage pleurer ma cage

Ma prison pleuvait dans la voix du feu  
Quand la haute marche de l'eau  
Venait en marges chavirées  
Je m'habitais de songes inventés

Comme si tourbillons et lumière  
Sur l'univers contrarié de la mort  
Devenaient informes  
Sur la poitrine d'un ciel de vent et voix cristallines

À l'instant de la cendre  
Un nuage pleure ma cage cosmique  
Quand la haute allure de l'eau  
Est en forme de cage

La mort forme de liberté

À l'instant de la cendre (Royâi, 2006 : 62)<sup>1</sup>

Le poème évoque les moments crépusculaires d'une fin de journée pluvieuse. L'impression de gris produite par ces moments est exprimée par l'image de la cendre qui est de même couleur. Il s'agit ainsi d'un sentiment de tristesse, de mélancolie provoquée par la couleur grise du crépuscule. Le deuxième vers, «mon allure fut du feu» apporte immédiatement un contraste mettant à l'évidence une opposition entre l'état de la nature et le comportement du poète. Il est à remarquer que l'équivalent de l'adjectif gris en persan est l'adjectif «khâkestarî», dérivé du nom «khâkestar» qui signifie «le reste du feu» : la cendre. Ainsi, la métaphore «l'instant de la cendre» n'est-il pas seulement la désignation d'une couleur, mais régit surtout un état

---

۱- در لحظه‌ی خاکستر

در لحظه‌ی خاکستر  
رفتارم از آتش بود  
وقتی که می‌دیدم ابری قفسم را می‌گرید

زندانم در صدای آتش می‌بارید  
وقتی که رفتار بلند آب  
با حاشیه‌های سرنگون می‌آمد  
پر می‌شدم از خیالهای مصنوع

انگار که گردبادها و نور  
بر روی جهان ناشکفته‌ی مرگ  
بی شکل شود  
در سینه‌ی آسمانی از باد و صداهای بلور

در لحظه‌ی خاکستر  
ابری قفس جهانی‌ام را می‌گرید  
وقتی که رفتار بلند آب  
شکل قفس است  
وقتی که مرگ، شکل آزادی است  
در لحظه‌ی خاکستر



spatio-temporel dans lequel est mis en scène ce conflit entre un extérieur morne imposant l'idée de la mort et la fin de toute activité créative, et l'intérieur du poète comblé de passion et de dynamisme. Dans cet état de conflit, l'image de l'eau perd sa signification archétypale de fécondité, et la pluie ne donne plus au poète «l'image de la forêt» (Royâi, 1978 : 265) ni celle d'une «douceur musicale» (*Ibid.*), mais l'image d'une prison qui «pleut» dans la voix du feu, «puisque des marges de l'eau, [il] ne voit que le chavirement» (*Ibid.*). C'est alors qu'intervient le désir de la mort qui est aussi aspiration à la délivrance.

Le poème se présente ainsi comme une architecture d'images criblées. Tout se passe de manière à nous suggérer la présence d'un filtre par lequel passent les images collectives avant d'entrer dans l'imaginaire du poète ; imaginaire qui est formé par la logique symbolique d'une perception individuelle. Ainsi, comme explique éminemment Pierre Emmanuel :

Une logique des profondeurs, elliptique et intégrante, hiérarchise les images simultanées et en règle la procession. Toutes (les images) correspondent à une perception singulière, à l'interception d'un signe - fût-il furtif- de la mémoire et de l'expérience profondes : dans un esprit orienté vers l'unité par une attention constitutive, rien n'est arbitraire ni gratuit. (Lemaître, 1965 : 158-159)

Si les images jouent un rôle prépondérant dans la construction d'un poème, elles le jouent surtout par leur pouvoir représentatif ; pouvoir qui s'exerce sur deux axes : d'une part les images doivent révéler l'univers imaginaire du poète qui, constitué par une vision du monde personnelle, se manifeste dans l'espace poétique propre à ce poète, ce qui fait penser à une poétique de l'imagerie ; d'autre part elles doivent converger, dans leur apparition, sur un même objectif qui est celui d'architecturer un espace imagé. C'est ainsi que le poème, loin d'être une fabrique d'images, se présente comme la mise en scène d'une poétique de l'imagination.

### **Conclusion**

Admettant qu'un texte poétique peut être un poème, un poème en prose ou simplement une prose poétique, nous pouvons légitimement demander quelle sera la différence entre un poème, au sens le plus restreint, et ses avatars qui ne retiennent de la poésie que des aspects partiellement mis à l'évidence par l'activité du poète. Nous pouvons même poser la question à un niveau plus général : quelle est la différence entre la poésie et la prose? A cette question la réponse nous est donnée par Paul Valéry : «prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes et des mêmes sons ou timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités.» (Valéry, 1957 : 1331)

Nous avons vu à quel point cette affirmation de Valéry s'est justifiée dans la théorie et la pratique de nos deux poètes contemporains qui ont d'ailleurs reçu un impact considérable de la pensée poétique de ce grand théoricien du langage poétique. Les propos de Nîmâ et surtout les poèmes de Royâi que nous avons choisis d'étudier comme exemple montre que, s'agissant d'un poème, coordonner et exciter les mots est avant tout un travail d'organisation sémantique est syntaxique propre à la logique de la poésie. Qu'il soit la création d'un monde de relations ou celle d'un univers d'images, ce travail consiste à donner forme à une matière première qu'est la langue afin de la transformer en langage poétique qui est sa manifestation esthétique singulière. La tâche de coordonner et d'exciter différemment les mots, se définit ainsi chez ces deux poètes par la volonté de transformer les signes linguistiques en éléments esthétiques susceptibles d'être utilisés dans la construction d'un ensemble solidement composé qu'ils appellent poème.

### **Bibliographie**

- AKHAVÂN THÂLETH Mehdi, 1997, *Beda 't-hâ va badâiy '-e Nîmâ Yûshîdj* (Les hérésies et les innovations de Nîmâ Yûshîdj), Téhéran, Zemestân.
- BARÂHENÎ Reza, 1979, *Talâ dar mes* (De l'or dans du cuivre), Téhéran, Zamân.
- ESSONO Jean-Marie, 1998, *Précis de linguistique générale*, Paris, L'Harmattan.

- JAKOBSON Roman, 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil.
- LEMAITRE Henri, 1965, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Collin.
- MISSIVES (revue), 2004, Paris, Société littéraire de Poste et de France Télécom.
- ROYÂÏ Yadollâh, 2007, *Ebârat az tchîst* (De quoi s'agit-il ?), Téhéran, Ahang-e dîgar.
- , 1978, *Az sakûiy-ye sorkh*, (Du rocher rouge), Téhéran, Morvârîd.
- , 2006, *Espasmen(al)s*, Paris, L'inventaire.
- , 1997, *Et la mort était donc autre chose*, Paris, Créaphis.
- , 1978, *Halâk-e âql beh vaqt-e andîshîdan* (La mort de la raison à l'heure de penser), Téhéran, Morvarid.
- , 1965, *Sh êrhâ-ye dariyâi* (Poèmes de mer), Téhéran, Morvârîd.
- VALERY Paul, 1957, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- YOUSHDJ Nîmâ, 1996, *Târîf va tabsareh va yâdâshthâ-ye dîgar* (Définitions, remarques et autres notes), Téhéran, Amir Kabîr.