

Douzième année, Numéro 26, Automne-Hiver 2017-2018, publié en hiver 2018

## **Effets de la réception littéraire dans « Rappelle-toi... » de Dekhoda**

**ISSAIYAN Mokhtar**

Enseignant

Université Allameh Tabatabaï

**issaiyan2000@yahoo.com**

(Date de réception : 02/07/2017 – date d’approbation : 25/12/2017)

### **Résumé**

Cet article propose une étude de l’originalité de la structure du célèbre poème de Dekhoda, « Rappelle-toi...! ». Dans cet objectif, nous établirons une comparaison entre des textes issus de langues différentes, en l’occurrence, ce poème de Dekhoda et un poème du même nom d’Alfred de Musset ; l’un issu de ‘*arûz* persan et l’autre de la métrique française. Nous nous pencherons sur l’originalité du texte de Dekhoda et sur les propriétés qui le rapprochent de la poésie française. Nous étudions également les procédés littéraires auxquels le poète iranien a eu recours pour dépasser les frontières hermétiques qui existent entre les langues et les littératures diverses. Cet article essaie de traiter de l’effet de la réception dans une création littéraire qui produit sous la plume du poète iranien un poème issu de deux arts poétiques : l’art poétique persan et l’art poétique français.

**Mots-clés** : Dekhoda, Musset, traduction, ‘*arûz*, métrique, rime, strophe.

En 1908, dans le journal *Sûr Esrafîl*, Ali-Akbar Dehkhoda publie son poème, « Yâd âr, zi sham'-i zind-i yâd âr » [Rappelle-toi...]. Le poème est précédé d'une petite note dans laquelle le poète dédie son texte à son ami défunt, Mirza Jahangir Khan : *Le testament de mon ami unique aux enfants de l'âge d'or* (Golban, 2008 : 172). Cet ami, Jahangir Khan, tué par le gouvernement à l'époque de la *Mašrûti*, était l'éditeur du journal.

Le message sociopolitique et la valeur poétique du texte lui attirent d'emblée l'attention des lecteurs et des critiques. L'auteur de *Az Sabâ tâ Nîmâ* [*De Saba à Nima*] Yahyâ Âryanpûr, ne manque pas de mettre en avant « Rappelle-toi... » comme l'un des premiers essais poétiques dans le processus de modernisation de la poésie persane. Il insiste sur la nouveauté de cette poésie à l'origine de laquelle il suppose l'influence de la littérature française.

Dans une lettre adressée à Mo'âzedo's-Saltane, Dehkhoda lui-même insiste sur l'originalité de son poème, se félicitant d'avoir composé un texte digne d'être mis *au premier rang des poèmes européens*. Malgré cette note significative qui rapproche le poème de Dehkhoda de la poésie occidentale, la critique, sans manquer d'en saluer la nouveauté, préfère considérer la forme de cette poésie comme un *mosammat* évolué. Aussi nous paraît-il intéressant de nous interroger sur l'origine de cette poésie et d'y chercher, comme Âryanpûr, les influences éventuelles de la littérature française, ce qui nous permettra de mieux en relever les particularités esthétiques et stylistiques.

Dans un article intitulé « Nigâhî tatbîqî bi shi'r-i *Ey morgh-i sahar-i* Dehkhoda va *Be yâd âr-i* Alfred de Musset » [Un regard comparatif sur « *Ey morgh-e sahar* » de Dehkhodâ et « Rappelle-toi » d'Alfred de Musset], publié dans la revue *Adabiyat-e tatbîqi*, Hassan Javadi présente les poèmes qu'Âryanpûr avait déjà supposés comme ayant servi d'éventuelles sources d'inspiration au « Rappelle-toi... » de Dehkhoda. Toutefois, Javadi ne compare le poème de Dehkhoda ni avec celui de Musset, ni avec ceux des poètes turcs. Il suppose seulement une influence d'Alfred de Musset sur

Rajaizadeh, le poète turc, sans s'interroger sur les liens entre ces poètes, ni sur les rapports structurels et stylistiques qu'entretiennent ces poèmes entre eux. Il aurait été certainement plus intéressant qu'il fasse une analyse comparative des particularités des poèmes cités, qui diffèrent tant au niveau de forme qu'à celui du contenu. La différence entre ces poèmes se manifeste non seulement dans l'agencement homophonique des vers mais aussi au niveau de l'expression poétique. Autrement dit, les poètes turcs composent leurs poésies en forme de *mosammat*, dans un respect total des règles prosodiques de la dite forme, alors que Dehkhoda détourne les conventions littéraires au profit d'une nouvelle forme. (Javadi, 2010/1389 : 106-117).

Cette recherche propose une analyse structurale de « Rappelle-toi... » de Dehkhoda qui se base sur l'étude des particularités formelles et homophoniques du poème et de leurs effets sur l'organisation du message poétique. Pour ce faire, nous mettons ce poème en regard d'un poème d'Alfred de Musset : « Rappelle-toi » avec lequel il présente certaines affinités et ressemblances. L'analyse des parentés textuelles entre ces deux poèmes nous permettra de mettre au clair, outre les influences subies par le poète iranien, la raison pour laquelle il mettait son texte *au rang des poésies européennes*.

Une présentation succincte des poètes et de leurs textes nous donnera la possibilité de faire une étude comparative qui aura pour but d'identifier le type d'influence reçue par le poète iranien et les conséquences de cette réception sur l'organisation homophonique et syntaxique du texte cible. Nous chercherons, d'une part, à analyser le poème de Dehkhoda au miroir de la poésie source, et d'autre part, à relever les procédés littéraires qui lui ont permis d'adapter le texte source au goût de son lecteur sans se priver pour autant des qualités poétiques et stylistiques de la littérature source.

Dehkhoda et Musset ne sont ni contemporains ni compatriotes, il importe donc de situer leur art dans leurs pays respectifs : l'Iran et la France. Quels sont les liens qui ont pu rapprocher les auteurs? Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la poésie française n'était pas encore très connue en Iran, même si les Iraniens

avaient déjà commencé depuis un demi-siècle à traduire d'autres textes français tels que pièces de théâtre et romans. Malgré le succès que rencontrent à l'époque auprès du public iranien les genres romanesque et dramatique, la poésie demeure le genre préféré des écrivains, et la découverte des nouveaux genres européens suscite non le goût de les développer, mais plutôt un intérêt pour moderniser la poésie persane.

La poésie française fut donc un modèle de modernisation, le premier pas vers l'intégration de la littérature française dans la littérature persane, comme le révèle le discours sur la modernité poétique tenu par les auteurs et intellectuels iraniens. La découverte de la poésie française se fait jour à travers la publication des premières revues iraniennes, à commencer par *Bâhâr*, en 1910, et bien d'autres qui lui succèdent, telles que *Dânishkadih* ou *Îrânshahr*...

C'est dans ces revues phares qui se manifeste clairement la volonté des Iraniens de faire évoluer leur littérature, les auteurs français étant présentés comme les meilleurs. Dans ce panthéon, Musset occupe une place remarquable. Vu le nombre des extraits et biographies publiés de ce dernier, on peut avancer sans risque d'erreur qu'Alfred de Musset est l'auteur français le plus présenté et le plus traduit dans ces premières revues pendant le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteur du présent article donne dans sa thèse une liste des textes de Musset traduits dans les revues persanes.

Cette tendance générale pour calquer la modernisation poétique en Iran sur les modèles de la poésie française apparaît chez les grands poètes et théoriciens de la littérature persane, qui ont sagement et activement participé à cette démarche, tant dans les revues savantes consacrées à cet objectif que dans leurs propres œuvres via l'adaptation du texte étranger. On peut rappeler entre autres les grands noms tels que Fath Ali Akhondzadeh, Mohammad Taghi Bahar, Iraj Mirza, Rashid Yassami et Ali Akbar Dehkhoda.

Dans l'étude de l'œuvre de ces pionniers de la modernité littéraire, la question des sources d'inspiration étrangères pose un réel problème, en ce

sens que ces écrivains se réclamaient de la modernisation et, à cet égard, ils proposaient des théories et des adaptations, mais ne voyaient pas la nécessité de préciser leur source. Il est donc impossible aux chercheurs d'identifier d'une manière précise leurs textes source, souvent indiqués par des notes imprécises telles que « *az adabiyât-i farânsi* » [de la littérature française], « *bargiriftih az adabiyât-i farânsi* » [extrait de la littérature française].

Le poème de Dehkhoda pose le même problème. Dans une lettre adressée à son éditeur, et qui fait office de préface, le poète démarque son poème de la poésie persane et pour évoquer l'originalité de son texte, il le compare à la poésie dite « européenne ». Cependant, il ne précise pas en quoi son texte se différencie de la poésie persane et pour quelle raison on doit le comparer à des textes avec lesquels il ne peut *a priori* avoir de points communs, eu égard aux différences de langue, de métrique, de figures de rhétorique etc. Mais, comme Dehkhoda était un grand connaisseur des langues et littératures persane et française, il nous faut admettre la légitimité de sa comparaison.

Dans son ouvrage, Âryanpûr suppose également des influences de la littérature azerbaïdjanaise sur la poésie de Dehkhoda. Certes, il est possible que Dehkhoda et les poètes azerbaïdjanais aient eu des sources d'inspiration identiques, mais dans ce cas pourquoi l'auteur ne les mentionne-t-il pas, au profit des textes européens? En fait, nous allons voir que « Rappelle-toi... » de Dehkhoda et « Rappelle-toi » d'Alfred de Musset sont proches sur bien des points, tels que le titre, la forme, l'organisation rythmique, l'agencement des rimes et la répartition strophique.

## 1-Les auteurs

### a-Ali Akbar Dehkhoda

Écrivain, traducteur et journaliste iranien à l'époque de la *Mašrûti* (Révolution Constitutionnelle de l'Iran, 1906-1911), Dehkhoda collaborait avec le journal *Sûr-i Esrâfil* édité par un jeune journaliste, Mirza Jahangir Khan Shirazi, qui, pendant les émeutes de la Révolution, fut arrêté et pendu

par le gouvernement le 24 juin 1908. Dans ces circonstances, Dehkhoda fut exilé en Suisse où il décida de republier le journal. Endeuillé par la mort de son ami combattant, il raconte qu'il fait un rêve où celui-ci lui demande de révéler ce qui lui est arrivé. C'est donc pour célébrer la mémoire de ce combattant réformiste que Dehkhoda publie son célèbre poème : « *Yâd âr, zi sham'-i mordi yâd âr* » [Rappelle-toi ; de la bougie morte souviens-toi!], dans le premier numéro du journal, en Suisse (Dehkhoda, 1999, 85).

Dans une lettre adressée à Mo'âzedo s-Saltane, éditeur du journal, Dehkhoda, écrit : *Ma réponse à la demande de Mirza Jahangir Khan est prête. Comme il le fallait, j'ai composé mon texte en vers ; à mon avis, il mérite de mettre ce poème au premier rang des poèmes européens* (Afshar, 1979 : 31).

L'originalité et l'émotion contenues dans les valeurs sociales et les qualités poétiques de ce poème lui gagnent aussitôt l'attention des lecteurs iraniens : il devient en quelque sorte dans la mémoire collective des Iraniens l'emblème de la modernisation politique et poétique. Comme nous l'avons déjà écrit plus haut, la critique iranienne, tout en appréciant l'originalité de ce poème, le juge comme un *mosammat*, alors qu'il y a, à bien des égards, des différences entre un *masammat* et la forme de « Rappelle-toi...! », tant en ce qui concerne l'agencement des rimes que l'organisation syntaxique du texte.

Dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset, nous trouvons un poème qui ressemble à certains égards à celui de Dehkhoda : le titre, le refrain, la répartition du texte, l'emploi des rimes croisées et l'organisation énonciative sont proches, bien qu'il y ait une conversion thématique du texte de départ dans le texte d'arrivée. Se basant sur ces premières ressemblances, nous supposons que le texte de Musset est la source d'inspiration de Dehkhoda. En effet, il est important de rappeler que nous n'avons pas affaire à une traduction mais à une adaptation où le poète-traducteur iranien réussit une recréation de texte en puisant non seulement dans la force poétique du texte de Musset, mais aussi en s'inspirant de certaines qualités rythmiques et

homophoniques de la poésie française. Avant de comparer les textes, présentons le poète français et son poème.

### **b-Alfred de Musset (1810-1857)**

Ce poète et dramaturge français de l'époque romantique, auteur des *Caprices de Marianne* et de *Fantasio*, manifeste excellemment ses compétences de poète dans la série des poèmes des *Nuits* dont les extraits sont déjà traduits en Iran au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les textes dramatiques de Musset sont redécouverts en France au XX<sup>e</sup> siècle grâce au Théâtre National Populaire (TNP), et l'auteur considéré comme un des grands auteurs français. Les Iraniens le découvrent quant à eux à l'époque qui coïncide avec la publication des revues et la traduction abondante des textes français en Iran. C'est en effet dans la rubrique *adabiyat-i xaridjî* [littérature étrangère] des revues *Âyandi* et *Armaqân*, destinée à présenter les poètes occidentaux, que l'on trouve plus particulièrement la bibliographie de ce poète et des extraits de son œuvre.

## **2 – Les textes**

### **a- « Rappelle-toi » (*Vergiss mein nicht*) d'Alfred de Musset**

Alfred de Musset publie cette romance pour la première fois en 1843 dans *Voyage où il vous plaira* (Edition Hetzel), en collaboration avec Tony Johannot et P.J Stahl. Le poème est repris en 1850 dans les *Poésies nouvelles*. Selon le frère aîné du poète, Paul de Musset, Johannot illustre par un grand nombre de gravures le conte composé par Stahl, qui demande également à Musset de rajouter quelques poèmes à sa prose. Dans un premier temps, le poète refuse la demande, mais l'attrait de l'un des dessins de Johannot – il s'agit de la figure gracieuse d'une jeune fille assise au piano – charme le poète et l'inspire pour traduire les paroles qui l'accompagnent. En effet, la gravure de Johannot était destinée à accompagner un *lied* de Mozart sur le refrain : « *Vergiss mein nicht* ». Musset traduit donc les paroles et les publie (Paul de Musset, 1884 : 288-289)

RAPPELLE-TOI

*(Vergiss mein nicht)*

Paroles faites sur la musique de Mozart  
Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive  
Ouvre au Soleil son palais enchanté ;  
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive  
Passe en rêvant sous son voile argenté ;  
À l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,  
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite,  
Écoute au fond des bois  
Murmurer une voix :  
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, lorsque les destinées  
M'auront de toi pour jamais séparé,  
Quand le chagrin, l'exil et les années  
Auront flétri ce cœur désespéré ;  
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême!  
L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.  
Tant que mon cœur battra  
Toujours il te dira :  
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, quand sous la froide terre  
Mon cœur brisé pour toujours dormira ;  
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire  
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.  
Je ne te verrai plus ; mais mon âme immortelle  
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle.  
Écoute dans la nuit,  
Une voix qui gémit :  
Rappelle-toi (Musset, 1957 : 419-420)



**b- « Rappelle-toi...! » d'Ali Akbar Dekhoda**

Ce poème est composé soixante-trois ans après son original, c'est-à-dire en 1908 (1326 hq) dans le journal *Sûr-i Esrâfil*, numéro du 19 juillet 1908, publié à Yverdon-les-Bains en Suisse (Golan, 2008 : 172).

<p>Ey morgh-i sahar! tcho ïn shab-i <b>târ</b></p> <p>Bogzâsht zi sar <i>sîâhkârî</i>,</p> <p>Vaz nafhi-yih rûhbakhsh-i <b>ashâr</b></p> <p>Raft az sar-i khoftigân <i>khomârî</i>,</p> <p>Bogshûd girih zi zolf-i <b>zartâr</b></p> <p>Mahbûbi-yih nilgûn <i>amârî</i>,</p> <p>Yazdân bi kamâl shod <b>padîdâr</b></p> <p>v-Ahrîman-i zish-khû <i>hisârî</i></p> <p style="text-align: center;">Yâd âr zi sham-i mordi, <b>yâd âr!</b></p> <p style="text-align: center;">Rappelle-toi ; de la bougie morte souviens-toi!</p> <p>Ey mûnis-i Yûsif andar-ïn <b>band!</b></p> <p>Ta'bîr 'ayân tcho shod to râ <i>khâb</i>,</p> <p>Del por zi sha'af, lab az shikar <b>khand</b></p> <p>Mahsûd-i 'adû, bi kâm-i <i>ashâb</i></p> <p>Rafti bar-i yâr-o khish-o <b>peyvand</b></p> <p>Azâdtar az nasîm-o <i>mahtâb</i>,</p> <p>Zân kû hami shâm bâ to yik <b>tchand</b></p> <p>Dar arizû-yih visâl-i <i>ahbâb</i></p> <p style="text-align: center;">Akhtar bi sahar shomordi, yâd âr!</p> <p style="text-align: center;">dans l'espérance de revoir les amis, souviens-toi!</p>	<p>Ô Rossignol! lorsque cette nuit épaisse</p> <p>aura cessé ses actes de malfaisance,</p> <p>Et grâce à la douce brise de l'aurore</p> <p>les engourdis seront tirés de leur somnolence ;</p> <p>Et le Soleil aura détaché ses tresses dorées,</p> <p>au ciel bleu, à son trône de brillance,</p> <p>Et Yazdân aura pleinement paru</p> <p>et le diabolique Ahriman aura disparu</p> <p>Ô le compagnon de Joseph en prison!</p> <p>Quand ton rêve se sera réalisé,</p> <p>[Et] seront le cœur et les lèvres, pleins de joie et de sourire,</p> <p>[Et] les amis seront heureux malgré l'ennemi,</p> <p>[Et] tu auras retrouvé tes proches et ta bien-aimée,</p> <p>libres comme l'air et comme la clarté de la lune,</p> <p>De celui avec qui tu avais veillé tant de nuits</p> <p>en comptant les étoiles de l'aube,</p>
--	--

Tchûn bâgh shavad dobârih <b>khorrâ</b> ,	Lorsque le jardin sera de nouveau fleuri,
Ey bolbol-i mostmand-i <i>meskîn</i> !	Ô pauvre rossignol errant!
Vaz sonbol-i sûri-o <b>separgham</b>	des jacinthes, des roses et du muscari.
Âfâq-i nigâr khân-i-ye <i>tchîn</i> ,	Lorsque le jardin sera devenu charmant,
Gol sorkh bi rokh araq zi <b>shabnam</b>	et par la rose couverte de rosée
To dâdi zi kaf zimâm <i>tamkin</i>	tu seras fasciné ;
Zân nowgol pîshris ki dar <b>gham</b>	De cette triste fleur précoce,
Nâdâdi bi nâr-i showq <i>taskîn</i>	qui, sans avoir célébré ses noces,
Az sardîyi diy fisordi, yâd âr!	
s'était flétrie aux saisons de froid, souviens-toi!	
Ey hamrah-i tîyeh pûr <b>Emrân</b>	Ô Moïse, compagnon de l'errance!
Bigzasht tcho ân sinîn-i <i>ma'dûd</i> ,	Quand ces petites années seront passées ;
Vân shâhed-i naghz-i bazm-i ' <b>erfân</b>	Et l'aimable témoin du banquet spirituel
Binmûd tcho va'di-y-i khish <i>mashhûd</i> ,	aura bien rempli sa promesse ;
Vaz mazbah-i zar tcho shod bi <b>Keyvân</b>	Et de la niche dorée de Saturne se sera répandu
Har sobh shamîm-i a'nbar-o ' <i>ûd</i> ,	chaque matin l'arôme de l'ambre et de l'encens ;
Zân kû bi gonâh-i qowm-i <b>nâdân</b>	De ce désireux de trouver la terre promise
Dar hasrat-i rû-ye arz-i <i>mowûd</i>	qui, par la faute de ce peuple insensé,
Bar bâdfîyih jân sipordi, yâd âr!	
a perdu sa vie dans le désert, souviens-toi!	
Tchûn gašt zi now zamânih <b>âbâd</b> ,	Lorsque la vie aura été de nouveau prospère,
Ey kûdak-i dowri-yih <i>talâi</i> !	Ô l'enfant de l'âge d'or!

Vaz tâ'at-i bandigân-i khod <b>shâd</b>	Et le Tout Puissant sera content de l'homme,
Bigrift zi sar khodâ <i>khodâi</i> ,	Et qu'il aura repris son règne sur la terre,
Na rasm-i irâm, na ism-i <b>shadâd</b>	et quand il n'y aura ni tyrannie ni infortunes
Gol bast zabân-i zhâzh- <i>khâi</i> ,	[et] la fleur ne se plaindra plus ;
Zân kas ki zi nûk-i tîgh-i <b>djalâd</b>	De celui qui a été livré au glaive du roi,
Makhûz, be jorm-i haq- <i>sitâi</i>	et qui fut condamné pour revendiquer la justice,

Tasnîm-i visâl khord-i yâd âr!  
[et] qui fut sacrifié, souviens-toi!

### 3- Organisation structurelle des deux textes

#### a- « Rappelle-toi » de Musset

Comme nous pouvons l'observer dans l'organisation des mètres et des rimes, le chant de Musset est composé de trois couplets identiques qui suivent un schéma régulier. Les rimes sont disposées selon le schéma (ababccdde), où les quatre premiers vers sont des décasyllabes ; le cinquième et le sixième sont des alexandrins ; les septième et huitième vers sont des hexamètres et, à la fin du couplet, nous trouvons un vers quadrisyllabique qui est répété dans tous les couplets et constitue ainsi le refrain du chant. Contrairement aux parties deux et trois, le refrain dans la première partie rime avec les deux derniers vers qui le précèdent et donc le schéma devient (ababccddd).

Dans chacun des couplets hétérométriques de neuf vers, si on néglige le petit vers de refrain, nous trouvons, d'après la disposition des rimes, deux groupements de vers : un quatrain aux rimes croisées (abab) et un quatrain aux rimes suivies (ccdd).

Nous constatons d'emblée des différences et des ressemblances entre le système d'organisation homophonique et métrique des vers dans le poème de Musset et les poèmes persans composés selon le système de versification en 'arúz. En ce qui concerne l'agencement des vers dans la poésie classique persane, il n'existe pas d'architecture sonore non linéaire, et l'on n'y peut trouver aucun exemple de rimes croisées.

Un point de ressemblance dans les deux systèmes métriques, français et persan, est le refrain, *bargardân/band* en persan, qui consiste dans la répétition d'un ou plusieurs vers identiques à la fin d'un groupe de vers, servant à rythmer et à rendre plus musical un poème de plusieurs parties. Ce procédé, dans la poésie française, se pratique dans les formes fixes telles que le rondeau, la ballade et le virelai ; dans la poésie persane, il est pratiqué dans le *mosammat* et le *tarjih-band*, respectivement via un *misrá'* (hémistiche) et par un *beyt* (vers).

#### **b- « Rappelle-toi...! » de Dehkhoda**

Le poème de Dehkhoda est composé de cinq strophes, deux de plus que le poème de Musset. Dehkhoda explique dans une note la façon dont il a été inspiré pour composer son poème :

Je me souviens ; j'entendais en rêve cette phrase : « Rappelle-toi ; de la bougie morte souviens-toi ! ». Je me suis levé et j'ai éclairé la pièce ; j'ai composé jusqu'au matin trois parties de ce *mosammat*. Le lendemain, j'ai corrigé ce que j'avais écrit la veille et je l'ai complété avec deux autres parties. Le poème fut ensuite publié dans le premier numéro de *Sûr Esrâfil* à Yverdon en Suisse (Dehkhoda, 1997 : 86).

La version persane fut donc composée en deux étapes. Dans un premier temps, elle comprenait encore le même nombre de parties que la version française. Nous constatons ainsi qu'il ne s'agit pas d'une traduction mais d'une inspiration poétique, ce qui explique la différence significative entre les textes. En ce qui concerne l'organisation formelle des textes, dans le

poème de Dehkhoda, chaque partie contient le même nombre de vers que chez Musset : neuf vers dont le dernier sert de refrain. Dans les deux poèmes, le refrain rime avec les vers de la première strophe. Quant à l'organisation homophonique dans la poésie de Dehkhoda, les rimes suivent le schéma (ababababa) dans la première strophe et (cdcddcda) dans les suivantes. Il y a donc une différence dans l'architecture sonore des deux poésies. Dans le poème persan, la structure des rimes est basée sur un dessin moins complexe que celui du poème de Musset où ce dernier choisit le huitain sur une base de rimes croisées et plates (ababccdd) alors que le poète iranien préfère un huitain composé sur une suite de rimes croisées (abab...).

#### 4- Un regard croisé sur la structure des poèmes

Comme nous l'avons dit, Dehkhoda ne reprend pas la structure du texte originel mais s'en inspire pour créer une forme nouvelle en conformité avec le système littéraire cible. S'agissant de la différence de structure entre ces deux poèmes et du rapport que chaque structure entretient avec le système de versification de la littérature source, le poète français compose sa poésie dans le respect de la métrique française, ce qui n'est pas le cas pour Dehkhoda qui se démarque de la poésie persane tant au niveau du schéma homophonique qu'au niveau de l'organisation syntaxique des vers. Contrairement aux vers composés dans le cadre du '*arûz* persan, Dehkhoda ne suit pas les conventions concernant la concordance rythmique et syntaxique dans les vers, il fait enjamber la phrase sur plusieurs vers et instaure ainsi des effets esthétiques et sémantiques différents dans les vers.

La rime croisée est la première particularité qui met en avant l'originalité de la poésie de Dehkhoda. Dans le système homophonique de la métrique persane, il n'existe que deux types de rimes : la rime suivie et le système monorime. La rime suivie que l'on trouve dans le *masnavi* est un des modèles majeurs de l'agencement de rimes : les rimes se suivent deux à deux de sorte que chaque ligne porte un distique entier selon le schéma suivant :

(a.a//b.b//c.c//...). L'autre forme majeure, appelée *qasîdih*, résulte d'un système monorime où la rime constitue l'ossature de l'architecture sonore suivant le schéma (aa//a//a//...),. Toutes les formes mineures dérivées de cette dernière forme, *ghazel*, *qet'eh*, *tarjih-band* ou *mosammat* partagent ce schéma. Le *mosammat*, une des formes fixes de poésie persane, se différencie des autres formes mineures du fait que chaque partie contient un nombre précis de vers. En outre, dans cette forme, les *misrâ*'s (hémistiches) sont rimés, le *mosammat* restant néanmoins schématisé selon le système classique de la rime plate.

Pour mettre en clair le système inédit de l'agencement croisé des rimes dans le poème de Dehkhoda, nous avons marqué les rimes en **gras** et en *gras-italique* dans la transcription du poème que nous avons donnée ci-dessus. Etant donné les schémas de la disposition des rimes dans les formes de la poésie persane, comment faut-il déterminer le système de l'agencement homophonique dans le poème de Dehkhoda? Pour répondre à cette question, nous examinerons deux formes de poésie persane auxquelles on peut assimiler la forme de « Rappelle-toi...! » : le *tarjih-band* et le *mosammat*.

#### **b- La forme du *Tarjih-band* et ses différences avec la forme de « Rappelle-toi... »**

En tant que forme poétique composée de plusieurs parties reliées par un *band* (un refrain), le *tarjih-band* présente une certaine ressemblance avec le poème de Dehkhoda sur le plan de la structure. Voici le schéma général des rimes dans le *tarjih-band* :

(aa/.a/.a/.a//bb//cc/.c/.c//dd/.d/.d//bb//...).

Toutefois, nous relevons plusieurs différences dont les plus significatives sont : les *misrâ*'s rimés, les rimes croisées, les parties régulières, le refrain formé par un seul *misrâ*'. On sait que le *tarjih-band* se forme sur des stances monorimes reliées par un refrain de deux *misrâ*'s : le *misrâ*' est ici défini comme la moitié (hémistiche) d'un *beyt* (vers) et il ne se forme qu'en totale concordance syntaxique et phonique avec le *beyt*. Ce n'est pas le cas dans la

poésie de Dehkhoda, où, malgré l'aspect typographique des vers, les *misrâ*'s sont indépendants des *beyts* et fonctionnent comme unité de construction dans la configuration du rythme et du discours.

Vu le rôle de la rime comme élément essentiel de la composition rythmique des vers, il est évident que ce nouvel agencement sonore affecte profondément la signification du discours poétique et la distingue structurellement du *tarjih-band*. À part cette différence radicale, une autre différence qui distingue ces deux formes, c'est la régularité précise des parties dans « Rappelle-toi... » et l'irrégularité de celles-ci dans le *tarjih-band*. Avec cette régularité des formes, nous avons dans la poésie de Dehkhoda un poème structuré sur la base de la strophe, ce qui est sans précédent dans la poésie persane.

### c- « Rappelle-toi...! » et le *mosammat*

Tout en reconnaissant la spécificité et la nouveauté de la forme chez Dehkhoda, la critique ne voit pas la nécessité de la définir et de lui attribuer un nom précis. (Akhavân Sâles, 1997 : 23-31 ; Youssefi, 2009 : 460-467 ; Karimi-Hakkak, 2005 : 138-170). Nous pouvons nous demander pourquoi il ne faudrait pas considérer la forme de la poésie de Dehkhoda comme un *mosammat*.

Comme nous l'avons évoqué, le *mosammat* est un poème à forme fixe, composé en principe de plusieurs parties. Il existe différents types de *mosammat* : tercets (*mosallas*), quatrains (*morabba'*), quintils (*moxammas*) et sizains (*mosaddas*). Dans tous ces modèles, le dernier vers sert de *bargardân* (refrain) qui rime avec les vers de la première partie ; les parties sont monorimes et sont reliées selon un schéma de rime suivie. Donc, à part la mise en relation des groupements de vers par un *misrâ'*, la poésie de Dehkhoda ne partage pas d'autres critères apparents avec un *mosammat*.

S'agissant de la répartition du poème en parties régulières, si la forme poétique se définit selon la disposition des rimes, il est évident que ces deux formes sont fondamentalement différentes. Le *mosammat* est monorime,

alors que « Rappelle-toi... » est basé sur la rime double croisée. En outre, dans le poème de Dekhoda les *misrâ's* ne font plus écho au deuxième *misrâ'* du même *beyt* mais à celui du *beyt* suivant. À l'évidence, cela assure l'indépendance des hémistiches comme unités de sens et de son. Si, selon l'expression de Shafî'i Kadkani, on imagine l'aspect vertical de l'ensemble des rimes comme un '*amûd-e shi'r*', une colonne se trouve au point final des *beyts* ; Dekhoda, en établissant la récurrence entre les premiers *misrâ's* des *beyts*, crée une deuxième colonne de rimes au bout des premiers *misrâ's*, face à l'autre colonne. Avec cette stratégie, l'auteur de « Rappelle-toi...! » offre une nouvelle architecture sonore et syntaxique à la poésie persane dans laquelle en passant d'un *misrâ'* à l'autre et d'un *beyt* à l'autre, on change doublement de rime. En conséquence, les *misrâ's* ne sont plus ni syntaxiquement ni phoniquement subordonnés au rythme de *beyts*. Nous avons affaire à une structure métrique qui détourne le système de *mawqûf al-ma'âni*, la règle prosodique dépréciant tout lien syntaxique entre les *beyts*.

Pour mieux connaître cette spécificité dans la structure de « Rappelle-toi...! », nous en analysons un extrait.

Ey morq-i sahar! tcho ân shab-i <b>târ</b>	Bogzâsht zi sar <i>sîâhkârî</i> ,
Vaz nafhi-yi rûhbakhsh-i <b>ashâr</b>	Raft az sar-i khoftegân <i>khomâri</i> ,
Bogshûd girih zi zolf-i <b>zartâr</b>	Mahbûbi-ye nilgûn <i>amârî</i> ,
Yazdân bi kamâl shod <b>padîdâr</b>	v-Ahrîman-e zesh-khû <i>hesârî</i>

Yâd âr zi sham'-i mordi, **yâd âr!**

Ô Rossignol! lorsque cette nuit épaisse

aura cessé ses actes de malfaisance,

Et grâce à la douce brise de l'aurore

les engourdis seront tirés de leur somnolence ;

Et quand le Soleil aura détaché ses tresses dorées,

au ciel bleu, à son trône de brillance,

Et Yazdân aura pleinement paru

Et le diabolique Ahriman aura disparu

Rappelle-toi ; de la bougie morte souviens-toi!



Au bout des premiers et des deuxièmes *misrâ'* nous constatons deux séries de rimes formant la structure rythmique de la strophe sur deux colonnes parallèles de rimes dont le profil est décrit par le poète Shafi'i Kadkani, auteur de *Mûsiqi-ye shi'r* [La musique des vers], comme un *amûd-i shi'r* [verticale de poésie] (Shafi'i Kadkani, 2006 : 181). Il faut rappeler qu'à la différence de la structure sonore du poème de Dehkhoda, les formes dérivées de la *qasîdih*, entre autre le *mosammat*, sont structurées sur une verticale de rime.

En ce qui concerne le manque de cohérence thématique dans les formes issues de la métrique persane, l'auteur de *Mûsiqi-ye shi'r* consacre une partie de son ouvrage aux effets et aux inconvénients de la *qasîdih*. À ce propos, Kadkani réunit l'ensemble des idées et des remarques des poéticiens et des métriciens arabes et iraniens qui s'expriment sur les impropriétés de la forme de la *qasîdih*. D'après l'auteur de *La musique des vers*, la *qasîdih* se trouve à l'origine de tous « les défauts et malheurs de la poésie persane », entre autres : la monotonie et la platitude des vers, l'obsession de la rime (*qâfîyi-andîšî*) chez les poètes et l'absence d'unité thématique (*'dam-i vahdat-i ma'nâi*) entre les *beyts* (*Ibid.*, 163-204).

Quant aux effets négatifs de la poésie monorime sur le discours poétique, Sirûs Shamisa, un autre poéticien iranien, insiste également sur les défauts du *qasîdih* qu'il considère comme la cause principale de *'adam-i vahdat-i mowzû* [l'absence d'unité thématique] entre les vers (Shamisa, 2010 : 274). Mais comme nous l'avons évoqué, dans « Rappelle-toi...! », il y a deux « verticales de rime » ; il semble donc important de se demander si cette deuxième verticale aggrave les problèmes d'obsession à la rime ou si, au contraire, elle instaurerait dans la forme poétique le moyen de sortir l'énoncé poétique du moule métrique.

Dans ce poème, chaque verticale porte un accent identique : (-*âr*) pour la première et (-*âri*) pour la deuxième. Puisque l'organisation des rimes est basée sur une répétition alternée, les premiers *misrâ'*s ne reçoivent donc l'écho de leur accent final que dans la ligne suivante. Il est donc évident que

ce système d'homophonie est plus complexe que le système monorime du *mosammat*. Quels sont alors les effets inédits de cette nouvelle structuration?

On voit que les premiers *misrâ*'s de chaque ligne ne sont pas détournés dans la composition musicale du poème contrairement à leur fonction dans le *beyt* dit classique. En outre, puisque les *misrâ*'s ne sont pas dissous dans le système sonore du poème, ils ne servent pas seulement à créer un point de respiration dans la poésie, mais, au contraire, à constituer un point d'orgue authentique dans l'architecture rythmique de la forme. Enfin, comme ils ne sont pas subordonnés au deuxième *misrâ*' de la ligne, ils permettent une indépendance du *beyt* en rythme et en sens. On peut conclure que dans le poème de Dekhoda, les *misrâ*'s ne sont plus des semi-vers/hémistiches, mais des vers entiers.

En analysant les rimes de chaque colonne, nous pouvons mieux relever les apports sémantiques de cette nouvelle forme. Regardons d'abord les rimes dans un sens vertical :

Première colonne : *shab-i târ* [nuit épaisse] → *ashâr* [aurore] → *zolf-i zartâr* [tresses dorées/ rayons dorés du soleil] → *padîdâr* [apparaître/ lever du soleil] → *yâd âr* [rappelle-toi].

Seconde colonne : *sîâhkârî* [méfait] → *khomârî* [sommolence] → *amârî* [aurore] → *hisârî* [enfermé] → *yâd âr* [rappelle-toi].

Les deux colonnes se trouvent musicalement en parallèle mais sémantiquement en opposition. En effet, le poète adosse l'image positive à la première colonne et l'image négative à la deuxième. Le contraste entre ces deux supports sémantiques, installés face à face, reflète merveilleusement les plaintes et les espérances du poète : la nuit et l'aube, le despotisme et la liberté, la somnolence et le réveil. Cette disposition antithétique entre les deux colonnes de rimes est si bien établie qu'il suffit seulement de lire et de suivre les rimes pour avoir une idée du message poétique.

Néanmoins, en suivant les rimes dans le sens horizontal, malgré la cohérence sémantique et homophonique, il y a un effet esthétique qui pourrait choquer l'ouïe du lecteur iranien. En effet, quand ce dernier lit un

poème en persan, il s'attend habituellement à ce que chaque rime ait sa rime correspondante sur la même ligne, dans le cas du *masnavi* [distique], ou à la fin de la ligne suivante pour le *qasîdih*. Pour un lecteur iranien, il serait inhabituel d'entendre l'écho des rimes d'une manière alternée.

Autrement dit, alors que la tradition poétique persane privilégie la succession linéaire des rimes, Dehkhoda applique à sa poésie une méthode complexe d'agencement des rimes, de sorte que les couples de rimes sur chaque ligne, malgré leur différence phonique, se font écho par le sens. Grâce à ce système complexe d'homophonie, Dehkhoda établit, outre la rime sonore, une correspondance de sens entre les rimes que l'on peut désigner comme « la rime de sens ». Voilà un extrait :

šab-i <b>târ</b> [nuit épaisse]	sîâhkârî [méfait]
ashâr [aurore]	khomârî [sommolence]
zartâr [rayon doré/ soleil]	amârî [le bleu du ciel]
padîdâr [paraître]	hisârî [disparaître]

Cette corrélation sémantique entre les rimes de chaque ligne engendre des effets complexes : d'une part, elle établit un réseau entre les *misrâ*'s des vers de différentes lignes qui se relient par le rythme et se complètent par le sens ; et d'autre part, on trouve un rapport sémantique entre les rimes des *misrâ*'s de même ligne (*beyt*) qui, malgré leur autonomie rythmique, s'accomplissent par le sens. On peut dire que dans ce système d'homophonie des rimes, les rimes sont utilisées non seulement comme le point final d'un vers, mais aussi comme une courbe de discours permettant au poète de revenir au sujet déjà abordé dans les *misrâ*'s précédents.

La valeur et l'originalité poétiques de ce système apparaissent davantage quand nous le lisons au regard des règles de la versification persane. L'*'arûz* persan recommande de condenser dans chaque *beyt* une seule idée, gardant l'indépendance sémantique des vers, et d'éviter tout éventuel enjambement sémantique ou grammatical entre les *beyts*. Si un poète ne respecte pas cette

règle dans un passage de son texte, on considère qu'il s'est vu obligé de faire entre les vers un procédé de *mowqûf al-ma'ânî* [sens entrelacé].

À cet égard, Dehkhoda va à l'encontre de la tradition poétique persane et crée un poème dans lequel tous les vers sont entrelacés, au point que chaque huitain constitue une phrase complexe qui commence par le premier vers et finit par le dernier. Cette propriété est présente dans toutes les strophes où le sens est bien « enjambé » d'un vers à l'autre. Cela crée un enchaînement sémantique entre les vers sans provoquer pour autant d'anomalie syntaxique dans le texte.

Bien que Dehkhoda ne suive pas les normes traditionnelles de l'expression poétique de son pays, il superpose cependant ses nouveautés sur la rhétorique de la poésie persane. À vrai dire, ces nouveautés ne sont ni choquantes ni anormales, puisque le poète les adapte parfaitement à sa langue en puisant son langage poétique et les stratégies nécessaires à cette adaptation dans les *ârâyi-hâyi soxân zabân-i fârs* [figures de rhétorique en langue persane] et l'expression persane. Avec son renouveau de forme, Dehkhoda manifeste le potentiel de l'expression persane et ainsi il arrive à promouvoir une nouvelle esthétique de forme jusque-là inédite dans la métrique persane.

Dans la partie consacrée au « Langage des strophes », Efim Etkind, l'auteur d'*Un art en crise*, signale que « la strophe est une des richesses propres, spécifiques à la poésie française. » (Etkind, 1982 : 191). Concernant la strophe, le poéticien français Jean Mazaleyrat la définit dans *Éléments de métrique française* comme « un groupe de vers formant un système complet d'homophonies finales » (Mazaleyrat, 1995 : 84). Ce métricien rappelle plusieurs principes qui, d'après lui, doivent être respectés pour que le poète puisse créer une forme strophique. Nous en citons deux, entre autres, qui peuvent nous guider pour mieux reconnaître les particularités formelles du poème de Dehkhoda :

Les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques ; les séries en rime plate isolées par des blancs ne

sauraient non plus être appelées strophes, puisqu'elles procèdent d'un groupement non pas par structure, mais par succession. (Mazaleyrat, *op.cit.* : 85)

D'après Mazaleyrat, dans une strophe, il faut que plusieurs critères soient respectés pour que l'on puisse avoir une forme strophique, entre autres : un système non linéaire d'homophonies finales, la régularité de la forme au niveau du nombre et de l'organisation des vers et l'unité thématique du groupement des vers. Aussi peut-on qualifier de strophique la forme de « Rappelle-toi...! », car tous les critères que l'on vient de citer y sont respectés. Dans la strophe de « Rappelle-toi... », toutes les parties se ressemblent à tous égards ; le premier groupement de vers constitue l'unité formelle, répétée régulièrement dans les suivantes. L'unité strophique, bien qu'elle soit complexe, ne se fonde pas sur un système linéaire de vers, mais sur une stratégie de récurrences et des correspondances structurelles de mètre et de rime.

En effet, si on revient à la source inspirante de Dehkhoda, la poésie de Musset, nous avons vu que dans cette dernière, les parties sont constituées d'une strophe de quatre vers et de deux distiques. Dehkhoda, au contraire, dans le souci de composer son poème en conformité avec la prosodie persane, adopte le système de quatrains et le développe de sorte qu'il devient un huitain complété par un vers de refrain. Ce premier poème persan basé sur la strophe fournit ainsi aux poètes iraniens des techniques de versification avec lesquelles ils peuvent organiser leur discours poétique d'après un système complexe supérieur à leur système linéaire de versification.

#### **d- Une adaptation de forme au gré des conventions littéraires de la langue cible**

Concernant la forme, il faut cependant noter certaines différences entre le poème de Musset et celui de Dehkhoda. Hormis la question de l'agencement homophonique des textes que nous avons abordée plus haut, une autre

différence se manifeste au niveau du système métrique. Dans le poème de Musset, le couplet est fondé sur l'agencement des vers hétérométriques, alors que chez Dehkhoda, la strophe est basée sur un système isométrique. Le poète iranien n'a donc pas suivi la forme du texte original, pour des raisons que nous devons aller chercher dans l'attachement respectueux de Dehkhoda à la poésie classique persane qui n'admet que les vers isométriques. Il est probable que, pour réduire les divergences et rester dans l'ordre prosodique de la langue cible, Dehkhoda a préféré enrichir la poésie persane sans déroger à ses règles. Conscient du choc qu'aurait suscité auprès du lecteur iranien la négligence des conventions prosodiques, le poète adapte avec subtilité les propriétés de la structure source

Il faut donc saluer la création de Dehkhoda car il a si bien réussi dans son adaptation que même si on lit « Rappelle-toi... » sans tenir compte de sa nouveauté, comme le fait la critique persane, on peut admirer un texte en parfaite cohérence avec le système d' *'aruz* : il suffit d'ignorer la colonne des rimes des premiers *misrâ*'s, c'est-à-dire, l'autonomie des *misrâ*'s. On obtient une poésie isométrique et monorime dans laquelle les parties s'apparentent à un *mosammat* partagé en plusieurs stances reliées par un seul *misrâ*'.

#### **e- Le changement thématique**

Dans ce processus de recréation du texte étranger, ici de langue française, le poète traducteur iranien change également le thème du texte original. Cela affecte doublement la structure et le contenu du texte source. Ainsi, la structure évolue en fonction du changement de motif. Dans cette adaptation complète, le sentiment d'amour élevé, ou peut-être la nostalgie douce d'un amour manqué du poème d'Alfred de Musset, provoqué par le portrait charmant d'une jeune fille au piano, se transforme chez Dehkhoda en chant élégiaque, triste complainte sur la mort précoce d'un camarade martyr. La réception de la poésie lyrique de Musset sur le traducteur conduit vers une représentation, nouvelle et différente, de sentiments amicaux et patriotiques. Dans ce passage du texte de la langue source à la langue cible, il y a

évidemment un changement de la catégorie générique et donc du champ lexical et des procédés littéraires qui vont servir le traducteur dans la mutation réussie de la thématique du texte original.

Dans cette création littéraire, la poésie lyrique et nostalgique inspire la rêverie du lecteur-traducteur iranien et l'incite à célébrer la mort précoce et inique de son ami. Pour adapter le texte à ce nouveau motif, Dehkhoda reconstruit le texte original, en le vidant de son inspiration sentimentale et l'adapte au testament d'un martyr qui crie l'émotion du deuil, de la mélancolie et des sentiments patriotiques.

Le cadre limité de cet article nous borne à l'étude des effets du texte de départ sur la configuration formelle du texte d'arrivée. Mais il serait intéressant de développer cette comparaison pour étudier le passage thématique du texte source au texte cible où on trouve non seulement une adaptation de forme mais aussi de contenu, passant par un changement sémantique sur les plans de lexique, de sens et d'image. Il restera à faire une comparaison stylistique entre les deux textes pour examiner les procédés littéraires qui permettent au poète iranien de tirer une poésie élégiaque d'une poésie lyrique.

### **Conclusion**

Dans cette adaptation, Dehkhoda intègre certaines propriétés du texte originel sans que les emprunts n'entrent en conflit avec les normes du système poétique d'accueil. L'art de Dehkhoda se manifeste dans le fait qu'il donne naissance à une poétique hybride où les procédés poétiques et stylistiques de deux systèmes se rejoignent. Si nous voulions résumer les apports de « Rappelle-toi...! » pour la poésie persane, il faudrait insister sur les éléments suivants : la versification basée sur le *misrâ'* et non sur le *beyt* ; la structuration de la poésie sur la base de la forme strophique ; la composition du système d'homophonie sur la base du *misrâ'* et non du *beyt* ; la définition du *misrâ'* comme unité de forme qui assure ainsi la cohérence thématique (*vahdat-e mawzû'i*) des vers via la récurrence des *misrâ's* de

rimes croisées. La composition typographique des vers, en dépit du maintien de la typographie classique du vers persan, ne relie pas les *beyts* selon une succession simple et récurrente de la mesure métrique et sonore. En outre, les *misrâ*'s en tant qu'unités élémentaires font naître une structure complexe de poésie, plus technique et compliquée que celle que nous trouvons dans la *qasîdih* et le *masnavi*.

Le poète et critique iranien contemporain Akhavân Sâles, dans *Bed'athâ va badâye'-e Nimâ Yûšij* [Innovation et originalité chez *Nimâ Yûšij*] évoque ce poème de Dehkhoda. Tout en appréciant le langage et la musique exquise de ce poème, il ne le considère pas pour autant comme un *noqt-e tahavol* [un point d'évolution] dans l'histoire de la modernité poétique en Iran. (Akhavân Sâles, 1997 : 23-31). D'après ce critique, « *Rappelle-toi...!* » ne possède pas les éléments essentiels d'une nouveauté poétique pour qu'on le considère comme un point d'évolution (*Ibid.*).

Sans vouloir déprécier les riches analyses que nous fournit l'ouvrage d'Akhavân, si nous basons notre analyse sur la théorie de *Nimâ Yûšij*, nous trouvons dans le poème de Dehkhoda l'un des objectifs essentiels que Nima se fixait dans son renouveau poétique. À cet égard, nous rappelons les propos de *Nimâ* sur son *tarz-e kar jadid-e adabi* [Le nouvel art poétique] où il évoque les particularités de *misrâ* dans la *shi'r-e now* [La poésie nouvelle].

D'après le théoricien de la poésie moderne persane, il faut que les *misrâ*'s soient employés comme éléments déterminants de la mesure métrique, *arkân* [pieds], et qu'ils restent indépendants du *beyt* en ce qui concerne l'accent final des vers. Pour éviter la composition de *bahr-e tavil*, le *misrâ*' doit fournir au poète l'élément constitutif du rythme et de la structure d'ensemble (*Yûšij*, 2006 : 342 ). Dans son ouvrage, *La valeur des sentiments dans la vie des artistes*, Nima ne manque pas de rappeler l'importance des efforts de Dehkhoda, le poète de « *Rappelle-toi...!* » dans la démarche de la modernité poétique en Iran. Dans ces conditions, peut-on considérer l'expérience poétique de Dehkhoda comme une des sources inspiratrices du fondateur de *š'er-now* dans son renouveau poétique?



### Bibliographie

- Afshar, Iraj, (1979/ 1358), « Mobârizât-i Dekhoda va yârânash ‘aleyhi Mohammad Ali Shâh dar Orûpâ » [Les combats de Dekhoda et de ses camarades en Europe contre Mohammad Ali Shâh], *Negin*, Tir mah, n° 168, pp. 28-34.
- Afshar Yazdi Mahmûd, (06-1925/1304-06-1927/1306), *Âyandi*, série 1, Tehran, édition Matb’i-ye Majlis.
- Akhavân Sâles, Mehdi, (1997/ 1376), *Bid’athâ va badây’-i Nimâ Yûšij* [Innovation et originalité chez Nimâ Yûšij], Tehran, Zemestan.
- Bakhtiari, Pezhman, « Sho’arâyi farânsavî » [Les poètes français]. *Armaqân*, (1925/ 1304), 6<sup>e</sup> année, n° 7-8 & 10 ; *Armaqân*, (1926/ 1305), 7<sup>e</sup> année, n° 1, Farvardin, pp. 54-61.
- Dekhoda Ghazvini, Mirza Ali Akbar, (1999/ 1378), *Divân-i Dekhoda* [*Divan de Dekhoda*], réuni par Seyyed Mohammad Dabir Siaghi, Ghazvin, Taha.
- Etkind, Efim, (1982), *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, trad., par Wladimir Troubetzkoy, Lausanne, L’Âge d’Homme.
- Golban, Mohammad, (2008/ 1387), « Rûznâmi-yi Sûr Esrâfil dar Tihân va dar Sûs » [Le journal Sûr Esrafil à Téhéran et en Suisse], *Yâd*, Printemps, n° 87, p.168-173.
- Javadi, Hassan, (2010/1389), « Nigâhi tatbîqî bi shi’r\_i *Ey morq-i sahar* Dekhoda va *Be yâd âr-i Alfred de Musset* » [Un regard comparatif sur « *Ey morgh-e sahar* » de Dekhoda et « *Rappelle-toi* » d’Alfred de Musset], *Adabîyat-i tatbîqî*, Printemps, n° 1, pp. 106-117.
- Karimi- Hakkak, Ahmad, (1995), *Recasting Persian Poetry : Scenarios of poetic modernity in Iran*. University of Utah Press. Version traduite : Masud Jafari, ((2005/ 1384), Téhéran : *Entișârât-i Morvârid*.
- Kasemi, Nosratollah. « Adabîyât-i khâridjî » [La littérature étrangère]. *Armaqân*, (1929/ 1308) 8<sup>e</sup> année, Ordîbihisht-khordâd, n°102-103 ; Tir, n° 104 ; Mordad-shahrîvar, n° 105-106 ; Mehr, n° 107 ; Âbân-âzar, n° 108-109.
- Mazaleyrat Jean, (1995), *Éléments de métrique française*, Paris, Arman Colin.
- Musset, Alfred de, (1957), *Poésies complètes*, édition établie par Maurice Allem, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Musset, Paul de, (1884), *Biographie d'Alfred de Musset*, Paris, G. Charpentier.

Shaff'i Kadkani, Mohammad-Reza, (2006/1385), *Mûsîqî-yi shi'r* [La Musique des vers], Téhéran, Entișârât-i Negâh.

Shamisa, Sirûs, (2000/1379), *Bayân va ma'ânî* [Expression et signification], Téhéran, Ferdows, 6<sup>e</sup> édition.

Shamisa, Sirûs, (2010/1389), *Anvâ'-e adabi* [Les genres littéraires], 4<sup>e</sup> édition, Téhéran, Mitra.

Yûšij, Nima, (2006/1385), *Darbare-ye honar va shi'r va shâ'erî* [Sur l'art et l'art poétique et faire des vers], Tehran, Mo'asese-ye Entișârât-i Negâh.

Yûssefi, Gholam-Hosseïn (2009/ 1388.), *Tchishmi-yi rowshan. Didâri bâ shâ'irân* [La fontaine limpide. Rencontre avec les poètes]. Tehran,Entișârât-i Elmi,