

Université de Paris – III
Sorbonne Nouvelle

UFR Moyen Orient et Méditerranée
-Institut d'Etudes Iraniennes

**NIMÂ YUŠIJ ET 'ABDOLLAH GORAN
ASPECTS FORMELS
DU RENOUVELLEMENT POETIQUE**

Amr AHMED

Mémoire pour l'obtention du D.E.A. d'études iraniennes
Sous la direction de Monsieur le Professeur Yann Richard

2003-2004

Université de Paris – III
Sorbonne Nouvelle

UFR Moyen Orient et Méditerranée
Institut d'Etudes Iraniennes

**NIMÂ YUŠIJ ET 'ABDOLLAH GORAN
ASPECTS FORMELS
DU RENOUVELLEMENT POETIQUE**

Amr AHMED

Mémoire pour l'obtention du D.E.A. d'études iraniennes
Sous la direction de Monsieur le Professeur Yann Richard

2003-2004

Remerciements

Qu'il me soit permis d'adresser ici l'expression de mes remerciements les plus vifs à M. le professeur Yann RICHARD qui a attentivement dirigé ce travail et m'a permis de le mener à bien par la constance de son appui et par ses nombreux conseils, critiques et suggestions.

Je tiens à remercier, de tout mon cœur, Justine LANDAU qui m'a accompagné tout au long de l'élaboration de ce travail. Il est certain que sans son aide ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie également les autres membres du jury notamment Mme Christine ALLISON pour ses remarques précieuses sur la deuxième partie de mon mémoire.

Ma gratitude s'adresse également à M. le professeur 'Ezîz GERDÎ pour ses conseils et encouragements dans le choix de ce sujet.

Je dois toute ma réussite aux héroïnes de ma famille, ma grand-mère, ma mère et mes sœurs, qui me soutiennent et m'encouragent depuis toujours.

Mes remerciements vont à tous ceux qui m'ont soutenu avant et pendant ce DEA, notamment l'Institut Kurde de Paris, le CROUS de Paris, Mme THOMAS et tout particulièrement le Ministère des Affaires Etrangères dont la bourse m'a permis de poursuivre mes études universitaires en France.

au Kurdistan et à toutes ses beautés

à mon amie, l'éternelle étoile du ciel de mon espoir...

Transcription phonologique

1-Consonnes communes au persan et au kurde

ب	b
پ	p
ت	t
ث	s
ج	j
چ	č
ح	h
خ	x
د	d
ذ	z
ر	r
ز	z
ژ	ž
س	s
ش	š
ص	s
ض	z
ط	t
ظ	z
ع	‘
ق	q (en persan), ğ (en kurde)
ف	f
ق	q
ك	k
گ	g
ل	l
م	m
ن	n
و	w - v (en persan seulement)
ه, ه	h
ی	y (yâ, ey, ..)
ء	‘

2- consonnes kurdes

پ	ř
و	v
ل	l

3- voyelles persanes

ا, آ	â
و	u
ی	i
اَ	a
اِ	e
اُ	o

4- voyelles kurdes

ا	a
آ	é
ی	î
وو	û
ۆ	o
و	u
ه	e
	i ([ə], soit e central)

INTRODUCTION GENERALE

Introduction

Le XX^e siècle marque le franchissement d'une étape fondamentale de la modernité poétique dans les littératures non occidentales, et notamment dans les littératures turque, arabe, persane et kurde. Il aura fallu près d'un siècle, en effet, pour que les acquis formels du romantisme, allemand puis français et anglais, et des divers courants européens de libération des codes poétiques classiques, trouvent assez d'écho dans d'autres littératures nationales pour pouvoir s'exporter, et faire recette. Pour cela, une évolution sociopolitique suffisamment radicale devait être engagée dans les régions concernées pour que la nécessité d'un renouveau culturel similaire s'y fasse sentir. Car les mouvements de rénovation poétique persans ou kurdes ne peuvent être réduits à un phénomène d'imitation des Victor Hugo et des Mallarmé. Il fallait que surgît la conscience d'une ère nouvelle pour que la langue et les productions langagières se fassent l'écho de la modernité historique. C'est au début du siècle dernier, à la suite d'évolutions considérables de la société civile et de la vie politique que des réformes littéraires apparaissent, aux poètes persans et kurdes, inévitables. Ce n'est qu'alors que le fonds culturel européen peut être mis à profit, et la formation occidentaliste des lettrés, mobilisée comme arrière-plan érudit aux exigences d'un renouvellement formel sans précédent dans leur langue maternelle.

Le débat sur les origines de la poésie moderne dans une langue particulière, considérée comme commencement absolu, ou comme le fait d'individus isolés, serait bien entendu vain et non avvenu. Reflets d'une nécessité historique qui les dépasse, ou personnifications de la modernité littéraire, Nimâ Yuşij et Abdollah Goran sont du moins les deux principaux noms qu'a retenus l'histoire littéraire pour désigner et dater la naissance de la poésie nouvelle persane et kurde. C'est de cet état de fait que nous nous justifions pour proposer ici une lecture conjointe de leur œuvre, sans prétendre animer de controverse sur la primauté ou l'antériorité de ces auteurs dans l'ordre de la modernisation poétique. Nous n'ignorons pas pour autant que l'œuvre des deux poètes a eu ses précurseurs et devanciers, et que d'autres poètes ont pu mener, parallèlement aux leurs, des recherches divergentes. Il y sera fait sporadiquement allusion au cours du présent travail. Mais il semblait qu'avant toute appréciation d'ordre chronologique, une étude précise des réalisations de ces deux grandes

figures de la poésie moderne persane et kurde s'imposait. C'est donc à cette tâche que nous nous sommes limités ici.

En dépit des diverses expériences conduites par les poètes iraniens depuis le début du XX^e siècle, c'est à Nimâ Yušij seul que l'on attribue communément la paternité de la poésie persane réformée. Bien qu'objet de railleries et de critiques sévères de la part de ses détracteurs à ses débuts, Nimâ semble être parvenu à se faire entendre, et avoir convaincu la postérité, non seulement par la cohérence de son œuvre poétique, mais aussi grâce à un métadiscours abondant et raisonné qui fait de sa poésie moderne un système à part entière, dont il n'a laissé à personne le soin d'explicitier la théorie. D'une décennie son cadet, Goran obtiendra un statut similaire dans les lettres kurdes. Comme dans le cas de Nimâ, Goran n'est ni le seul ni sans doute le premier à s'atteler à la réforme de la poésie kurde. Mais, moins théoricien que le poète iranien, c'est sans doute davantage la radicalité de sa posture, tant formelle que thématique qui lui a valu ce statut de père de la poésie kurde moderne.

Quant au motif de la comparaison, nous y reviendrons dans le corps de cette recherche. Deux considérations, du moins, nous ont déterminé à rapprocher Nimâ et Goran. La première, d'ordre linguistique et d'histoire littéraire, consistait à interroger la relation des évolutions littéraires récentes de deux langues iraniennes dont une partie non négligeable du patrimoine littéraire classique est commun. On aurait pu s'attendre à une évolution de la poésie kurde calquée sur la poésie persane moderne. Or à lire Goran après Nimâ, il n'en est rien. Tout se passe à l'inverse comme si le moment de la modernité poétique avait entériné le divorce de deux branches issues d'un tronc poétique commun. Dès lors, la seconde considération, corollaire à la précédente, était d'ordre poétique à proprement parler : dans quelles voies respectives les initiateurs de la modernité poétique ont-ils entraîné les langues persane et kurde ? Comment se sont-ils positionné chacun vis-à-vis du patrimoine classique, et quelle conception se fait jour de la langue poétique ?

Les réformes poétiques de Nimâ et de Goran ont fait l'objet de diverses recherches au cours de ces dernières années. Mais la démarche de chaque poète a surtout été étudiée dans le cadre de sa propre littérature, le plus souvent sans mise en perspective, ni au sein de l'histoire littéraire, ni avec d'autres littératures. Ces études limitées font pour la plupart l'impasse sur

des aspects essentiels de leur projet poétique et échouent à rendre compte des enjeux formels et linguistiques précis qui les animent. En revanche, Nimâ et Goran furent associés pour la première fois dans une étude, avec le poète Nazim Hikmet et d'autres, par Christine Clavier¹, qui se penchait sur le rôle psychologique et social des poésies turque, kurde et persane du XX^e siècle. Mais cette recherche, privilégiant une perspective thématique, n'offrait pas d'analyse des aspects techniques de la modernité poétique chez ces deux auteurs.

La poésie persane classique fut, au long des siècles, la principale source d'inspiration des poètes kurdes, avant d'être renouvelée dans ses fondements par Nimâ Yuşij. La poésie kurde classique était donc à bien des égards l'héritière directe de la poésie persane, dont elle avait repris les caractéristiques formelles. La proximité formelle apparaît rétrospectivement d'autant plus forte que les options de la modernité poétique sont plus éloignées l'une de l'autre. Ainsi, encouragés à mener une étude comparative des aspects formels de la rénovation poétique chez les deux auteurs, nous espérons mettre en lumière le projet directeur qui guida Nimâ et Goran dans leurs travaux respectifs. Par là seulement nous pourrions déterminer la valeur à accorder à la notion de rénovation elle-même, chez l'un et l'autre poète. Si l'on admet que toute rénovation poétique est une forme de rupture, encore faut-il savoir d'avec quoi. Contre quelles règles s'élabore la modernité poétique de part et d'autre, face à quelle tradition ? et quels critères permettent d'identifier à coup sûr une rupture qui ne soit plus l'évolution interne d'un système ? La modernité poétique inaugurée par Nimâ et Goran dans leurs langues respectives n'est pas identique, et la proximité temporelle masque peut-être des divergences plus fondamentales qui situent l'évolution de la poésie kurde et de la poésie persane dans une « époque » différente. Les modernes, en définitive, ne sont peut-être pas tous contemporains les uns des autres dans leurs questionnements ni dans leurs attentes, ni dès lors dans le rôle qu'ils s'attribuent, en tant que poètes, dans la société à laquelle ils appartiennent.

De telles interrogations ne peuvent cependant se situer qu'à l'horizon d'une étude qui, pour être précise, se devait de poser des bornes. L'apport poétique essentiel de Nimâ et de Goran se situe au plan de la forme, dans tous ses aspects métrique, rimique et linguistique. C'est à ces rubriques que nous avons choisi de restreindre notre champ d'étude dans le cadre

¹ CLAVIER, C., *Rôle psychologique et social des poésies turque, kurde et persane du XX^e siècle*, vol. I, Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle, 2001, 263 p., non publiée.

du présent travail, de manière à rendre compte au plus près de la matérialité de leur rénovation poétique. Les enjeux poétiques – et politiques – généraux, s'ils sont à la base des options formelles des poètes, ne peuvent être reconstruits qu'a posteriori, soit en fin de parcours. Une part importante de notre travail consistera donc en l'analyse de la prosodie et du langage chez Nimâ et Goran, à travers l'étude d'extraits précis, donnés en transcription et accompagnés d'une traduction. Nous soumettons également les extraits retenus dans leur édition de référence en persan et en kurde en annexe, afin d'éviter toute ambiguïté de lecture.

La divergence remarquable entre Nimâ et Goran est aussi la raison pour laquelle, à la différence de la plupart des travaux comparatistes, nous avons opté pour un plan qui distingue d'abord l'étude de l'œuvre individuelle de chaque poète, avant de confronter les principales conclusions de ces analyses dans un dernier temps. Une telle répartition nous est apparue indispensable pour apprécier la position de chacun au sein de sa littérature. En particulier, les innovations formelles de Goran n'ayant jamais à ce jour fait l'objet d'une analyse exhaustive, l'étude préalable de la poésie de Nimâ fournissait un cadre d'analyse, et comme un critère d'évaluation de l'œuvre du premier. En effet, pour des raisons qui apparaîtront évidentes en cours d'analyse, la poésie de Goran a davantage donné lieu à des études thématiques et idéologiques, trop souvent négligentes de la dimension littéraire de son projet révolutionnaire. Mais le poème étant par excellence une « forme-sens », toute distinction radicale entre forme et contenu est illusoire, et il va de soi que la présente étude, qui donne la priorité à l'analyse des formes, ne pourrait faire l'économie des enjeux sémantiques et thématiques dont elles sont indissociables.

En dépit de nos efforts pour mener cette recherche du mieux possible, le résultat n'en sera, sans doute, ni exhaustif ni sans défaut. Nous espérons du moins avoir ouvert des pistes en vue d'une étude plus systématique des deux grandes figures de la modernité poétique des langues iraniennes.

PREMIERE PARTIE

1. Introduction : vers le renouveau de la poésie persane

1.1. La poésie persane classique : un héritage en voie de figement

La poésie persane classique émerge au II^e siècle de l'hégire pour prospérer, inchangée dans ses principes, jusqu'au XII^e siècle. Durant cette longue période, on distingue traditionnellement les courants poétiques dominants par association à l'un des trois styles *xorâsâni*, *'erâqi* et *hendi*¹. Cette typologie croise en réalité des caractéristiques régionales, stylistiques et historiques. Bien que la poésie de chaque style possède des caractéristiques spécifiques, tant thématiques que formelles, certaines normes invariables les subsument toutes. Ces normes se révèlent omniprésentes dans la poésie persane classique, et concernent à la fois la métrique, le système de la rime, et le langage poétique. Par un complet décrochage d'avec la prosodie syllabo-accentuelle de la période pré-islamique, la métrique persane classique est, dès l'origine, une adaptation du système métrique arabe, *'aruz*, quantitatif. D'inspiration arabe elle aussi, l'organisation des rimes en fin de vers ou d'hémistiches, accompagnées ou non d'un *radif*, détermine les formes à versification fixe comme le *qazal*, la *qaside*, le *qet'e*, le *mosammat*, le *mostazâd*, le *robâ'i*, le *tarji 'band* et le *tarkibband*. Quant au lexique poétique, qui mêle vocables persans et arabes, il développe très tôt des conventions, qui demeurent relativement stables par la suite. De la même manière, la rhétorique et les figures de style, qui tirent leur nom de la discipline arabe du *bayân va badi'*, déclinent toute

¹ Le qualificatif de *xorâsâni* désigne le premier style en date de la poésie persane, soit le style pré-classique des II^e-VI^e siècles de l'hégire, en référence à sa région d'émergence, le Khorassan. Caractérisé par sa sobriété, on l'appelle aussi « style simple ». Rudaki et Ferdowsi en sont les deux principaux représentants. Les genres poétiques les plus courants dans ce style sont le *qet'e*, le *masnavi*, la *qaside* et le *robâ'i*. Le style *'erâqi* caractérise la poésie persane classique du VII^e au IX^e siècle de l'hégire. On l'associe au genre poétique dominant du *qazal*, qui accueille l'expression de pensées mystiques, et à l'ouest du plateau iranien, le *'Erâq-e 'ajam*. Les figures célèbres de cette période comptent Sa'di, 'Attâr, Mowlavi puis Hâfez. Le style *hendi*, réputé copieux, clôt la période classique, et signale le déplacement géographique de la production poétique entre les XI^e et XII^e siècles de l'hégire, période caractérisée par sa fécondité littéraire, hors d'Iran, notamment dans les sultanats ottomans ou indiens. Mais on l'appelle parfois « style *esfahâni* » en référence à cet autre foyer poétique vivace en Perse. Pour plus de détails, voir ŠAMISÂ, S., *Sabkšenâsi-ye še'r*, 4^e éd. Tehrân, Enteshârât-e Ferdows, 1378/1999, pp. 20-58 et 260-306; HOQUQI, M., *Moruri bar târix-e 'adabiyât va 'adabiyât-e 'emruz-e Irân (še'r)*, Tehrân, Našr-e Qatre, 1380/2001, pp.375-380 ; MORRISON, G., *History of Persian Literature from the Beginning of the Islamic Period to the Present Day*, Leiden, E.J. 1981, pp. 150-159.

une imagerie panégyrique, puis lyrique et mystique, dont les lieux communs sont parfois eux-mêmes empruntés à la poésie arabe. Des évolutions historiques, bien que lentes, sont bien entendu perceptibles au sein de l'écriture poétique, comme par exemple l'ouverture du lexique à des termes de la vie courante dans le style *hendi*. Mais la portée de ces changements demeure limitée, et ne menace jamais le canon des formes de la poétique classique¹. Même la période dite du « retour littéraire », *bâzgašt-e adabi*, ne représente pas de renouvellement fondamental à cet égard. Car les œuvres nouvelles que produisirent les poètes de cette époque se pliaient encore aux manières des styles *xorâsâni* et *'erâqi*.²

1.2. Archéologie de la poésie moderne

La période mouvementée qui s'étend de la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle (XIII^e/ XIV^e h.š.), soit de la fin du règne des Qadjars à la Seconde Guerre mondiale, voit l'émergence d'une véritable poésie moderne. Les événements politiques, sociaux et culturels de l'époque, et en premier lieu la révolution constitutionnaliste, jouent un rôle crucial dans la naissance d'une nouvelle ère littéraire³. Parmi les facteurs les plus influents dans le jaillissement de cette littérature sont ceux qui favorisent l'élargissement des horizons politiques et culturels des milieux intellectuels iraniens, à savoir :

- 1- La rivalité fébrile des pays colonialistes en Iran, l'Angleterre et la Russie en particulier. Les défaites, pertes et concessions consécutives de l'Iran, victime de cette rivalité, éveillent la conscience critique de la population à l'égard de l'inconsistance de leurs dirigeants ;
- 2- Les mouvements accrus de voyageurs iraniens vers l'empire Ottoman, l'Inde et l'Occident d'un côté, et l'envoi d'étudiants en Europe de l'autre, qui favorisent une meilleure familiarité avec la culture occidentale, et accélèrent l'adoption de nouveaux termes, notamment empruntés aux champs social, philosophique et juridique, tels que « liberté », « loi », « parti », etc. ;

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ MACHALASKI, F., *La Littérature de l'Iran contemporain*, Kraków, Drukarnia Uniwersytetu, 1965, vol. I, pp.7-20.

- 3- La fondation de nouvelles écoles telles l'école technique de *Dâr al-fonun*, et l'embauche en leur sein d'enseignants occidentaux ;
- 4- L'amplification irrésistible de la vague mondiale du modernisme en Iran, qui fait partie d'un phénomène mondial¹.

La poésie de cette période s'impose entre les colonnes de la presse, et devient l'un des moyens d'expression privilégiés à l'occasion des grands débats intellectuels et de société.² Selon ses options formelles et les orientations idéologiques qu'elle véhicule, on distingue un courant « conservateur » et un courant « progressiste ».

1.2.1. Le courant conservateur

Certains poètes, tels Adib ol-Mamâlek-e Farâhâni et Bahâr, forts de leur maîtrise des normes classiques, travaillent au maintien des formes fixes en poésie et, à travers leur choix de genres classiques comme la *qaside*, le *qazal* et le *masnavi*, représentent la poésie académique.

1.2.2. Le courant progressiste

D'autres poètes, à l'inverse, tels 'Âref-e Qazvini et Mirzâde-ye 'Ešqi, renonçant aux normes strictes du classicisme, lui préfèrent le langage de la vie quotidienne et parviennent progressivement à gagner le soutien du public. Ils réussissent à faire admettre dans leurs œuvres des termes et expressions populaires jusqu'alors exclus du registre élevé de la poésie. C'est à travers leurs écrits aussi que le dictionnaire poétique persan s'enrichit de termes d'emprunt occidentaux. Ce groupe de poètes pratique lui aussi les genres poétiques traditionnels, mais de préférence les formes plus libres du *mostazâd*, du *moxammas*, du *dobeyti* et du *tasnif*.³

En effet, ce n'est qu'au niveau thématique que la poésie de cette période semble s'adapter à la nouvelle ère, mais ni les propos politiques ni l'actualité sociale ne suffisent à

¹ *Ibid.* ; ÂRINPUR, Y., *Az Sabâ tâ Nimâ*, Tehrân, Enteshârât-e Ferânklin, 1350/1971, vol. II, pp. 225-226.

² YÂHAQQI, M., *Āon sabu-ye tešne, adabiyât-e mo'âser-e fârsi*, 4^e éd. Tehrân, Enteshârât-e Jâmi, 1376/1997, p.18.

³ *Ibid.*, p. 19 ; MORRISON, G., (1981), *op. cit.*, p. 178-181.

initier un changement crucial et général du style poétique. Certains poètes comme 'Āref-e Qazvini et 'Ešqi, inspirés par la poésie ottomane contemporaine, font quelques pas vers un changement de style. Mais ces initiatives demeurent encore très isolées, et n'ont qu'une portée limitée.¹

La fondation du *Anjoman-e Dâneškade* (Association du Lieu de Savoir), première association officielle d'écrivains et de poètes d'un côté, et la publication du journal *Azâdistân* de l'autre, alimentent la querelle entre progressistes et conservateurs. L'association littéraire de *Dâneškade*, composée de jeunes lettrés talentueux, se donne pour objectif de traiter des thèmes nouveaux dans les formes classiques, limitant ainsi les innovations poétiques et assurant le respect des chefs-d'œuvre des grands classiques persans. Ils publient, dans cette perspective, un périodique du même titre, *Dâneškade*, dirigé par Bahâr.

Taqi Raf'at, partisan ardent du progrès littéraire et social, déclare formellement dans son journal *Azâdistân* (« Pays de liberté »), que la littérature persane classique défendue par les conservateurs de *Dâneškade* obstrue la voie du progrès. Ses camarades et lui combattent ardemment cet obstacle. Maîtrisant trois langues (le turc, le persan et le français), Taqi Raf'at est considéré comme le précurseur, et le théoricien avant la lettre, de la poésie dite *nimâyi*. Il compose notamment un poème qui fait subir une légère entorse au système de rime, grâce au déplacement de la rime entre les hémistiches. A sa suite, la poétesse Šams-e Kasmâyi compose également un poème qui pervertit la symétrie des hémistiches et l'unité des rimes². Mais ces initiatives, modestes et non systématiques, échouent encore à bouleverser la poésie persane par des changements formels profonds et significatifs.

Ainsi, il apparaît que le canon classique, en tant que système normatif, a longtemps dominé seul la création poétique. Même la poésie du XX^e siècle, qu'elle soit conservatrice ou progressiste, ne s'est pas affranchie des normes de la métrique 'aruzi. Quant à la contrainte de la rime unique, tantôt « nue » (*mojarrad*), tantôt accompagnée du *radif* (refrain), elle reste omniprésente. Or le maintien de ces anciennes normes métriques et rimiques se voit progressivement contesté par la revendication de nouvelles libertés entrevues

¹ YĀHAQQL, M., (1376/1997), *op. cit.*, pp. 77-80 ; ĀRINPUR, Y., (1350-1971), *op. cit.*, pp. 349-377.

² YĀHAQQL, M., (1376/1997), *op. cit.*, pp. 80-84 ; ĀRINPUR, Y., (1350-1971), *op. cit.*, pp. 436-458.

à travers la fréquentation des poésies modernes étrangères. Les contraintes classiques sont ressenties par de nombreux poètes de la nouvelle génération comme un carcan, voire comme un facteur de monotonie dans la création poétique. Les techniques rhétoriques se font progressivement plus complexes et abstruses. La restriction du lexique poétique à ses limites conventionnelles, même élargies depuis l'époque safavide par l'emprunt ponctuel de termes étrangers, est ressentie comme obsolète face à l'urgence des nouvelles thématiques de l'actualité sociale et politique. Depuis la fin du XIX^e siècle, le besoin de renouveau se fait sentir parmi les poètes, mais les seules innovations proposées, tantôt lexicales, tantôt formelles, restent très timorées, échouant à entamer la vénérable institution de la poésie normative.

1.3. Biographie de Nimâ Yušij

'Ali Esfandyâri naît en 1897 d'un père agriculteur et propriétaire de troupeaux, dans le village de Yuš au Mâzandarân. Son enfance est partagée entre la tendresse de la vie campagnarde et la cruauté du mollah du village qui lui apprend à lire et à écrire. Lorsqu'il a atteint l'âge de douze ans, sa famille déménage à Téhéran. Après avoir terminé ses études à l'école primaire de Hayât-e Jâvid, il s'inscrit à l'école française Saint Louis. Malgré sa désinvolture à l'égard des études, et grâce à la bienveillance et aux encouragements de son professeur Nezâm Vafâ, l'un des poètes connus de l'époque, il se lance dans l'écriture poétique. Au départ, il s'attache surtout à imiter le style classique *xorâsâni*, et compose également des poèmes dans sa langue maternelle, le tabari.

Sa formation en français lui permet de se tenir informé de l'actualité de la Seconde Guerre mondiale qui fait rage, et d'accéder à la presse étrangère. Cependant, la nostalgie de son enfance et son goût pour la nature le conduisent à rentrer dans son village natal pendant les vacances. C'est ainsi qu'il s'éprend d'une jeune campagnarde prénommée Safûrâ. Mais le refus de celle-ci d'abandonner sa vie rurale pour le suivre vers la ville condamne leur amour à l'échec. Pour combattre son chagrin, il s'implique davantage encore dans la poésie, et

fréquente assidûment la maison de thé du poète Heydar 'Ali Kamâli, où il assiste aux lectures d'un certain nombre de poètes tels Malek al-Šo'arâ Bahâr et 'Ali Asqar Hekmat.

Son premier ouvrage poétique, *Qesse-ye rang-e paride* (Conte de la pâleur*), est rédigé en 1920 et publié un an plus tard. C'est en 1923 que 'Ali Esfandyâri change son prénom pour celui de Nimâ, et y adjoint sa *nesba* : Yušij (né à Yuš). Cette même année, la publication de ses poésies connaît un succès considérable dans la rubrique de poésie contemporaine des journaux. Dans les textes de cette période, le poète s'en prend à la société dans laquelle il a vécu, et se réfère à l'histoire douloureuse de sa vie. Bien que ces poésies reflètent les pensées sociales de Nimâ, elles ne présentent encore aucune différence formelle notable d'avec celles de ses prédécesseurs. Mais, après avoir fait ses preuves dans la maîtrise des canons classiques, Nimâ éprouve les limites des conventions traditionnelles et, partant, de ses prédécesseurs, qui se révèlent défaillants vis-à-vis des exigences de l'époque. Dès lors, il ne se croit plus obligé de se conformer à leurs normes. Son entreprise de rénovation poétique débute véritablement avec la publication des recueils *Afsâne* (Légende) et *Ey šab* (Ô, nuit !), en 1924.

A la mort de son père en 1928, Nimâ se retrouve avec sa famille à charge. Il épouse cette même année 'Âliye Jahângir. En 1932, il part enseigner la littérature persane au lycée Hakim Nezâmi d'Astârâ. Puis, de retour à Téhéran en 1934, il devient, de 1941 à 1943, membre du comité de rédaction du périodique *Majalle-ye Musiqi* (« la revue musicale »), où il publie ses vers. La parution d'un certain nombre de poèmes tels *Qoqnuš* (le phénix), représente une nouvelle étape de son entreprise de rénovation poétique, et date l'apparition de la *Še'r-e now* en Iran, la poésie moderne au sens le plus complet du terme.

En 1946, Nimâ participe au premier congrès des écrivains d'Iran, durant lequel il lit son autobiographie et quelques extraits choisis. A partir de 1949 jusqu'à la fin de sa vie, il

* Le titre de ce poème a souvent été mal lu : « *Qesse-ye rang paride* » (traduit par « Conte pâle »), mais la métrique comme le sens du texte, confirmés par les éditions successives qui toutes portent l'*ezâfe*, ne laissent aucun doute sur la lecture correcte de ce titre. Voir : YUŠIJ, N., *Majmu'e-ye kâmel-e aš'âr-e fârsi va tabari*, éd. TÂHBÂZ, S., 5^e édit., Tehrân, Enteshârât-e Negâh, 1380/2001, p.17.

travaille à la section des publications du Ministère de l'Éducation. Atteint de pneumonie, il rend son dernier soupir en décembre 1959 à Téhéran, dans la maison qu'il avait fait construire après des années de labeur¹.

Il est certain que le renouvellement de la poésie persane n'est pas chez Nimâ une initiative totalement sans précédent. D'une part, sa démarche s'inscrit dans la continuité de tentatives isolées de quelques prédécesseurs, qui jusqu'alors n'avaient pas abouti. D'autre part, c'est le fruit d'une longue fréquentation des littératures étrangères et de leurs développements poétiques. L'apprentissage du français dès l'enfance lui avait donné accès aux évolutions enclenchées par le romantisme et le symbolisme². Nombre de critiques, tels Axavân-e Sâles et Âl-e Ahmad, voient la principale source d'inspiration de Nimâ dans le vers libre français. Les critiques, toutefois, ne sont pas unanimes à ce sujet. Tâhbâz minimise quant à lui l'influence française, et estime que seuls certains de ses poèmes tardifs portent, du point de vue thématique, l'empreinte du symbolisme, notamment de Mallarmé³. Dans *Arzeš-e ehsâsât*, Nimâ fait allusion à la démarche de certains poètes turcs contemporains tels que Fekrat, Šenâsi, Nâmiq Kamâl, Nâji et Rajâyizâda. Najafi en conclut que le renouvellement de la poésie turque pour Nimâ est tout aussi déterminant que la poésie française⁴. Il suffit de feuilleter les pages de son essai *Arzeš-e ehsâsât* pour mesurer l'envergure de sa connaissance des différentes poésies étrangères contemporaines et de leurs dernières évolutions, telles que les poésies française, anglaise, turque, américaine, belge, etc.⁵

Hormis les recueils de poésie, les autres œuvres publiées de Nimâ comprennent des œuvres en prose, des contes et des lettres adressées à ses amis et à sa femme. Ses poèmes ne furent publiés dans leur intégralité que bien longtemps après sa mort.

¹ 'ATÂYI, A., *Nimâ, zendegi va âsâr-e u*, Tehrân, Bongah-e Matbu'âti-ye Safi 'Ali Šâh, pp. 1-11 ; LESCOT, R., *Nimâ Youchîdj*, Téhéran, Melanges Massé, 1963, pp. 1-4 ; ÂRINPUR, Y., *Az Nimâ tâ ruzegâr-e mâ, târix-e adab-e fârsi-ye mo'âser*, 2^e éd., Tehrân, Entesârat-e Zavvâr, 1379/2000, vol. III, pp. 579-600.

² AKRAMI, M., « *Nimâ bar moltaqâ-ye tajaddod-e adabi-ye Irân va jahân* », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, Tehrân, Markaz-e Entesârat-e Komision-e Melli-e UNESCO dar Irân, 1378/1999, vol. I, p. 46.

³ TÂHBÂZ, S., *Zendegi va honar-e Nimâ Yušij por dard-e kuhestân*, Tehrân, Entesârat-e Zeryab, 1375/ 1996, pp. 144-145.

⁴ NAJAFI, H., « *Râbete-ye vazn va musiqi dar še'r-e Nimâ* », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, (1378/1999), *op. cit.*, p. 435-436.

⁵ YUŠIJ, N., *Arzeš-e ehsâsât va panj maqâle dar še'r va namâyeš*, Saarbrücken, Entesârat-e Navid, 1368/1989, pp. 37-77.

Nous tenterons, dans cette partie, de mettre en relief les principales caractéristiques formelles et stylistiques de la « poésie nouvelle » de Nimâ. Certaines de ces caractéristiques étaient apparues isolément, çà et là, dans la poésie antérieure. Mais leur systématisation volontaire, jointe à d'autres traits spécifiques de la poésie de Nimâ, est la meilleure raison de le considérer comme le père de la poésie persane moderne. Le premier, il a initié un mouvement poursuivi et amplifié après lui, et les poètes des générations suivantes continuent à se recommander de son geste pour autoriser leurs propres innovations poétiques.

2. Le bouleversement d'un système

2.1. La perturbation des genres poétiques classiques

Les premières expériences poétiques de Nimâ consistent en des poèmes de facture classique qui s'apparentent, par leur caractère épuré, à la poésie *xorâsâni*. Il s'essaie à la plupart des genres poétiques classiques, *qaside* (*Nâme*- p. 585 ; *Sepidedam*- p. 597)¹, *qazal* (quatre *qazal* - pp. 575-578), *roba'i* (*roba'iyât* - pp. 519-574), *masnavi* (*Češme-ye kuček* - p. 65 ; *Gol-e nâzdâr* - p. 71), *qet'e* (*Na're-ye gâv* - p. 164 ; *Pedaram* - p. 235), et même aux genres mineurs tels le *mosammat* (*Âvâz-e qafas* - p. 119), le *tarji'band* (*Mahbas* - p. 73), le *tarkibband* (*Ey šab* - p. 34) et le *čârpâre* ou « *do beyti-e peyvaste* » (*Šab-e duš* – p. 406 ; *az dur* – p. 431).

Nimâ fait preuve d'une parfaite maîtrise des genres poétiques classiques en général, comme des règles de la composition traditionnelle. Mais déjà certains de ses poèmes, tout en conservant un système métrique ou de rime classiques, ne se conforment cependant plus à aucune forme fixe classique. C'est là la première entorse qu'il fait subir aux règles traditionnelles de la composition. Détournant les normes, il perturbe les formes connues pour produire des poèmes de forme inédite. Ce phénomène se manifeste dans les exemples ci-dessous :

I- (*Sobh* – p. 166)

čo sobh sar bar kešam man az rah-e xâbgâh
ze xalvat-e xod fetad suy-e jahânam negâh
gah be suy-e mowj-o âb bar sar-e koh gâh gâh.

[...]

Lorsqu'au matin je dégage ma tête de l'ancre du sommeil
Mon regard délaisse sa propre vacuité pour se tourner vers le monde
Tantôt vers la vague et vers l'eau, tantôt vers les cimes des montagnes.

¹ Tous les exemples de la poésie de Nimâ seront désormais cités de : YUŠIJ, N., (1380/2001), *op. cit.*

L'extrait correspond à l'une des dix strophes d'un poème composé sur le mètre *monsareh* (*mofta 'lon fâ 'elon/ mofta 'elon fâ 'elân*).¹ Or les strophes sont de longueur inégale, et chacune présente une rime indépendante, ce qui nous interdit de compter ce texte au rang des poèmes classiques à forme fixe². Il en va de même de l'exemple suivant :

2- (*Hengâm ke gerye midahad sâz* – p. 454)

*hengâm ke gerye midahad sâz
in dud serešt abr-e bar pošt...
hengâm ke nil-e češm-e daryâ
az xašm be ruy mizanad mošt...*

*zân dir safar ke raft az man
ğamzezan-o 'ešvesâz dâde
dâram be bahânehâ-ye ma'nus
tasviri az u be bar gošâde.*

*liken çe geristan, çe tufân ?
xâmuš šabist. har çe tanhâst.
mardi dar râh mizanad ney
v-âvâš fesorde bar miyâyad.
tanhâ-ye degar man-am ke češmam
tufân-e serešk migošâyad.*

*hengâm ke gerye midahad sâz
in dud serešt abr-e bar pošt.
hengâm ke nil-e češm-e darya
az xašm be ruy mizanad mošt.*

Tandis que se met à pleurer
Ce nuage tout fumée sans cesse...
Tandis que l'indigo de l'œil de la mer
De colère se frappe du poing le visage...

Depuis ce long voyage qu'elle m'a quitté
Minaudant et toute en coquetterie
J'ai, par des prétextes familiers
Un portrait d'elle déployé.

Mais quels pleurs, quelle tempête ?
Quelle nuit silencieuse. Tout est esseulé.
Un homme en chemin joue de la flûte
Emettant un son triste.

¹MÂHYÂR, 'A., *'Aruz-e fârsi, šive-ye now barâye âmuzeš-e 'aruz va qâfiye*, 5^e éd., Tehrân, Našr-e Qatre, 1379/2000, p. 113.

²HASANI, H., *Musiqi-ye še'r-e Nimâ, tahqiqi dar owzân va qâlebhâ-ye še'ri-ye Nimâ Yušij*, Tehrân, Entesârât-e Ketâb-e Zamân, 1371/1992, pp. 151.

L'autre esseulé, c'est moi, dont l'œil
Ouvre la bonde à une tempête de larmes.

Tandis que se met à pleurer
Ce nuage tout fumée sans cesse.
Tandis que l'indigo de l'œil de la mer
De colère se frappe du poing le visage.

Le mètre de ce poème étant (*maf'ulo mafâ'elon fa'ulon*), il relève du mètre *hazaj*. Le système de rime des première, deuxième et quatrième strophes, qui comptent chacune quatre hémistiches, rappelle celui du *čârpâre*¹. Mais la troisième strophe, qui porte six hémistiches, introduit une irrégularité qui nous empêche de ranger ce poème sous ce genre.

3- (*Az tarkeš-e ruzegâr – p. 107*)

tâ dâšt be sar zamâne qowqâ
tâ kine bod az roxaš hoveydâ
tâ bud havâye enteqâmaš
Tant que le temps avait la tête en trouble
Tant que son visage trahissait la rancœur
Tant qu'il était habité par l'esprit de vengeance

Ce dernier exemple présente la première des onze strophes d'un poème dont toutes suivent le même schéma rimique et métrique. Le mètre unique est un (*maf'ulo mafâ'elon fa'ulon*) et le système de rimes : a a b/ c c d/ e e f... associe chaque fois un distique et un vers blanc. Ni cette organisation de rimes, ni le nombre impair d'hémistiches par strophe ne nous permet de classer ce poème parmi les formes fixes.² Il s'agit bien plutôt d'une irrégularité organisée, et pour ainsi dire de l'invention d'une nouvelle forme inédite en persan.

La poésie de Nimâ comprend nombre de poèmes de ce type. Les écarts qu'ils illustrent indiquent la liberté d'action du poète, tout en jouant avec les régularités et les symétries formelles du cadre classique. Ce faisant, Nimâ marque son rejet de l'obéissance absolue aux normes traditionnelles, non sans en confirmer sa maîtrise. Chaque poème est alors le lieu d'une nouvelle expérimentation, manifestant sur le plan formel une nouvelle émancipation à l'égard de la tyrannie des règles classiques, figées par l'académisme, et partant, ressenties comme monotones.

¹HASANI, H., (1371/1992), *op. cit.*, p. 167

²*Ibid.* p. 127.

2.2. La forme du poème

2.2.1. La maîtrise de la métrique classique

La métrique est l'une des principales préoccupations formelle des poètes classiques. Il en va de même pour Nimâ, formé à l'école de la plus pure scansion 'aruzi. Les innovations qu'il introduisit par la suite dans ce domaine sont sans doute les plus sensibles. Nous considérerons tout d'abord ses poèmes de facture classique, avant d'analyser les entorses qu'il fait subir au système établi.

Nous avons signalé dans l'introduction que les poètes persans ont, dès les origines, adapté la métrique arabe avec quelques modifications. Nimâ ne s'est pas contenté d'infléchir les formes. Il a conçu une véritable théorie de la métrique moderne. C'est pourquoi il n'est pas inutile de rappeler dans un premier temps la définition canonique de la métrique, telle qu'elle apparaît par exemple chez Xânlari :

La métrique est une harmonie. L'harmonie est une qualité due à la perception d'une unité entre les différentes parties. L'harmonie établie dans l'espace est la symétrie et l'harmonie située dans le temps est la métrique¹.

Si les poètes traditionnels comprennent ainsi la métrique comme un rapport de symétrie temporelle dans le langage, réglée par le jeu de mètres déterminés, Nimâ compose bien, dans un premier temps, des poèmes classiques sur les mètres *xafif*, *rajaz*, *ramal*, *sari*, *motadârek*, *motaqâreb*, *mojtas*, *mozâre*, *monsareh* et *hazaj*².

Nous nous contenterons de deux exemples afin d'illustrer le fonctionnement des mètres 'aruzi dans ses poèmes de facture classique.

1- (*Dihqâna*-p.159)

dihqânâ ! nabari jây bedar az bar-e deh az be yek jây bemândan našavi âzorde
[...] *tangtar az qafas-e šahr nadid-ast kasi če hadis ân pesar az tang qafas âvarde?*
(*fâ'elâton fa'elâton fa'elâton fa'elon fâ'elâton fa'elâton fa'elâton fa'elon*)

¹ XÂNLARI, P.N., *Vazn-e še'r-e fârsi*, Entešârât-e Bonyâd-e Farhang-e Irân, 1345/1996, p. 24.

² HASANI, H., (1371/1992), *op. cit.*, pp. 75-164.

Ô, paysan ! ne délaisse le village pour nul autre lieu
 De demeurer en un même lieu ne sois pas attristé
 Nul n'a vu cage plus étroite que celle de la ville
 Quelles nouvelles ce garçon vient-il rapporter de la cage étroite ?

2- (*Qesse-ye rang-e paride-p.17*)

<i>qesse-i dâram man az yârân-e xiš</i>	<i>qesse-i az baxt-o az dowrân-e xiš</i>
<i>yâd mi âyad marâ az kudakî</i>	<i>hamrah-e man bud hamvâre yeki</i>
<i>(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elon</i>	<i>fâ'elâton fâ'elâton fâ'elon)</i>
Je connais un conte, moi, de mes amis	
Le conte de ma destinée et de mon époque	
Il me souvient de mon enfance	
Toujours quelqu'un m'accompagnait	

Dans le premier exemple, chaque vers se compose de huit pieds sur le mètre *ramal*. Les deuxième et troisième pieds de chaque hémistiche, après altération régulière, sont *maxbun*, et les derniers sont *maxbun-e mahzuf*¹. Le mètre du poème est donc *ramal-e mosamman-e maxbun-e mahzuf*. De même pour le deuxième exemple qui, inspiré de l'*incipit* du *Masnavi-e mâ'navi* de Jalâl al-din Rumi, le *Ney-nâme*, a pour mètre unique *ramal-e mosaddas-e mahzuf*. Il était sans doute nécessaire à Nimâ de se montrer maître des normes académiques afin d'établir les bases d'une émancipation profonde.

2.2.2. L'invention du vers libre

Une difficulté majeure à laquelle le poète classique se confronte est de faire coïncider l'unité sémantique avec l'unité métrique, bornée, du vers. Dès lors, il est souvent contraint de recourir à un ensemble de « chevilles » (*hašv*) nécessaires uniquement à la complétude du mètre, mais parfois superflues du point de vue du sens. Nimâ formule ainsi cet obstacle à la justesse de l'écriture poétique :

Les anciens poètes (si l'on analyse leurs œuvres poétiques du point de vue métrique et de leur relation avec les sentiments et impressions diverses) comme on l'a constaté, avaient vendu leur liberté de parole aux normes traditionnelles. Ils avaient

¹ Le qualificatif de *maxbun*, de *xabn*, « ourlet », désigne l'état d'un pied après avoir subi l'altération régulière qui consiste à abrégier la syllabe longue initiale du pied. Ainsi, la forme *maxbun* de *fâ'elâton* (-U--) est *fa'elâton* (U--). Le mot *mahzuf*, de *hazf*, « retranchement », est l'élimination de la dernière syllabe d'un pied. D'où le pied *maxbun-e mahzuf* : *fa'elon* (U-). Pour plus de détails, voir MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, p. 53.

besoin, la plupart du temps, de mettre un terme à leur parole poétique. Mais la rime et la métrique n'étant pas encore achevées, ils remplissaient le poème par une obligation insensée et importune, jusqu'à la fin lorsqu'ils se trouvaient au milieu d'un hémistiche ou d'un vers¹.

Il ne prône pas pour autant le renoncement à la métrique en tant que telle. Au contraire, il estime que :

...un poème sans métrique ressemble à un homme nu. Nous savons que l'habit et l'ornement peuvent accroître la beauté de l'homme. C'est pourquoi j'estime la métrique nécessaire et indispensable aussi bien parmi les normes qui constituent la poésie libre que dans la poésie classique. Conformément au classicisme la métrique était monotone... J'ai tenté, durant ces dernières années, de libérer la métrique de ses contraintes et de composer de la poésie conformément à la déclamation* naturelle, aux significations et au sujet².

Dans cette profession de foi vers-libriste, Nimâ, loin de s'opposer à la métrique dans la poésie moderne, en recommande l'usage. Mais il ne se résigne plus à la tyrannie des vers de longueur égale et affirme la nécessité pour le poète de faire primer le sens sur le mètre qui le sert. Il définit ainsi la nouvelle norme de la poésie moderne qui est celle d'une métrique « libérée ». Il défend l'idée que la poésie répond à un besoin public auquel la métrique classique, en tant que telle, ne permet plus de répondre.

Il s'ingénie donc à affaiblir l'hégémonie de la métrique 'aruzi en inventant de nouveaux mètres :

Etant donné le besoin qu'en ont les gens, et afin de provoquer l'excitation et de susciter les sentiments à la manière d'une conversation naturelle, je me suis efforcé de créer ces mètres. C'est une sorte de poésie dont la base métrique est fondée sur les mètres 'aruzi. Je voudrais que les mètres 'aruzi ne nous dominent plus. Mais que nous les dominions selon les cas et les sentiments divers.³

Il s'agit en quelque sorte de redonner vie et âme à un dispositif rythmique vidé de son sens par l'académisme qui se contente de le prescrire. En insistant sur le lien « naturel » qui unit rythme et sentiments, Nimâ entend privilégier les effets émotifs du rythme, à moduler en fonction du contenu du texte poétique. Voici un premier exemple de mise en œuvre de la métrique affranchie qu'il propose :

¹ YUŠIJ, N., (1368/1989), *op. cit.*, p. 44.

* En français dans le texte (declamasion-e tabi'i-ye še'r).

² 'ATÂYI, A., (1955), *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 15.

(Šabpare-ye sâhel-e nazdik- pp. 510-511)

[...] šabpare-ye sâhel-e nazdik bâ man (ruye harfaš gong) miguyad:

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fa')

«če farâvân rowšanâyi dar otâq-e tost!

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ')

bâz kon dar bar man

(fâ'elâton fa' lon)

xastegi âvarde šab dar man. »

(fâ'elâton fâ'elâton fa')

be xiyâlaš šabpare-ye sâhel-e nazdik

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ')

har tani râ mitavânad bord har râhi

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fa')

râh suye 'âfiyatgâhi

(fâ'elâton fâ'elâton fa')

v-az pas-e har rowšani rah bar mafarri hast.

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ')

[...]

La phalène du rivage voisin (de ses paroles muettes) me dit :

« Comme la clarté abonde dans ta chambre !

Ouvre-moi la porte

La nuit m'a fatiguée. »

Elle s' imagine, la phalène du rivage voisin

Que toute voie est ouverte à tout un chacun

La voie vers un havre de paix

Et que toute clarté donne sur un refuge.

La différence entre la métrique de ce poème et les poèmes classicisants cités plus haut est flagrante. La mesure n'est pas identique entre tous les hémistiches, et varie donc au sein du poème ; la règle du mètre unique qui servait de fondement à toute la métrique classique est ainsi brisée. Nimâ s'accorde la liberté d'achever un hémistiche à l'endroit où sa « parole poétique » (comme il la désigne), est complète. C'est, désormais, l'exigence du contenu qui détermine la mesure d'un hémistiche, et le poète s'affranchit de toute farcissure inutile. C'est, selon Axavân-e Sâles, un renoncement à la notion de *hašv*,¹ autrefois comprise, au sens large,

¹ Le *hašv* (lit. « remboursement ») désigne traditionnellement l'ensemble des pieds intermédiaires, situés entre le premier et le dernier pied d'un hémistiche. Pris dans un sens large, il comprend l'ensemble des termes servant à

comme une espèce d'amplification contrainte par le mètre.¹ Ce « rembourrage » entraînait l'accumulation de pieds métriques nécessaires à la complétude formelle, mais superflus quant au sens du poème. Les pieds *fa'*, *fâ'* et *fa'lon* identifient chacun la fin d'un hémistiche. Dans un poème classique, seul l'un d'entre eux aurait pu tenir lieu de pied final à tous les hémistiches, et leur présence conjointe eût été impossible.² Nimâ écrit à ce propos que :

L'art consiste à savoir comment attribuer à un fragment une métrique propice, de telle façon que, en dépit de l'alternance d'hémistiches courts et longs, il soit agréable à l'oreille lorsqu'il est déclamé.³

Ce phénomène s'illustre davantage dans un autre poème dont nous citons certains hémistiches ci-dessous :

(Xâne-ye sariveyli-pp. 244-255)

[...] «*sariveyli*», *ân yegâne šâ'er-e bumi ham,*
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fa'lon)
karde xu bâ zendegi-e rustâyi dar vesâq-e xod,
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fa')
zendegi mikard,
(fâ'elâton fâ')
šâd o xorram.
(fâ'elâton)

[...] *lik piš âmad čenân oftâd-o âmad in*
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ')
ke šabi sangin
(fâ'elâton fâ')
âmadaš bar pošt-e dar
(fâ'elâton fâ'elon)

[...] *harfhâ-ye in jahân-o zešti-e kerdârhâ-ye ân če mi arzad*

assurer au vers sa complétude métrique, indépendamment des exigences du sens, et donc susceptible selon la critique moderne de se borner à une fonction de remplissage. voir SABZEVÂRI, M., *Badâye'-ol'afkâr fi sanâye' al-aš'âr*, Tehrân, Našr-e Markaz, 1369/1990, pp. 116-117.

¹ SÂLES, M. A., *Bed'at-hâ va bedâye'-e Nimâ Yušij*, Tehrân, Entesârat-e Tukâ, 1357/1978, p. 88.

² MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, pp. 75-171.

³ ATÂYI, A., (1955), *op. cit.*, p. 14.

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fa')

ke be del mard-e nekukâri az ân larzad?

(fa'elâtn fa'lâton fa'elâton fa')

rahnavardi yâ be râh-e xod šavad laqzân ?

(fa'elâtn fa'lâton fa'elâton fâ')

[...] «az çe ru? ...

(fâ'elon)

az çe ruy in sân nofur âvardan?

(fâ'elâton fâ'elâton fa' lon)

[...]

« *Sariveyli* », cet unique poète natif à son tour,

Accoutumé à la vie rurale dans sa demeure,

Vivait,

Joyeux et gai.

Mais voilà que s'est produit l'événement que voici

Dans une nuit profonde

Lui arriva derrière la porte (...)

[...] Que valent les racontars de ce monde et la laideur de ses méfaits

Pour faire frémir en son cœur l'homme vertueux ?

Ou faire trébucher le marcheur sur son chemin ?

[...] « Pour quelle raison ?...

Pour quelle raison nourrir tant de dégoût ?

On peut observer que le nombre de pieds varie de un à six selon les hémistiches, ce qui représente un changement crucial par rapport à ce qui a été, au cours des siècles, dicté à la poésie par l'exigence d'égalité de mesure des hémistiches. Le parallélisme des hémistiches qui disparaît et laisse place à la variation de la mesure. Un tel changement nous interdit dès lors de nommer le mètre du poème comme nous faisons pour les poèmes classiques, où le nom de chaque mètre dépend du nombre et du genre des pieds représentés dans les vers.¹ Seul le mètre *'aruzi* dont relèvent les pieds du poème peut encore être identifié pour désigner le mètre d'un poème de Nimâ. Dans le cas de ces derniers exemples, on peut dire que le mètre des deux poèmes relève du *ramal*². Selon Nimâ, un hémistiche ou un vers seuls ne suffisent pas à qualifier le mètre d'un poème. Ce sont tous les hémistiches qui concourent ensemble à fournir une nouvelle métrique au poème. Sur ce point, Nimâ répond à ses détracteurs qui lui reprochent de composer des poèmes sans métrique ni rime :

¹ MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, pp. 75-171.

² *Ibid.*

Moi au contraire, je voudrais pourvoir la poésie persane de métrique et de rimes. La poésie sans métrique ni rime est celle des anciens... à mon avis le poème dans un vers ou un hémistiche est handicapé – du point de vue métrique – parce qu'un hémistiche ou un vers ne peuvent pas produire la métrique naturelle du discours. La métrique étant l'écho et la résonance d'un discours – qui concourt à la composition d'un thème –, elle n'apparaît que grâce à l'harmonie générale que les hémistiches et les vers doivent créer ensemble. Je suis le metteur en harmonie. C'est notre goût qui détermine la base de cette métrique, quelle doit être la mesure de chaque hémistiche et comment plusieurs hémistiches peuvent créer l'harmonie. Chaque hémistiche dépend de l'hémistiche précédent et de celui qui suit...¹

Nimâ applique la même règle, dans sa nouvelle poésie, aux mètres appartenant *xafif*, *rajaz*, *motadârek*, *motaqâreb*, *mozâre'* et *hazaj*.

2.2.3. Une métrique mixte

Une étape supplémentaire est franchie par Nimâ, du point de vue métrique, grâce au recours à une métrique mixte. Cette démarche ne laisse cependant pas d'empreinte considérable dans sa poésie. Cela prouve que, même si son expérimentation à cet égard est limitée, il est possible de composer un poème sur deux ou plusieurs mètres appartenant chacun à un mètre différent. Son œuvre ne compte que deux poèmes relevant de cette catégorie :

(*Bahâr-p. 154*)

baččehâ bahâr! (fâ'elâto fâ') → *ramal*
golhâ vâ šodand. (fa'lon fâ'elât) → *motadârek*
barfhâ pâ šodand (fa'lon fâ'elât) → *motadârek*
az ru sabzehâ (fa'lon fâ'elon) → *motadârek*
az ruy-e kuhsâr (fa'lon maf'ulât) → *motadârek*
baččehâ bahâr! (fâ'elâto fâ') → *ramal*
dâre ru deraxt (fâ'elâto fâ') → *ramal*
mixune be guš: (fa'lon fa'elât) → *motadârek*
«pustin râ bekan, (fa'lon fâ'elon) → *motadârek*
qabâ râ bepuš.» (fa'ulon fa'ul) → *motaqâreb*

¹ YUŠIJ, N., *Darbâre-ye še'r va šâ'eri*, éd. TÂHBÂZ, Sirius, Téhéran, Entešârât-e Daftarhâ-ye Zamâne, 1368/1989, pp. 98-99, cité par TÂHBÂZ, S., (1375/ 1996), *op. cit.*, pp. 153-154.

bidâr šow, bidâr (fa'lon maf'ulât) → motadârek

baččehâ bahâr! (fâ'elâto fâ') → ramal

dârând miravând (fâ'elâto fâ') → ramal

dârând miparând, (fâ'elâto fâ') → ramal

[...]

Les enfants, voilà le printemps !

Les fleurs se sont épanouies.

Les neiges se sont levées

De la face des prairies

Du flanc des montagnes

Les enfants, voilà le printemps !

Le voilà sur l'arbre

Chantant à l'oreille :

« Ôte ta pelisse,

Revêts ta tunique. »

Réveille-toi, debout

Les enfants, voilà le printemps !

Les voilà qui s'en vont

Les voilà qui s'envolent,

[...]

On observe dans ce poème le concours de pieds relevant de trois mètres 'aruzi différents. Le deuxième exemple dans lequel Nimâ fait usage de mixité métrique se compose de deux mètres différents, comme il l'annonce explicitement. « J'ai sciemment composé ce poème sur un double mètre »,¹ écrit-il.

(*Šab hame šab*- p. 517)

šab hame šab šekaste xâb be češmam (fâ'elâton mofâ'elon fa'elâton)

guš bar zang-e kêrevân-astam (fâ'elâton mofâ'elon fa lon)

bâ sedâhâ-ye nim-zende ze dur (fâ'elâton mofâ'elon fa'lân)

ham'enân gašte hamzabân hastam. (fâ'elâton mofâ'elon fa'lon)

jâdde ammâ ze hame kas xâli-st (fâ'elâton mofâ'elon fa'lan)

rixte bar sar âvâr âvâr (fâ'elâton fa'elâton fa'lân)

in manam mânde be zendân-e šab-e tire ke bâz (fâ'elâton fa'elâton fa'elâton fa'elân)

šab hame šab (fâ'elâton)

¹ YUŠIJ, N., (1380/2001), p. 517.

guš bar zang-e kârevân-astam. (fâ'elâton mofa'elon fa'lon)

La nuit chaque nuit le sommeil interdit à mes yeux
Je tends l'oreille à la cloche de la caravane
Et à ses voix mi-vives dans le lointain
Chevauchant du même pas, je prends langue avec elles.

Le chemin cependant est déserté de tous
Renversé sur la tête en mille morceaux
Me voilà qui demeure enfermé dans la prison de la nuit obscure et qui de nouveau
La nuit chaque nuit
Tends l'oreille à la cloche de la caravane.

La première strophe est composée sur le mètre *xafif*, et le deuxième sur le mètre *ramal*¹. Cela peut être une autre manière d'échapper à la monotonie métrique de la poésie classique.

2.3. La problématique de la rime

L'autre versant formel de la rénovation poétique de Nimâ touche la rime, traditionnellement définie comme un ensemble de phonèmes en fin d'hémistiches ou de vers (selon le poème), identiques en son et différents en signification, devant contenir au moins une voyelle, et d'une longueur variable : d'une lettre à quelques mots.² Un exemple de poème où Nimâ se conforme à la théorie classique est le suivant :

čo abr bar kard sar, ze kuh-e mâzandarân siyâh kard in jahân, hame karân tâ karân
Lorsque le nuage hissa la tête au-dessus du mont du Mâzandarân (Tufân – p. 601)
Il obscurcit le monde tout entier, d'un bout à l'autre.

Dans ce vers de Nimâ, *-arân* constitue la rime unique du poème. Un autre élément qui accompagne souvent la rime dans la poésie classique est le *radif*. Il s'agit d'un ensemble de phonèmes ou de mot(s) indépendant(s) répétés après la rime, selon une prononciation et une signification identiques, et dont le poète a besoin pour compléter son discours³. Exemple :

Sepidedam ke havâ rang-e golestân girad delam be yâd-e gol-e ruy-e dust jân girad
Lorsque l'air de l'aube prend des teintes de roseaie (Sepidedam – p. 597)
Mon cœur renaît au souvenir de la rose du visage de l'ami

¹ HASANI, H., (1371/1992), *op. cit.*, pp. 172-175.

² THIESEN, F., *A Manual of Classical Persian Prosody*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1982, p.79 ; MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, p. 271.

³ MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, p. 273.

Dans ce vers de Nimâ, - *ân* est la rime et le mot *girad* est le *radif*.

Après l'unicité du mètre, la rime unique constitue l'autre norme contraignante pour le poète classique, du moins dans les principaux genres que sont la *qaside* et le *qazal*, sachant que l'organisation des rimes varie d'un genre poétique à l'autre¹ selon des systèmes préalablement forgés et constants. Certes, la répétition de lettres ou de termes en fin d'hémistiches ou de vers ajoute à la métrique sorte d'harmonie supplémentaire. Mais elle implique à son tour pour le poète une nouvelle impasse. Pour observer l'unicité de la rime, le poète est tenu de recourir à certains termes déterminés, autrement dit ceux qui se conforment à la rime. La critique moderne voit inscrite dans cette contrainte l'écueil qui peut conduire le poète à employer des termes étrangers à la nécessité du sens véritable du poème, et par conséquent à se laisser guider par la rime.

La rime impose une sélection stricte des termes du lexique disponible en fin de vers, et certains mots, du fait de leur configuration phonétique, sont presque entièrement exclus de la rime. Les poètes qui pourraient en avoir besoin s'abstiennent, par conséquent, de les employer. D'autres poètes, voulant faire preuve de virtuosité, choisissent spontanément des rimes difficiles qui les engagent par la suite dans une impasse en provoquant maladrotes ou répétitions parmi les rimes suivantes.²

Comme dans le cas de la métrique, Nimâ ne rejette pas la présence de la rime dans la poésie. Mais sa conception de la rime marque un nouveau déplacement par rapport à la théorie classique. Sur la nécessité de la rime il indique que :

La rime est, après la métrique, une seconde musique pour la parole. La poésie sans métrique est une maison sans toit ni porte.³

Il compare un poème sans rime à un homme sans squelette ou à une bulle vide. Mais la rime qu'il appelle de ses vœux doit renoncer à la « monotonie ». Il estime que le poète peut, selon son inspiration personnelle et au prix de grands efforts, savoir où le lecteur attend la

¹ THIESEN, F., (1982), *op. cit.*, pp. 79-81; KÂMYÂR, T., *Barresi-ye manša'-e vazn-e še'r-e fârsi*, Mašhad, Entesârat-e Âstân-e Qods-e Razavi, 1370/1991, pp.151-155.

² FALAKI, M., *Negâhi be še'r-e Nimâ*, Tehrân, Entesârat-e Morvârid, 1373/1994, pp. 161-164.

³ ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p.624.

rime. Le critère déterminant un changement de rime dans le poème n'est plus l'unité du vers ou de la strophe. Nimâ conçoit un rapport intense et immédiat entre la parole et la rime. Comme marqueur phonético-sémantique, la rime fonctionne dans ses poèmes comme une balise sonore. Dès que le sens change, il faut que la rime change aussi :

La rime relève de la parole. Elle est la cloche de la parole... dès que la parole change, la rime change. Si deux paroles ont une rime identique, je suis certain que, comme moi, tu la jugeras laide.¹

Pastichant plaisamment le ton prescriptif des traités de prosodie anciens, Nimâ réinterprète ici l'interdit classique qui pèse sur la répétition d'une rime dans le même sens deux fois dans un poème (*itâ*). L'introduction de l'unité thématique de la « parole » comme critère ultime de la position des rimes fait la part belle à l'appréciation personnelle et à la sensibilité du poète. En lecteur éclairé du romantisme européen, Nimâ fait sa place à la subjectivité au sein des critères de composition de la poésie persane.

2.3.1. Premiers déplacements de la rime classique

Dès ses premières explorations de la poésie classique, Nimâ remet en cause la « monotonie » de la succession des rimes propre à chaque genre poétique. Ainsi, les premières entorses qu'il impose au système classique concernent, dès ses poèmes à versification classique, le seul élément de la rime et du *radif*. Cela nous impose de ne plus les considérer comme des poèmes classiques.

Exemple :

(*Afsâne* – pp.38-39)

*dar šab-e tire, divâne 'i ku
del be rangi gorizân seporde,
dar darre-i sard-o xalvat nešaste
hamčo sâqe-i giyâhi fesorde*

mikonad dâstâni qamâvar

*dar miyân bas âšofte mânde,
qesseye dâne-aš hast-o dâmi.
v-az hame gofte nâgofte mânde
az deli rafte dârad payâmi.*

dâstân az xiyâli parišân :

-« *ey del-e man, del-e man, del-e man !
binavâ, moztarrâ, qâbel-e man !*

¹ *Ibid.*

*bâ hame xubi-yo qadr-o da 'vâ
az to âxar çe şod hâsel-e man,*

joz sereški be roxsâre-ye ğam ?

[...]

Dans la nuit obscure le fou qui
A confié son cœur à une couleur fugitive
Se tient dans un vallon froid et solitaire
Tel la tige d'une plante fanée

Il raconte une histoire désolante

S'arrêtant au milieu tout troublé,
C'est l'histoire de la goutte et du filet.
Elle demeure inédite dans tout ce qui fut dit
Et porte le message d'un cœur ravi.

L'histoire d'une imagination agitée :

- « Ô mon cœur, mon cœur, mon cœur !
Misérable, malheureux, comme moi !
Malgré tous biens, forces et litiges
Qu'ai-je enfin récolté de toi,

Sinon cette larme au visage du chagrin ?

La structure de ce poème s'apparente, à première vue, à celle d'un *mosammat*. Mais ce n'en est pas un car le système de rime varie d'une strophe à l'autre : a b c b ; d e d e ; f f j f
Cet arrangement ne coïncide pas avec celui d'un *mosammat*, car a, c et j représentent des vers blancs.

Comparons deux autres poèmes à structure quasiment identique qui riment différemment :

(*Sâl-e now* – p.155)

(*Ganj ast xarâb râ* – p.405)

[...]

*ây tefl-e farib xorde-ye xâm !
mânde mankub-e fekr-e xiş modâm !
to yaqin dâri ânçe nist ço dâm*

dâm bar râh-e eftexâr-e to hast ?

*hân dar in gir-o dâr-e leyl-o nahâr
mifaribad zamân to-râ, hoşdâr
ke çe hâsel şodat dar âxar-e kâr*

zân hame fekrhâ ke kardi to.

[...]

Pauvre enfant abusé et inexpérimenté !
Toujours affligé dans tes pensées !

*kardam be havâ-ye mihmâni
âbâd sarây-o xâne-ye tang
har bâm-o bari şekaste bar jâ*

çon pây fetâde rafte az huş

*az har dar-e ân gomâştam bâz
bidâr-o be huş pâsbânân
joz naqş-e to har çeşân ze del dur*

joz nâm-e to har çeşân farâmuş

[...]

J'ai par désir d'hospitalité
Élevé une demeure et une maison étroite

Tu crois pouvoir te fier à ce qui n'a pas l'apparence d'un piège
 Est-ce un piège sur la voie de ton honneur ?
 Gare au différend de la nuit et du jour
 Le temps te dupe, prends garde
 Qu'as-tu récolté au bout du compte
 De toutes tes méditations.

Chaque toit et chaque mur brisé sur place
 Comme évanoui d'épuisement
 A chaque porte j'ai posté en outre
 Des gardiens attentifs aux aguets
 Indifférents à toute chose si ce n'est ton visage
 Oublieux de toute chose si ce n'est ton nom

La différence entre les deux systèmes de rime est flagrante. Dans le premier poème, ce sont les trois hémistiches* de chaque strophe qui ont une rime identique, tandis que dans le second poème, seuls riment les hémistiches de « lien » (*band*). Nombre de poèmes à versification classique de Nimâ possèdent un système de rimes altéré dont la modalité est librement établie par le poète.¹

Mais c'est surtout dans sa poésie moderne (*še'r-e now*) que l'entreprise novatrice de Nimâ à l'égard de la rime se manifeste. Ses poèmes se subdivisent sous cet aspect en deux groupes : des poèmes partiellement rimés, et des poèmes entièrement dépourvus de rime, que nous examinerons en deux temps.

2.3.2. Poèmes partiellement rimés

Mais c'est dans ses poèmes à versification libre que Nimâ explore une distribution de rimes partielle et non systématique. La distribution irrégulière et partielle de la rime dans ce type de poème est perceptible dans l'exemple ci-dessous :

(*Rey râ – pp. 505-506*)

« *rey râ* »...*sedâ miâyad emšab*
az pošt-e « kâč » ke band-e 'âb
barq-e siyâh-e tâbeš-e tasviri az xarâb
dar çešm mikešânad.
guyâ kasist ke mixânad...

ammâ sedâ-ye âdami in nist.
bâ nazm-e hušrobâyi-e man
âvâzhâ-ye âdamiyân-râ šenide-am
dar gardeš-e šabâni sangin ;
z-anduh-hâ-ye man

¹ PURNÂMDÂRIYÂN, T., *Xâne'am abrist, še'r-e Nimâ az sonnat tâ tajaddod*, 2^e éd. Tehrân, Enteshârât-e Soruš, 1381/2002, pp. 57-76 ; MÂHYÂR, 'A., (1379/2000), *op. cit.*, pp. 221-237.

* En dépit de leur nombre impair, Nimâ maintient le terme de *mesra'* pour les désigner.

sangintar.
v-âvâzhâ-ye âdamiyân râ yeksar
man dâram az bar.

yekšab darun-e qâyeq deltang
xândand ânçenân ;
ke man hanuz heybat-e daryâ râ
dar xâb
mibinam.

rey râ. rey râ...
dârad havâ ke bexânad.
darin šab-e siyâh.
u nist bâ xodaš,
u rafte bâ sedâyâš ammâ
xândan nemitavânad.

« Ô Rey » ...une voix se fait entendre cette nuit
De derrière le « kâç » où la retenue d'eau
Trace dans l'œil
L'étincelle noire d'une image rayonnante de ruine.
On dirait quelqu'un qui chante...

Mais ce n'est pas là une voix humaine.
Avec des poésies à me faire perdre connaissance
J'ai entendu les chants des humains
Au cours des nuits pesantes ;
Plus pesantes
Que mes soucis.
Et les chants des humains tout entiers
Je les connais par cœur.

Une nuit dans la barque anxieuse
Ils chantèrent si bien ;
Que l'immensité de la mer
Me poursuit encore
En rêve.

Ô Rey. Ô Rey...
Il a envie de chanter.
Dans cette nuit obscure.
Il n'est pas présent à lui-même,
Il est parti avec sa voix mais
Ne peut pas chanter.

L'apparition de la rime peut apparaître aléatoire au regard de la régularité classique, et sa position semble ne suivre aucune règle. Seul le goût du poète en décide, et Nimâ procède

alors par unités de sens : c'est le bouleversement de la « monotonie » qui avait régné pendant des siècles sur la rime.

Dans son ouvrage *Ašnâyi bâ 'aruz-o qâfiye*, Šamisâ croit identifier la règle suivie par Nimâ pour déterminer la place de la rime dans ses poèmes modernes. Selon Šamisâ, la rime représente le moyen d'éviter ce que Nimâ appelle le *bahr-e tavil*.¹ Il estime que Nimâ rime les hémistiches qui se terminent par un pied intact (*taf'ele-ye sâlem*), afin d'en marquer la fin.² Mais cette hypothèse ne résiste pas à une analyse détaillée des poèmes, et cette règle proposée en guise de substitution aux règles classiques se voit invalidée. Car nous trouvons des occurrences où Nimâ rime également les hémistiches qui s'achèvent sur un pied altéré, comme en témoigne l'exemple ci-dessous :

(*Mahtâb* – p. 444)

mitarâvad mahtâb
(*fâ'elâton fa'lân*)

mideraxšad šabtâb
(*fâ'elâton fa'lân*)

nist yekdam šekanad xâb be çešm-e man-o lik
(*fâ'elâton fa'elâton fa'elâton fa'elon*)

[...]

dast-hâ misâyam
(*fâ'lâton fa'lon*)

tâ dari bogšâyam
(*fâ'lâton fa'lon*)

[...]

Le clair de lune s'infiltré
Le lampyre luit
Sans jamais briser le sommeil de mes yeux et pourtant

[...]

Je me frotte les mains
Pour ouvrir une porte

[...]

Bien que la rime isole des segments de sens, il semble en fait bien délicat d'isoler un principe unique de son apparition. Et nous sommes contraints de rejeter la règle proposée par Šamisâ comme principe général de la rime chez Nimâ.

¹ C'est la succession des pieds intacts dans les hémistiches qui se succèdent dans un poème moderne.

² ŠAMISÂ, S., *Ašnâyi bâ 'aruz va qâfiye*, 17^e édit., Tehrân, Entesâârât-e Ferdowsi, 1380/2001, p. 66-67.

En revanche, on ne rencontre pas chez Nimâ de poèmes entièrement dépourvus de rime. Lorsqu'il évoque l'absence de la rime, il ne parle que des finales d'hémistiches non rimées au sein de poèmes à rimes sporadiques. Dans ce cas, d'après lui l'absence de la rime est en soi une sorte de rime :

... vos poèmes ne doivent pas avoir de rime. Ne pas avoir de rime est en soi une rime et cela me fait plus de plaisir à l'oreille¹.

Cette affirmation surprenante peut se comprendre si l'on rétablit, en creux, la conception positive que Nimâ propose de la rime. En effet, si la rime se caractérise par une attente auditive de répétition, créée à la lecture par la cadence harmonieuse du poème au moment des pauses à chaque fois que se clôt une unité de sens, la déception de l'attente sonore peut se comprendre comme une surprise, et un surcroît de plaisir esthétique. La rime arrive là où on ne l'attendait pas, en finale d'unités de sens et non plus d'unités métriques, dans les poèmes partiellement rimés. Elle n'arrive plus là où l'on pourrait l'attendre, dans ces poèmes semés de vers blancs, où l'écoute est tout entière tenue en attente. Ce raisonnement apparaît intimement lié à une conception de la déclamation, elle aussi modernisée, qui privilégie la lecture sémantique et émotive sur la lecture métrique des poèmes.

Exemple : (*Xâne-am abrist* – pp.504-505)

xâne-am abrist
yeksare ruy-e zamin abrist bâ ân.

az farâz-e gardane xord-o xarâb-o mast
bâd mipičad.
yeksare donyâ xarâb az u-st
va havâse man !
ây ney zan ke to-râ âvâ-ye ney bordast dur az rah kojâ-i ?

xâne-am abrist 'ammâ
abr bârânaš gereftast.
dar xiyâl-e ruzhâ-ye rowšanam kaz dast raftandam,
man be ru-ye 'âftâbam
mibaram dar sâhat-e daryâ nezâre.
va hame donyâ xarâb- o xord az bâd ast
va be rah, ney zan ke dâyem minavâzad ney, dar in donyâ-ye abrândud
râh-e xod-râ dârad andar piš.
Ma maison est nuageuse
Et avec elle la surface de la terre est tout entière nuageuse.

¹ ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p.624.

Au sommet de la petite passe de montagne ivre et délabrée
Le vent tourbillonne.
Par lui le monde tout entier est délabré
Et mes sens !
Ah flûtiste détourné de ton chemin par le son de la flûte où es-tu ?

Ma maison est nuageuse mais
Le nuage est pris de pluie.
Fantastiquant les beaux jours perdus,
Je me tourne vers le soleil
Je porte les yeux vers l'aire marine.
Et le monde entier est délabré et diminué par le vent
Et sur le chemin, le flûtiste qui sans cesse joue de sa flûte, dans ce monde ennuagé
A son chemin devant lui.

La nouvelle poésie de Nimâ est donc une poésie de la rime partielle. La liberté de la rime gît dans la possibilité d'apparaître de façon irrégulière et non systématique. Cette présence-absence entretient un rapport immédiat avec l'aspect thématique du poème. Car le thème d'un poème se constitue, selon Nimâ, d'unités discursives (*goftâr*) variables, dont chacune est susceptible d'une rime particulière. Il appartient au poète de savoir où changer de discours pour bien distinguer la place de sa rime, qui ne dépend plus du passage à la ligne ou d'un changement de strophe. Puisque la rime se comporte comme l'élément discriminant des unités discursives, son absence est aussi significative, en fin de segment syntaxiquement clos par exemple, que sa présence. Cela prouve aussi que le système de rimes dans la poésie moderne est imprévisible. Autrement dit, le poète ne sait pas, ainsi que nous l'avons constaté pour la métrique, quel système de rime il adoptera dans son poème avant sa rédaction, ce qui s'oppose de nouveau au système classique dans lequel le poète est obligé de choisir un arrangement de rimes préalablement fixé.

3. Le langage poétique de Nimâ

3.1. L'élargissement de la langue poétique

Parallèlement à la petite révolution qu'il opère sur le terrain prosodique, en faisant basculer le sujet de la poésie au cœur du dispositif des contraintes formelles autrefois collectives et inébranlables, Nimâ aborde avec le langage poétique un autre horizon du renouvellement poétique. Sa conception en la matière s'illustre dans ses écrits théoriques, dont nous citons quelques lignes ci-dessous :

Qui compose des poèmes, est au service des mots. Car ils sont la matière première de son travail. C'est pourquoi il choisit les matériaux les plus rigides, résistants et utiles. Un mot correspond à un sens dès qu'il le désigne, et un mariage s'établit entre les deux. Le poète doit comprendre cela. Il faut qu'il y ait un rapport de proximité et non d'éloignement...

Le poète doit, à un certain moment, avoir lui-même l'habileté d'étendre les mots et de les analyser. Les poètes doués d'une personnalité intellectuelle forte avaient une personnalité particulière dans le choix de mots. – la langue est toujours déficitaire, limitée et pauvre. La richesse de la langue, son intelligibilité et sa perfection dépendent du poète et il doit la construire comme il construit l'ensemble...¹

Bien que les mots soient, d'après Nimâ, la « matière première » de la création poétique, toute langue est en soi pauvre et faible. Un tel constat n'est pas sans évoquer celui qui conduisit Mallarmé à rappeler au poète sa tâche, « rémunérer le défaut des langues ». C'est au moyen de sa capacité d'analyse et de sa pensée poétique que le poète doit accéder à son langage propre. Une telle conception chez Nimâ se rapporte à celle des symbolistes français, selon lesquels le langage ordinaire se révèle impuissant à exprimer les réalités essentielles. Il faut donc chercher, au-delà des signes usuels, un langage qui soit plus riche de possibilités, et capable de traduire la complexité des âmes et du monde. Le langage poétique doit donc, selon eux, se démarquer de la narration pour rejoindre les effets de la suggestion, qui opère par impressions sur l'âme.² De la même manière, Nimâ en appelle à la puissance évocatrice du mot, en rapport avec les sentiments et les idées du poète, qui devra choisir ses mots conformément à son inspiration sans souci des limites antérieurement imposées au

¹YUSHIJ, N., (1368/1989), *op. cit.*, pp. 110-112. [Cité par TÂHBÂZ, S., (1375/ 1996), *op. cit.*, pp. 161,162.]

²MICHAUD, G., *Le Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 410.

langage poétique. Tout vocable est, selon Nimâ, susceptible de porter, outre son sens dénotatif, un sens subjectif qui lui est attribué par le poète. Ce sont ces sens subjectifs qui construisent le langage du poème. Le poète confère au mot son sens subjectif selon son besoin et son inspiration. D'une part, cela permet de délier le mot du carcan du sens unique et commun, d'où l'extension et la richesse de la terminologie poétique chez Nimâ. Cela contribue, d'autre part, à entretenir une sorte de confusion et d'enchevêtrement des significations qui concourt à l'ambiguïté du langage poétique¹.

Le poète peut, de surcroît, avoir recours à d'autres moyens pour se créer un langage particulier :

un poète qui a des idées nouvelles, a des arrangements de mots nouveaux... l'utilisation de l'adjectif au lieu du substantif, par exemple, accroît votre richesse du point de vue des matières premières... fouillez le vocabulaire des villageois, les noms des choses (arbres, plantes, animaux), qui sont des fortunes en soi. N'ayez pas peur de les employer. Ne pensez pas que les règles strictes de la langue se trouvent dans la langue officielle de la capitale. L'utilisation courante est à l'origine de ces règles. Vous gagnerez en habileté, de plus, lorsque vous obtiendrez la faculté d'utiliser des termes, pour la toute première fois, dans un sens qui vous sera propre².

La prescription vaut ici pour une véritable défense et illustration de la langue persane. Nimâ prône ici l'extension du langage poétique à plusieurs égards. Il engage les poètes à accroître leur bien en recourant à la fois aux modifications syntaxiques, aux emprunts aux lexiques spécialisés et régionaux, et aux néologismes. Après avoir observé les conceptions théoriques de notre poète à l'égard du langage poétique, passons à l'analyse de sa pratique pour apprécier la traduction de ses concepts en poésie.

3.1.1. Recours aux termes tabari

L'une des nouveautés du langage poétique de Nimâ consiste dans l'emploi de termes *a priori* non « poétiques », mais avec lesquels le poète entretient une relation organique. Autrement dit, l'emploi de termes qui sont partie prenante dans sa vie et son environnement. L'apparition de ces termes permet à la poésie de se teindre de la couleur de cet environnement, alors qu'avant Nimâ, ce genre de lien était faible. Il demande au poète

¹MORRISON, G., (1981), *op. cit.*, p. 121-122 ; HOQUQI, M., *Še 'r-e now az âğâz tâ emruz*, Tehrân, 1350/1971, pp. 10-11.

²YUSHIJ, N., (1368/1989), *op. cit.*, p. 109, cité par TÂHBÂZ, S., (1375/1996), *op. cit.*, pp. 162-163.

d'écrire le monde tel qu'il le voit pour que sa poésie porte la trace de ce réel. Car une stylisation de la nature à la manière des anciens aboutit plutôt à établir une distance avec la nature et la vie. Nimâ justifie l'emploi de noms locaux d'oiseaux, d'arbres et de lieux comme permettant d'établir avec la nature une relation la plus authentique possible¹. Voici certains termes du dialecte du Mâzanderân, le tabari, que l'on rencontre dans sa poésie :

- eâyîš* : « champ, rizière »
- azâku* : nom d'une montagne du Mâzandarân
- aslak* : sorte de poisson
- bâzjây* : « premier lieu »
- barâvarde* : « citadelle »
- ris* : nom d'une plante
- zik* : sorte d'oiseau
- čir* : « clôture »
- čoxâ* : vêtement de feutre du berger
- pâwzâr* : « chaussure »
- rištan* : « filer, tisser »
- sâyânâ* : « fantôme, silhouette »
- sâyne* : « ombre »
- siyuliše* : « scarabée noir »
- šokube* : « fente, fissure »
- šekiftan* : « se calmer »
- to* : « endurance, difficulté »
- karaji* : « canot, barque »
- godâr* : nom d'une tribu du Mâzandarân
- gorji* : nom d'un village du Mâzandarân
- gobân* : « vacher »
- mâlâ* : « pêcheur »²

Cependant, l'usage de termes dialectaux dans la poésie de Nimâ n'est pas pour autant une revendication du langage vulgaire. Bien au contraire, il s'oppose à l'emploi d'un tel langage en poésie, du fait de son registre bas, indigne du poète. Reconduisant une conception élitiste de la poésie, il estime le langage vulgaire à l'échelle de la compréhension et du sentiment du vulgaire, et craint que le poète qui voudrait y avoir recours ne s'abaisse à son niveau. De la même manière, le langage des particuliers, dans ses formes d'idiolecte ou de sociolecte, ne l'intéresse pas non plus. C'est au poète même qu'il revient de créer son propre langage.³

¹ FALAKI, M., (1373/1994), *op. cit.*, pp. 90-92.

² TÂHBÂZ, S., (1380/2001), *op. cit.*, pp. 604-609.

³ FALAKI, M., (1373/1994), *op. cit.*, p. 97.

3.1.2. L'emploi d'onomatopées

Nimâ renforce sa relation avec la nature par l'introduction dans sa poésie des sons qu'elle lui inspire. Les sons produits par les éléments naturels, animaux, végétaux, etc., garantissent l'établissement d'un lien intense entre le poète et l'environnement, et intensifient, par conséquent, la naturalité langagière de sa poésie. En voici quelques exemples :

- **gomb gomb ân sanghâ miğaltand** (Xâne-ye sariveyli – p. 260)
gomb gomb roulent les pierres
- **bâdhâ az dur : hu hu** (ibid – p. 271)
les vents dans le lointain : *hu hu*
- **ding dâng... ĉe sedâst** (Nâqus – p. 339)
nâqus!
ding dong... quel son
de cloche !
- **qu quli qu ! xorus mixânad** (Xorus mixânad – p.425)
cocorico ! chante le coq
- « **duduk dukâ ! âqâ tukâ : ĉe kârat bud bâ man ?** » (Âqâ tukâ – p. 438)
« *duduk dukâ !* Monsieur le Tukâ [passereau], que veux-tu de moi ? »
- **ĉuk-o ĉuk !... gom karde râhaš dar šab-e târik** (Šabpare-ye sâhel-e nazdik – p. 510)
šabpare-ye sâhel-e nazdik
*ĉuk-o ĉuk !...*elle a perdu son chemin dans la nuit profonde
la phalène du rivage voisin
- **ti tik ti tik**
dar in karân-e sâhel o be nime šab
nok mizanad
« *siyuliše* »
ruy-e šiše (Siyuliše – p. 513)
ti tik ti tik
à cette extrémité du rivage à minuit
«*siyuliše*»
cogne du bec
contre la vitre

Immédiateté rendue sensible ou comble de l'artifice, ces vocables mimétiques ne sont pas sans rappeler les origines mythiques du genre poétique classique par excellence qui revendique lui aussi une certaine naturalité rythmique : le *robâ'i*. Le premier exemple, en particulier, évoque le récit par le poéticien Šams-e Qeys-e Râzi de la découverte du *bahr-e tarâne* par Rudaki, de la bouche d'un jeune enfant jouant aux billes qui, réussissant un coup

inespéré, se serait écrié : *ğaltân ğaltân hami ravad tâ bon-e gav!* (roulant roulant elle arrive au fond du trou)¹. La caution du « naturel » pour une mise en abyme du mythe des origines de la poésie ne saurait nous étonner de la part de l'érudit qu'était Nimâ.

3.1.3. Les néologismes

L'une des particularités du langage poétique de Nimâ réside dans l'emploi de néologismes de son invention. Bien qu'ils soient formés conformément aux règles de la morphologie, ils présentent souvent une anomalie qui les différencie de tout autre terme existant. Ils se créent ainsi une ambiguïté qui oblige le lecteur à une lecture plus minutieuse et approfondie. Selon Nimâ, tout ce qui est profond est ambigu, et cette ambiguïté accroît la beauté de l'œuvre, car l'obscurité appelle des interprétations diverses. C'est dans cette perspective esthétique qu'il forge ces néologismes. Analysons l'exemple ci-dessous :

- *Har tani zânân, jodâ az xânemânaš, bar saku-ye dar, nešastetar* (*Morğ-e âmin* – p. 495)
chacun d'entre eux, séparé de son foyer, sur le seuil de la porte, **plus assis**

Dans cet hémistiche le néologisme *nešastetar* se construit régulièrement comme un comparatif. En effet, le comparatif se forme en persan par l'adjonction à l'adjectif, ou au participe passé à valeur adjectivale, du morphème *-tar* comme ici :

Nešaste [participe du verbe *nešastan* : « asseoir »] + *-tar* → *nešastetar* [comparatif]

Grammaticalement, le terme est correctement construit, mais sa signification, que l'on pourrait rendre en français par « plus assis », pose problème. On ne peut normalement former de comparatif que sur un adjectif susceptible de gradation, ce qui n'est pas le cas du participe passé « assis ». Il est de même pour les comparatifs ci-dessous :

- *Bar farâz-e kuh-hâ-vo darre-hâ-ye ğamfazâ-ye za'farâni čehre-ye ân zendegâni degarsântar* (*xâne-ye sariveyli* – p. 266)
au sommet des montagnes et des jaunes collines désolantes, le visage de cette vie **plus autrement**
- *Man beguyam be to ânân ke degartar budand* (*Yek nâme be yek zendâni* - p.481)
je te dirai ceux qui étaient **plus autres**

¹ Šams al-Dîn Mohammad ibn Qeys al-Râzi : *Al-mo'jam, fi ma'âyir aš'âr al-'ajam*, éd. S. Šamisâ, Tehrân, 1373/1995.

Parallèlement à ces créations lexicales, Nimâ a recours dans ses poèmes à des termes rares, tels certains verbes composés qui, s'ils apparaissent dans les dictionnaires, sont les variantes les moins usitées des constructions existantes.¹ Nous nous contenterons d'en citer quelques uns :

- *midahad qesse-ye mardi bâzam*
suye daryayi divâne safar.
 là légende d'un homme **me fait** de nouveau **voyager** vers une mer folle
safar dâdan : « *ravâne-ye safar kardan* » (Mânli – p. 351)
- *bâd az jâ šode zinsuy bedânsuy rahâ dâd lejâm,* (ibid – p. 351)
 s'étant levé, le vent **a relâché** la bride ça et là
rahâ dâdan : « *rahâ kardan* »
- *čon miyafkanad be har âvâ guš* (ibid – p. 353)
 comme il écoute n'importe quelle voix
guš afkandan : « *guš dâdan* »
- *raqs bar dâšte mowji bâ mowj* (ibid – p. 354)
 chaque vague s'est **mise à danser** avec une autre
raqs bar dâstan : « *raqsidan* »

3.1.4. L'archaïsme syntaxique

Le renouvellement de la poésie chez Nimâ ne se borne pas à apporter du nouveau dans la poésie persane. Son usage de tournures archaïques contribue tout autant à produire les effets d'étrangeté qui donnent à sa poésie sa saveur particulière. Loin de rejeter les héritages du passé, Nimâ sélectionne dans la langue classique les phénomènes susceptibles de subvertir le langage usuel à des fins esthétiques. Raviver exclusivement certains traits de langue classique dans ses poèmes participe de sa rupture avec le classicisme, et de son geste moderniste. C'est toute une fusion, une alliance qui s'établit entre l'archaïque et le moderne, qui façonne l'originalité du langage poétique de Nimâ. De la langue ancienne, il ne retient guère le lexique, fuyant le pédantisme. En revanche, il ressuscite maintes tournures archaïques dans sa poésie moderne, qu'il s'agisse de la forme pleine de l'infinitif aux temps composés, ou de la liberté de construction.

¹ PURNÂMDARIYÂN, T., (1381/2002), *op. cit.*, pp.149-150.

a) Les hypallages

La langue ancienne permettait plus aisément les énullages grammaticaux, à savoir l'échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre ou une autre personne, voire les hypallages, dans lesquels on paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre sur le sens. Dans la langue moderne, plus fixe, ces discordances apparaissent comme des figures de style :

hamcenân k-andar ġobâr andude-ye andišeġhâ-ye man malâlanguz {malâlanguz-e man}
encore dans mes réflexions poussiéreuses et désolantes (Oġâq-e sard – p. 453)

mesl-e inke bâmi az bâmam nakutahtar bedide {kutahtar nadide}
apparemment il n'a pas vu de toit moins bas que le mien (Xâne-ye sariveyli – p. 247)

tirparvâzi be sangin xâb-e ruzânâš zemestâni {ruzân-e zemestâniyaš}
un oiseau au vol rapide dans son lourd sommeil de jours d'hiver (Xâb-e zemestâni – p. 297)

bâ tanaš ġarm biyâbân-e derâz {bâ tan-e ġarmaš}
morde-râ mânad dar ġuraš tang {ġur-e tangaš}
le désert étendu de tout son corps chaud
semble un défunt dans sa tombe étroite
(Hast šab – p. 511)

b) Les tmèses

La division des parties d'un mot composé, par l'intercalation d'un ou plusieurs autres mots, était elle aussi plus fréquente en persan archaïque, où l'ordre des constituants de la phrase était plus libre. La séparation des mots composés devient, chez Nimâ, le signe d'une recherche stylistique.

hic âvâyi nemiyâyad az ân mardi ke dar ân panjere har ruz
cešm dar râh-e šabi mânand-e emšab bud bârâni {šabi bârâni}
nulle voix ne parvient de l'homme qui se tenait chaque jour à la fenêtre
les yeux rivés sur une nuit pluvieuse comme cette nuit
(Ruye bandargâh – p. 510)

midahad ġesse-ye mardi bâzam
suye daryayi divâne safar. {safar midahad}
la légende d'un homme me fait de nouveau voyager vers une mer folle
(Mânli- p. 351)

c) L'emploi de la forme pleine de l'infinitif à la place de l'infinitif apocopé dans les temps composés

kohne xâhad šodan ânče xizad {xâhad šod} (Afsâne – p. 58)
Vieillira tout ce qui se lève

*man bâ havas-e bisamar-e tondrovân
digar kârim naxâhad budan {naxâhad bud}* (Pariyân - p.275)
avec les vaines ardeurs des violents

je n'aurai plus rien à voir

*u rafte bâ sedâyaš ammâ
xândan nemitavânad. {nemitavânad bexânad}* (Rey-râ – p. 506)
il est parti avec sa voix mais
ne peut pas chanter

3.2. La rhétorique de Nimâ

La poésie moderne de Nimâ ne manque pas de figures rhétoriques. A côté des traditionnelles analogies, métaphores et allégories, les figures de sons prennent une ampleur nouvelle et marquent la prédilection du poète pour les figures acoustiques, perceptibles à l'audition d'un poème déclamé.

3.2.1. Les figures de son

L'assonance, répétition rapprochée d'un phonème vocalique, et l'allitération, son pendant consonantique,¹ sont des « figures de son » bien connues de la poésie classique. Il semble toutefois que leur usage accru chez Nimâ serve une visée nouvelle, et serve à souligner ou à renforcer d'autres parallélismes dans la déclamation. Nous nous contenterons des exemples ci-dessous :

a) Assonances

en [â] :

xâter az yâd-e diyâr-o yâr midâram kesel (Dar javâr-e saxt-e sar – p. 158)

vaz rah-e in delgozâ yâdâvarihâ ostoxân-e ârezuhâ-ye nahâni-râ (Xâne-ye sariveyli - p. 269)

en [e] :

¹ REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique*, 4^e éd., Paris, PUF, 2001, p.124 ; KOKELBERG, J., *Les Techniques du style*, 3^e éd., Paris, NATHAN, 1993, p. 114-115.

guyi ke xaste ast-o nafas taze mikonad

goftâ : matâ 'e kohne če kas taze mikonad (Sarbâz-e fulâdin – p. 131)

b) Allitérations

en [š] :

šab hame šab šâh râ fekr-e parišân râh dâšt (Dâniyâl – p. 230)

en [g] :

ruye golhâ-ye degar digar saf-e gostardanihâ gostarânid... (Xâne-ye sariveyli – p. 251)

sang har sangi abas bâ sang-e digar , tangi âvarde (Manzume be šahryâr – p. 315)

de nasales [m], [n] :

man sefidam be tan-o narntaram man be tanam yâ zan-e to (Mânli – p. 361)

c) Anaphores

Répétition macro-structurale qui consiste en la reprise (double au moins) d'un même mot (ou groupe de mots) en début de vers ou de syntagme, l'anaphore peut apparaître en début de vers immédiatement consécutifs. Cette figure de répétition détient une valeur émotive et déclamatoire particulièrement forte dans la poésie de Nimâ. Dans le premier exemple ci-dessous, la répétition du mot *ânhame* renforce la charge de l'effet accumulatif de l'énumération, et insiste encore sur l'ampleur des attitudes dénoncées. Dans le deuxième exemple, c'est l'*ethos* du poète qui est mis en valeur, et l'anaphore, secondée par l'enjambement, souligne avec émotion son engagement vis-à-vis de son peuple. Ces répétitions jouent un rôle essentiel dans le marquage accentuel de son discours poétique :

ânhame zende čonân morde bê já.

ânhame morde čonân zende be cešm az pey-e zist.

ânhame jâm ke mitarkadešân me 'de, ze bas nušide

ânhame tešne ke mimirad az tešnegi-o nist ze kas pušide. (U be ro'yâyaš – p. 450)

Tant de vivants semblables à des défunts immobiles.

Tant de défunts semblables à des vivants en quête de vie.

Tant de coupes dont le ventre crève, pour avoir trop bu

Tant d'assoiffés qui meurent de soif au vu et au su de tous.

faryâd-e man šekaste agar dar galu, v-agar

faryâd-e man rasâ

man az barâye rahe xalâs-e xod-o šomâ

faryâd mizanam.

faryâd mizanam !

(*Qâyeq* – p. 500)

Mon cri s'il s'étouffe dans ma gorge, et si

Mon cri porte

Moi, pour ma propre émancipation et la vôtre

Je crie.

Je crie !

Pour comprendre en quoi ces figures traditionnelles prennent ici une telle ampleur, l'article de Habibollah-e Najafi consacré au rapport entre musique et métrique dans la poésie de Nimâ nous offre une piste de réponse.

On identifie habituellement deux types de rythmes dans un poème, un rythme produit par la métrique, et un autre par le langage. Ce dernier se fonde sur le rapport qu'entretiennent les phonèmes, les mots, et les structures syntaxiques des hémistiches ou des vers, par rapport aux structures neutres, non marquées, de la syntaxe ordinaire. Le chercheur soviétique Rostam 'Aliof souligne, après avoir analysé le fameux poème de Nimâ *Mitarâvad mahtâb*, que l'harmonie syntaxique, la conformité des segments phrastiques et d'autres composants entre les hémistiches contribuent, sur le fond musical de la métrique, au rythme du poème. Les éléments essentiels au rythme du poème sont, selon 'Aliof, le fond musical du mètre '*aruzi*, l'harmonie syntaxique, la tonalité expressive, etc.¹ Une telle analyse confirme les revendications de Nimâ lui-même, en montrant que le rythme poétique n'est pas uniquement fondé sur le respect de la métrique normative. Dans la poésie classique, la métrique domine largement l'ensemble des phénomènes rythmiques, et les subsume. Selon Nimâ, elle conduit à négliger le rythme propre du langage. C'est précisément pour combattre cet oubli d'un rythme plus « naturel » qu'il conçoit la déclamation :

Notre peuple a besoin de paroles sérieuses. Cela se réalise par la déclamation. Je crois que la poésie persane doit choisir un rythme qui en s'éloignant de la musique monotone, profite à la déclamation.²

Un système polyrythmique, comme le souligne Najafi, se dégage de la poésie de Nimâ. Là, métrique et rythme langagier fonctionnent dans un jeu d'attraction et de répulsion réciproque. Quand Nimâ parle de la déclamation naturelle du discours poétique ou quand il souhaite rapprocher la poésie de la prose, c'est dire qu'il souhaite, en fait, engendrer le rythme langagier dans sa poésie. Or le rythme langagier résulte de l'accentuation des phonèmes

¹ ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, pp. 613-614.

² YUŠÏJ, N., (1380/2001), *op. cit.*, p. 326.

saillants devant les coupes qui balisent l'organisation syntaxique du discours. Les figures de répétition (de mots ou de phonèmes), ou encore les perturbations syntaxiques que Nimâ fait subir au langage, contribuent au travail de redistribution des accents de mot.¹ Quant aux anaphores, elles se doublent d'un accent émotif dans la déclamation.

3.2.2. Les figures de sens : le rôle de l'image

Figure d'imagination, le symbole désigne, à l'exception de son sens propre, un sens autre qui lui est associé par convention ou par allusion. On distingue deux catégories de symboles. La première regroupe les symboles consensuels auxquels la notoriété fixe un sens déterminé, et commun à toute une communauté. La seconde rassemble des symboles particuliers, fruit de l'innovation de poètes isolés, et ne faisant sens qu'au sein d'une œuvre limitée. Ces derniers s'accompagnent souvent d'une certaine ambiguïté et apparaissent relativement neufs au lecteur chargé de les décoder.²

La poésie de Nimâ regorge de symboles. Lecteur averti du symbolisme français, il s'ingénie particulièrement à former dans ses poèmes des symboles de la seconde catégorie pour créer des images d'une nature particulière. Par-delà le consensualisme de l'imagerie classique, Nimâ cherche à exploiter directement son environnement comme source d'inspiration, et jette un regard neuf sur tout ce qui l'entoure. Plus question pour lui de se contenter de références secondaires et instrumentales au monde et à la nature, ni de maintenir la distance de la stylisation conventionnelle des *topoi* amoureux par exemple. Dans la poésie de Nimâ, le cortège d'images de la nature s'unifie avec le poète.³

Dans le cadre du symbolisme social, Nimâ exprime les déchirures profondes de sa conscience, qui seraient indescriptibles dans un poème classique. La plupart des poèmes antérieurs à *Qoqnus* sont symboliques, caractéristique à laquelle il fait allusion dans une lettre adressée, en 1324, à Mobaššeri :

Le poème *afsâne* a une manière que les gens apprécient. Elle est proche de leur compréhension contrairement à mes poèmes actuels qui sont symboliques et libres...⁴

¹ NAJAFI, H., (1378/1999), *op. cit.*, pp. 437-441.

² ŠAMISĀ, S., (1380/2001), *op. cit.*, pp. 75-77.

³ FALAKI, M., (1373/1994), *op. cit.*, p. 50.

⁴ YUŠIJ, N., *Nâmehâ-ye Nimâ Yušij*, éd. TÂHBAZ, S., Tehrân, Našr-e Âbi, 1364/1985, p.165.

Le foisonnement de symboles complique le décryptage global de ses poèmes.¹ Mais, dans ses poèmes modernes, la présence des symboles n'a pas pour objectif d'échapper à une expression directe et réaliste. Loin des prototypes du classicisme, ces images sont le fruit de sa propre création en relation intense avec son environnement.² Le symbole est, selon lui, le meilleur moyen de décrire, et il contribue à la valeur et à la dignité du poème. Nimâ estime qu'un poème ne doit pas pouvoir être décrypté dès la première lecture, ce que permet l'extension du symbolisme à l'ensemble du poème.³ Intermédiaire des sentiments comme des pensées du poète, pour Nimâ, toute chose est potentiellement support de symbole. Il fait des objets, des animaux et des éléments de la nature, des symboles dynamiques et non statiques, afin de suggérer ce qu'ils symbolisent. Ce travail de suggestion fonctionne comme une série d'encodages qui appellent à être déchiffrés. Le symbolisme fondé sur des symboles dynamiques en particulier reflète sa conception tout à fait individuelle de la réalité. On peut y voir la première entreprise globale d'individualisation des signes dans la poésie persane, à la suite du romantisme européen, puis des symbolistes français, notamment de Mallarmé en ce qui concerne la théorie de suggestion.⁴

Parmi les divers symboles de Nimâ, la nuit est souvent privilégiée. Dans la poésie classique, la nuit indique généralement le moment de l'invocation, de la prière, des confidences amoureuses ou encore de l'extase. Dans la poésie de Nimâ, à l'inverse, elle symbolise le plus fréquemment la tristesse et le désarroi face à un climat social étouffant, et s'associe presque toujours, dans les poèmes plus intimistes, à l'évocation de l'insomnie. L'arrivée au pouvoir de Rezâ Xân à la suite d'un coup d'État qui débouche sur un régime dictatorial et oppressif précipite le pays, selon le poète, dans l'obscurité. Une ère non moins sombre débute pour Nimâ et pour le peuple iranien avec l'accession au pouvoir de Mohamad-Rezâ en 1332. L'imagerie nocturne de ses poèmes est à la mesure des impressions ténébreuses que lui inspirent ces jours noirs.⁵

¹ PURNÂMDÂRIYÂN, T., (1381/2002), *op. cit.*, p. 173-174.

² FALAKI, M., (1373/1994), *op. cit.*, p. 120-122.

³ QARÂGOZLU, M., « *Tarjome-ye šabâne, barresi va bāznemud-e še'r va andiše-ye siyâsi-ye Nimâ az dariče-ye šarh-e še'rhâ-ye u* », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, (1378/1999), *op. cit.*, p. 337.

⁴ FISER, E., *Le Symbole littéraire*, Paris, Rien De Commun, s.d., pp. 140-147.

⁵ *Ibid.*, pp. 378-387.

(*Šab ast – p. 490*)

*šab ast,
šabi bas tiregi damsâz bâ ân.
be ruye šâx-e anjir-e kohan « vagdâr » mixânad, be har dam
xabar miâvarad tufân-o bârân râ. va man andišnâkam.*

Il fait nuit
Une nuit à laquelle seule l'obscurité participe
Vagdâr chante sur une branche du vieux figuier, à chaque instant
Il annonce l'arrivée du déluge et de la pluie. Et je suis plongé dans mes pensées.

Cette strophe dessine la pénible nuit qui domine la société, dans l'attente du déluge terrifiant qu'annonce le messager. Le poète voit la nuit fécondée par ce déluge pour mieux exprimer la terreur et l'épouvante qui s'imposent à la société.

(*Xorus mixânad – p. 420*)

*ququli qu ! xorus mixânad
az darun-e nahoft-e xalvat-e deh
az našib-e rahi ke con rag-e xošk,
dar tan-e mordegân davânad xun*

Cocorico ! chante le coq
De l'intérieur caché du village silencieux
D'une voie en pente qui comme une veine tarie
Repousse le sang dans la chair des morts

C'est toute une imagerie que tisse ici Nimâ, et dont le coq est le symbole pivot, le coq messager de la liberté qui annonce la venue du matin. Sa voix symbole de délivrance réjouit les oreilles de l'âme. Son cocorico dissipe les ténèbres suffocantes et appelle la lumière de la liberté et de la prospérité.

*garm šod az dam-e navâgar-e u
sardiâvar šab-e zemestâni
kard efšâ-ye râzhâ-ye magu
rowšanârây sobh-e nurâni*

Elle s'est réchauffée à son souffle chantant
La nuit hivernale porteuse de froid
Il a divulgué les secrets tabous
Le brillant matin de lumière

La luminosité de la lune est l'étincelle d'espoir qui s'élève dans le ciel ténébreux. Mais, ne trouvant ni la place ni le moment propice pour rester, elle se cache de nouveau. Elle

laisse ainsi en sommeil le peuple inconscient qui ignore la réalité qui l'entoure, au grand dam du poète.¹

(*Mahtâb* –p. 444)

mi-tarâvad mahtâb
mi-deraxšad šabtâb
nist yekdam šekanad xâb be češm-e kas-o lik
qam-e in xofte-ye čand
xâb dar češm-e taram mi-šekanad

Le clair de lune s'infiltré
Le lampyre luit
Sans jamais briser le sommeil des yeux de quiconque et pourtant
Le chagrin ces endormis
Vient briser le sommeil de mes yeux humides

Nous constatons que, dans l'imagerie de Nimâ, le symbole est le pivot autour duquel s'organisent les éléments dont l'articulation produit des images inédites. Il est vrai que le décryptage de ces images se heurte à des ambiguïtés de sens, mais c'est justement là l'un des traits de nouveauté qui différencient sa poésie de toute poésie antérieure, et lui confèrent une figure originale et exemplaire.

Ainsi, nous avons examiné, au cours des pages qui précèdent, comment Nimâ procède à la rénovation de la poésie persane. Libérant la poésie de certaines contraintes prosodiques en autorisant le poète à accommoder mètres et rimes aux besoins de son discours, il fournit de ses règles une nouvelle définition, qui privilégie la dimension sémantique et subjective du poème. Ce sont désormais ses différents élans de parole qui dictent ses rimes au poète.

Son travail sur le langage poétique allie renouveau et archaïsmes. Il parvient également à créer un langage particulier qui contribue à la musicalité de ses poèmes. Inspiré par le symbolisme français et sa théorie de suggestion, il fonde sa propre imagerie sur son appréciation intime de la nature et du rôle social qu'il attribue au poète. Nimâ guide ainsi la poésie persane vers l'individualisation de l'imagerie poétique.

¹ DÂNEŠVAR, A., « Bonmâyehâ-ye tasviri-ye še'r-e Nimâ », in *Yadnâme-ye Nimâ*, (1378/1999), *op. cit.*, pp. 150-163.

DEUXIEME PARTIE

1. Introduction à la poésie kurde

1.1. La poésie kurde classique

Bien qu'historiquement plus tardive que son équivalent arabe ou persan, du fait de la situation sociopolitique du Kurdistan, la poésie représente le premier genre littéraire kurde. De fait, l'émergence d'une poésie écrite spécifique remonte à la constitution de principautés kurdes dans la seconde moitié du XIV^e siècle, et au développement de la culture de cour et du mécénat.¹ L'identification du 'premier' poète kurde demeure en revanche à ce jour une question polémique, dans la mesure où la périodisation de la poésie kurde varie souvent selon le dialecte d'origine des critiques. Mais on considère d'une manière générale la poésie écrite des trois dialectes kurmanjî, goranî et soranî, jusqu'au début du XIX^e siècle, comme la poésie kurde classique.²

En dépit des différences dialectales, un certain nombre de caractéristiques communes dominent la poésie kurde classique, qui dérivent majoritairement de la poésie persane. Parallèlement à la théologie enseignée dans les *madrassa*, la plupart des poètes kurdes ont en effet étudié, dès l'enfance, le persan et la poésie persane dans l'œuvre des grands poètes comme Hâfez et Sa'di. Les recueils de poètes kurdes renommés tels Jizîrî, Nalî ou Salim, attestent une imprégnation profonde des grandes œuvres de la poésie persane classique.³ C'est pourquoi la poésie kurde, à l'exception de la poésie goranî, a adopté, dès le départ, les traits

¹ AHMED, A., *Essai sur l'histoire de la littérature kurde au Kurdistan méridional (de 1820 à 1920)*, thèse de doctorat de littérature kurde, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, 457 p., pp. 99-111.

² L'émergence de la poésie kurmanji remonte au XIV^e siècle, où 'Elî Herîrî, Ehmed Jizîrî, Feqé Teyran et Melayé Bateyî comptent parmi les poètes les plus réputés. Jizîrî est le poète le plus influent de cette ère. La poésie goranî débute au XVII^e siècle. Bésaranî, Mewlewî et Melay Jebarî sont les figures les plus célèbres de cette période. Leurs poèmes sont marqués par une métrique syllabique et l'emploi de la rime plate, puisées toutes deux à la littérature kurde orale. C'est au début du XIX^e siècle qu'apparaît la poésie soranî. Nalî, Salim et Kurdfî sont les poètes qui ont le plus influencé leurs successeurs. Cette période est marquée par son abondante production poétique et par la remarquable continuité de ses modèles jusqu'à aujourd'hui. Pour plus de détails, voir AMÉDÎ, S., *Hozanvanét kurd*, Beğda, Kořî Zanyarî 'Eraq Destey Kurd, 1980 ; SEJADÎ, 'A., *Mézûy edebî kurdî*, Beğda, 1952 ; KURDO, Q., *Tarîxa edebîyata kurdî*, Stockholm, Roža Nu, 1983.

³ 'ARIF, M., « Te'sîrî ziman o edebî farsî le ser edebî kurdî », in *Govarî koléjî edebîyat*, n° 18, Beğda, Zanistgay Beğda, 1974, pp. 72-78 ; MÎRAWDELÎ, K., « Seretayek bo lékolînewey še'îrî kilasîkî kurdî », in *Didarî še'îrî kilasîkî kurdî*, HEME KERÎM, H., Beğda, Dezgay Roşinbîrî o Bîlawkirdinewey Kurdî, 1986, pp. 69-70.

formels de la poésie persane, dont nous nous contenterons de mentionner les aspects qui concernent notre recherche.

De fait, les poètes kurdes classiques adoptent la métrique *'aruzi* par l'intermédiaire de la poésie persane. 'Ezîz Gerdî, dans son ouvrage consacré à la métrique kurde classique, montre que celle-ci s'inspire directement de la métrique persane, jusque dans les modifications qu'elle a subies.¹ Mais l'emprise du persan ne se borne pas à la métrique, et se manifeste également dans tous les aspects techniques de la poésie kurde. D'un point de vue lexical, l'ampleur des emprunts arabes et persans en est le trait le plus remarquable, la plupart des termes arabes s'étant introduits dans la poésie kurde par l'intermédiaire de la poésie persane. L'emploi des termes arabes et persans est à ce point prisé dans la poésie classique qu'il constitue, pour le poète, un gage de son habileté technique.² Quant aux formes poétiques pratiquées par les poètes kurdes, ce sont le *qazal*, la *qaside*, le *qet'e*, le *mosammat*, le *mostazâd*, le *robâ'i*, le *tarji'band* et le *tarkibband*, formes monorimiques, polyrimiques ou strophiques classiques où l'unicité du mètre est partout observée.³ Les poètes kurdes profitent également des recueils persans pour apprendre la rhétorique (*badi'* et *bayân*) et y puiser images et figures.⁴

Il faut cependant remarquer que la poésie persane classique eut beaucoup moins d'influence sur la poésie goranî, qui constitue un cas particulier dans la poésie kurde. La région de Hewraman, où le goranî est en usage, étant d'un accès difficile, les contacts avec le monde extérieur y furent longtemps réduits. D'où la tendance des poètes de cette région à puiser davantage dans leur propre patrimoine culturel pour leurs compositions littéraires. Les conséquences de cet isolement sont perceptibles dans la poésie goranî. A la différence des poètes des dialectes kurmanjî et soranî, les poètes goranî s'inspirent notamment beaucoup de la littérature kurde orale. Permettant des réalisations très riches, celle-ci regroupe les genres *stiran*, *beyt* et *lawik o heyran*, dans des registres aussi variés que l'épopée, la lyrique, la fable

¹ GERDI, E., *Kêşî šê'ri kilasîkî kurdî o berawird kirdinî le gel 'erûzî 'erebî o kêşî šê'ri farsî da*, Hewlêr, Wezareti Roşinbîrî, 1999, pp. 288-327.

² 'ARIF, M., (1974), *op. cit.*, p. 80.

³ ELÎ, D., *Binyatî helbest le honrawey kurdî da*, Silêmanî, Řenj, 1998, pp. 104-116.

⁴ XEZNEDAR, M., *Mujez tarikh al-adab al-kurdî al-mo'asir*, trad. ŠEXO, 'A., Halab, 1993, p. 42.

et le panégyrique.¹ A l'instar du reste de la littérature orale, la poésie folklorique kurde, anonyme et de composition immémoriale, se transmet de région en région et de génération en génération. Elle est destinée à être chantée. Ce genre se retrouve dans tous les dialectes kurdes, témoin l'extrait suivant d'une chanson lyrique kurmanjî :

<i>hay nermé / nermé nermé</i>	<i>hay nermé / nermé nermé</i>	
<i>babé nermé / feleye</i>	<i>nermé na / dete meye</i>	
<i>ew nermîna / tîyarî</i>	<i>bišêxadî / digel min yarî</i>	
<i>ew nermîna / 'ertûšî</i>	<i>tewserî / rešepûšî</i>	
<i>havîne dun / ya germe</i>	<i>me ji bab o / bira šerme²</i>	(3+4 / 4+3)

[...]

Ô, Nermé, Nermé, Nermé, ô, Nermé, Nermé, Nermé !

Le père de Nermé est chrétien, il ne me la donne pas !

Ah, Nermîn de la tribu de Tîyarî, je jure par Šêxadî* que tu es mon amour !

Cette Nermîn de la région de Ertûš, tu as un voile noir sur le visage,

C'est l'été et il fait chaud mais j'ai honte de mon père et de mes frères !

D'un dialecte à l'autre, on retrouve un ensemble de caractéristiques communes à cette poésie orale. Celle-ci se caractérise principalement par une métrique syllabique, selon trois patrons possibles : le décasyllabe (5+5), l'octosyllabe (4+4) et l'heptasyllabe (3+4 / 4+3). La rime suivie (*aa bb cc...*), enfin, est la configuration rimique la plus fréquente dans ces chansons. Elles sont par ailleurs marquées par un langage simple qui comprend très peu de termes étrangers, et où la répétition et la comparaison dominant l'appareil rhétorique pour convoyer émotion et associations imagées dépourvues d'ambiguïté,³ comme dans cet octosyllabe soranî :

<i>eger nebwaye / le lomey wilât</i>	<i>keprêkim debest / šew o rož le lat</i>	(4+4)
Si ce n'était la pudeur envers les gens du pays		
Je dresserais, jour et nuit, une chaumière juste à côté de toi		

Mais tandis que se développe parallèlement, en kurmanjî et en soranî, une poésie « savante » sur le modèle de la poésie persane *'aruzi*, la poésie goranî écrite fait figure

¹ Stiran (chanson) est un poème isométrique à rime régulière tandis que Beyt, Lawik et heyran sont des poèmes anisométriques à rime sporadique. Voir : XEZNEÐAR, M., *Kêš o qafîye le šê'ri kurdîda*, Beğda, Alwefa, 1962, pp. 30-39.

² BERWARÎ, K., *Perwa çîya*, beğda, Emindarîya Giştîya Roşinbîrî o Lawan, 1986, pp.65-67.

* Saint kurde des *yezîdî* dont le tombeau se trouve au Kurdistan d'Irak.

³ RESUL, 'I., *Edebî folklorî kurdî, lêkolînewe*, Beğda, Dar al-jahez, 1970, pp. 8, 11-68 ; XEZNEÐAR, M., (1962), *op. cit.*, pp. 30-36.

d'exception. Elle ne pratique en effet que le seul mètre décasyllabique (5+5), emprunté à la chanson folklorique, comme dans l'extrait suivant :

Goranî : *šînim bigirîn šîwenim xeylî* *termim biwešîn we zilfî leyfî*¹ (5+5)
Je me lamente en pleurant, je gémiss beaucoup, enterrez mon cadavre avec la chevelure de Leyfî

Corrélativement, la rime plate apparaît seule dans les compositions des poètes goranî « classiques », y compris dans le *qazal*, le *qet'e*, etc., tandis que dans la poésie persane classique comme dans la poésie kurde des autres dialectes, elle est exclusivement réservée au *masnavi*. On rencontre également moins de termes étrangers, arabes ou persans, dans cette poésie que dans celle des autres dialectes.²

1.2. La poésie kurde contemporaine

Une nouvelle ère s'amorce au début du XX^e siècle dans l'histoire de la poésie kurde. La première guerre mondiale et la division du Kurdistan entre plusieurs pays ont des effets dramatiques sur la vie du peuple kurde, et éveillent de vastes mouvements nationalistes. La naissance du journalisme kurde et l'ouverture sur le monde favorisent notamment chez les lettrés la découverte décisive de la poésie européenne et turque moderne. Certains critiques désignent cette période du nom de « néoclassicisme » ou de « réveil » (*qonağî wuşyar bûnewe*). De fait, l'évolution de la poésie durant cette période est principalement thématique. Aux traditionnels lyrisme, mysticisme, didactisme et panégyrique, la poésie du XX^e siècle adjoint notamment des problématiques patriotiques, politiques et sociales.³ Cette ère débute par les poèmes sociaux de Hajî Qadirî Koyî et les poèmes sociopolitiques de Pîremêrd, thèmes qui trouveront leur prolongement dans les poèmes de Esîrî, Zîwer et Békes, par exemple.⁴

¹ RESUL, 'I., (1970), *op. cit.*, pp. 30-37.

² GERDÎ, E., *Serwa*, Hewlêr, Dezgay Çap o Bilawkindinewey Aras, 1999, pp. 262-292 ; XEZNEDAR, M., (1993), *op. cit.*, p. 29.

³ XEZNEDAR, M., (1993), *op. cit.*, p. 95.

⁴ ME'RUF, K., *Al-haraka al-tajdidiya fil-she'r al-kurdi al-hadis 1914-1965*, vol I, Stokholm, 1992, p. 63 ; REŞÎD, X., *Řebazî řomantikî le edebî kurđîda*, Beğda, Dezgay Řošinbirî o Bilawkindinewey Kurđî, 1989, pp. 57-58.

Cependant, certains de leurs contemporains regrettent qu'en dépit de cet élargissement thématique, la forme poétique reste inchangée. 'Abdolrahîm Hekarî, Rešîd Nejîb et Šéx Nûrî Šéx Salih, très conscients de la nécessité d'un changement au niveau de la forme, engagent des démarches dans ce sens, bien que leurs efforts n'aboutissent pas pour autant à bouleverser en profondeur les canons classiques.¹ Hekarî par exemple, privilégie la rime plate dans la plupart de ses poèmes, et joue sur la mise en page de ses vers.² Šéx Salih modifie quant à lui le nombre de vers dans certaines strophes de ses *tarji 'band* et *tarkibband*.³ Rešîd Nejîb, dans une expérience unique (*'Ešq o xeyal*), fait varier le nombre de syllabes dans les seconds hémistiches d'un *mosammat*. Mais il faut attendre les démarches novatrices de Goran pour assister à une rénovation de profondeur de la forme poétique kurde.

1.3. 'Abdollah Goran : le destin d'un militant et d'une œuvre engagée

Né en 1904 à Helebje, petite ville du Kurdistan d'Irak, 'Abdollah Beg, surnommé Goran*, apprend de son père la lecture de Coran. Il étudie les sciences coraniques dans la mosquée de Pacha à Helebje et s'inscrit également dans une école primaire turque. Sa quatrième année scolaire coïncide avec l'occupation de Helebje par les forces anglaises. L'année 1919 est marquée par la mort de son père et son frère aîné l'envoie, en 1921, à l'école de sciences de Kirkuk. Mais la même année, suite à la mort inopinée de son frère, il quitte l'école.

De 1925 à 1937, il travaille comme enseignant dans sa ville natale, avant de devenir fonctionnaire au Ministère des Travaux Publics. Rallié aux idées de gauche, avec lesquelles il se serait familiarisé dès 1938, il s'engage dans la lutte antifasciste et part travailler en Palestine pour l'émission kurde d'une radio antifasciste. En 1951 étant fonctionnaire, il est incarcéré à Hewlér pour ses idées libérales sous prétexte d'avoir liquidé de l'argent public. Un

¹ *Ibid.*, p. 168.

² MUHEMED, M., « Edgarekanî niwékirdinewe le še'rfî Rehmî Hekarî da », in *Govara Zankoya Dihok*, n° 4, Dihok, Zankoya Dihok, 1999, pp. 880-882.

³ MUHEMED, M., « Sîma 'eruzîyekanî qonağî guwastinewey še'rfî kurdfî », in *Govara Zankoya Dihok*, n° 1, Dihok, Zankoya Dihok, 1998, pp. 5-10.

* Ce nom désigne la région où le dialecte goranî est en usage.

an plus tard il retrouve sa liberté et devient rédacteur en chef du journal *Žin* (Vie) à Silémanî. Fervent militant, il se positionne dans la Guerre Froide et chante désormais dans la plupart de ses poèmes idéologiques et grandes figures du communisme comme Karl Marx, Lénine ou Staline, et les pays socialistes, de l'Union Soviétique à la Corée Démocratique, au Vietnam, à la Chine et à l'Europe de l'est, tout en dénonçant l'impérialisme mondial mené par les Etats-Unis. Il jumelle ainsi la lutte revendicative des Kurdes d'Irak avec la lutte anti-impérialiste de ces nations. En 1954, il est de nouveau condamné à un an de prison ferme assorti d'un an de résidence surveillée. Remis en liberté en 1956, Goran part cette fois pour Bagdad où il est derechef capturé pour patriotisme. Condamné cette fois à trois ans de prison avec sursis et à dix mille dinars d'amende, il se retrouve dans l'incapacité de s'acquitter de sa dette et doit donc purger sa peine. Grâce à la révolution du 14 juillet 1958, il regagne sa liberté et retourne à Silémanî. Un an plus tard il entame une visite de l'Union Soviétique, de la Chine populaire et de la Corée Démocratique au sein d'une délégation nationale irakienne. Au retour, Goran devient rédacteur en chef du magazine *Şefeq* (Aurore) qui s'intitule désormais *Beyan* (Déclaration). En 1960, il enseigne dans le département de kurde de la Faculté de Lettres à l'Université de Bagdad, et prend place dans le comité de rédaction du journal *Azadî* (Liberté). Atteint d'un cancer à l'estomac, Goran se fait opérer à Bagdad en 1962. Mais la maladie s'obstine. Il part alors se faire hospitaliser à l'hôpital du Kremlin à Moscou pour trois mois ; en vain. Il rentre alors à Silémanî où il rend le dernier soupir en décembre 1962.

Fortement inspiré par les poètes classiques kurdes et persans, il débute sa vie poétique vers 1930 en composant des vers classiques. Ses traductions de différents poètes étrangers nous révèlent l'envergure de sa connaissance de la poésie mondiale. Il traduit en kurde, dans un premier temps, tous les quatrains de Xayyâm, un *qazal* de Hâfez, un poème de Nâser Xosrow, un autre de 'Âref-e Qazvini. Il propose également une traduction de Shelley, le poète romantique anglais, et une autre d'Ievgueni Evtouchenko, le contemporain russe. Il s'intéresse aussi à la poésie persane moderne, et traduit un poème de Mirzâde-ye 'Eşqi et deux poèmes d'Abi Torâb-e Jali. Pour faire connaître au lecteur le poète persan dont il traduit le poème, Goran fournit une petite introduction sur sa vie ou son rôle dans l'histoire de la poésie persane. Il souligne, à titre d'exemple, en préambule à sa traduction de 'Eşqi :

ʿEšqi fut un poète iranien talentueux et patriote. Il a joué un rôle important dans le renouvellement de la poésie et de la littérature iraniennes. Ses poèmes à thème politique en particulier furent à ce point efficaces et dérangeants que les autorités de l'époque ne purent les supporter. Et ce, au point que le šah Rezâ Pahlavi complota sa mort et le fit assassiner à l'âge de 31 ans. Son recueil de poèmes et de proses est célèbre et immortel dans l'Iran tout entier¹...

Cette citation de Goran soulève une question majeure. Ses traductions témoignent clairement de sa familiarité avec la poésie persane moderne, puisqu'il fait même allusion au rôle de ʿEšqi dans cette vague rénovatrice. Nous sommes donc en droit de nous interroger sur la connaissance qu'il avait des travaux de Nîma et de son rôle déterminant dans la modernité poétique iranienne, lorsqu'il entamait lui-même une entreprise comparable une décennie plus tard. Tout porterait à croire que Goran avait lu Nimâ. Mais Goran lui-même gardant au sujet du père de la poésie persane moderne un silence déconcertant, sa position à son égard échappe à toute interprétation décisive. Nimâ a-t-il servi à un moment quelconque de modèle inavoué aux démarches de Goran ? Le silence de ce dernier doit-il être entendu au contraire comme une forme de déni, voire de dénégation à l'égard de la modernité poétique d'un pays qui symbolise pour lui le poids d'une tradition d'occupation ? Paradoxalement, Goran traduit en revanche un certain nombre de poètes turcs comme Nazim Hikmet, Emin Feyzi Beg, et des poètes arabes tels Jobran Xalil Jobran, Jamil Sedqi Zahawi et Mahdi Jawaheri. Ces traductions valent-elles alors comme filiation revendiquée ? Dans une interview accordée à ʿEbdolrezaq Bîmar, il affirme ainsi que :

Après avoir été imprégné par les poésies persane et turque, on a assisté à l'émergence et l'épanouissement de la poésie arabe et anglaise moderne. N'oublions pas qu'au début je suivais, grâce à la littérature anglaise, la théorie de l'art pour l'art et que je lisais les chefs-d'œuvre des poètes anglais comme John Keats et Oscar Wilde.²

Cette vaste culture littéraire lui permet de s'initier aux dernières évolutions de la poésie internationale. Inspiré par les démarches de ses prédécesseurs, les poètes persans, et surtout, turcs contemporains – influencés eux-mêmes par les rénovateurs français –, il entame une brillante carrière littéraire à partir de laquelle la poésie kurde prend un tournant décisif. De son vivant, il fait publier deux recueils de poésies intitulés *Behešt o Yadigar* (Paradis et

¹ GORAN, *Dîwanî Goran*, MELAKERIM, M. Beğda, Koñî Zanyarî Kurd, 1980, p. 474.

² BIMAR, 'A., « Daniştinêk le gel Goranda », in *Beyan*, n°2, Beğda, Dar al-hokuma wal-horriya, 1970, p. 3.

souvenir), et *Firmésk o Huner* (Larme et art), ainsi que quelques traductions de nouvelles et des essais politiques dans les journaux de l'époque. La mort ne lui permettra pas de voir publié son dernier recueil, *Sirušt o Derûn* (La Nature et l'intime). L'intégralité de son œuvre ne fut publiée que bien après sa mort, en 1980 à Bagdad.¹

¹ GORAN, (1980), *op. cit.*, pp. 545-549.

Nous tenterons, au cours de cette partie, de mettre en évidence les caractéristiques formelles et stylistiques de la modernité poétique de Goran. Certaines de ses innovations trouvent des antécédents dans les démarches isolées de quelques poètes de la même période, mais les critiques sont unanimes à reconnaître dans la démarche systématique de Goran la seule à avoir débouché sur un renouvellement en profondeur de la poésie kurde. Curieusement, cependant, aucune étude exhaustive n'a, à ce jour, présenté l'œuvre de Goran de façon satisfaisante. Les travaux existants se contentent pour la plupart de fournir une analyse partielle de l'aspect thématique ou prosodique de l'œuvre de Goran, qui ne permet pas de rendre compte de la cohérence d'ensemble de sa poétique. Les analyses proposées par les critiques kurdes, İzzedîn Resul, Hisên Şanof, Kakey Felah, Marif Xeznedar, auxquelles nous nous sommes référé au cours de cette recherche ne font pas exception, et pèchent souvent par incomplétude.

C'est précisément aux questions poétologiques dans leur ensemble, qui associent techniques d'écriture et contenu thématique, que nous nous sommes attaché en premier lieu dans cette partie consacrée à la démarche novatrice de Goran. Il nous faut cependant signaler que ce dernier est loin d'avoir produit, parallèlement à son œuvre, une réflexion poétique de l'ampleur de celle de Nîma. Il nous faut dès lors nous contenter, pour interpréter sa démarche, de quelques citations sporadiques, et tenter par ailleurs de reconstituer sa poétique à partir de l'analyse même de ses poèmes. Notre enquête devait prendre en compte ce peu de métadiscours, et par suite modifier quelque peu ses méthodes par rapport à la partie précédente.

2. Une destruction progressive

2.1. L'émancipation du classicisme

A l'instar de Nimâ, Goran débute sa carrière poétique en composant des poèmes classiques, marqués le respect inconditionnel des canons traditionnels. Dans l'introduction à son recueil *Behêšt o yadigar*, Goran évoque ainsi les caractéristiques de ses premières expériences poétiques :

Bahašt o yadigar est un recueil de poèmes à thématique entièrement lyrique. On y trouve des poèmes remontant à vingt-cinq ans voire davantage. On peut y trouver aussi des poèmes d'il y a quelques mois. La plupart des poèmes anciens sont composés sur la métrique 'aruzi, en kurde mêlé de termes empruntés à des langues étrangères. Même leur style est ancien...¹

Il fait ainsi preuve d'une grande habileté dans son usage des formes classiques, en particulier le *qazal* (*Eřoy oğir-* p. 63 ; *Ey šewqî gelawêž-* p. 65),² le *qet'e* (*Jewab bo jenab-* p. 122 ; *Ey gelawêž-* p. 173), le *čârpâre* (*Huznî peče-* p. 19 ; *Jin-* p. 74), le *tarkibband* (*Medenîyet-* p. 71) et le *tarji'band* (*Jiwanî ladé-* p. 32). Mais Goran introduit bientôt de légères modifications métriques ou rimiques qui brisent le canon classique dans ses poèmes, comme dans les exemples ci-dessous :

1-(*Derwêš 'Ebdullah-* p. 120)

*ne herfî mektebêkit xwênd, ne ustadê pelî girtî,
sîrif berzî zeka em sin 'etey fêr kird be šimşalî,
hemû weznêkî goranî, le tûlanî heta kurtî,
be ser penjey huner kirdit bedîlî koşîşî zalî !..*

(mafâ'ilon mafâ'ilon mafâ'ilon mafâ'ilon)

Tu n'as ni étudié dans une école, ni été entraîné par un maître,
C'est de toi-même que tu as appris à jouer de la flûte,
Sur tout rythme de chanson, bref ou long,
Tu as fait fructifier l'exercice de tes doigts habiles !..

Cet extrait est le quatrième des sept distiques d'un poème composé sur le mètre *hazaj-e mosamman-e sâlem*. Cet arrangement de strophes appliqué sur les cinq premiers, la métrique et la rime régulière nous inciteraient à qualifier ce poème de *čârpâre*. Mais les sixième et

¹ GORAN, (1980), *op. cit.*, p.3.

² Tous les exemples de la poésie de Goran seront désormais cités de : GORAN, (1980), *op. cit.*

septième strophes comptent chacune trois hémistiches au lieu de quatre, contrevenant à la structure d'un *čârpâre* pour produire une forme inédite.

Le poème *Šewékî behar*, composé sur le mètre *hazaj-e mosamman-e axrab-e makfuf-e mahzuf*, présente un système de rimes croisées (a b a b c d c d ...). Les première, deuxième et quatrième strophes, de quatre hémistiches chacune, évoquent la structure du *čârpâre* :

2-(*Šewékî behar*- p. 171)

tarîkî, temî destî dil o, taneyî serčaw,
šâbâlî pexiš kirdibû ta ku ebediyyet..
bédengî le čwar lawe muhajîm we xurošaw,
wek zulmetî šew neybû ewiš nûk o nihayet !
(maf'ulo mafâ'ilo mafâ'ilo fa'ulon)

L'obscurité, comme le brouillard de la pleine de cœur et la tâche blanche dans l'œil,
Avait déployé son aile immense jusqu'à l'éternité..
Le silence s'acharnait attaquant de toutes parts,
Infini, comme l'obscurité de la nuit !

Mais les trois autres strophes du poème comptent chacune six hémistiches :

jar jar le ufuq řa eweša šîrî biruske,
girmey ġezebî gwéy keř ekird hewre trîšqe ;
baran seretay řiqqetî bú : nim nim egirya,
westa bú zewî tînú zelîlane leberya !
emja be xuřem barî, le paš yekdû deqîqe,
afaqî emel řeš bu, nema péwe trúske !...
[...]

Par moments l'épée du tonnerre s'abattait à l'horizon,
La rumeur de l'ire du tonnerre assourdissait les oreilles ;
C'était le début de la tendresse de la pluie : il pleurait doucement,
La terre assoiffée s'était humblement rangée au-dessous !
Cette fois elle tomba drue, deux ou trois secondes plus tard,
Les horizons de l'espoir s'étaient obscurcis toute clarté en eux avait disparu

L'asymétrie produite entre les strophes brise ainsi la structure du *čârpâre* et produit, à son tour, une nouvelle structure inédite.

Nous pouvons distinguer nombre de ces poèmes dans la poésie de Goran. Ce geste représente une première émancipation vis-à-vis de l'invariance des structures, dans une écriture encore fidèle à la métrique et à la rime traditionnelle.

2.2. Le renoncement progressif aux formes savantes

2.2.1. Premières armes en métrique classique

Nous avons brièvement indiqué plus haut comment les poètes kurdes avaient emprunté la métrique 'aruzi à la poésie persane classique. Sa vaste culture poétique, tant kurde que persane, permet à Goran d'accomplir de brillantes innovations poétiques sur le terrain de la métrique classique, comme nous le verrons dans un premier temps, avant d'analyser la rupture que représente son passage à sa poésie moderne syllabique.

On dénombre quarante poèmes 'aruzi dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Goran, qui a recours aux mètres *hazaj*, *mojtas*, *ramal*, *xafif*, *mozare'*, *rajaz* et *motaqâreb*.¹ Les exemples ci-dessous fournissent un échantillon des registres lyrique et panégyrique explorés par le poète sur une métrique classique :

1- (*Le bextî tar*- p. 69)

*le bextî tarî šew nakem šikayet
nîye qabîl birînî rahî durî*

*šebîhe čunke bew zulfî sîyayet !
weku pirçît kišawe bé nîhayet !*

(mafâ'ilon mafâ'ilon fa'ulon

mafâ'ilon mafâ'ilon fa'ulon)

Je ne me plains pas du malheur ténébreux de la nuit

Car il ressemble à ta noire chevelure !

Il ne faut pas se plaindre de la douleur du long chemin de la séparation

Il s'allonge sans fin comme tes cheveux !

2- (*Daxî Namiq Kemal*- p.459)

*feylesûfî rojelâtî 'esr bûy
lefzî pexšanit hemû sihrî hełâl*

*rast le 'ilma to ferîdî dehr bûy
nezmî šî'rit rišteyî yaqûtî al*

(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elân

fâ'elâton fâ'elâton fâ'elân)

Tu étais le philosophe de l'Orient contemporain

Tu étais sans conteste le meilleur savant de l'époque

Les mots de ta prose sont tous magie licite

Les vers de ta poésie, un rouge rubis

Dans le premier exemple, chaque vers comprend six pieds sur le mètre *hazaj*. Le dernier pied de chaque hémistiche est, par altération régulière, *mahzuf**. Le poème a donc pour mètre *hazaj-e mosaddas-e mahzuf*. Le deuxième exemple compte également de six pieds par vers, dont le dernier pied est *mahzuf*. D'où son mètre unique *ramal-e mosaddas-e mahzuf*.

¹ MEWLUD, 'A., « Čil šé'ri 'erûzî Goran », in *Řaman*, n°50, Hewlér, Dezgay Gołan, 2000, pp. 154-155

* pour la définition du terme voir p.24.

2.2.2. Quelques gammes de vers libre

Héritier de l'ouverture thématique de la poésie kurde inaugurée au siècle précédent, Goran affiche, dès ses poèmes de facture classique, une thématique fortement inspirée par le romantisme européen, qu'il prend pour modèle. Mais à mesure que la dimension idéologique s'accroît dans ses préoccupations et colore davantage sa thématique, Goran éprouve l'inadéquation des formes poétiques traditionnelles et le besoin croissant de renouvellements formels. Familier du vers libre des poésies étrangères, il en reprend la formule et tente donc à son tour de briser le parallélisme du vers kurde classique, comme dans les exemples ci-dessous¹ :

1- (*Ax hezar ax-* p. 185)

ey ewey qewmanî beş beş kird be pây xak o ziman
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elân)

day be her qewmê nigîn o taj o textî huş jinan
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elâton fâ'elân)

kwa nigîni bextî min ?
(fâ'elâton fâ'elon)

kwané taj o textî min ?
(fâ'elâton fâ'elon)

bo le xakî pak o zar o bé girém,
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elân)

ğedr ekey nabexşî pém
(fâ'elâton fâ'elân)

ya ilahî heqqî xom dawa ekem :
(fâ'elâton fâ'elâton fâ'elon)

kwa nigîn o textekem ?
(fâ'elâton fâ'elon)

Ô, toi qui as divisé les nations selon le territoire et la langue
Et donné à chacune son sceau, sa couronne et le trône de la vie des houris
Où est le sceau de mon bonheur ?
Où sont ma couronne et mon trône ?
Pourquoi sur mon propre territoire,
Me trahis-tu et ne me les donnes-tu pas ?
Ô, mon Dieu je te réclame mon droit :
Où sont mon sceau et mon trône ?

¹ MUHEMED, M., (1998), *op. cit.*, p.12

L'inégalité des mesures entre les hémistiches est perceptible dans ce poème, comme est patent le changement de ton, nettement plus revendicatif. Ces caractères sont plus flagrants encore dans l'exemple suivant :

2- (Bit- p. 483)

ke šikanî serî bit ?

(fâ'elâton fa'elon)

serî bit éme šikanman éme !

(fâ'elâton fa'elâton fa'lon)

čîwar pelî espekeyî ké peyt kird ?

(fâ'elâton fa'elâton fa'lân)

émeyî das be des bûyn éme !

(fâ'elâton fa'elâton fa'lon)

wirgî bit ké bû dirî ?

(fâ'elâton fa'elon)

nedirawe sikî bit

(fa'elâton fa'elon)

ne dirawe,

(fa'elâton)

ké dî ?

(fa'lon)

bidîre ey destî behézî hawré :

(fâ'elâton fa'elâton fa'lon)

řéy sibeynýî mezin

(fâ'elâton fa'lon)

bidře řúpoši fesalî bitî šûm

(fâ'elâton fa'elâton fa'elân)

ta bibînim ke le ser naw čawî

(fâ'elâton fa'elâton fa'elon)

nawî ké nusrawe ?

(fâ'elâton fa'lân)

nawî ew pîyaw kuže wa (azer) o (tîr)

(fâ'elâton fa'elâton fa'elân)

xwénî gelmanî řižan...

(fâ'elâton fa'elân)

[...]

Qui a brisé la tête de l'idole ?

C'est nous qui avons brisé la tête de l'idole !

Qui a coupé les quatre pattes de son cheval ?

Nous qui avons des faux à la main !

Qui a déchiré le ventre de l'idole ?

Il n'est pas déchiré, le ventre de l'idole

Il n'est pas déchiré,

Qui a vu ?
 Déchire-le ô main puissante du camarade :
 C'est le chemin de notre avenir prestigieux
 Déchire le voile de cette idole porte-malheur
 Que l'on constate sur son front
 Le nom de qui est inscrit
 Le nom de cet assassin (azer) et (tîr)
 Qui a répandu le sang de notre peuple...
 [...]

Les pieds utilisés dans les deux exemples nous permettent d'identifier les mètres dont ils relèvent, mais les mètres théoriques seulement, car contrairement à la métrique classique, l'inégalité des hémistiches et la variation des pieds altérés nous interdisent d'identifier un mètre réel unique. Dans le premier exemple, le nombre de pieds varie de deux à quatre par hémistiche, et les pieds identifiant la fin de l'hémistiche (les *zarb*) sont *fâ'elon*, *fâ'elân*, *fâ'elaton* ou encore *fâ'elâtân*. Dans le second exemple, le nombre de pieds varie de un à trois par hémistiche et les *zarb* sont *fa'lon*, *fa'lân*, *fâ'elon* ou *fâ'elân*. Dans un poème classique, outre le mètre unique pour tout le poème, un seul pied aurait pu tenir lieu de *zarb* à tous les hémistiches, et la concurrence de ces finales eût été impossible.

Commentant la variation de longueur de ces hémistiches, Muhemed Bekir estime que ce geste doit se comprendre comme la priorité donnée au sens sur la métrique, de sorte que le poème est ainsi dépourvu de toute « cheville ». ¹ Cependant, on est surpris de constater combien cette expérience formelle est limitée dans l'œuvre de Goran. Seuls sont concernés trois poèmes sur l'ensemble de son œuvre, qui tous furent composés avant 1953. En pleine ferveur militante, il semble de Goran expérimente les différentes échappatoires connues au traditionalisme formel, sans s'en satisfaire ni s'y arrêter. Il ne lui suffit pas de réformer la métrique traditionnelle comme d'autres l'avaient tenté avant lui ; il doit frapper un coup plus décisif et renoncer tout à fait à la métrique *'aruzi*.

2.2.3. Coiffer ce grand benêt de *'aruz* du rouge bonnet syllabique

La véritable révolution formelle déclenchée par Goran consiste en réalité à déplacer l'enjeu de la modernité poétique kurde de l'intérieur à l'extérieur du cadre de la métrique arabo-persane, et à basculer de la métrique quantitative à la métrique syllabique. Par ce geste,

¹ *Ibid.*

Goran ne se contente plus d'adapter la forme de ses poèmes à ses thèmes modernes ; il confère au système métrique lui-même une valeur hautement symbolique. Car introduire des mètres syllabiques dans la poésie kurde écrite, c'est jouer une tradition, nationale, contre une autre, impérialiste ; c'est opposer le folklore populaire à la poésie savante et les formes d'origine kurdes aux formes d'importation arabo-persanes dominantes dans toute la tradition écrite. En effet, le geste le plus radical de Goran consiste à réhabiliter la métrique populaire des chansons folkloriques dont il a été question au début de cette partie, soit pour l'essentiel des décasyllabes (5+5), des octosyllabes (4+4) et des heptasyllabes (3+4 / 4+3).¹ Plus que la simple substitution d'une métrique à une autre, le remplacement par la métrique syllabique de la métrique 'aruzi constitue un véritable renversement de valeurs, et le bouleversement des frontières entre poésie savante et chanson populaire, entre oral et écrit. Goran s'exprime ainsi sur ses poèmes modernes du son recueil *Bahašt o yadigar* :

Les poèmes modernes sont composés sur une métrique syllabique. Bien que les passionnés de poésie ne se soient pas habitués à les lire, j'ai estimé nécessaire pour ma carrière poétique de m'orienter de jour en jour davantage vers l'utilisation de cette métrique, jusqu'à l'abandon complet de la métrique 'aruzi ces dernières années. Car elle est notre métrique nationale, originelle, et adaptée aux particularités de notre langue...

Comme j'ai dit, j'ai composé jusqu'à ces dernières années des poèmes sur la métrique 'aruzi. J'en ai également composé sur la métrique syllabique depuis longtemps. Autrement dit, je composais simultanément sur les deux métriques.^{2*}

Dans une interview accordée à 'Ebdulrezzaq Bîmar, Goran explique que lui et ses pairs, Šéx Nûrî et Rešîd Nejîb ont entrepris simultanément de rénover la poésie kurde, mais que ces derniers n'ont pas remis en cause la métrique 'aruzî. Il avoue, pour sa part, n'avoir entamé cette substitution de métriques qu'une fois instruit des précédents mis en œuvre par les rénovateurs de la poésie turque :

Cette rénovation a pour origine l'imitation de la littérature turque. Mais la littérature turque a connu un mouvement plus récent lorsque les poètes turcs, par leur sentiment national, ont ravivé la métrique de leurs chansons folkloriques et composé des poèmes sur cette métrique qui est syllabique. Je ne me suis donc pas contenté de ces démarches antérieures et j'ai également utilisé la métrique syllabique.³

¹ XEZNEGAR, M., (1962), *op. cit.*, pp.31-34.

² GORAN, (1980), *op. cit.*, p.3.

* Cela dit que ce changement de métrique n'était pas totalement chronologique et pour le mettre en évidence nous sommes tenu de le présenter en ordre au long de notre recherche.

³ BİMAR, 'A.,(1970), *op. cit.*, p. 3.

Ces deux passages nous révèlent deux points importants concernant la démarche de Goran. Le premier est l'aveu par Goran que l'idée de se tourner vers la métrique syllabique résulte de l'influence de la poésie turque ; le second, que sa démarche ne se borne pas pour autant à une imitation aveugle. Au contraire, Goran connaît bien la métrique syllabique et revendique sa conformité avec les particularités linguistiques de la langue kurde. Analysons quelques exemples de cette substitution :

1- décasyllabes (5 + 5)

îtir.. ax îtir../ natbînim hergîz
le xewa nebé / šew šewî payîz (Le ser mergî Hîwada- p. 93)
jar jar wek berqî / aw bo zûr ténû
déyt o naškénî / tasew arizû !..
 Jamais... oh jamais plus je ne te verrai,
 Si ce n'est dans mes rêves, les nuits d'automne
 Souvent comme un étincelle d'eau pour un assoiffé
 Tu passes sans satisfaire mon désir !..

2- octosyllabes (4 + 4)

kifre lay min / le yar řenjan
péy lé eném / ey zuhrey jan ! (Helbestî pešîmanî- p. 39)
herze guyîm / kird her çim wut,
wa ew çîlkem / be firmésk šit,
 C'est pour moi impiété que de tancer son aimé
 J'y renonce, ô Vénus de mon âme !
 Tout ce que j'ai dit n'était qu'extravagance,
 J'ai effacé cette tâche par mes larmes,

3- heptasyllabes (4+3) ou (4+3)

ey baldarî / êsik sûk
bilbilî / denuk biçûk (Bo bilbil- p. 103)
bağçe be / bağçe efri
wiçanéki / lénegrî
 Ô joli petit oiseau
 Rossignol au petit bec
 Tu voles de jardin en jardin
 Tu ne t'arrêtes point

2.2.4. L'invention de nouveaux mètres syllabiques

Cependant, Goran ne se contente pas de puiser des mètres à la chanson folklorique kurde. Ces mètres représentent, pour lui, un matériau de base pour créer des mètres

syllabiques de son crû.¹ Les mètres antérieurs étaient constitués de segments de 3, 4 ou 5 syllabes. Goran réagence ces segments de manière à produire de nouveaux mètres syllabiques inconnus de la chanson populaire, comme le montrent les exemples suivants:

1- hendécasyllabes (4 + 4 + 3)

*key tom dêwe? / key etnasim / key ?key ?key ?
dildarî çî ? / peymanî çî ? / hey ! hey ! hey !* (Hełbestî řenjaw- p. 37)
Quand t'ai-je vue ? quand t'ai-je rencontrée, quand ?quand ? quand ?
Quel amour ? quel promesse ? ah !ah !ah !

2- dodécasyllabes (3 + 3 + 3 + 3)

*elêy, nek / her ésta, / umrékî / diréže,
bew dest o / penjeyet / birînim / sařéže !..* (Jîwanî bénaw- p. 45)
Comme si ce n'était pas maintenant mais tout au long de ma vie,
Tes mains et tes doigts soignent ma blessure !..

3- vers de treize syllabes (4 + 4 + 5)

*be balay berz, / be endamî / nerm o řil o jiwan
řewtî řîrîn, / 'îřwe o nazî / giftigo o jûlan,* (Nîyaz- p. 44)
Grande de taille, de corps douce et belle
D'agréable contenance, coquette dans ses manières de parole et de gestes

4- vers de quinze syllabes (5 + 5 + 5)

*minîř wek éwe / le dinyay gewre / gerdékim bičûk,
heta nařîwanîm, / biřîm, bixwénîm, / be bal, be denûk !* (Dîmenêkî behar- p. 164)
Moi aussi, comme vous je suis une petite particule dans ce grand monde,
Je ne peux pas même voler, ni chanter, comme vous, par les ailes et le bec !

Tous les exemples cités sont des extraits de poèmes isométriques.

2.2.5. La métrique mixte : une expérience sans lendemain

Lors d'une expérimentation unique, Goran va jusqu'à jumeler les deux métriques, 'aruzî et syllabique, dans un poème unique.² Il publie ce quintil pour la première fois en 1932 dans le journal *Hawar* (Le Cri) n° 30, accompagné de cette petite glose :

¹ ŠANOF, H., *Še'r al-ša'er al-kurdi al-mo'aser Ebdulla Goran*, trad. MUSTAFA, Š., Beğda, Al-mosaqaf al-jadid, 1975, p. 176-177 ; BEKES, Š., «Čend serinjanek le Goranî lûtke », in *Rořinbîrî Nîwé*, n° 64, Beğda, Dezgay Rořinbîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdi, 1978, pp.58-68.

² MUHEMED, M., (1998), *op. cit.*, p. 11.

Ce poème a été composé en strophes. Chaque strophe comprend quatre vers. Le premier et le quatrième vers sont composés sur la métrique 'aruzi et les deuxième et troisième vers, sur la métrique syllabique.¹

(*Awatî dîrî*- p. 13)

ey čaw ! češni bazî qefes helwerî peřit, (maf'ulo fa'elâto mafâ'ilo fâ'elon)
kiwa bale tîžekanî nîgay husnî dilberit ? (maf'ulo fa'elâto mafâ'ilo fâ'elon)

kwané du ča / wî mest ? kiwané ? octosyllabe (4+4)

kwané biroy / peywest ? kiwané ? octosyllabe (4+4)

kiwané zulfi reš ? pentasyllabe

kulmî al o geš ? pentasyllabe

kiwa heykelî jemal ? (maf'ulo fâ'elân)

kiwa husnî be misal ? (maf'ulo fâ'elân)

[...]

Ô, mon œil ! comme un aigle dans la cage, tes plumes sont tombées.

Où sont les ailes pointues du regard de la beauté de ta bien-aimée

Où sont les deux yeux ivres ? où ?

Où sont les deux sourcils attachés ? où ?

Où est la chevelure noire ?

La joue épanouie et rouge ?

Où est l'idole de la beauté ?

Où est la bonté sans pareille ?

[...]

Il s'agit de la première des cinq strophes du poème. On le voit, l'égalité de mesure se restreint du poème entier aux vers. Autrement dit, la mesure des vers n'est pas identique d'une strophe à l'autre.* Mais les hémistiches de chaque vers conservent deux à deux une mesure identique. Les pieds 'aruzi et leur arrangement relève de mètre *mozâre*. Un autre élément sans précédent dans ce poème est l'apparition du mètre bref de cinq syllabes. Cependant, cette expérience de mélange étant demeurée sans lendemain dans la poésie de Goran, nous pouvons nous interroger sur son appréciation de cette tentative. N'était-elle pour lui qu'un exercice de style ? Ou bien le résultat ne le satisfaisait-il pas entièrement dans la perspective de son esthétique ? Ou encore, est-ce, comme Muhemed Bekir l'estime, une étape de transition entre la métrique 'aruzi et la métrique syllabique² ?

¹ ELĀ, D., (1988), *op. cit.*, pp.146-147.

* nous employons les termes « vers » et « strophe » comme Goran les emploie dans la citation.

² MUHEMED, M., (1998), *op. cit.*, p. 11.

2.2.6. Vers syllabiques libres

Du point de vue de l'émancipation des contraintes classiques, l'ultime étape franchie par Goran consiste en la composition de poèmes syllabiques anisométriques. Tardifs dans la carrière du poète, et peu nombreux, ces poèmes se distinguent des précédents par la mesure inégale de leurs hémistiches.¹ C'est alors que Goran garantit l'indépendance de l'hémistiche. Analysons les exemples suivants qui illustrent ce phénomène :

1- (*Yar-* p. 204)

yar...yar dissyllabe
šîrîn lenje o lar ! pentasyllabe
čawim řiwa.. quadrisyllabe
sebrim lé biřa... pentasyllabe
her ne hatî / der ne kewtî... octosyllabe (4+4)
yar...yar.../ šîrîn lenjew o lar ! heptasyllabe (2+5)
[...]
Amie... amie...
Aux gestes harmonieux !
Mon œil ne voit plus...
Ma patience s'est épuisée
Tu n'es toujours pas venue, n'es pas apparue
Amie...Amie... aux gestes harmonieux !
[...]

L'inégalité de mesure entre les hémistiches de ce poème est flagrante. La présence d'hémistiches d'un seul tenant, sans coupe interne, constitue un renouveau de la métrique syllabique qui donne un nouvel élan à la poésie moderne de Goran. Ce phénomène apparaît encore plus nettement dans le poème ci-dessous :

2- (*Goranî lawanî jihan-* p.453)

yekman exa / yek hîwa heptasyllabe (4+3)
lem peř heta / ew peřî dinya ennéasyllabe (4+5)
réman lé / bigré duřmin heptasyllabe (3+4)
béguman ser / eda le asin ennéasyllabe (4+5)
lawan ger / deng helbîřin heptasyllabe(3+4)
gelan giřt / řa'epeřin heptasyllabe (3+4)
goranî lawan pentasyllabe
piř eka řiyan pentasyllabe
le řadî / bo hemû hexasyllabe (3+3)
beste bo řa/dî elén giřt lawekan hendécasyllabe (4+4+5)
lawekan...lawekan... hexasyllabe (3+3)
čon le berma/na ewestin / duřminan hendécasyllabe (4+4+3)

¹ Contrairement à la définition occidentale de l'hémistiche comme demi-vers métrique, nous appelons toute ligne dans ces poèmes « hémistiche » pour nous conformer à la terminologie des critiques kurdes.

dužminan trisyllabe
 Un objectif nous rassemble,
 De ce bout-ci à l'autre bout du monde..
 Si l'ennemi nous fait obstacle,
 Il se frappe, sans doute, la tête au fer !
 Si les jeunes haussent la voix,
 Les nations se soulèveront toutes.
 La chanson des jeunes,
 Remplit la vie
 De joie pour tous..
 Tous les jeunes chantent pour la joie
 Les jeunes...les jeunes...
 Comment nous feront obstacle les ennemis
 Les ennemis
 [...]

La longueur des hémistiches varie, dans ce poème, de trois à onze syllabes. Nous y remarquons, pour la première fois, des hémistiches de six et de neuf syllabes. Contrairement aux poèmes *'aruzi* libres, ces poèmes sont marqués par la présence active de l'enjambement. Autrement dit, la mesure syntaxique n'est plus valide dans la mesure des hémistiches. Contrairement à Nimâ, Goran ne fournit sur ce point aucun critère pour déterminer la longueur des hémistiches. Mais quel qu'en soit le motif, le résultat de ce geste est évident, à savoir l'émancipation du poète de la contrainte d'isométrie qui entraînait auparavant la présence des termes inutiles du point de vue du sens dans le poème, de « chevilles » (*hašv*). Une autre particularité du poème, absente des poèmes précédents, est l'intervention de la coupe enjambante aux dixième et douzième hémistiches. L'indépendance de l'hémistiche *'aruzi* a précédemment été établie. Goran renouvelle ce geste libérateur vis-à-vis de la métrique syllabique car il est conscient que le problème de la contrainte d'égalité de mesure des hémistiches n'est pas résolu pour avoir changé de système métrique.

2.3. La rime

2.3.1. Perturbation des formes classiques

La poésie persane classique, nous l'avons vu, fut la principale source d'apprentissage pratique des techniques poétiques pour les poètes kurdes. La même remarque vaut pour la rime que pour la métrique. L'essentiel du patrimoine poétique classique kurde est marqué par

la stricte observance de la régularité de la rime à l'exception, nous l'avions évoqué plus haut, de la poésie du dialecte goranî, qui emprunte la rime plate aux chansons folkloriques.¹

L'exemple suivant, qui compte au nombre des premières expériences poétiques de Goran, et nous montre l'observation catégorique du canon classique de la rime :

<i>ey šewqî gelawéžî beyan nûrî nîgahî!</i>	<i>ey 'etrî seba boy nefesî zulfi sîyahî!</i>
<i>ey husnî tulû' wéneyekî feyzî huzûrit,</i>	<i>ey huznî ġurûb rožî rešî dûrî tebahî!</i>
Ô, toi dont le regard rayonne telle l'étoile du berger !	(<i>Ey šewqî gelawéž-</i> p. 65)
Ô, toi dont l'haleine et la noire chevelure embaument le zéphyr !	
Ô, toi dont la grâce de ta présence est peinte par la beauté de l'aube,	
Ô, toi dont la tristesse du couchant est le jour noir du fatal départ !	

Ces deux vers sont extraits d'un *qazal* rimé en *-ahî* dans son entier. Dans l'exemple suivant, à la rime en *-er* est adjoint le *radîf* *nakey 'eřoy 'oġir*, « tu t'en vas » :

<i>firištay, ya perî, ya horî ey šoxî melek šéwe</i>	<i>be 'iřwe o xû, le hawjînsî beřer nakey eroy oġir ?</i>
<i>be tay dûrî ġezel eċnim le hesret řuštayî ġésût,</i>	<i>metay 'umrî diréž kirdûm leber nakey eřoy oġir ?</i>
Tu es ange, fée ou houri ô, la belle au visage d'ange	(<i>Eroy oġir-</i> p. 63)
Par tes manières tu ne ressembles pas un être humain, tu t'en vas ?	
Dans la fièvre de ton départ je cueille des <i>qazals</i> par désir de ta chevelure	
Tu ne portes pas des habits de mon grand âge, tu t'en vas ?	

Mais les écarts imposés par Goran à la contrainte de l'unicité de la rime se manifestent dès ses premiers poèmes à versification classique.² Le poème *Huznî peče* se compose de six strophes. Le nombre de quatre hémistiches par strophe assimile *a priori* ce poème à un *ĉârpâre*. D'autant plus que la cinquième strophe porte le même arrangement de rime qu'une strophe de *ĉârpâre* : a b c b

[...]

<i>minîř eger ĉi be jîlwe, be jazîbey jîwanî</i>	a	
<i>ġelê le fewqî ġulam o ġirantîrim le ġuher,</i>	b	(<i>Huznî peče-</i> p. 19)
<i>welê le ber ewe, heyhat, eřîr o zîndanîm</i>	c	
<i>medarî feřr o surûrim bûwe be qutbî keder !</i>	b	
Moi aussi, bien qu'en splendeur, par l'attraction de la beauté		
Je sois supérieur à la fleur et plus précieux qu'une perle		

¹ RESÛL, 'I., « Šé'ri tazey kurdî », in *Řošînbîrî Nîwé*, n°105, Beġda, Dežgay Řošînbîrî o Bilaw Kirdînewey Kurdî, 1985, pp.194-195 ; 'ELI, D., (1988), *op. cit.*, p. 104-105.

² RESÛL, 'I., *Edebiyatî nîwéy kurdî*, Beġda, Zankoy Beġda, 1989, p. 141-147.

Hélas, me voici enfermé et détenu parce que
L'orbite de mon honneur et de ma joie est devenu le pôle du malheur

Mais deux autres arrangements de rimes figurent dans le poème. Les quatre premières strophes présentent des rimes croisées : e f e f, dès l'apparition du motif de la belle éplorée :

žinéki šox le čawî belek be me 'yûsî e
xilî ekirdewe hon hon dilopî mirwarî ; f
be aw ebû dilî berdîn le aho efsûsî, e
be awî sardî petî na, be mayî 'î narî ! f
Une belle femme désespérée aux yeux noirs
Répandait doucement des gouttes de perles
Tout cœur de pierre fondrait à entendre ses gémisséments et ses soupirs
Non en eau pure, mais en liquide igné

Quant à la dernière strophe du poème, elle diffère de nouveau des autres par ses rimes suivies : g g h h

[...]

belé ! heta ku jemalî pitir bé dilî perî g
dîyare meylî zuhûrî ziyatire, egirî : g
eka le siqletî bendî žîyanî xoy nefret ! h
eka le pîyaw o le jehl o te 'essubî le 'net !... h
Oui ! elle est d'autant plus belle, cet ange prisonnier
Qu'elle souhaite se montrer, qu'elle pleure :
Elle hait la lourdeur des chaînes de sa vie !
Elle maudit l'homme pour son ignorance et son fanatisme !...

Contrairement à la première strophe exposée, l'organisation des rimes dans les deux dernières ne se coïncide plus avec celle d'un *čârpâre*, signalant la prise d'autonomie du poète vis-à-vis de sa forme. Dans l'exemple précédent, toutes les strophes témoignent d'une régularité de rime qui n'est plus établie selon les normes classiques, mais librement choisie par le poète qui puise aux modèles strophiques étrangers.

2.3.2. Précellence de la rime suivie

Dans une démarche inédite en kurde soranî, et parallèlement à sa petite révolution métrique, Goran importe la rime plate de la poésie orale dans nombre de ses poèmes. Dans la poésie classique, la rime plate était exclusivement réservée au *masnavi*, narratif, didactique ou philosophique, dont la longueur exigeait une structure rimique récurrente. Goran intègre en

revanche cette rime à toutes sortes de poèmes, lui-même n'ayant pas composé de *masnavi*.¹ Les exemples suivants témoignent de la prédilection de Goran pour la rime plate, y compris dans ses poèmes 'aruzi :

a) **Poèmes 'aruzi** : ce sont des poèmes aux dimensions d'un *qazal* ou d'une *qaside* et à métrique 'aruzi. *Le ladé*, par exemple, est un poème lyrique de sept vers qui a pour mètre *mojtass-e mosamman-e 'aslam* ou *'aslam-e mesabbağ* (*mofâ'elon fa'elâton mofâ'elon fa'lon* ou *fa'lân*) :

le řégeta heye pol pol le lawî dé komeî, a
ke heryeke gulî hénawe češné, piř baxelî ! a (Le ladé- p. 60)

hemû be 'ezretewen gulî firé dene ber pét, b
xwaye axo gulî ké be diltewe elikét !.. b

Il y a sur ton chemin bien des garçons du village,
 Chacun portant pour toi à la main un bouquet de fleurs différent
 Chacun avide de jeter les fleurs à tes pieds
 Pour savoir de qui les fleurs plairont à ton cœur !...

L'utilisation de la rime plate dans d'autres formes que le *masnavi* est un phénomène sans précédent dans la poésie kurde écrite.

b) **Vers libres** : Dans la poésie de Goran, la rime plate figure également dans les poèmes 'aruzi à versification libre. Ainsi, elle relie parfois les hémistiches qui ne sont pas de longueur identique² :

ey ewey qewmanî beš beš kird be péy xak o ziman a
day be her qewmé nigîn o taj o textî huř jinan a (Ax hezar ax- p. 185)

kwa nigîni bextî min ? b
kwané taj o textî min ? b

bo le xakî pak o zar o bé girém, c
ğedr ekey nabexšî pé m c

ya îlahî heqqî xom dawa ekem : d
kwa nigîn o textekem ? d

Ô, toi qui as divisé les nations selon le territoire et la langue
 Et donné à chacune son sceau, sa couronne et le trône de la vie des houris
 Où est le sceau de mon bonheur ?
 Où sont ma couronne et mon trône ?
 Pourquoi sur mon territoire propre,
 Me trahis-tu et ne me les donnes-tu pas ?
 Ô, mon Dieu je te réclame mon droit :

¹ RESÛL, 'I., (1985), *op. cit.*, p. 198 ; ELI, D., (1988), *op. cit.*, p. 106.

² Voir p. 67.

Où sont mon sceau et mon trône ?

L'inégalité de mesure entre ces quatre derniers hémistiches n'empêche pas le poète de les associer deux à deux par la rime plate.

c) Poème mixte : la rime plate apparaît par ailleurs dans l'unique poème mixte de Goran¹ :

ey čaw ! češni bazî qefes helwerî peřit, a
kiwa baê tîžekanî nîgay husnî dilberit ? a (Awatî dîrî- p. 13)
kiwané du čawî mest ? kiwané ? b
kiwané biroy peywest ? kiwané ? b
kiwané zulfî řeš ? c
kułmî al o geš ? c
kiwa heykelî jemat ? d
kiwa husnî be mîsal ? d

[...]

Ô, mon œil ! tel un aigle en cage, tes plumes sont tombées,
Où sont les ailes acérées du regard de la beauté de ton aimée ?
Où sont ces deux yeux ivres ? où ?
Où sont ces deux sourcils réunis ? où ?
Où est cette chevelure noire ?
Cette joue rouge et épanouie ?
Où est cette idole de beauté ?
Où est cette beauté sans égale ?

[...]

d) Poèmes syllabiques : la plupart des poèmes syllabiques de Goran portent, eux aussi, des rimes suivies. Il s'agit de poèmes de longueur variée oscillant entre 7 et 25 vers, comme le suivant, composé de neuf hendécasyllabes (4+4+3) :

lékdanewey / derûn, qisey / zimanîm : a
bo čî weha / dîrin le yek ? / nazanîm ! a (Helbestî derûn- p. 121)

emwîst derûn / bikrayewe / wek tûmar b
derkewtaye / dinyay jiwantir / le behar b

derkewtaye : / awat, hîwa, / xewbînîn... c
piršingdartir / le estérey / qubey šîn c

[...]

Mon sentiment intime, la parole de ma bouche :
Pourquoi sont-ils si loin l'un de l'autre ? que sais-je !
Je voudrais que mon intimité soit un parchemin
Dont surgisse un monde plus beau que le printemps
Dont surgissent vœu, souhait, rêverie...
Plus brillants que l'étoile du ciel bleu.

[...]

¹ Voir p. 73.

Les exemples précédents, empruntés aux différents styles de Goran, prouvent que la réhabilitation de la rime plate puisée à la littérature orale est un pilier essentiel de la rénovation poétique de Goran. L'unicité de la rime se restreint ainsi du poème entier aux hémistiches d'un vers et favorise le continu de l'écriture.¹

2.3.3. Le cas de la rime sporadique anonyme

On pourrait croire que l'ultime étape franchie par Goran dans la libération des contraintes de la rime consiste dans l'emploi irrégulier de la rime. Cependant, non seulement l'expérience de Goran se limite à cet égard à un poème unique, mais celui-ci fut composé antérieurement à la plupart de ses poèmes en rimes suivies. De plus, il ne s'agit pas à proprement parler d'un poème de Goran, mais d'un texte présenté dans la dernière section de son recueil consacrée aux traductions, comme une traduction du persan. Curieusement, le texte d'origine n'est pas référencé, et l'on en ignore l'auteur, bien qu'un critique propose d'y voir un texte de Abu Torâb-e Jali, sans preuves :

<i>ké šikanî serî bit ?</i>	a	
<i>serî bit éme šikanman éme !</i>	b	(Bit- p.483)
<i>čiwâr pelî espekeyî ké pey kird ?</i>	c	
<i>emeyî das be dest búyn, éme !</i>	b	
<i>wirgî bit ké bú diřî ?</i>	d	
<i>nediřawe, sikî bit</i>	a	
<i>nediřawe,</i>	e	
<i>ké dî ?</i>	d	
<i>bidîře ey destî behézî hawré :</i>	f	
<i>réy sibeynýî mezin</i>	g	
<i>bidîře řúpúřî fesalî bitî šúm</i>	h	
<i>ta bibînîn ke le ser naw čawî</i>	d	
<i>nawî ké núsrawe ?</i>	e	
<i>nawî ew piyawkuže wa (azer) o (tîr)</i>	i	
<i>xwénî gelmanî řižan...</i>	j	
[...]		

Qui a brisé la tête de l'idole ?
 C'est nous qui avons brisé la tête de l'idole, nous !
 Qui a coupé les quatre pattes de son cheval ?
 Nous-mêmes qui avons des faux à la main, nous !
 Qui a déchiré le ventre de l'idole ?
 Il n'est pas déchiré, le ventre de l'idole
 Il n'est pas déchiré,
 Qui a vu ?
 Déchire-le ô main puissante du camarade :
 C'est le chemin de notre avenir prestigieux
 Déchire le voile de cette idole porte-malheur

¹ GERDÎ, E., (1999), *op. cit.*, p. 271.

Que l'on constate sur son front
Le nom de qui est inscrit
Le nom de cet assassin (azer) et (tîr)
Qui a répandu le sang de notre peuple...
[...]

Nous observons la répétition partielle et non systématique de certaines rimes (a, b, d, e), tandis que les autres vers sont blancs, sur l'ensemble du poème. De même, Goran n'hésite pas à mettre répéter le mot *éme* à la rime. Ce phénomène, autrefois considéré par les critiques comme un vice de rime et une faiblesse identifiée sous le nom de (*ita'*), apparaît ici pleinement assumé comme répétition volontaire, puisqu'il permet de souligner l'initiative donnée au « nous » du peuple résistant à l'opresseur.¹

En l'absence du poème-source, nous sommes réduits à formuler sur cette initiative formelle des hypothèses invérifiables. Le poème-source présentait-il déjà un tel arrangement de rimes, que Goran se serait contenté de reproduire ? Ou bien s'agit-il d'une initiative du poète-traducteur ? Plus encore, le thème du peuple déchiré par un tyran sanguinaire abusivement érigé en idole, comme le ton menaçant du poème, pourraient nous inciter à mettre en doute le statut de cette prétendue 'traduction du persan'. Ne serait-on pas là en présence d'un poème composé par Goran lui-même, contraint d'en dénier la paternité pour des raisons politiques ? La rime sporadique constituerait alors le paravent idéal d'un auteur qui jamais n'employa cette forme ailleurs dans ses écrits...

Il semble en tous les cas que Goran fit plutôt pour lui-même le choix de préserver la rime. La proportion de poèmes à rimes plates dans son œuvre en témoigne. Récalcitrant vis-à-vis des règles de la rime classique, il entreprend, comme pour la métrique, un certain nombre de tentatives formelles et cherche pour ainsi dire la voie de sa modernité, avant de trouver sa voie. Celle-ci tient davantage de la réhabilitation et de l'adaptation des schémas offerts par la poésie kurde orale que du renoncement à toute forme de contrainte. La liberté du poète n'est donc pas, pour Goran, de faire table rase de toutes les contraintes poétiques du passé, mais de sélectionner celles dont l'emploi valorisera une certaine idée du peuple et de la langue contre une autre, éculée.

¹ *Ibid.*, pp. 342-343.

3. Le langage poétique de Goran

3.1. Kurdification du lexique

Nous avons évoqué dans l'introduction de cette deuxième partie l'influence écrasante des langues arabe, persane et turque sur la poésie kurde classique. Cette influence se manifeste par l'abondance des termes empruntés à ces trois langues dans les poèmes kurdes. Parmi ces langues, le persan se révèle le plus influent et joue le rôle d'intermédiaire dans l'introduction des vocables arabes. Ce phénomène a pour cause essentielle l'enseignement pratique des techniques poétiques à partir du support des recueils des grandes figures de la poésie persane classique, ainsi que des poètes kurdes connus pour leur maîtrise de ces langues voisines en introduisant des termes en abondance dans leurs poèmes.¹ La poésie classique est donc doublement élitiste en ce sens qu'elle est écrite et donc prioritairement destinée à la population alphabétisée, et d'autre part, que ces termes étrangers absents de la langue courante ne sont compréhensibles que par les lettrés. Cette particularité poétique persiste jusqu'à la première guerre mondiale et à l'émergence de la poésie moderne de Goran qui vaut aussi comme entreprise de démocratisation de la langue poétique.²

Dans la composition de ses poèmes classiques, Goran suit le style de ses prédécesseurs au point que toute distinction langagière s'y révèle épineuse.³ L'influence du vocabulaire étranger est d'autant plus grande sur la poésie de Goran que celui-ci est imprégné par la lecture de la poésie turque ottomane. L'éminence des vocables étrangers dans ses poèmes de facture classique est patente dans l'exemple suivant, composé, de son aveu même, sur le modèle de la poésie turque⁴ :

*medenîyyet : gulî beharî heyat,
medenîyyet : hewayî neş o numa
medenîyyet : wesîleyîe îhva
be hemû millet o umûmî wilat !*

(Medenîyyet- p. 71)

medenîyyet eliktirik, qemer !

¹ ŠEX, A., *Ezmûnî šé'ri kurdî*, Hewlêr, s.n.e., 2001, p. 104.

² RESÛL, 'I., (1985), *op. cit.*, p. 199.

³ ŠANOF, H., (1975), *op. cit.*, p. 181.

⁴ Goran compose quatre poèmes classiques dont il explicite ainsi une particularité en dessus du premier poème : *lasayî edebî usmanlî* [inspiré de la poésie ottomane]. *Medenîyyet* fait partie de ces quatre poèmes. Voir GORAN, (1980), *op. cit.*, p. 70.

ey zîyabexşî halî new'î beşer

[...]

La civilisation : la fleur du printemps de la vie

La civilisation : le vent de l'épanouissement

La civilisation : le moyen de l'engendrement

Pour tout le peuple et tout le pays !

La civilisation : l'électricité, le satellite !

Ô, illumination de l'état de l'homme !

L'abondance des termes persans (*neş o numa*) et arabes (autres mots soulignés) est flagrante dans ce poème. Cependant, le caractère par trop classique de ces emprunts constitue un facteur d'insatisfaction pour Goran. Il reconnaît que c'est là un langage pastiché du classicisme, et se met en quête d'un nouveau langage poétique. Dans l'introduction du recueil *Beheşt o yadigar*, il exprime ainsi ce processus :

Beheşt o yadgar est un recueil de poèmes à thématique entièrement lyrique. On y trouve des poèmes remontant à vingt-cinq ans voire davantage. On peut y trouver aussi des poèmes d'il y a quelques mois. La plupart des anciens sont composés sur la métrique 'aruzi en kurde mêlé de termes empruntés à des langues étrangères...

Comme j'ai dit, j'ai composé jusqu'à ces dernières années des poèmes sur la métrique 'aruzi. J'en ai également composé sur la métrique syllabique depuis longtemps. Autrement dit, je composais simultanément sur les deux métriques. Dans l'arrangement de ces poèmes dans le recueil, priorité a été donnée à l'aspect thématique et non pas au style, à la métrique ni au langage. Plus on trouve de mots arabes et persans dans un poème, plus il est ancien et vice-versa !* Dans la préparation de ce recueil en vue de l'édition, j'ai rencontré des termes problématiques que je n'ai pas pu remplacer par des équivalents kurdes ni les modifier pour leur donner une manière plus convenable et adaptée. D'autant plus qu'un tel processus, d'après ceux qui étudient l'histoire de la littérature kurde et son évolution et l'évolution de la langue kurde, est plutôt nocif qu'utile. C'est pourquoi j'ai décidé de les laisser tel qu'ils sont et de les mettre devant les chers lecteurs tels quels.¹

Goran explique ainsi, à travers cette introduction, que si l'utilisation des termes étrangers est une contrainte du classicisme, le fait d'y renoncer constituera en soi un renouveau. Il est conscient du fait que l'utilisation de ces termes pour les classiques était un moyen de prouver leur habileté linguistique. C'est pourquoi les termes étrangers étaient outrancièrement valorisés au détriment de la langue kurde. La substitution des vocables

* Goran revendique ici, contrairement à la rénovation métrique, une évolution chronologique de la rénovation de son langage poétique.

¹ GORAN, (1980), *op. cit.*, pp.3-4.

kurdes à ces termes constitue donc un rejet violent du classicisme pour Goran, qui singularise par là son langage, et contribue de fait à la création d'un vocabulaire poétique inédit.¹

L'abondance des vocables littéraires étrangers avait continué à restreindre l'accès de la poésie classique aux couches particulières de la société. Seuls les gens qui connaissaient ces trois langues, pouvaient se réjouir de la lecture des classiques kurdes. Une grande partie de la société était, ainsi, privée de cette réjouissance. Cela contrarie l'objectif principal de la poésie chez Goran. Il débute ses démarches novatrices dans le cadre de ce qu'il appelle « romantisme ». Mais il se tourne, peu de temps après, vers le réalisme socialiste et joue le rôle d'un poète engagé. La plupart de ses poèmes sont marqués par l'apparition de termes politiques et sociaux en grand nombre et sont destinés à un lectorat bien plus vaste, qui englobe les classes populaires.² Le lexique mêlé du classicisme contredisant cette visée de Goran, il adopte dans ces poèmes une langue plus simple, accessible au plus grand nombre, et largement constituée de termes kurdes. Ce principe représente, toutefois, un geste politique et nationaliste fort qui s'apparente aux démarches similaires dites de « purification » linguistique dans les pays de la région (Iran et Turquie par exemple), même si Goran s'en distingue explicitement. Il est nécessaire pour lui de donner la priorité aux vocables kurdes puisque la langue de tout texte détermine son identité.

Il est pourtant indispensable de signaler que l'objectif de Goran, comme l'indiquent certains critiques, n'est pas l'exclusion radicale de tout terme étranger de sa poésie « la purification » de la langue. Dans l'introduction de son recueil *Behešt o yadgar*, il fait explicitement allusion à la futilité d'une telle démarche, nuisible selon lui à l'évolution de la langue kurde en général et de la langue poétique en particulier, dans la mesure où toute langue évolue dans une relation d'échange permanent avec les autres langues, facteur d'enrichissement linguistique. Mais la surabondance de ces termes représente, pour Goran, l'hégémonie des pays oppresseurs des kurdes. Il n'est ni pour l'utilisation excessive des termes étrangers ni pour leur rejet total, mais opte plutôt pour une position moyenne.

¹ BEKES, Š., (1978), *op. cit.*, p. 60.

² RESUL, 'I., « Řiyalizmî niwé o edebîyatî kurdî », in *Řošinbîrî Nîwé*, Beřî yekem, n°122, Beğda, Dezgay Rořinbîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdî, 1989, p. 62.

Dans un geste inédit et pour que le sens exact des termes kurdes qu'il emploie soit évident pour le lecteur, Goran donne souvent un équivalent arabe ou persan du mot, autrefois courant dans la littérature classique, en bas de page. Voici certains de ces termes avec leurs équivalents tel qu'il les donne dans son recueil :

- xewš** : 'ayb [le défaut] (p. 88)
henase : tanaffus [l'haleine] (ibid)
zîz : 'âjiz, mât [triste, fâché] (p. 163)
ayîn : min le hemû katêka ayîn le batî dîn be kar dénim [j'utilise toujours le mot ayîn (religion) à la place de dîn (religion en arabe)]*¹ (p. 170)
hestî : wijûd, péčewaney 'adam [l'être, le contraire du néant] (p. 215)
dad : 'adâlat [la justice] (p. 173)

Pour les termes étrangers qu'il laisse intacts, il donne des équivalents kurdes de la langue courante, dont nous citons quelques exemples ci-dessous :

- ihfîzar** (p)*² : seremerg [l'agonie] (p. 15)
jîlwe (a) : derkewtin, drewšanewe [l'apparition, la splendeur] (p. 40)
feramoš kirdin (p) : le bîr kirdin [oublier] (ibid)
ahîste (p) : be espayî, le ser xo [lentement, doucement] (p. 172)
enîn (a) : ax o nalê [gémissement] (p. 173)
taban (p) : řonak [brillant] (ibid)

La plupart de ces termes sont quasiment absents de la poésie préexistante. Il semble que le poète, par ces efforts de glose, veut léguer un nouveau lexique poétique à la postérité. Examinons un poème moderne de Goran pour le comparer avec le poème précédent et analysons leurs divergences du point de vue lexical :

- yekman exa / yek hîwa*, heptasyllabe (4+3)
lem peř ta / ew peři dunya.. ennéasyllabe (4+5)
řéman pé / bigré duřmin, heptasyllabe (3+4)
béguman ser / eda le asin ! ennéasyllabe (4+5) (Goranî gelanî jihan- p. 453)
lawan ger / deng helbîřin, heptasyllabe (3+4)
gelan giřt / řa'epeřin.. heptasyllabe (3+4)
goranî lawan, pentasyllabe
piř eka žîyan, pentasyllabe
le řadî / bo hemû.. hexasyllabe (3+3)
 [...]

*¹ ayîn allège le sens religieux de dîn en lui surajoutant des connotations de coutume laïque.

*² La lettre (p) désigne le terme persan et la lettre (a) le terme arabe.

le bîrime / kořî jeng : octosyllabes (4 + 4)
čon piř bû le meytî šehîdan.. ennéasyllabe (4+5)
ew xwéney xa/kî kird řeng, octosyllabes (4 + 4)
bû be morî / birayî gelan.. ennéasyllabe (4+5)
desa ey / tékošeran ! heptasyllabe (3+4)
bo dad o / aštî jîhan, heptasyllabe (3+4)
bigrin réy xebat.. pentasyllabe
bigene awat.. pentasyllabe
bigene / arezû.. hexasyllabe (3+3)
 [...]

Un objectif nous rassemble,
 De ce bout-ci à l'autre bout du monde..
 Si l'ennemi nous fait obstacle,
 Il se frappe, sans doute, la tête au fer !
 Si les jeunes haussent la voix,
 Les nations se soulèveront toutes.
 La chanson des jeunes,
 Remplit la vie
 De joie pour tous..
 [...]

On se souvient de l'arène de la guerre :
 Comme elle était jonchée des cadavres des martyrs..
 Ce sang qui a coloré la terre,
 Est devenu le sceau de la fraternité des nations.
 Ô ! militants levez-vous !
 Pour la justice et la paix du monde,
 Prenez le chemin de la lutte...
 Accédez au but..
 Accédez à l'espoir..

Dans ce poème les seuls mots étrangers qui subsistent, sont empruntés à l'arabe : il s'agit de *dunya* et de *šehîd*. La différence de poids des termes étrangers entre ce poème et le précédent est perceptible. Si l'on admet que le terme *šehîd* est devenu international dans les pays de la région pour désigner le martyr, ce n'est pas tout à fait le cas du terme *dunya*. Le poète aurait pu sans difficulté remplacer le mot par son équivalent kurde, *jîhan*, d'autant que ce changement n'aurait pas affecté la métrique car ces termes sont tous deux dissyllabiques. Mais il choisit de conserver ici le mot *dunya*, alors que *jîhan* figure dans la strophe suivante, comme dans le titre du poème. Cela affaiblit la théorie de certains critiques qui prétendent l'intention « purifier » la langue poétique chez Goran.

3.2. L'emploi de termes occidentaux

La biographie de Goran et ses traductions de poèmes anglais et russe illustrent l'ampleur de sa culture littéraire occidentale. Il y fait allusion dans l'interview accordée à 'Abdolrazzaq Bîmar.¹ L'un des apports inédits de la poésie de Goran consiste dans l'introduction en abondance de vocables occidentaux qui coïncident avec son idéologie politique. Le rejet des termes étrangers arabes et persans d'un côté et le foisonnement des emprunts occidentaux n'est paradoxal qu'en apparence. Car si les langues voisines sont associées aux valeurs de la poésie traditionnelle parallèlement à l'oppression des Kurdes par les pays qui les pratiquent, les emprunts aux langues occidentales introduisent dans la poésie kurde des termes qui n'y étaient jamais apparus, et qui véhiculent pour Goran des valeurs de modernité d'une part, l'internationalisme communiste de l'autre. Il s'agit, pour l'essentiel, de noms de mythes grecs, d'artistes, d'hommes politiques de l'époque, de pays et de capitales européens et parfois asiatiques, mais aussi d'objets de la vie quotidienne. Le lecteur de ses poèmes, confronté la veille encore à un ensemble de termes arabes, persans et turcs, est tenu de prendre langue avec des termes qui ne font pas réellement partie de sa vie et sa culture tels que *yankî*, *tango*, *opera*, *dans*, *protesto*, etc., dont la résistance sémantique est levée par les gloses de bas de page fournies par le poète. Le militantisme de Goran passe ainsi non seulement par la forme poétique, qui réhabilite la métrique et la rime folkloriques kurdes contre l'impérialisme du classicisme arabo-persan, mais aussi par le langage, « épuré » de son idiome colonial, « kurdifié » d'un côté, et susceptible d'accueillir le langage international de la modernité socialiste. Le langage comme la forme sont autant d'armes dans la lutte de libération.

3.3. L'utilisation des onomatopées et des interjections

De la même manière, un phénomène très peu représenté dans la poésie kurde classique qui trouve une place de choix dans la poésie de Goran est l'introduction d'onomatopées et d'interjections dont la chanson populaire, en revanche, était déjà coutumière. Goran

¹ BIMAR, 'A., (1970), *op.cit.*, p. 30.

s'approprié la fonction largement expressive de ces procédés proches du langage courant qui accompagne les gestes de la vie quotidienne : travail, effort, réjouissance, émotion collective. Cet emploi semble viser le rapprochement du langage poétique et du langage populaire afin de minimiser la distance entre la poésie et les classes sociales défavorisées. En voici quelques exemples dans la poésie de Goran :

-bûš bû gîya, čîlkey bağ bû be dar gul (Newroz- p. 309)
le wiškesî kanî kewte quîe-quî.

L'herbe a repoussé en abondance, la petite branche du jardin est devenue arbre fleuri
 Du rochet rigide un ruisseau s'est mis faire glou glou.

-qeqbe qeqbe qeqbe qeq ! (Goranî kew- p. 424)

šaxî berz o berdî řeq
jegay čéle o jégay beq
qeqbe qeqbe qeqbe qeq !

Cacabé cacabé cacabé cac !
 Le mont élevé et le rochet rigide
 Sont la place de la vache et de la grenouille
 Cacabé cacabé cacabé cac !

-her čok dadan bo hełsanewe(hey !) (Gešt le Qeredax- p. 148-149)

sozî hawarî naka « wey weu wey »
mestî bé řerab herzekaran ('îw !)
xefet babirdû derdedaran ('îw !)

Agenouillé et puis debout (hey !)
 Impact des cris soudain (aïe aïe aïe)
 Adolescents ivres sans alcool (hep !)
 Les malheureux portés par un vent de tristesse (hep !)

-key tom dîwe ? key etnasim ? key ? key ? key ? (helbestî řenjaw- p. 37)

dîldarî čî ? peymanî čî ? hey ! hey ! hey !
 Quand je t'ai- je vue ? quand t'ai-je rencontrée, quand ? quand ? quand ?
 Quel amour ? quel promesse ? ah !ah !ah !

Les deux premiers exemples sont des onomatopées et les deux derniers sont des interjections. Ces vocables mimétiques ou émotifs distinguent, de façon flagrante, le langage poétique de Goran du langage classique.

3.4. L'adoption de structures linguistiques simples et le rejet de l'ambiguïté

La simplicité de la structure linguistique est un point frappant de la poésie de Goran. Le poète classique a toujours tendance à jouer avec divers éléments constructifs de la phrase et à perturber leur arrangement dans une sorte d'élitisme esthétique qui sélectionne ses lecteurs selon leur esprit de finesse et leur capacité à déchiffrer le sens caché des poèmes.

Nous avons précédemment signalé que Goran compose la plupart de ses poèmes dans le cadre de l'esthétique du réalisme socialiste qui oriente son style d'écriture. Poète de toutes les classes sociales, il emprunte la voie d'une expression claire, intelligible et sans ambiguïté pour parvenir à se faire comprendre de tous. L'ambiguïté ferait obstacle à une compréhension immédiate de son discours poétique ; il renonce donc aux déplacements inhabituels des éléments de la phrase et aux préciosités qui perturbent les structures syntaxiques.¹ Son militantisme de poète lui fait privilégier la simplicité de compréhension afin de se rendre accessible à tous et, voix du peuple kurde, d'accéder au rang de véritable poète populaire. C'est dans le même objectif que Goran regroupe dans son recueil onze de ses poèmes sous le titre de « chansons »^{*2}, bien que ces derniers ne présentent pas de différence stylistique remarquable avec ses autres poèmes modernes. Ce geste contribue à la popularisation de la poésie de Goran.

3.5. La rhétorique de Goran

3.5.1. les figures de son

Nous avons remarqué qu'un aspect fondamental de la rénovation poétique de Goran est la métrique qui caractérise le rythme de sa poésie. Le rythme de la poésie kurde fut principalement produit, durant des siècles, par une métrique quantitative qui repose sur la distinction de durée des syllabes longues et brèves. Cela ne nie pas l'existence d'accents dans le vers *'aruzi*. L'ensemble des accents d'un vers ou d'un hémistiche poétique, arrangés par les rapports entretenus entre phonèmes, mots et structure syntaxique, contribuent à l'établissement d'un rythme second dans le poème, le rythme langagier. Mais dans un poème classique, ce rythme est fortement dominé par le rythme établi par la métrique *'aruzi*. En passant de la métrique *'aruzi* à la métrique syllabique, puis au système du vers libre, Goran ravive le rythme langagier de sa poésie. Tantôt en parallèle avec le rythme métrique, tantôt

¹ ŠEX, A., (2001), *op. cit.*, p. 104.

* Deux de ses poèmes, *Kur'distan, demî řapeřine* (Il est temps de se soulever), ont été précédemment chantés comme des chansons révolutionnaires.

² GORAN, (1980), *op. cit.*, p.401-418.

tout seul, le rythme langagier trouve un rôle essentiel, discriminant, dans la poésie moderne de Goran.

Or l'accent est un élément distinctif du système phonologique kurde et coïncide avec ses spécificités linguistiques. L'organisation syntaxique (l'accent du groupe) et la tonalité expressive contribuent à l'arrangement des accents dans un poème. Cette harmonie est garantie pour une part par la présence massive des figures de son. La multiplication des assonances, des anaphores dans la poésie moderne de Goran, par rapport à sa poésie classique, en témoigne ¹:

a) Assonances

en [a] :

pasî aştî amanjî xebatmane
aştî řégay řizgarî wilatmane (Marşî aştîxazî- p.416)
katî aştî katî xoşî o hatmane.

Maintenir la paix est le but de notre lutte
La paix est la voix de l'émancipation de notre pays
Le moment de la paix est celui de notre joie à tous.

La haute fréquence de répétition du phonème vocalique [a] établit, dans cet exemple, un accent stylistique ou d'insistance. Ce dernier corrobore l'effet pathétique produit par le discours emphatique du poème. L'exemple suivant est marqué par l'absence d'accent affectif. C'est donc l'accent stylistique seul, dû à la répétition de la voyelle [e] qui contribue, à côté de l'accent syntaxique (de groupe) à l'organisation du rythme langagier :

en [e] :

xewe xeyale ? erde beheşte ?
helperkéy žine ya hî firîşte ? (Geşt le qeredax- p.152)
Est-ce un rêve, une illusion ? la terre ou la paradis ?
Est-ce la danse de la vie ou celle des anges ?

b) Anaphores

min firméskim, to baranit,
min henasem, to bay sardit ;
min xem, to hewrî giryanit..
diwayî nayé : dadim, dadit, (Payîz- p.163)
hergîz, hergîz,

¹ MAHMUD, F., *Siruşt le šé'ri Goranda*, Namey Master, Edebfî kurdî, Zankoy Selaheddîn, 1990,157 p., non publié, pp. 117-118.

payîz !payîz !

Moi, ma larme, toi, ta pluie
Moi, mon soupir, toi, ton vent froid
Moi, ma tristesse, toi, ton nuage pleurant
Sont sans fin : mon cri, ton cri
Jamais, jamais,
L'automne ! l'automne !

La répétition des termes *min* et *to* vise à renforcer le parallélisme établi par le poète entre la pluie et son état d'âme, grâce à la figure rhétorique du *jam'-o taqsim* (collection et redistribution). L'anaphore en souligne la structure. Dans l'exemple suivant, la répétition de la question *kiwané ?* décline le regret pathétique du motif du *ubi sunt* :

kiwané du çawî mest ? kiwané ?

kiwané biroy peywest ? kiwané ?

(*Awatî dîrî- p.13*)

kiwané zilfî řeş ?

Où sont ces deux yeux ivres ? où sont-ils ?

Où sont ces deux sourcils attachés ? où sont-ils ?

Où est cette la chevelure noire ?

Enfin, dans l'exemple suivant, la fierté et l'émotion patriotique du poète face à la bravoure de la jeunesse du pays prennent une ampleur emphatique grâce à l'anaphore :

biřwane masûlkey leşî polayan

biřwane pirşingî 'ezmî nigayan

(*Peyamî kurd- p.260*)

biřwane yekyetî méşk o dilyan..

biřwane arezûy bo jîn be kulyan..

Vois les muscles de leur corps d'acier

Vois l'étincelle de la volonté dans leurs yeux

Vois l'unité de leur cerveau et de leur cœur..

Vois leur ardent désir de vivre..

Ainsi assonances et anaphores contribuent à infléchir le rythme du langage poétique par la maîtrise de son accentuation (initiale pour l'anaphore, interne dans les autres cas). Dans les poèmes de Goran qui respectent une métrique rigoureuse, le rythme du discours fonctionne donc en parallèle avec la mesure métrique. Mais dans les poèmes libres qui sont marqué de l'absence d'un tel système, le rythme langagier reprend la bride.

3.5.2. Les figures de sens

a) La comparaison, figure privilégiée

A l'exemple de la poésie persane et arabe, les poètes kurdes privilégiaient les figures les plus équivoques et jouaient sur la polysémie, telles la métaphore (*esté'âre*), l'analogie (*majâz*) ou l'allusion (*kenâye*) par exemple. La comparaison (*tašbih*) considérée comme trop simple et compréhensible, était moins appréciée par les poètes, qui tentaient toujours d'en réduire le nombre dans leurs poèmes, par goût de la subtilité.

A contre-courant de la tradition, Goran privilégie la comparaison et lui confère une puissance inédite. En comparant ses poèmes classicisants avec ses poèmes modernes, ce phénomène s'accroît à mesure qu'il se libère des contraintes formelles. Le nombre des *esté'âre*, *majâz* et *kenâye* est considérablement réduit dans ses poèmes modernes et la comparaison prend à l'inverse une envergure considérable.¹ Ce geste de Goran se conforme à son objectif militant de communiquer un discours le moins ambigu possible. L'abondance de figures provoquant des ambiguïtés sémantiques aurait entravé le poursuite de cet objectif.² Prenons l'exemple suivant pour illustrer ce phénomène dans la poésie moderne de Goran.

(*Welamî pirsyar*- p.221)

řakiřabûm le ser piřtim,
duktorekem
marî řerpenjey ekuřtim...
nalém : wek daykékî dilsoz
firmeskî bo hel'eřiřtim,
belam, tewaw wek kiçi xom,
destî existe naw miřtim,
be çawî piř le hestî jiwani
eykird temařay siruřtim,
eypirsi lém : boç wa matî ?
boç hemîře xembar diyarî ?
bo min em pirse wek hengwîn
etkaye ser léw le zarî
belam bo xuřkanî berdest
sis kirdinî guî bú karî..
dû sé kiç bú wek duktur xoy,
xemxariyan lé ebarî,

¹ KERÎM, M. *et al.*, «binyatî wéne le ře'ri romantikî kurdîda », in *Govari Zankoy Silémani*, n° 5, Silémani, Çapxaney Zanko, 2001, pp. 36-39.

² MAHMUD, F., (1990), *op. cit.*, p. 132.

*nek her bo tîmarî derdim,
bo čareš bo bağčey zerdim !
belé, duktur !xuškan !matim,
her min nîm matî wîlatim
le naw hezarana : tak tak
lewman heye pêbikené
lay éme bo dinyay šadî
wa taze xelk hengaw ené !*

J'étais allongé sur le dos,

Mon médecin

Le serpent du cancer me torturait...

Je dis : comme une mère bienveillante

Elle versait des larmes pour moi,

Mais, tout à fait comme ma fille,

Elle mettait sa main dans la mienne,

Les yeux remplis d'affection

Elle contemplait ma nature,

Elle me demandait : pourquoi reste-tu si muet ?

Pourquoi parais-tu si triste ?

Cette question pour moi comme le miel

Coulait de sa bouche sur ses lèvres

Mais vis-à-vis de ses infirmière

Elle était la faneuse des fleurs...

Elles étaient des filles comme le médecin elle-même,

Pleines de compassion,

Pas seulement pour soigner ma douleur,

Mais aussi pour guérir mon jardin jauni

Oui, médecin ! sœurs ! je ne suis pas le seul muet pour ma patrie,

Parmi nos milliers de lèvres

Rares sont celles qui rient

Chez nous vers le monde de bonheur

Le peuple se met en marche !

Dans ce poème autobiographique, écrit dans un langage clair et simple, la comparaison (les segments soulignés) est la figure dominante. Hospitalisé, Goran décrit son état intérieur et figure son remède dans l'amour multiforme que lui portent le médecin et les infirmières. La particule *wek* (comme), opérateur de la comparaison, se répète à plusieurs reprises de manière à bien identifier comparé et comparant. Il compare son médecin à une mère compatissante et une seconde fois à sa propre fille lorsqu'elle prend ses mains dans les siennes. Une autre comparaison associe la douceur des propos du médecin à du miel s'écoulant d'une fleur. La quatrième comparaison s'établit entre la tendresse des infirmières et celle du médecin. Tous les éléments de la comparaison, à savoir le comparé, le comparant et la particule de comparaison, sont explicités. Goran choisit donc, pour ces poèmes, la forme la plus simple de la comparaison qui est la comparaison *sarih* (*clair*). Le dépouillement rhétorique de Goran est

considéré comme un phénomène inédit dans la création poétique kurde et corrobore sa clarté d'expression pour construire une véritable esthétique de la transparence.

b) Une symbolique révolutionnaire

L'emploi des symboles n'est pas, en soi, un phénomène nouveau dans la poésie kurde. Cette dernière est marquée par la présence de symboles statiques et conventionnels. Goran se détache, très vite, de l'académisme des symboles classiques pour se tourner vers des éléments empruntés à la littérature orale qui contribuent à élaborer une symbolique révolutionnaire dans sa poésie. Dans un poème composé en 1953 et destiné à Nouri Sa'id, le Premier ministre irakien du Roi Faysal II, il emprunte des composantes de la légende de *newroz* à la littérature orale et les détourne en allégories politiques :

*eždehak zîndanit qelâ qelâye ;
dîwarî konkirêt, dergay polâye.*

[...]

*her egrî, ekuži, edey le gerdin,
mêşik derxard edey be marî newsin*

(*Zîdanî eždehak- p.268*)

*ta rožêk ew xwênêy be na heq řîštî
ew bîrey wat zanî yekjarî kuštî,*

*taw eden tenûrî demarî kawê,
ew çekoş weşênêy řôle kužrawê.*

*exroşê o ejoşê o komelî yek exa,
her hełsaw ebînî zîndanit řûxa !*

*ew hele her lawê le zîdanta mird
ebête mayey bex bo netewey kurd ;*

[...]

Ô, *Eždehak*, ta prison est hérissée de remparts
Aux murailles implacables et aux portes d'acier

[...]

Tu captures, tues et décapites

Et tu donnes les cerveaux en pâture aux serpents voraces

Jusqu'au jour où le sang que tu as répandu injustement

Et cette mémoire que tu estimes avoir étouffée pour toujours

Enflammeront le four de la vengeance de *Kawê*

Ce forgeron, père des fils égorgés.

Il gémissa, bouillonnera de colère et fédèrera la société

Tu trouveras effondrées tes prisons avant que tu ne te lèves !

Ce jour-là, chaque jeune qui aura péri dans ta prison

Sera le porte-bonheur du peuple kurde...

La dédicace « *bo bitekanî fašîzm* » (aux idoles du fascisme) figure en exergue de ce poème. *Eždehak* est une référence transparente à Nouri Sa'id, et les serpents figurent les pays

colonialistes occidentaux qui se partagent l'influence sur l'Irak. L'autre figure-clef du poème est *Kawe* qui représente, à son tour, les militants en lutte contre la tyrannie impérialiste.

Dans un autre poème, Goran emploie les mots *bit* (idole) et *šeytan* (le diable) comme allégories politiques. L'idole désigne cette fois le roi Faysal et le diable, les pays impérialistes :

rabirdû
hebû, nebû..
serdemî zû
bit – bitewan, (Bit-bitewan- p. 282)
pîre šeytan :
bit dirustker
bitewan gošder
bit perestî be ayîn ker
reg dakewtîy împiryalîst
xwénmiži asayîš newîst :
[...]
ey bit ? ey bitewan ? ey šeytan ?
xawendanî dezga o dûkan ?
xawendanî hézî wilat !
[...]
Autrefois
Il était une fois...
Non loin d'ici
Une idole –l'idolâtre
Le vieux diable :
Qui fabrique des idoles
Qui est entendu par l'idolâtre
Qui fait de l'idolâtrie une religion
L'impérialiste qui s'est enraciné
Le buveur de sang et l'ennemi de la paix :
[...]
Et l'idole ? l'idolâtre ? le diable ?
Les propriétaires des institutions et du marché ?
Les propriétaires du pouvoir du pays !

Dans un autre poème composé en 1954 c'est le chacal qui représente Nouri Sa'id, et le diable les pays impérialistes, face au coq, espoir des militants,¹ et dans *Lawikî sûr bo korîyay aza* (Chanson rouge pour la Corée courageuse), sous-titré d'un vers emprunté à la littérature orale, Goran oppose les *dêw o dirinj* (démons) et les *perî* (fée) de la littérature orale dans le même objectif.² L'emploi du futur dans le premier exemple, et les expressions « propriétaires

¹ GORAN, (1980), *op. cit.*, pp. 390.

² Le vers est : *gulale birayme..gir... girî/ çûyne xezay naw gawirî* voir : *Ibid.*, pp.233-236 ; ŠAREZA, K., «Goran o bekar hénanî niwéy remzekanî newroz», in *Paškoy Karwan*, n°18, Hewlér, Rošinbîrî o Lawan, 1984, pp. 20-26.

des institutions et du marché » ou « propriétaires du pouvoir du pays » dans le second, explicitent, s'il le fallait, le sens de ces allégories. Cette démarche n'est donc pas tant pour Goran l'occasion de composer des poèmes symboliques que d'illustrer une allégorie satirique de la situation politique.¹ Ils ne sont qu'autant de masques transparents visant à contourner la censure. Poète engagé, la critique sociopolitique constitue le pivot thématique de sa poésie. Il tente, donc, de produire un discours compréhensible et clair où *Kawe*, *Ezdehak*, serpents*, coq, chacal, démons et fées figurent les différents acteurs politiques du temps. Leur apparition dans la poésie moderne de Goran permet de distinguer celle-ci de la poésie classique d'un point de vue thématique autant que formel.²

L'analyse de la rénovation poétique de Goran proposée dans cette deuxième partie nous a donc permis de mettre en évidence l'usage que fait le poète de la littérature orale. D'une part, la référence formelle à la chanson kurde folklorique permet au poète de dégager la poésie moderne des contraintes métriques et rimiques classiques, ainsi que de son élitisme. D'autre part, l'esthétique de la simplicité et de la transparence, que confirme son exigence d'intelligibilité tant linguistique que rhétorique, accompagne son engagement militant, communiste et de la libération nationale. Se voulant le poète du peuple à tous égards, il engage un ensemble de procédures formelles qui visent à parler au peuple un langage à la fois plus proche de lui, et édifiant.

¹ KERÎM, A., *Niwé kirdinewe le šé'ri kurdi diway jengî jihanî yekem*, Namey Master, Zankoy Ibn Roşdf Beğda, 1995, 111 p., pp.80-81.

* Parfois il emploie « serpent » seul comme allégorie. *Ibid.*, pp.310, 388.

² ŠANOF, H., (1975), *op. cit.*, pp. 93-94, pp.130-132.

TROISIEME PARTIE

L'analyse successive de l'entreprise de rénovation poétique de Nimâ et Goran au sein de leur littérature respective dans les précédentes parties, nous permet à présent de procéder à la comparaison proprement dite des deux poètes, soit à l'identification des traits communs et des points de divergence remarquables d'une œuvre à l'autre, tant dans la démarche prosodique et rimique que linguistique. Nous espérons dès lors éclairer les principaux enjeux de la rénovation poétique chez les deux poètes.

1. Problématiques techniques ou identité nationale ?

1.1. La prosodie

Le mouvement de rénovation poétique persan et kurde ayant succédé à une vague de modernisme dans les pays de la région, est contemporain d'événements politiques et d'évolutions sociales de grande ampleur ayant autorisé des changements notables dans la plupart des domaines culturels. A ce titre, Nimâ et Goran ne sont pas tout à fait les pionniers de la modernité poétique ; ils interviennent dans l'élan de démarches plus ou moins isolées d'autres contemporains et prédécesseurs. Surtout, c'est la poésie classique qui fournit à l'un comme à l'autre le cadre d'une formation traditionnelle, que viendra bouleverser la fréquentation de poésies étrangères, régionales et européennes. Nimâ se révèle grand lecteur des modernes français, et Goran avoue être imprégné de l'œuvre des rénovateurs turcs, influencés eux-mêmes par les poètes français. C'est sans doute cette double formation qui aura permis à l'un et à l'autre d'opérer un décrochement informé et définitif d'avec la tradition nationale, et qui servira de guide ou de prétexte à leur tâche novatrice. En début de carrière, Nimâ et Goran ont tous deux commencé par opérer des perturbations partielles portant sur un aspect de la structure poème, par l'ajout d'hémistiches superfétatoires dans certaines strophes ou la modification insidieuse du système de la rime, sans remettre tout à fait en cause son intégrité de poème classique.

Si l'on voulait schématiser leur évolution, on pourrait considérer qu'à ces travaux d'approche a succédé, dans un ordre qui est en fait loin d'être chronologique, une remise en cause plus radicale visant le canon classique en tant que tel. Vers-libriste, Nimâ procède, pour sa part, à l'émancipation de la poésie de l'égalité de mesure des vers. Il adopte également un

système irrégulier de rime et lui attribuant désormais un rôle sémantique. La théorie prosodique de Nimâ dans son ensemble repose sur ces deux points. Un geste similaire apparaît dans un petit nombre de poèmes de Goran, mais celui-ci ne nous fournit aucune explication à cet égard. Comme s'il s'était en quelque sorte contenté d'explorations expérimentales, il renonce bientôt à la déconstruction du système prosodique classique pour lui substituer la métrique syllabique folklorique, inédite dans la poésie kurde savante, dont il élargit encore le répertoire métrique. Or Nimâ n'était pas sans connaître la métrique syllabique, et pas seulement par ses lectures françaises. Son œuvre ne porte cependant pas trace de cette problématique. Or la comparaison avec Goran, mais aussi les précédents turcs dans l'emploi d'une métrique syllabique, nous invitent à interroger l'absence d'un tel geste chez Nimâ.

1.2. Le passé de la syllabe

Dans son ouvrage consacré aux innovations de Nimâ, *Bed'at-hâ va badâye'-e Nimâ Yusîj*, Axavân Sâles énumère les possibles sources d'inspiration de la rénovation poétique de l'auteur, soit, selon Sâles, les éléments qui auraient pu fournir à Nimâ l'idée des bouleversements prosodiques qu'il réalise. Il signale parmi ces éléments l'Avesta et plus précisément les Gathas, en référence à une citation de Nimâ :

Dans mon cahier de *'aruz*, un hémistiche ou deux, bien que versifiés, ne représentent qu'une métrique incomplète. Plusieurs hémistiches consécutifs sont nécessaires pour créer ensemble la métrique de la parole. Je prends en compte les liens concrets et abstraits et j'ai commencé par le Gatha qui est l'ordre essentiel et qui a son originalité métrique dans notre poésie...¹

La poésie iramienne préislamique aurait donc servi, selon Sâles, de source d'inspiration à Nimâ, qui s'était intéressé à l'Iran antique dans sa jeunesse, à une époque où cette poésie suscitait un véritable engouement de la part des lettrés. Il s'agit de poèmes à métrique syllabique dont la longueur des hémistiches est variable. Or les écrivains iraniens se tournaient alors vers le folklore et les textes anciens dans l'objectif de trouver de nouvelles sources esthétiques d'inspiration. Parallèlement, les chercheurs européens avaient engagé des recherches approfondies sur cette littérature depuis le début du siècle. A leur suite, des

¹ YUŠIJ, N., *Do nâme*, 1325, (référence incomplète) cité par SÂLES, M., (1357/1978), *op. cit.*, p. 109.

écrivains iraniens tels Dehxodâ, Hedâyât, Kuhî, Šakurzâde, et Mokri entreprennent de recueillir et de publier des œuvres de littérature orale de diverses régions de l'Iran en tant que patrimoine national. Et Yahyâ Dowlatâbâdi, qui s'en tient habituellement à la versification classique, tente, bien avant Nimâ, d'employer des vers syllabiques sur le modèle européen, et sur les conseils de E.G. Browne, afin de revivifier la versification préislamique.¹

Parmi les pionniers de la prose artistique moderne en Iran, Sadeq Hedâyât publie en 1931 un recueil de chants populaires intitulé *Owsâneh* (Contes), dont l'introduction est un véritable plaidoyer en faveur du devoir de préservation de la littérature orale.² En effet, certains de ces chants populaires sans rime seraient, aux dires de Hedâyât, des monuments attestant de la structure des plus anciens poèmes persans. Il compare les hymnes de l'Avesta, eux aussi dépourvus de rime, à ces chants populaires.³ Citant un poème folklorique extrait du recueil de Hedâyât, Sâles compare l'inégalité de mesure des hémistiches et la sporadicité de la rime du poème à ceux des poèmes modernes de Nimâ, dont il estime qu'il était sans doute au courant de cette vogue folkloriste, et en particulier des publications de Hedâyât, car ce dernier comptait parmi ses meilleurs amis.⁴

A ces tendances modernistes générales de la poésie persane du XX^e siècle s'ajoute l'écriture de chansons incomplètement soumises aux règles de la versification classique, inspirées de chansons populaires. Il s'agit, pour la plupart, de poèmes syllabiques anisométriques à thème lyrique ou patriotique (*tasnif*), soit encore des chants solennels et des hymnes (*sorud*). A l'époque de Révolution constitutionnaliste, de tels chants patriotiques apparaissent chez 'Âref, Bahâr et d'autres. C'est à la fin des années 1920 et dans les années 1930 que l'on assiste à un renouvellement des genres de la chanson par diversification thématique (chant d'amour, chant de société, de sport, pour les enfants, pour la jeunesse, etc.).

¹ MACHALASKI, F., (1965), *op. cit.*, p. 63.

² ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, pp. 446-467; MACHALASKI, F., *La Littérature de l'Iran contemporain*, vol. II, Kraków, Drukania uniwersytetu, 1967, pp. 16-17.

³ SÂLES, M., (1357/1978), *op. cit.*, p.161.

⁴ Nimâ dédie son poème *Mânli* à Hedâyât et, dans une lettre adressée à 'Atâyi, parle de lui comme de celui de ses amis qui a le mieux réussi à mettre sa plume au service de sa patrie. voir ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p. 599.

Bahâr, Dastgardî, Ahmadi et Pežmân comptent au premier rang des chansonniers populaires de l'époque.¹

Résidant à Âstârâ, Nimâ commente ainsi sa lecture des poètes turcs, dans une lettre adressée à Hesâm Zâde :

Pour échapper à la lassitude de cette situation, j'ai le plaisir de connaître parfaitement les poètes turcs. C'est peut-être parce que je vis au pays des Turcs. Mais à mon avis, les bons poèmes susceptibles de renouveler mes sentiments sont extrêmement rares. Je suis tout à fait indifférent à ces dignitaires littéraires de l'Iran qui enrichissent la littérature persane d'idées et l'appauvrissent du point de vue de la rénovation pour la faire apparaître plus arriérée que celle des Turcs.²

Dans un passage de son essai *Arzeš-e ehsâsât*, il fait allusion aux carrières de certains poètes et écrivains turcs ottomans tels Towfiq Fikrat, Rajâyizâde, Šenâsi, Ahmed Nâji et Nâmiq Kamâl :

Nâmiq Kamâl est un poète et nouvelliste connu qui n'a vécu que jusqu'en 1888. Mais il a légué le fruit d'une vie littéraire moderne... « *vâveylâ* » est un exemple de ses poèmes, efficaces dans un style nouveau. ...Ahmed Nâji, qui avait grande envie de traduire les poèmes du poète français Sully Prudhomme, a pu se hisser, avec ses recueils (tels *âtašpâre*, *foruzân*, etc.) au rang des poètes rénovateurs. Comme Rajâyizâde et les autres – qui ont travaillé, à leur tour, avec une grande minutie – ont commencé, à peine cent ans avant nous, des affaires intéressantes pour le monde ; et cette émotion du goût n'a plus pris en compte les murmures des agonisants qui en étaient encore au *ğazal* de Fuzuli* et des autres.³

Towfiq Fikrat et Rajâyizâde sont deux pionniers de la nouvelle poésie ottomane de la fin XIX^e siècle. Nâmiq Kamâl, Jeune Turc et membre du mouvement littéraire *Tenzimât*, réclamait le rejet total du 'aruz de la poésie turque, déclarée impropre et stérile. A son initiative, et grâce à la persévérance de son élève 'Abdolhaq Hâmid, la métrique syllabique s'introduisit dans la poésie turque. Rajâyizâde fut quant à lui le premier à introduire les chants populaires dans la littérature ottomane écrite.⁴

Cette dernière citation de Nimâ ne nous laisse aucun doute quant à sa connaissance des dernières évolutions de la littérature turque. Informé par ailleurs de la métrique syllabique des

¹ MACHALASKI, F., (1967), *op. cit.*, p. 185.

² YUŠIJ, N., *Nâmešâ-ye Nimâ*, éd. YUŠIJ, Š., Tehrân, Mo'assese-ye Entesârat-e Negâh, 1376/1997, p. 376.

* poète turc classique, né à la fin du XV^e siècle en Irak et mort en 1556. voir : ÂJEND, Y., *Adabiyat-e novîn-e torkiye*, Tehrân, Entesârat-e Amir Kabir, 1364/1985, p. 36.

³ YUŠIJ, N., (1368/1989), *op. cit.*, pp. 61-62.

⁴ ÂJEND, Y., (1364/1985), *op. cit.*, pp. 39, 111.

Gathas comme de la tendance contemporaine à introduire des éléments de poésie orale syllabique dans la poésie persane écrite, ne serait-ce que par les travaux de son ami Hedâyat, la problématique de la métrique syllabique brille dans l'œuvre de Nimâ par son absence pour ainsi dire spectaculaire. En dépit de cet effet de mode, ou peut-être à cause de lui, la métrique syllabique n'a pas trouvé sa place dans la poésie de Nimâ. Dans toute sa théorie de la rénovation poétique il n'y est fait allusion nulle part. Mouvement d'orgueil ou réaction contre une tendance étrangère ? Nous ne pouvons que formuler ces hypothèses.

1.3. Le savant et le populaire

A l'inverse, Goran insiste, dès ses premiers écrits métadiscursifs, sur la valeur d'innovation à conférer à l'introduction de la métrique syllabique dans la poésie kurde écrite, en tant qu'elle représente la métrique nationale la plus conforme aux caractéristiques linguistiques de la langue kurde.¹ Il précise que la conséquence doit en être, à terme, l'abandon total du *'aruz*, tout en revendiquant dans ce geste l'influence des rénovateurs turcs comme Towfiq Fikrat, Jalâl Sâhir et 'Abdolhaq Hâmîd. Il va jusqu'à parler d'imitation de la poésie turque, pour ses prédécesseurs comme pour lui-même dans cette option :

Cette rénovation était une imitation de la littérature turque. Mais un autre mouvement s'est fait jour dans la littérature turque lorsqu'ils ont ravivé, par leur sentiment national, la métrique de leurs chants populaires, en composant des poèmes sur cette métrique qui est syllabique. Je ne me suis pas borné aux démarches des autres et j'ai également employé la métrique syllabique.²

Comment comprendre l'accueil radicalement opposé que Nimâ et Goran réservent à leurs sources communes ? Si la rénovation se présente en réponse à une problématique, quelle est donc la problématique de chacun à cet égard ?

Nimâ s'attache en fait prioritairement à la question des techniques de la versification classique, et prend position par rapport à et au sein de la tradition de la poésie savante. Les modifications qu'il fait subir à la prosodie comme au système de rime apparaissent dès lors comme autant d'expériences limites internes aux contraintes du système classique, qu'il

¹ Voir p. 70.

² BIMAR, 'A., (1970), *op.cit.*, p. 3.

pousse dans ses retranchements jusqu'à faire éclater les formes. C'est la découverte de restrictions intenable qui l'engagent à remettre en cause les dogmes de l'égalité de mesure et de l'omniprésence de la rime, comme s'ils entravaient l'évolution naturelle de la poésie née de ces formes mêmes. Se défiant de toute imitation des poésies étrangères qui entraînerait des importations formelles gratuites et immotivées, Nimâ semble vouloir résoudre les problèmes de la poétique classique sur la base de cette poétique même. Autrement dit, la poésie moderne de Nimâ conserve l'assise des pieds 'aruzi et de la rime, redéfinis et dotés d'un rôle nouveau dans l'économie générale du poème. Ce n'est donc pas tant le fait même du 'aruz ou de la rime qui pose problème, selon Nimâ, mais plutôt la manière de les employer. La rénovation prosodique de Nimâ commence donc une réforme technique, et pour ainsi dire, une amélioration du système... pourrait-on qualifier Nimâ de dernier des poètes classiques ?

Pour Goran, au contraire, c'est la présence du 'aruz en tant qu'élément identitaire qui fait problème. Goran vit à une époque où la question de l'identité nationale a atteint son apogée. C'est cette même question qui aurait, selon Goran, poussé les rénovateurs turcs au rejet total du 'aruz, symbole de la domination arabe à travers la suprématie d'un système métrique étranger dans leur poésie. Voilà pourquoi Goran opte pour l'abandon complet du 'aruz pour lui substituer la métrique kurde syllabique. L'observation attentive de son recueil le confirme. Goran n'a composé que trois poèmes 'aruzi à versification libre (anisométrique). Le plus tardif d'entre eux, *Bit* (idole), ne date que de 1953, et s'affiche comme la traduction d'un poème persan*. La majorité des textes du recueil, notamment postérieurs, sont des poèmes syllabiques isométriques. Il semble ainsi que, bien que familier du vers-librisme par sa fréquentation de la littérature étrangère,¹ il ne s'y soit essayé lui-même qu'à titre expérimental. Son retour rapide à l'isométrie dans le cadre d'une métrique syllabique confirme que les problématiques qui l'occupent ne sont pas prioritairement les questions techniques que le vers-librisme tente de résoudre. A vrai dire, les mêmes contraintes demeurent dans la poésie syllabique isométrique sans qu'il tente de les supprimer. Il

* Goran ne désigne pas le nom de l'auteur persan.

¹ Goran connaissait, à titre d'exemple, le rénovateur turc Nâzem Hekmat. Il a traduit en kurde trois de ses poèmes. Imprégné de la poésie contemporaine russe, Nâzem Hekmat (1902-1963) composait des vers syllabiques libres (anisométrique). voir ÂJEND, Y., (1364/1985), *op. cit.*, p. 133.

s'accommode des contraintes formelles au sein du système qui lui paraît le plus propre à défendre une certaine idée de la langue et de la littérature nationales.

L'observation de la rime dans ses poèmes modernes nous renforce dans cette idée. La régularité contrainte de la rime classique constituait selon Nimâ un obstacle à la déclamation naturelle en se changeant en monotonie. L'obstacle était levé par la nouvelle liberté de position dont elle jouissait dans ses poèmes modernes, où la rime peut apparaître ou non en fin d'hémistiche selon les exigences syntaxiques et sémantiques du poète. La rime sporadique désigne ainsi chez Nimâ la fin d'une unité sémantique complète. Le seul poème de Goran qui porte une rime sporadique est encore la pseudo-traduction de 1953, *Bit* (idole).¹ Or, le fait qu'elle n'apparaisse que dans une traduction, dont nous ignorons de surcroît le texte source, pose pour le moins des problèmes d'interprétation : s'il s'agit bien d'une traduction, l'emploi de cette rime est-elle une initiative de Goran ou bien le calque du poème persan traduit ? Goran compose nombre de poèmes à rimes plates systématiques bien après cette date, et jusqu'en 1962. La vraie problématique rimique pour Goran ne gît donc pas dans une monotonie à briser, sans quoi il ne serait pas revenu à une métrique suivie présentant le même inconvénient technique que toute rime classique. Il joue de la rime suivie pour sa force de frappe, comme élément emprunté à la poésie populaire et porteur d'identité nationale.

Il apparaît dès lors que les questions de métrique et de rime se posent de manière très différente pour Nimâ et pour Gorân. Dans les deux cas, mètre et rime sont les représentants d'un système désuet, mais tantôt du fait de ses limites internes, tantôt du fait de sa valeur oppressive en tant que système. En définitive, Nimâ trouve sa place dans la lignée des grands poètes d'une tradition, sans rejeter cette tradition pour elle-même, et l'on serait tenté de voir dans son entreprise de rénovation un ultime hommage rendu à la poétique classique. Travaillant de plain-pied avec elle, il se hisse au rang des grands poètes du passé dont la plus grande liberté consistait à rendre aux contraintes un sens neuf et une raison d'être. Face à cela, la position de Goran s'assume comme iconoclaste. C'est le système métrique dans son entier qu'il s'agit de renverser, il faut faire table rase des traces linguistiques et poétiques d'occupation des esprits et rendre la poésie au peuple et à sa langue.

¹ Voir p. 80.

1.4. Le lexique poétique, entre identité et naturalité

On comprendra aisément que les divergences de problématique prosodique entre les deux rénovateurs se renforcent sur la question du lexique poétique. Si la nouvelle poésie de Nimâ est marquée par l'emploi des termes locaux (tabari), et celle de Goran par la « kurdification » du lexique, c'est à nouveau le résultat d'une démarche inverse. Nimâ valorise l'enrichissement du lexique poétique par des termes qui traduisent l'intimité de la relation qu'entretient le poète avec son environnement ; seule une relation organique avec la nature est susceptible de produire une imagerie réellement singulière et représentative du poète. Sur ce point, Nimâ reproche aux poètes classiques d'avoir abusé des métaphores conventionnelles qui mettent la nature à distance en la stylisant, au lieu de la susciter. Les termes tabari qu'il introduit dans sa poésie, sont, pour la plupart, les noms locaux d'oiseaux, d'arbres, et de lieux qui, inédits dans la poésie, seraient porteurs d'une esthétique nouvelle.

Toute différente, la vision qu'a Goran du lexique poétique rejoint son rapport à la prosodie, et sa vision du monde. Si le lexique doit être représentatif du poète, ce n'est pas du point de vue de la nature et de l'environnement, mais plutôt de son identité nationale. Le plus grand reproche qu'il formule à l'encontre de la poésie kurde classique est l'emploi excessif des termes étrangers (arabes, persans, turcs) qui brouillent son identité. Ce refus est perceptible dès ses poèmes de facture classique, et n'est pas sans rapport avec celui des écrivains turcs nationalistes qui avaient entrepris, au début de XX^e siècle, de « purifier » le lexique, c'est-à-dire d'en éliminer les vocables arabes et persans. Cette tendance est caractéristique de l'émergence de mouvements nationalistes qui prétendaient ainsi raviver l'histoire, la culture, tout un patrimoine national, par élimination des influences étrangères. Elle s'est encore renforcée après l'effondrement de l'Empire Ottoman et la fondation de la Turquie.¹

Une tendance similaire se fait jour alors en Iran dans les milieux intellectuels. Le « nettoyage » préconisé de la langue persane de tout apport étranger vise en réalité surtout les

¹ ÂJEND, Y., (1364/1985), *op. cit.*, p.91,148.

vocables arabes, qu'il s'agit de remplacer par des mots persans. C'est l'objectif principal de l'Académie, *Farhangestân-e Irân*, fondée en 1935 en vue de publier un dictionnaire persan. Certaines publications d'alors comme *Peymân* (la promesse) ou *Mehr* (le soleil), relaient vigoureusement cette tendance.¹ Nimâ quant à lui se refuse entièrement à rejoindre ce mouvement. Les termes arabes d'usage courant sont maintenus dans sa nouvelle poésie, en tant qu'ils relèvent de plein droit du registre élevé de la langue poétique. Contrairement à Goran, qui porte sur la langue un regard extérieur de façon à mettre l'accent sur sa fonction identitaire, Nimâ privilégie la fonction esthétique du lexique en vue de diversifier sa relation au réel et d'enrichir la langue poétique. Cette divergence de vision entre les deux poètes s'amplifie encore, nous allons le voir, au plan du langage en général.

¹ MACHALASKI, F., (1967), *op. cit.*, p.15.

2. Deux conceptions opposées de la poésie « populaire »

Une autre arène de la rénovation poétique de Nimâ et de Goran est le langage poétique au sens large, qui englobe la rhétorique et la stylistique. Nous avons confronté plus haut la vision qu'ont les deux poètes du lexique, qui fait partie du langage poétique, et entrevu ce que celui-ci représente pour chacun. Or Nimâ et Goran sont, l'un comme l'autre, en quête d'un langage nouveau. Le langage courant leur semble bien en deçà des évolutions du temps et des exigences poétiques. Les changements qu'ils réalisent respectivement dans ce domaine nous invitent à considérer leur esthétique globale de ce point de vue.

A cet égard, Nimâ se montre assez explicite dans sa théorie. Portant un regard technique sur le langage, il met en cause, à l'instar de Mallarmé, le « défaut des langues », ou plus précisément l'échec de la langue à rendre compte de la multiplicité des significations, du fait de la pauvreté des termes, qui ne portent qu'un sens littéral. L'emploi de ces termes en tant que tels fait problème. Pour Nimâ, il revient au poète de construire son propre langage, différent non seulement du langage courant mais aussi du langage poétique de ses prédécesseurs. C'est dans cette perspective que Nimâ multiplie le recours aux néologismes et aux dialectalismes, qu'il disloque la syntaxe et s'inspire de la souplesse du persan archaïque pour renouveler le sentiment des possibles de la langue. Il préconise l'infléchissement du sens des termes employés pour subvertir les significations communes. Mais si une telle démarche entraîne, d'un côté, l'extension du langage poétique en déployant les virtualités sémantiques des mots, il aboutit, de l'autre côté, à une forte ambiguïté de sens. C'est toute une pensée de la nuance et de la polysémie qui nous rappelle la formulation prescriptive de Verlaine sur le mode de « l'art poétique » :

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint ¹

¹ Paul Verlaine, *Art poétique (Jadis et naguère)*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, pp. 150-151.

Mais alors, pour qui Nimâ écrit-il ses poèmes ? S'il prétend s'adresser à un public le plus large possible, pourquoi cultiver une telle ambiguïté dans ses poèmes ? Il est clair que Nimâ ne prône pas l'élitisme, et se revendique au contraire partie intégrante du peuple :

Pas de problème, si un poète compose des poèmes sur la faiblesse de sa vue, son mal de pieds, la lourdeur de son ouïe ou sur son enfermement en lui-même. Mais ces douleurs et ces tristesses qui le touchent ne sont pas les douleurs et les tristesses poétiques qui concernent les autres.¹

Dans un autre passage, il engage le poète à ne pas trop pousser la réflexion de la destination de l'art, l'art pour l'art ou l'art pour autrui. L'art est, selon Nimâ, toujours destiné aux deux, et en définitive adressé à autrui, étant né dans le monde et se confrontant à lui.²

La création de poèmes est destinée à autrui, à certaines personnes ou à tout le monde.³

Ce point est particulièrement sensible dans la conception qu'il élabore à l'égard de la déclamation. Il estime que le peuple a besoin de discours sérieux qui pourront lui être adressés à travers une déclamation capable de se distinguer de la récitation monotone.⁴ Une telle déclamation qui renforce le rythme langagier de ses poèmes, est très souvent établie par des anaphores qui portent une valeur émotive. L'engagement de Nimâ vis-à-vis du peuple se caractérise aussi par l'emploi de figures visant à renforcer le pathétique dès lors qu'il est question de douleurs et de problématiques collectives. Ce genre de figures apparaît également chez Goran, le plus souvent dans ses poèmes à thème social ou politique. Goran a alors recours à ce type de figures pour concentrer l'effet de frappe de ses poèmes, dans une émotion vive et impressionnante, car c'est par le biais de sa poésie qu'il conduit sa lutte de militant et ses appels à la lutte trouvent leur meilleure arme rhétorique dans de telles expressions imagées, répétitives et émotives. La présence de ces figures est liée en quelque sorte à l'engagement des deux poètes vis-à-vis du peuple.

2.1. Elitisme contre populisme ?

La principale question qui se pose alors est de savoir si Nimâ, par son choix d'une esthétique de la nuance et de la polysémie ne prend pas le risque de se rendre inaccessible à la

¹ YUŠIJ, N., *Yâddâšt-hâ va majmu'e-ye andiše*, 1348, p. 11, (référence incomplète), cité par ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p. 620.

² ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p. 604.

³ YUŠIJ, N., *Do nâme*, p. 25, (référence incomplète) cité par ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p. 605.

⁴ Voir p. 49.

majorité des lecteurs, et si sa poétique ne dessine pas de fait un clivage d'avec le peuple et la collectivité. S'il souhaitait se rendre accessible au plus grand nombre, en effet, pourquoi n'a-t-il pas emprunté la voie d'une expression claire et directe au lieu de privilégier une ambiguïté qui risquait de lui aliéner nombre de lecteurs ? Car il revendique explicitement une forme d'ambiguïté comme instrument de son esthétique :

Il faut que vous sachiez que tout ce qui est profond, est ambigu. Le fond des choses n'est qu'ambiguïté. Et cette ampleur est le berceau de l'artiste. L'artiste véritable est davantage mis en appétit par cette ampleur même. Elle lui fait goûter, dans ses veines, en profondeur, la sève aigre-douce de la vie vers laquelle il s'avance inconsciemment. Vous avez rencontré des œuvres que cette même ambiguïté embellit davantage et auxquelles elle confère une force d'action plus profonde. L'homme se montre davantage intéressé par les œuvres artistiques ou les poèmes qui présentent des aspects ambigus et obscurs, et qui sont susceptibles d'interprétations diverses.¹

Une telle ambiguïté interdit donc toute interprétation univoque de ses poèmes, et marque une rupture d'avec le sens commun. Cette conception, Nimâ l'emprunte aux symbolistes français, mais sans revendiquer un quelconque hermétisme. Et de même qu'on a pu formuler contre Mallarmé le reproche d'une écriture élitiste qu'il ne reconnaissait pas pour lui-même, de même l'interprétation de l'esthétique de l'ambiguïté chez Nimâ appelle une distinction plus rigoureuse entre travail sur la langue et difficulté de lecture. En effet, on pourrait appliquer à Nimâ l'analyse que Jacques Rancière propose de la poétique de Mallarmé,² selon laquelle c'est la notion même de « poète populaire » qu'il convient de réviser. Le poète du peuple est d'abord poète, et travaille à ce titre le matériau de la langue en vue du peuple, mais non pas en employant le langage même du peuple. Porte-parole des aspirations populaires, le poète n'est pas pour autant assujéti au langage du peuple. Loin de tout populisme, le poète n'est pas « populaire » au sens où il devrait écrire pour être aimé et compris de tous ; il l'est en revanche dans un sens peut-être plus fondamental en ceci qu'il parle pour le peuple, au nom du peuple, le langage le plus beau et le plus construit qui soit, celui-là même auquel le peuple, peut-être, n'a pas accès, mais qui devient, par la voix du poète, instrument de la libération de sa parole des entraves du langage commun. C'est sans doute dans ce sens aussi qu'il faut comprendre les prescriptions que Nimâ adresse aux poètes en vue d'élaborer un langage nouveau.

¹ YUŠIĆ, N., *Do nâme*, p. 145, (référence incomplète). cité par ÂRINPUR, Y., (1379/2000), *op. cit.*, p. 616.

² Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé: la politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. Coup Double, 1996.

Il ne s'agit donc plus d'opposer clarté et ambiguïté sur le mode populaire/ élitiste, mais de comprendre ce qui se joue dans la conception même que se font les poètes de leur rôle au sein de la société. La voie d'un discours clair et dépourvu d'ambiguïtés avait déjà été revendiqué, en revanche, bien avant Nimâ, par nombre de poètes « sociaux » pour leur critique politique, dans des poèmes marqués par une expression franche et efficace. Ce genre de l'écriture poétique atteint son apogée chez les poètes ouvriéristes militants, notamment chez Farroxi-e Yazdi.¹ Mais la prévalence de la thématique sur le travail formel, voire au détriment de ce dernier, est flagrante dans ces poèmes. Nimâ à l'inverse fait passer son souci du peuple par le primat accordé à l'esthétique formelle, libératrice « par le haut » de la pauvreté du langage courant. Pour Nimâ, la question de « comment la poésie dit-elle ? » importe plus que celle de savoir « ce que dit la poésie », la question de la manière de dire prime sur celle du contenu, car c'est la forme qui est libératrice. Par là, sa posture politique est toute entière informée par ses options esthétiques.

2.2. Poésie militante contre poésie du peuple

Goran fait quant à lui un choix inverse à celui de Nimâ et évite toute ambiguïté dans son discours poétique. Il pousse le scrupule jusqu'à accompagner la substitution de termes étrangers par des termes kurdes d'une glose de leur sens littéral, et fait de même pour les termes étrangers qu'il conserve intacts dans ses poèmes. Contrairement à la polysémie recommandée par Nimâ, le mot garde son sens littéral et courant chez Goran, et ce, de manière volontaire. Goran adopte, dans le même esprit, des structures linguistiques simples et usuelles dans son discours, et privilégie, contrairement au symbolisme de Nimâ, la comparaison en tant que figure de sens simple et compréhensible. Il garantit ainsi le décryptage immédiat de ses poèmes malgré son emploi d'allégories. Tous ces éléments concourent à la plus grande transparence possible de ses poèmes pour le lecteur. C'est à ce titre aussi que la poésie kurde orale lui sert de modèle. Militant communiste, Goran compose des poèmes dans le cadre du réalisme socialiste, et prétend s'adresser directement au peuple, qu'il prend à témoin et appelle à la lutte. Il défend la cause du peuple kurde et la mêle à celle

¹ MACHALASKI, F., (1965), *op. cit.*, p. 149 ; MACHALASKI, F., (1967), *op. cit.*, p. 39-85.

de tous les peuples en lutte contre l'impérialisme mondial. Dans la préface de son poème *Lawikî sûr bo koryay aza* (la chanson rouge pour la brave Corée), il s'exprime ainsi :

Il est clair que les Coréens du Nord sont communistes... je suis témoin de mes propres yeux qu'on a planté le couteau dans la chair d'un peuple libre, juste parce qu'il vivait comme il veut. Les véritables gardiens de la démocratie leur disent en toute cruauté : non, vous allez vivre comme nous le souhaitons.

Si personne ne le sait, nous (les habitants du Moyen Orient) les savons par excellence comment ils veulent faire vivre leurs esclaves soumis. Si je verse donc des larmes en douceur sur les blessures des deux côtés, le nôtre et le leur, pour le destin déplorable de la Corée, je ne crois pas quiconque essaiera de m'en empêcher.¹

L'objectif principal de Goran est de faire passer le message qui couve dans le discours de ses poèmes, au plus de monde possible, afin de provoquer une pensée commune. Cela n'est garanti que par un discours direct démuné de toute ambiguïté de sens, et qui fait de lui un poète militant. Contrairement à Nimâ, l'unique voie pour atteindre à la popularité souhaitée est d'emprunter le langage populaire. Cette différence de conception est flagrante même dans leur emploi des onomatopées. Ces éléments représentent, pour Nimâ, la proximité de sa poésie avec la nature et l'environnement, sources de son inspiration, qui imbibent son langage d'impressions variées et du sentiment du monde. Les onomatopées accompagnées d'interjections ne sont employées par Goran que dans le but d'embrasser plus étroitement le langage populaire et de créer un lien de familiarité entre sa poésie et le plus large lectorat possible.

Deux conceptions différentes du langage et de la poésie « populaires » se démarquent ici. Nimâ est le partisan d'une poésie à la fois écrite pour le peuple (ou « en vue » de lui) et fondée sur la force d'un langage riche, image d'un horizon libéré. Cette force langagière est acquise, d'après lui, quand le poète se met, selon ses prescriptions, à construire un nouveau langage. Goran au contraire, estime que l'efficacité est à chercher dans un langage le plus proche possible du langage commun. C'est pourquoi il emprunte les caractéristiques langagières de la poésie populaire pour atteindre à un tel langage.

Goran tente, toutefois, d'étendre et de moderniser son langage en employant des termes occidentaux. Certains sont des termes de la vie quotidienne et culturelle, d'autres, des mots à nuance proprement politique. L'emploi du premier groupe de termes est un signe de

¹ GORAN, (1980), *op. cit.*, p. 231.

modernité pour Goran. C'est toujours son militantisme qui se cache derrière son emploi de termes occidentaux à nuance politique. Pour unifier la cause de son peuple avec celle des autres peuples opprimés, il a besoin de recourir à un langage commun et international, donc de fait occidental. L'internationalisme de Goran, ce même langage par lequel il défend la lutte des pays comme la Corée du Nord ou le Vietnam, le contraint à opérer des modifications linguistiques de l'extérieur de la langue, à importer des mots étrangers pour les valeurs révolutionnaires et de modernité qu'ils véhiculent, en même temps qu'il évacue nombre d'autres mots de la langue, arabes ou turcs, rejetés eux aussi pour les valeurs politiques, inverses, qu'ils incarnent, d'oppression et d'impérialisme.

Une tendance similaire s'était manifestée en Iran avant Nimâ, la connaissance des poésies européennes et une certaine occidentalisation du mode de vie étant à l'origine de l'entrée de mots français et anglais dans la poésie de cette époque, avec plus ou moins de bonheur. Des poètes comme Farâhâni, Iraj et 'Ešqi avaient cru voir là une manière de réformer la poésie persane.¹ Mais cette tentation est totalement étrangère de l'œuvre de Nimâ, en dépit de son excellente connaissance de la langue française. Il n'est pas question pour lui d'aller au-delà de la langue persane pour créer un nouveau langage. Ce n'est pas par des emprunts lexicaux de ce type que l'on atteint, selon Nimâ, au langage recherché, car il n'y aurait pas là réforme en profondeur du système linguistique académique. La langue doit être, selon Nimâ représentative de la vie et de l'environnement réel du poète, tandis que ces termes appartiennent à la vie et à la culture occidentales. Il n'y voit sans doute qu'une modernité superficielle et mal digérée. A l'exception de la ponctuation nous ne trouvons pas d'élément étranger dans la poésie moderne de Nimâ.* Et ainsi, on voit se confirmer l'opposition de deux visions différentes du langage poétique entre les deux poètes.

¹ MORRISON, G., (1981), *op. cit.*, pp. 179-180 ; MACHALASKI, F., (1967), *op. cit.*, p. 149.

* Il n'est pas inutile de signaler que le seul véritable emprunt occidental dont Nimâ fasse usage, à l'instar de Goran, dans sa poésie moderne, est la ponctuation. Nimâ attribue un rôle important à la ponctuation dans la déclamation naturelle de ses poèmes. Dans la préface rédigée pour son poème « *Xâneye sariveyli* », il demande expressément au lecteur de respecter la ponctuation dans sa lecture. Mais il semble que Nimâ et Goran adoptent un usage non traditionnel de la ponctuation, loin de se contenter d'en importer le principe. Certes, la ponctuation ne suffit pas à créer le style, mais elle le renforce, de même qu'elle contribue, le cas échéant, à produire des ambiguïtés de lecture chez Nimâ. Mais les effets précis de la ponctuation dans la poésie de Nimâ et de Goran nécessiteraient une étude plus large, qui excède ici les bornes de notre recherche.

Nous pouvons en déduire que la rénovation du langage poétique chez Nimâ est le fruit d'une problématique qui touche au fonctionnement interne de la langue, à travers le mode de signification des termes et la structure des phrases, là où Goran adopte une attitude d'interventionnisme de l'extérieur de la langue. Son rejet des termes arabes, turcs ou persans en tant que représentants dans la langue kurde d'une oppression politique fait pendant à l'adoption de termes européens, à la fois signes de modernité sociale et connotés politiquement dans le sens d'une révolution internationaliste à désirer. Sa démarche possède ainsi la cohérence d'une double polarisation des valeurs. Les termes importés sont au demeurant largement empruntés aux mêmes sources que son idéologie. Ainsi, on pourrait dire que la rénovation langagière de Goran ressortit d'une problématique politique et identitaire, là où Nimâ mène de bout en bout une réforme esthétique sur le langage poétique.

3. Quelle rénovation ? Quelle rupture ?

3.1. Du passé faisons table rase ?

Si nous admettons que toute rénovation poétique représente une rupture d'avec un ou plusieurs éléments thématiques ou formels de la poésie antérieure, et la substitution de nouveaux critères de lecture, quelle est donc la nature de cette rupture chez Nimâ et Goran ? D'avec qui ou quoi sont-ils l'un et l'autre en rupture ?

La rénovation de Nimâ semble marquée par deux ruptures principales. La première est une rupture partielle, mais non pas totale, d'avec le classicisme. Nimâ tente de rompre avec certaines caractéristiques formelles du classicisme comme l'unicité du mètre et la monotonie de la rime, ou encore la pauvreté de son langage conventionnel. Mais cette rupture n'est que partielle en ce sens que les pieds *'aruzi* forment toujours la base de la métrique de Nimâ, et que la rime, bien que sporadique, a toujours sa place dans la versification, bien qu'elle soit dotée d'une fonction nouvelle. Quant à son nouveau langage, nous venons de le voir, il se conçoit comme le renouvellement interne de la langue poétique persane, par le travail de la syntaxe d'une part, par un travail de la connotation et du brouillage de l'indice référentiel d'autre part, et enfin par l'accueil de termes dialectaux, d'archaïsmes et de néologismes qui complexifient le rapport au réel. La seconde rupture de Nimâ sans doute la rupture d'avec les tentatives de certains de ses prédécesseurs, comme la substitution de la métrique syllabique à la métrique *'aruzi*, la « purification » de la poésie d'éléments étrangers (arabes surtout), l'introduction des termes occidentaux, et la prétention à la transparence des signes dans les poésies politiques. La plupart de ses démarches visaient la nationalisation de la poésie persane sans offrir de réponse aux questions concernant directement les techniques poétiques. A toutes ces tendances Nimâ oppose un refus clair et définitif dans la mesure où elles relèvent de problématiques selon lui secondaires par rapport à l'activité poétique elle-même. Il est évident que certaines réalisations de ses prédécesseurs ont pu influencer le travail de Nimâ, comme la réhabilitation de l'anisométrie de la chanson populaire par exemple, mais aucune n'a gagné son approbation. C'est ainsi que Nimâ a pu prendre ses distances avec ses prédécesseurs et se faire une place à part dans l'histoire de la poésie persane.

Goran, quant à lui, veut accélérer la rupture que creuse la modernité avec les anciennes règles de la poésie kurde classique, comprises comme étrangères patrimoine culturel nationale. Il considère ainsi le *'aruz* comme un élément étranger au même titre que les vocables arabes qui fourmillaient jusqu'alors dans la poésie kurde. Il rompt donc avec la métrique quantitative en lui substituant la métrique syllabique, et avec la rime unique de la lyrique traditionnelle pour renouer avec la rime plate de la chanson folklorique. En d'autres termes, la démarche de Goran s'apparente fort à celles de ces prédécesseurs de Nimâ dont ce dernier refusait les enjeux. Et l'on comprend alors que l'écart entre le sens même que prend la modernité poétique chez le grand réformateur de la poésie persane et chez le père de la poésie kurde moderne est irréductible.

La tentation est donc grande d'opposer deux à deux les techniques stylistiques privilégiées qui révèlent les conceptions divergentes que Nimâ et Goran se font de leur projet poétique respectif. La densité, l'ambiguïté des symboles chez Nîma fait pendant à la clarté recherchée par Goran dans ses comparaisons et allégories, d'une part. D'autre part, le dépouillement syntaxique de Goran qui privilégie la lisibilité en forme du langage populaire apparaît comme le négatif des archaïsmes et des audaces de Nimâ dans son exploration de la syntaxe en vue d'élaborer un langage poétique nouveau.

3.2. Le rôle du poète

De tout ce que nous avons évoqué au long de cette troisième partie, nous pouvons déduire le rôle qu'attribuent Nimâ et Goran au poète. Pour Nimâ, le poète ne peut se faire le porte-parole du peuple qu'à la condition de déployer une poésie moderne forte et efficace. Autrement dit, il doit d'abord servir la poésie pour se mettre au service du peuple. La force et l'efficacité du discours poétique ne seront acquises qu'à partir des règles nouvelles qu'il prescrit au poète qui souhaite travailler dans ce sens. Dans une visée similaire, pourrait-on dire, Goran exige lui aussi du poète un engagement direct et total, mais de manière différente. Le poète prend pour ainsi dire la tête d'un mouvement populaire qu'il doit exciter et diriger par ses discours, à la manière d'un guide, en mettant totalement sa poésie au service du peuple et de sa cause. Une telle poésie se doit donc, pour être reconnue par son destinataire,

d'introduire des éléments propres à favoriser la reconnaissance, à renvoyer le peuple à lui-même dans le miroir du patrimoine national et dans le rejet littéral de tout ce qui fait signe du côté de la suprématie et de la persécution étrangères.

Pour la plupart des critiques, Nimâ est considéré comme le libérateur de la poésie persane, le premier à avoir défié les canons techniques de la versification classique. En ce sens, il aura ouvert la voie à la poésie contemporaine en Iran, en permettant à ses successeurs, imprégnés de son esthétique, de mettre en cause plus avant les contraintes formelles dans l'écriture poétique, notamment avec Šâmlu, Axavân Sâles, Sepehrî, Nâderpur, et d'autres, jusqu'à l'apparition du vers blanc (*še'r-e sepid*). En vérité, sans que l'auteur ne se soit érigé en chef d'école, l'œuvre de Nimâ aura fait époque, et l'on ne saurait envisager la suite de l'histoire littéraire iranienne sans référence à son œuvre.

Goran demeure à nos jours lui aussi le père incontesté de la rénovation poétique dans l'histoire de la littérature kurde. Mais, bien que certains critique l'aient dépeint en chef de file d'une école poétique, il n'aura pas fallu attendre longtemps pour qu'émergent d'autres mouvements poétiques kurdes. Dès les années 1970, à l'initiative des poètes du mouvement littéraire *Riwange* (observatoire), et sous l'influence des poètes de la revue arabe « Poésie 69 », la poésie kurde prend un nouveau tournant historique tant du point de vue technique que thématique, qui se constitue au sein d'une véritable école poétique.

CONCLUSION GENERALE

Conclusion

Les évolutions du temps, les événements sociopolitiques et la vague de modernisme dans la région amorcent des changements cruciaux de la forme des poésies persane et kurde dès le début du XX^e siècle. Il faut cependant attendre les démarches systématiques et raisonnées de Nimâ Yušij et d'Abdollah Goran pour assister à la naissance de la poésie moderne persane et kurde. A une décennie d'intervalle, l'histoire littéraire de la région fait son entrée, après la poésie arabe et turque, dans la voie de la rénovation, sous l'influence à la fois directe et indirecte de la poésie européenne.

Bien que cette rénovation s'accomplisse en priorité, chez les deux poètes, sur le terrain de la forme, et en particulier sur les trois domaines privilégiés de la métrique, de la rime et du langage poétique, leur objectif à l'un et à l'autre, comme les procédés auxquels ils recourent, sont loin d'être superposables. Se démarquant fortement des tentatives de ses prédécesseurs et de l'emploi de la métrique syllabique, de la « purification » de la langue, ou de l'emprunt systématique de vocables étrangers, Nimâ jette un regard critique interne sur la poésie classique, qui lui permet d'en modifier les caractéristiques qui font obstacle, selon lui, à la libération du carcan académique. Le vers-librisme, la rime sporadique et un langage enrichi de symbolisme sont le fruit de cette rénovation, par où la rénovation de Nimâ consiste plutôt en une amélioration qu'en un rejet de la grande tradition classique.

Goran, au contraire, se montre plus imprégné des démarches des poètes turcs ayant exprimé des préoccupations similaires à celles des prédécesseurs de Nimâ. Dans un contexte politique agité et l'amplification des mouvements nationalistes au Kurdistan, il relit l'emprise de la poésie classique dans une perspective politique qui dirigera l'ensemble de sa démarche novatrice. Sa rénovation représente une rupture totale avec certaines caractéristiques classiques, non pas tant pour les inconvénients techniques qu'elles représentent que pour l'empreinte qu'elles portent, selon lui, de la répression et de la suprématie étrangères. Cette rupture est réalisée, sur le plan formel, par la substitution de la métrique syllabique à la métrique classique, quantitative mais d'origine arabe, l'emploi privilégié de la rime suivie, le rejet des termes arabes, persans et turcs et la désambiguïsation de son langage au profit d'un discours poétique transparent par-delà ses allégories. La poésie kurde orale lui sert de modèle

et de source d'inspiration essentielle pour fonder une communauté de lecture commune qui vaut comme démocratisation de la poésie écrite.

Ces deux versions irréductibles de la rénovation poétique nous révèlent deux conceptions visions différentes du rôle du poète chez Nimâ et Goran. Ni l'un ni l'autre ne séparent le poète et sa poésie du peuple et de sa cause ou de ses aspirations. Tous deux, en fait, croient en une poésie engagée. Mais la définition de cet engagement chez les deux n'est pas identique. Pour Nimâ, le poète engagé est celui qui porte les aspirations du peuple au plus haut d'une poésie dont l'efficace gît dans la richesse, dans le renouvellement de la langue qu'elle autorise et qui par contrecoup hisse le peuple à sa représentation en gloire. Tandis que l'engagement poétique coïncide pour Goran avec le militantisme, et consiste à mettre sa poésie au service de la cause révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

1. Œuvres étudiées

1.1. Nimâ Yušij

- *Arzeš-e ehsâsât va panj maqâle dar še 'r va namâyeš*, Saarbrücken, Entešârât-e Navid, 1368/1989;
- **Dar bâre-ye še 'r va šâ 'eri*, éd. TÂHBÂZ, S., Tehrân, Entešârât-e Daftarhâ-ye Zamâne, 1368/1989;
- *Majmu 'e-ye kâmel-e aš 'âr-e fârsi va tabari*, 5^e éd. Tehrân, Entešârât-e Negâh, 1380/2001;
- *Nâme-hâ-ye Nimâ, az majmu 'e-ye âsâr-e Nimâ Yušij*, éd. YUŠIJ, Š., Tehrân, Mo'assese-ye Entešârât-e Negâh, 1376/1997;
- *Nâme-hâ-ye Nimâ Yušij*, éd. TÂHBÂZ, S., Tehrân, Našr-e Âbi, 1364/1985.
- **Do nâme*, 1325/1946, (référence incomplète);
- **Yâddâšt-hâ va majmu 'e-ye andiše*, 1348/1969, (référence incomplète).

1.2. 'Abdollah Goran

- *Dîwanî Goran*, éd. MELAKERIM, M., Beğda, Koñ Zanyarî Kurd, 1980.

2. Ouvrages de référence et sources secondaires

2.1. Critiques de l'œuvre de Nimâ

- ÂŽEND, Ya'qub, *Adabiyât-e novîn-e Irân az enqelâb-e mašrute tâ enqelâb-e eslâmi*, Tehrân, Entešârât-e Amir Kabir, 1364/1985.
- AKRAMI, M., « Nimâ bar moltaqâ-ye tajaddod-e adabi-ye Irân va jahân », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, vol. I, Tehrân, Markaz-e Entešârât-e Komision-e Melli-ye UNESCO dar Irân, 1378/1999, pp.25-48.
- ÂRYÂNPUR, M., *et al.*, *A History of Persian Literature*, Tehran, Keyhan press, 1973/1352.
- ÂRINPUR, Y.,
- *Az Sabâ tâ Nimâ*, vol. II, Tehrân, Entešârât-e Ferânklim, 1350/1971.
 - *Az Nimâ tâ ruzegâr-e mâ, târix-e adab-e fârsi-ye mo 'âser*, vol. III, 2^e éd., Tehrân, Entešârât-e Zavvâr, 1379/2000.

* ouvrages qui n'ont pas pu être consultés directement.

- ÂŠURI, D., « Nimâ va nowâvarihâyaš », in *Iran nâme*, 1369/1990, pp. 45-56.
- ÂTAYI, A., *Nimâ, zendegi va âsâr-e u*, Tehrân, Bongâh-e Matbu'âti-ye Safi 'Ali Šâh, 1955/1334.
- DÂNEŠVAR, A., « Bonmâyehâ-ye tasviri-ye še'r-e Nimâ », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, vol. I, Tehrân, Markaz-e Entesârât-e Komisiyon-e Melli-e UNESCO dar Irân, 1378/1999, pp.147-170.
- FALAKI, M., *Negâhi be še'r-e Nimâ*, Tehrân, Entesârât-e Morvârid, 1373/1994.
- HASANI, H., *Musiqi-ye še'r-e Nimâ, tahqiqi dar owzân va qâlebhâ-ye še'ri-ye Nimâ Yušij*, Tehrân, Entesârât-e Ketâb-e Zamân, 1371/1992.
- HOMÂYI, J., *Târix-e adabiyât dar Irân az qadimitarin 'asr-e târixi tâ 'asr-e hâzer(1-2)*, 2^e éd., Tehrân, Entesârât-e Foruqi, 1340/1961.
- HOQUQI, M.,
 - *Še'r-e now az âqâz tâ emruz*, Tehrân, 1350/1971;
 - *Moruri bar târix-e adabiyât va adabiyat-e emruz-e Irân (še'r)*, Tehrân, Našr-e Qatre, 1380/2001.
- LESCOT, R., *Nimâ Yoūchîdj*, in *Mélanges Massé*, Téhéran, s.n.e.,1963.
- LEUWERS, D., *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2^e éd. Paris, Nathan, 2001.
- LEVY, R., *Introduction à la littérature persane*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1973.
- MACHALASKI, F., *La Littérature de l'Iran contemporain*, vol. II, Kraków, Drukaria Uniwersytetu, 1967.
- MAJDEDDIN, A., *Majmu'e maqâlât-e bozorgdâšt-e yeksadomin sâlgard-e tavallod-e Nimâ Yušij*, Tehrân, Markaz-e Entesârât-e Komision-e UNESCO dar Irân, 1378/1999.
- MORRISON, G., *History of Persian Literature Frome the Beginning of the Islamic Period to the Present Day*, Leiden, E.J. 1981.
- NAJAFI, H., « Râbete-ye vazn va musiqi dar še'r-e Nimâ », in *Yadnâme-ye Nimâ*, vol. I, Tehrân, Markaz-e Entesârât-e Komisiyon-e Melli-ye UNESCO dar Irân, 1378/1999, pp. 435-442.
- PURNÂMDÂRIYÂN, T., *Xâne'am abrist, še'r-e Nimâ az sonnat tâ tajaddod*, 2^e éd. Tehrân, Entesârât-e Soruš, 1381/2002.

QARÂGOZLU, M., « Tarjome-ye šabâne, barresi va bâznemud-e še'r va andiše-ye siyâsi-ye Nimâ az dariče-ye šarh-e še'rhâ-ye šabâne-ye u », in *Yâdnâme-ye Nimâ*, vol. I, Tehrân, Markaz-e Entesârât-e Komisiyon-e Melli-ye UNESCO dar Iran, 1378/1999, pp. 375-398.

SIMON, B., *Contribution à l'étude de la vie et de l'ouvrage de poète Nimâ YUŠIJ(1897-1959)*, Thèse de doctorat, la Sorbonne nouvelle, 1981, 261 p., non publié.

SÂLES, M., *Bed'at-hâ va badâye '-e Nîmâ Yušij*, Tehrân, Entesârât-e Tukâ, 1357/1978.

TÂHBÂZ, S., *Zendegi va honar-e Nimâ Yušij por dard-e kuhestân*, Tehrân, Entesârât-e Zeryab, 1375/ 1996.

YÂHAQQI, M., *Čon sabu-ye tešne, adabiyât-e mo'âser-e fârsi*, 4^e éd. Tehrân, Entesârât-e Jâmi, 1376/1997.

Autres ouvrages consultés

ÂRINPUR, Y., *Az Sabâ tâ Nimâ*, vol. I, Tehrân, Entesârât-e Ferânklin, 1350/1971.

BERTELS, Y., *Târix-e adabiyât-e fârsi*, trad. IZADI, S., Tehrân, Entesârât-e Hirmand, 1372/1993.

BLOCHMANN, H., *The Prosody of the Persians, according to saefy, jami and other writers*, Calcutta, 1872, reprod. Amsterdam, Philo press, 1970.

CLAVIER, C., *Rôle psychologique et social des poésies turque, kurde et persane du XX^e siècle*, vol. I, Thèse de doctorat, La Sorbonne nouvelle, 2001, 263 p., non publié.

CORNULIER, B. de, *Art Poétique, notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL, 1995.

DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du poème*, 3^e éd. Paris, Nathan, 2001.

EBÂDIYÂN, M., *Anvâ'e adabi*, Tehrân, Entesârât-e Tabliqât-e Eslâmi, 1379/2000.

FORUZÂN FAR, B., *Târix-e adabiyât-e Irân*, Šerkat-e Offset, 1354/1975.

FISER, E., *Le Symbole littéraire*, Paris, Rien De Commun, s.d.

HOMÂYUNFARROX, A., *Dastur-e jâme'-e zabân-e fârsi*, 2^e éd., Tehrân, Entesârât-e Matbu'âti-ye 'Ali Akbar-e 'Elmi, 1338/1959.

KADKANI, M., *Sovar-e xiyâl dar še'r-e fârsi*, 3^e éd., s.n.e., 1366/1987.

KÂMYÂR, T., *Barresi-ye manša'-e vazn-e še'r-e fârsi*, Mašhad, Entesârât-e Âstân-e Qods-e Razavi, 1370/1991.

KOKELBERG, J., *Les Techniques du style*, 3^e éd., Paris, NATHAN, 1993.

LUSSON, P., « Sur une théorie générale du rythme », in *Change de forme : Biologies et prosodies*, éd. J.-P. Faye, 10/18, pp. 225-245.

MACHALASKI, F.,

- *La Littérature de l'Iran contemporain*, vol. I, Kraków, Drukaria Uniwersytetu, 1965;

- *La Littérature de l'Iran contemporain*, vol. III, Kraków, Drukaria Uniwersytetu, 1980.

MÂHYÂR, A., *'Aruz-e fârsi, šive-i now barâye âmuzeš-e 'aruz va qâfiye*, 5^e éd.

Tehrân, Našr-e Qatre, 1379/2000.

MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, Paris, librairie Nizet, 1966.

MOHABBATI, M., *Badi '-e še 'r-e now*, Tehrân, Entesârat-e Soxan, 1380/2001.

MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, 5^e éd. Revue et augmentée, 1998.

RANCIERE, J., *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. Coup Double, 1996.

REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique*, 4^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

SABZEVÂRI, M., *Badâye '-ol'afkâr fi sanâye 'al-aš'âr*, Tehrân, Našr-e Markaz, 1369/1990, pp. 116-117.

SAFÂ, Z., *Târix-e adabiyât dar Irân*, vol. I, Tehrân, 1335/1956

ŠAMISÂ, S.,

- *Âšnâyi bâ 'aruz va qâfiye*, 17^e éd., Tehrân, Entesârat-e Ferdowsi, 1380/2001;

- *Sabkšenâsi-e še 'r*, 4^e éd. Tehrân, Entesârat-e Ferdowsi, 1378/1999;

- *Bayân va ma 'âni*, 6^e éd., Tehrân, Entesârat-e Tus, 1379/2000.

ŠAFAQ, S., *Târix-e adabiyât-e Iran*, 2^e éd., Entesârat-e Dânešgâh-e Pahlavî, 1352/1973

THIESEN, F., *A Manual of Classical Persian Prosody*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1982.

XÂNLARI, P. N.,

- *Dastur-e zabân-e fârsi*, 5^e éd., Tehrân, Entesârat-e Tus, 1363/1984;

- *Tahqiq-e enteqâdi dar 'aruz-e fârsi va čegunegi-e tahavvol-e owzân-e qazal*, Danešgâh-e Tehrân, 1327/1948;

- *Vazn-e še 'r-e fârsi*, Entesârat-e Bonyâd-e Farhang-e Irân, 1345/1966.

ZARRINKUB, H., *Češmandâz-e še 'r-e now-e fârsi*, Tehrân, Entešârât-e Tus, 1358/1979.

2.2. Critiques de l'œuvre de Goran

AWARE, S., *Lékolînewey edebî niwéy kurdî*, Beğda, Iršad, 1967.

BEKES, Š., « Čend serinjdanék le Goranî lûtke », in *Řošinbîrî niwé*, n° 64, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdî, 1978, pp.58-68.

BERZINJI, O., « Karwanî še'rî niwéy kurdî o čend serinj », in *Beyan*, n°60, Beğda, Dar al-horriya wal-hokuma, 1980, pp.34-42.

BIMAR, 'A., « Danîštinék legel Goranda », in *Beyan*, n°2, Beğda, Dar al-hokuma wal-horriya, 1970, pp.2-4.

EHMED, X., *Řébazî řomantîkî le edebî kurdî da*, Beğda, Dezgay Řošibîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdî, 1989.

ELÎ, D., *Binyatî helbest le honrawey kurdî da*, Silémanî, Řenj, 1988.

FETTAH, M., « Goran o helbestékî minalan », in *Řošinbîrî niwé*, n°64, Beğda, Dezgay Řošibîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdî, 1978, pp.69-71.

GERDÎ, E., *Kéšî še'rî kilasîkî kurdî o berawird kirdinî le gel 'erúzî 'erebî o kéšî še'rî farsî da*, Hewlér, Wezaretî Řošinbîrî, 1999.

GERDÎ, E., *Serwa*, Hewlér, Dezgay Čap o Bilawkirdinewey Aras, 1999.

GERDÎ, F., « Karwanî še'rî niwéy kurdî o čend serinj », in *Beyan*, n°105, Beğda, Dar al-horriya wal-hokuma, 1985, pp.10-15.

GERMIYANÎ, 'A., « Šéwazî berawird le bînay wéney babetî honrawekanî goran o seyyab da » in *Řaman*, n°54, Hewlér, Wezaretî Řošinbîrî, 2000, pp.42-52.

HILMÎ, R., *Šé'r o edebîyatî kurdî*, Beğda, Čapî Tafidh, 1941.

FELAH, K., *Karwanî še'rî niwéy kurdî*, vol. I, Beğda, Kořî Zanyarî Kurd, 1978.

KERÎM, A., *Niwé kirdinewe le še'rî kurdî diway jengî jîhanî yekem*, Namey Master, 'Edebî kurdî, Zankoy Ibn rošdî Beğda, 1995, 111p., non publié.

KERÎM, M. *et al.*, « Binyatî wéne le še'rî řomantîkî kurdîda », in *Govarî Zankoy Silémanî*, n° 5, Silémanî, Čapxaney Zanko, 2001, pp. 33-52.

MAHMUD, F., *Sirušt le še'rî Goranda*, Namey Master, Edebî kurdî, Zankoy Selaheddîn, 1990, 157p., non publié.

- MELA KERÎM, M., « Goran o šé'ri munasebat », in *Beyan*, n°29, Beğda, Dar al-horriya wal-hokuma, 1975, pp. 5-9.
- MELA KERÎM, M., « Goran, pêşrewî qutabxaney niwéy šé'ri kurdî », in *Řošinbîrî niwé*, n°64, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilawkirdinewey Kurdî, 1978, pp.53-57.
- ME'RUF, K., *Al-haraka al-tajdidiya fil-she'r al-kurdi al-hadis 1914-1965*, vol. I, s.n.e. Stockholm, 1992.
- MEWLUD, 'A., « Čil šé'ri 'erûzî Goran », in *Řaman*, n°50, Hewlér, Dezgay Gołan, 2000, pp.154-155.
- MUHEMED, M., « Sîma 'eruzîyekanî qonağî guwastinewey šé'ri kurdî », in *Zankuya Dihok*, n° 1, Dihok, Zankoya Dihok, 1998, pp. 5-13.
- OMAR, F., *Edebî kurdî*, Berlin, Xwéndinî Kurdî Berlîn, 1986.
- RESUL, 'I.,
- *Edebîyatî niwéy kurdî*, Beğda, Zankoy Beğda, 1989;
 - « Řîyalîzmî niwé o edebîyatî kurdî », in *Řošinbîrî Niwé*, Bešî yekem, n°122, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilaw Kirdinewey Kurdî, 1989, pp. 103-114;
 - « Řîyalîzmî soşyalîstî o edebîyatî kurdî », in *Roşinbîrî niwé*, Bešî duwem, n°123, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilawkirdinewey Kurdî, 1989, pp. 56-69;
 - « Šé'ri tazey kurdî », in *Řošinbîrî Niwé*, n°105, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilaw kirdinewey Kurdî, 1985, pp.193-205;
 - «Yadašték bo yadî Goran », in *Beyan*, n°32, Beğda, Dar al-horriya wal-hokuma, 1975, pp. 11-14.
- REŠÎD, X., *Řebazî řomantîkî le edebî kurdîda*, Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bilawkirdinewey Kurdî, 1989.
- SE'ÎD, G., « Čend seretayekî niwé le šé'ri kurdî da », in *Beyan*, n°61, Beğda, Dar al-horriya wal-hikuma, 1980, pp. 56-59.
- SELAM, E., « Ew layene tarîkaney le řéřewî karwanî šé'ri kurdîda řošinayîyan dewé », in *Karwan*, Řošinbîrî Lawan, 1989, pp. 22-30.
- SELAM, K., *Sirušt le šé'ri niwéy kurdîda(1920-1960)*, Namey Master, Edebî kurdî, Zankoy Selahiddîn, 1996, 206p., non publié.
- ŠANOF, H., *Še'r al-ša'er al-kurdi al-mo'aser 'Ebdulla GORAN*, trad. MUSTAFA, Š., Beğda, Al-mosaqaf Al-jadid, 1975.

ŠAREZA, K., « Goran o bekar hénanî niwéy řemzekanî newroz », in *Paškoy karwan*, n°18, Hewlér, Rošinbîrî o Lawan, 1984, pp. 20-26.

ŠEX, A., *Ezmûnî šé'ri kurdî*, Hewlér, s.n.e., 2001.

TEHSÎN, Š., « Řîyalîzm di šé'ra nîya kurdîda li kurdîstana 'éraqé, kurmanjîya žerî, Goran wek nimûne », in *Metîn*, Piška éké, n°106, Hawar, 2000, pp. 50-56.

TEHSÎN, Š., « Řîyalîzm di šé'ra nîya kurdîda li kurdîstana 'éraqé, kurmanjîya žerî, Goran wek nimûne », in *Metîn*, Piška duwé, n°107, Hawar, 2000, pp. 52-59.

XEMBAR, K., « Berawirdékî edebî le néwan Goran o Ibnî rûmî da », in *Rošinbîrî Niwé*, n°115, Dezgay Řošinbîrî o Bîlaw Kirdinewey Kurdî, 1987, pp.50-59.

XEZNEDAR, M., « Min o Goran o Seyyab », in *Raman*, n°53, Hewlér, Wezaretî Řošinbîrî, 2000, pp. 201-211.

XEZNEDAR, M., *Mujez tarikh al-adab al-kurdi al-mo'asir*, trad. A. ŠEXO, Halab, s.n.e. 1993.

Autres ouvrages consultés

AHMED, 'A., *Essai sur l'histoire de la littérature kurde au Kurdistan méridional (de 1820 à1920)*, Thèse de doctorat, Littérature kurde, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987, 457 p., non publiée.

ÂJEND, Y., *Adabiyât-e novîn-e torkiye*, Tehrân, Entesârât-e Amir Kabir, 1364/1985.

AMÉDÎ, S., *Hozanvanét kurd*, Beğda, Koř Zanyarî 'Éraq Destey Kurd, 1980.

'ARIF, M., « Te'sîrî ziman o edebî farsî le ser edebî kurdî », in *Govarî Koléjî Edebîyat*, n°18, Beğda, Zanistgay Beğda, 1974, pp. 72-85.

BEGIKHANI, N., *Goran lecteur de Shelley (étude thématique)*, Mémoire de DEA, de littérature kurde, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992, 66 p., non publié.

BERWARÎ, K., *Perwa çîya*, Beğda, Emindariya Giştîya Řošinbîrî o Lawan, 1986.

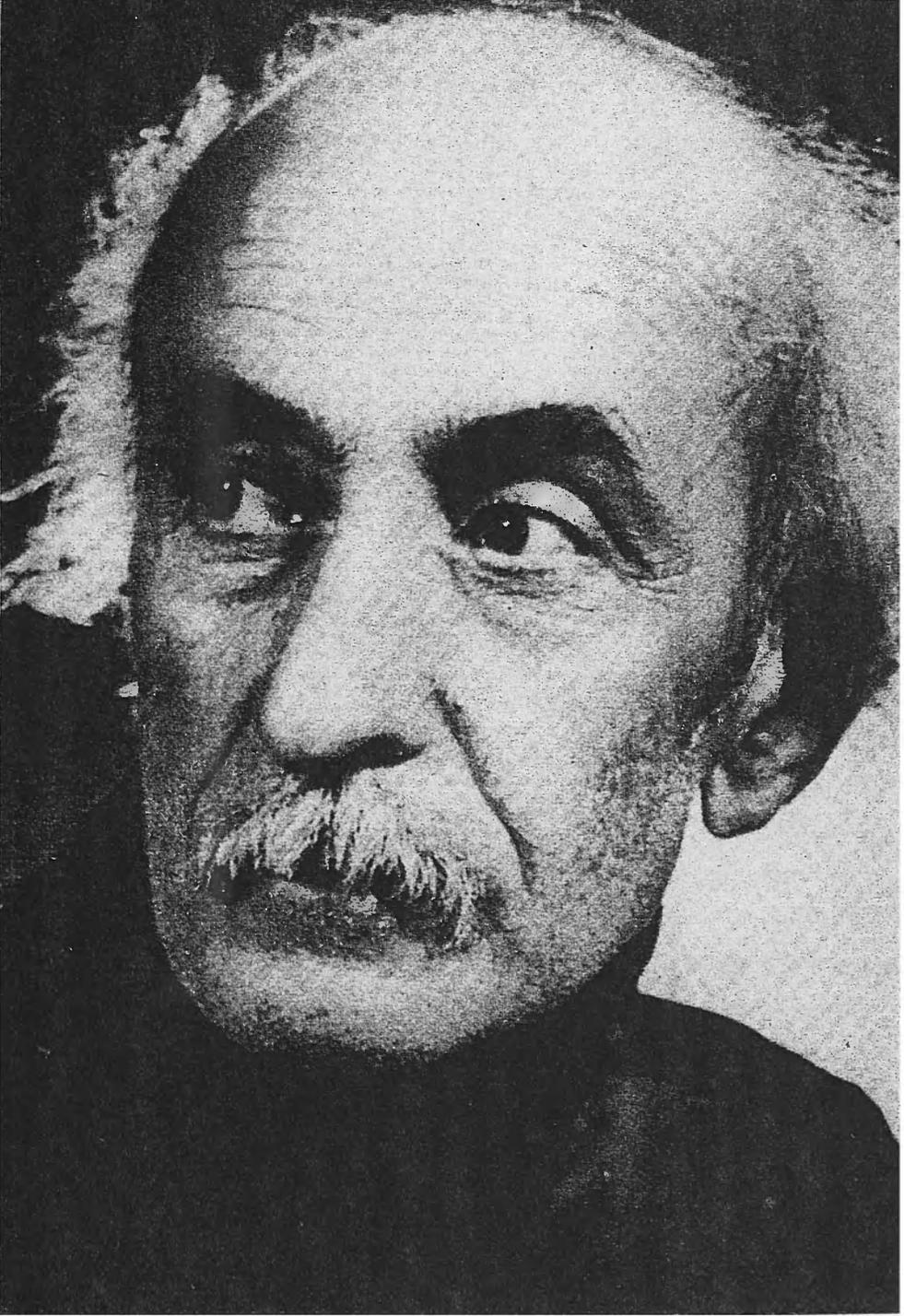
KERÎM, A., « Řengdanewey serdem o qonağekan le niwékirdinewey šé'ri kurdîda », in *Zankoya Dihok*, perbenda 1, n°2, Zankoya Dihok, 2000, pp. 11-23.

KURDO, Q., *Tarîxa edebîyata kurdî*, Stockholm, Řoža Nu, 1983.

MÎRAWDELÎ, K., « Seretayek bo lékolînewey šé'ri kilasîkî kurdî », in *Dîdarî še'ri kilasîkî kurdî*, éd. HEME KERÎM, H., Beğda, Dezgay Řošinbîrî o Bîlawkirdinewey Kurd, 1986, pp. 69-91.

- MUHEMED, M., « Edgarekanî niwékirdinewe le še'ri řehmî hekarî da », in *Govara Zankoya Dihok*, n° 4, Dihok, Zankoya Dihok, 1999, pp. 873-883.
- RESUL, 'I., *Edebî folkilorî kurđî, lékołînewe*, Beğda, Dar al-jahez, 1970.
- REŠÎD, X., « Edebîyatî goranî, bešî hewramî », in *Beyan*, n° 166, Beğda, Dar al-horriya wal-hikuma, 1990, pp. 36-40.
- SEJADÎ, 'A.,
- *Edebî kurđî o lékołînewe le edebî kurđî*, Beğda, Čapî Me'arif, 1967;
 - *Mézûy edebî kurđî*, Beğda, s.n.e, 1952.
- XEZNEDAR, M., *Kéš o qaftîye le še'ri kurđîda*, Beğda, Alwefa, 1962.

ANNEXES



Nimâ YUŞİİ

برای دلهای خنثین

قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد

من ندانم با که گویم شرح درد:
 قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد؟
 هرکه با من همره و پیمانۀ شد،
 عاقبت شیدا دل و دیوانه شد.
 قصه‌ام عشاق را دلخون کند،
 عاقبت خواننده را مجنون کند.
 آتش عشق است و گیرد در کسی
 کاو ز سوز عشق، می‌سوزد بسی.
 قصه‌ای دارم من از یاران خنثیش
 قصه‌ای از بخت و از دوران خویش
 یاد می‌آید مرا کز کودکی
 همره من بوده همواره یکی.
 قصه‌ای دارم از این همراه خود،
 همره خوش ظاهر بدخواه خود.
 او مرا همراه بودی هردمی،
 سیرها می‌کردم اندر عالمی.
 یک نگارستانم آمد در نظر،
 اندرو هرگونه حسن و زیب و فر.
 هر نگاری را جمالی خاص بود،
 یک صفت، یک غمزه و یک رنگ سود،

چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را بطور ساده جلوه بدهد. این قدرت و استعداد خود را بیشتر به کار انداخته باشد. من وقتیکه نمایش خود را به این سبک تمام کرده به صحنه دادم، نشان خواهم داد چطور و چه می‌خواهم بگویم. خواهی دانست این قدم پیشرفت اولی برای شعر ما بوده است. اما حالا شاید بعضی تصورات کوچک نتواند بتو مدد بدهند تا بخوبی بفهمی که من جویای چه کاری بوده‌ام و تفاوت این ساختمان را با ساختمان‌های کهنه بشناسی. نظریات مرا در دیباچه‌ی نمایش آینده‌ی من خواهی دید. این «افسانه»، فقط نمونه است.

به پیشگاه استاد «نظام وفا» تقدیم می‌کنم:
هرچند که می‌دانم این منظومه هدیه‌ی
ناچیز است، اما او اهالی کوهستان را به سادگی و
صداقتشان خواهد بخشید.

نیمایوشیج
دیماه ۱۳۰۱

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
دردره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده

می‌کند داستانی غم‌آور.

در میان بس آشفته مانده،
قصه‌ی دانه‌اش هست و دامی.
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی.

داستان از خیالی پریشان:

— «ای دل من، دل من، دل من!
بینوا، مضطرا، قابل من!

با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من،

جز سرشکی به رخساره‌ی غم؟

آخر— ای بینوا دل!— چه دیدی
که ره رستگاری بریدی؟
مرغ هرزه‌درایی، که بر هر
شاخی و شاخساری پریدی

تا بماندی زبون و فتاده؟

می‌توانستی ای دل، رهیدن
گر نخوردی قریب زمانه،
آنچه دیدی، زخود دیدی و بس
هردمی یک ره و یک بهانه،

تا تو— ای مست!— با من ستیزی،

تا بسر مستی و غمگساری
با «افسانه» کنی دوستاری.
عالمی دایم از وی گریزد،
با تو او را بود سازگاری

مبتلایی نیاید به از تو.»

افسانه: «مبتلایی که مانده‌ی او
کس در این راه لغزان ندیده.
آه! دیری است کاین قصه گویند:
از بر شاخه مرغی پریده

مانده برجای از او آشیانه.

لیک این آشیانها سراسر
بر کف بادها اندر آیند.
رهروان اندر این راه هستند
کاندر این غم، به غم می‌سرایند...

او یکی نیز از رهروان بود.

در بر این خرابه مغاره،
وین بلند آسمان و ستاره

من بر آنم کز آن حاصلی هست،

به فریب و خیالی منم خوش.»

افسانه: «عاشق! از هر فریبنده کمان هست،

یک فریب دلاویزتر، من!

کهنه خواهد شدن آنچه خیزد،

یک دروغ کهن خیزتر، من!

رانده‌ی عاقلان، خوانده‌ی تو،

کرده در خلوت کوه منزل.»

عاشق: «همچو من.»

افسانه: «چون تو از درد خاموش.

بگذرانم ز چشم آنچه بینم.»

عاشق: «تا بیایی دلی را همه جوش.»

افسانه: «دردش افتاده اندر رگ و پوست...»

عاشقا! با همه این سخنها

به محک آمدت تگه‌ی زر.

چه خوشی؟ چه زیانی، چه مقصود؟

گردد این شاخه یک روز بی‌بر

لیک سیراب از این جوی اکنون.

یک حقیقت فقط هست برجا:

آنچنانیکه بایست، بودن!

یک فریب است ره جسته هر جا:

— چشمها بسته، پایست بودن!

ما چنانیم لیکن، که هستیم.»

عاشق: «آه افسانه! حرفی ست این راست.

گر فریبی ز ما خاست، مائیم.

روزگاری اگر فرصتی ماند

بیش از این باهم اندر صفائیم،

همدل و همزبان و هماهنگ.

تو دروغی، دروغی دلاویز

تو غمی، یک غم سخت زیبا.

از ترکش روزگار

تا داشت به سر زمانه غوغا
تا کینه بُد از رخسار هویدا
تا بود هوای انتقامش.

یک تیر به ترکشش نهان داشت
آن تیر، هزارها زبان داشت
بگرفت زمانه اش سر دست.

آلود به زهر مرگش، آنگاه
کردش زهر آنچه خواست آگاه
پس چند دگر بیازمودش.

۲

هر جای فرشته بود مغلوب
دیوان پلید اندر آشوب
در قصر تورقص بود و آواز.

حق بود به راه‌ها گریزان
می داد نشان آن پلیدان
می ریخت ز چشمها گهرها.

دائم چو دلی زمانه می سوخت
چشم از سر کین به آن نشان دوخت
آن تیر که داشت پس رها کرد.

۳

زان شست پریده از سر سوز
آن تیر منم. منم که امروز
آئین من است، جنبش من.

وزرنجشان چنان یعنی چه کار راست؟

اندر همین زمان به دگر فکرها فرو
گفت آنکه آب برد از این کوه اینش جو
ز آنجا که آب را ره نیست در کشش
می خواستی نماند از کس اجاق سرد
در خارزار چهره‌ی گل بستری ز گرد
با خیل آرزو اینک بکار شو.
آسوده باش مرد. بجان می خری چورنج
چون نیست خیال تن آسودگی و گنج
هر ماجرا ترا اینک به امتحان.

سرهنگ! گفتش افسری، اما امید هست
گرچه دری ببندد دائم نبسته است
چشمی بهم زدن بسته است نقشها.
اما به پوسخندی پاسخ بداد: اگر
زندانی دیگری ننماید فراخ تر
این تنگنا جهان، آزاده را به چشم
گفتند: این بجا ولی آزاد اگر شوی.
گفت: ارفغانی خلق گرفتار نشوی
آزاد چون زید مرد و جهان اسیر؟
گفتند: مقتدم بود آزادی ای که هست.
گفتا: ولی چو از نفری ظلم دست بست
بسته است بی خلاف دست از همه گروه.
آنگاه لب جوید و لب از روی غیظ بست
آمد بجا چو آتش و بر جای خود شکست
و آورد چون نشست حرفی به لب نهاد
گوئی که خسته است و نفس تازه می کند
گفتا: متاع کهنه چه کس تازه می کند
و اینش خیال پوچ کاین نیز بگذرد

عقوبت

چوبیهنگام می خواند آن، خروسک
گرفتش کدخدای ده، شبانه،
برون از خانه اش، در لانه ای کرد
که وقتی داشت از لانه نشانه.
در آن ویرانه می خواند او که ناگاه
درآمد روبه و بردش زلانه...
چه بسیار از عقوبتهای افزون
که گشتش لغزش خردی بهانه!

۱۳۰۸

بهار

شعر برای کودکان

بچه ها، بهار!
گلها و اشکند.
برفها پا شدند
از روسیزه ها
از روی کوهسار
بچه ها، بهار!
داره رو درخت
می خونه به گوش:
«پوستین را بکن،
قبا را بپوش.»
بیدار شو، بیدار
بچه ها، بهار!
دارند می روند
دارند می پرند،

زنبور از لونه

بابا از خونه

همه پی کار،

بچه ها، بهار!

لاهیجان. اسفند ۱۳۰۸

سال نو

سیصدونه چنانکه سیصدوهشت

خواهد از پیش ذهن ما بگذشت

دست ما برجین آن چه نوشت؟

قلب ما با زمان رفته چه کرد؟

گر تو صنعتگری بُدی استاد

صنعتِ توبه ملتِ تو چه داد؟

از چه بیچاره ای به خاک افتاد

زیر تیغِ تو بودی...*

آی طفل فریب خورده ی خام!

مانده منکوبِ فکرِ خویش مدام!

نویقین داری آنچه نیست چو دام

دام بر راه افتخارِ تو هست؟

هان در این گیرودارِ لیل و نهار

می فریید زمانِ ترا، هشدار

که چه حاصل شدت در آخرِ کار

ز آنهمه فکرها که کردی تو.

تو که در کار تازه بنیادی

خانه ی خویش را صفا دادی

شرم بادت به نام آبادی

خانه ی فکر را صفا ندهی.

لاهیجان . اول فروردین ۱۳۰۹

وین هیون بهر چه ام آشفته می گوید به مشت؟
 گر مرا پیوند از غم بگسلد او را چه سود؟
 می کند در پیش این دریا، غم من، چه نمود؟
 لیک این سرد و خروشان گرم در کار خود است
 پای می گوید به شوق و دست می مالد به دست.
 می گریزد چون خیال و می رسد از راه دور
 دارد آن رمزی که پیدا نیست با موجش عبور
 و به هر دم لب گشاده حرفِ غمگین می زند
 حرفِ او در من غمِ دیرینه ام نومی کند
 زیور و می دارم آن غمهای دیرین چون به دل
 خاطر از یادِ دیار و یار می دارم کسل
 و به پیشاپیش دریای نوازنده زدور
 با غمی مهمان، من از خانه می رانم سرور
 با جبینِ سردِ خود بنشسته گرم اما زغم
 روزهای رفته را پیوند با هم می دهم.
 آه! عمری را در این ره رایگان کردم تلف
 حسرتِ بس رفته ام امروز می ماند به کف.
 هر نگاه من بسوئی فکر سوی آشیان
 می کند دریا هم از اندوه من با من بیان
 خانه ام را می نمایاند به موجِ سبز و زرد
 می پراند آفتابی در میانِ لاجورد
 من در آن شوریدگیهایی که او از چیرگی
 در سر آورده است با ساحل که دارد خیرگی
 دوستانم را همه می بینم آنجا در عبور
 این زمان نزدیک آن سامان رسیدم زدور.
 سالها عمرِ نهان را دستی از دریا بدر
 می کشد بر پرده های تیرگیهای بصر
 چشم می بندم به موج و موج همچون من بهم
 بر لبِ دریای غم افزا تأسف می برم.
 ای دریای بزرگ! ای در دل تو مستتر

تیرگیهای نگاه مانده‌ی من از مقرر!
 از رهی بگریخته، سوی رهی باز آمده،
 پهنه وردریا، که چون من دلت ناساز آمده
 می سپارم نیز من از حرفِ تو راه خیال
 می دهم پیوند در دل هر خیالی با ملال
 تا فرود آیم بدان سوهای تو یک روز من.
 کاش بودم در وطن، ای کاش بودم در وطن.

۶ تیرماه ۱۳۰۹

دیهقاننا

دیهقاننا! نبری جای بدر از برده
 از به یک جای بماندن، نشوی آزرده
 سخن از بهر فریب تو فراوان گویند
 ناتوان مردم از شهر به تورو کرده.
 تنگ‌تر از قفس شهر ندیده است کسی
 چه حدیث آن پسر از تنگ قفس آورده؟
 مردگانند به تنگ آمده از تنگی جای
 این بخیلان که برون ریخته‌اند از پرده
 از پی ره زدن تو سوی ده آمده‌اند
 من به تو گفتم این نکته به جان فرغده
 چه سخنشان نه دروغ است که شاید شنوی
 پس نفور آوری از خانه و جوشی برده
 شاخ در موی و فرو هشته دمی چند نگر
 بر سر مردم بی پشت و دمی سر کرده
 آبشان مرده سخنهای گزاف و به فسوس
 خونتشان خورده خورشها و ترید آورده
 مانده سرکنده ز بدکاری خلقی که نکرد
 بهر گوساله‌ی بیمار گدائی چرده

صبح

من از ره خوابگاه سوی جهانم نگاه بر سر گه گاهگاه.	چو صبح سر بر کشم ز خلوت خود فتد گه به سوی موج و آب
بر زیر کوه ها کرده به لباده جا هوش بر و دلربا.	ابر چو لباده ایست بیشه بشته تنی همچو رخ دلبران
زمزمه برخاسته راست صف آراسته خواسته ناخواسته.	پائین در دهکده بالا خیل غراب جهیده مردم ز خواب
گشته به هم رنگ گل همچو یکی جام مل چون زیر آب، پل.	تا به ره «لنکران» لاله به هر شاخ بر بر زیر سبزه راه
رو به پنهان شود سخت گریزان شود هم از پی آن شود.	ماهی جستن کند از بر آن بیشه خوک صیاد از این طرف
نهاده افسانه اش بگذرد از خانه اش کلاغ بر لانه اش.	شب به بنا گوش روز دهقان گاوی به پیش بر سر آمو رود دار
جهان شکفته به ناز حجاب کرده ست باز چه چیزهای دراز.	اگر چه سنگین بجای دست قوی از همه به گوشه های حجاب

هیبت دریای سنگین می خروشد این زمان.
 من خیال روشنیهای شبی طولانیم،
 سرد، اما داستان گرم زندگانیم.
 با نهانهای چنان، پیوند دارم این چنین
 می درخشد از نگاهم جرم تاریک زمین.
 استخوانم بگسلد گوپوستم برتن درد
 کس مرا در این جهان مرد دورویه ننگرد.
 گوتوزندان را بخواه ای مرد، غم افزون بدار
 بنسم در زندان بدار و فکر از زندان برآر.
 بعدها نامت به زشتی برنیاید از لیبی
 کس نگوید سر نیفرزند شمعی در شبی.
 آن زمان چون بست چشم خود به ناپیدا طرف
 روی دامان سیاهش روشنان بستند صف
 او براین امواج گوناگون دریای درشت
 فاتحانه خنده ای کرد و بگردانید پشت.

لیک حکم آمد به دست شیربانانش دهند
 بند بنهند و به چاه شیرش اندر افکنند
 تا بدانند هرکسی زین پس سزای کار خویش
 حاصل سرپیچی از فرمان فرماندار خویش
 هیچ جنبنده به میل خود نجنبید بعد از آن
 همچنان کردند، گرچه شه نبودش میل آن.
 لیک عاجز آمد از نسخ چنان فرمان که بود
 گر گنه بخشیده بودش، وحشت او را می فرود
 فکر می کرد او غلامانش جسور از این شوند
 دسته دسته چاکران زین لحظه بی تسکین شوند.

شب همه شب شاه را فکر پریشان راه داشت
 وز نهیب آنچه با او کرده بود او آه داشت.
 همچو شب می زد ز راه درد پنهانی نفس

فکرت آنان نمی آشفست. از این رو
بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود.

از پس برگ درختان به هم پیچیده، آهسته،
رنگ، دل آویز خود را آفتاب
می پراکند و شبان نم گرفته در مه داریم،
از فراز کوهساران، تیرگی شان را،
خامش و بی هممه، روی چمنها پخش می کردند.
«سریویلی»: آن یگانه شاعر بومی هم،
کرده خوبا زندگی روستایی در وثاق خود،
زندگی می کرد،
شاد و خرم.

صحن دلبار سرایش بود پُر از سرو کوهی و ز عشقه های بالا رفته بر دیوار و بام او،
گلبنانی که، ز جنگلهای دورادور،
تخم آنان را

خوش نوایان بهار آورده بودند.
و آن زمان که ابرهای پر رطوبت بر سوی آن جایگه رو کرده بودند
در چمن زار سرای او،
تا به دلخواهش برآید کار، پیراکنده بودند.
در گه پائیز، چون پائیز با غمناکهای زرد رنگ خود می آمد باز،
کوچ کرده ز آشیانههای نهانشان جمله تو کاهای خوش آواز
به سرای خلوت او روی آورده
اندر آنجا، در خلای گلبنان زرد مانده، چند روزی بودشان اتراق.
و همان لحظه که می آمد بهار سبز و زیبا، با نگارانش به تن رعنا،
آشیان می ساختند آن خوشنویان در میان عشقه ها.

با نگاه مهر بارش سریویلی در همه این جلوه ها می دید.
یک به یک را در مقام جلوه می سنجید.
خوب می کاوید چشمانش
آن دلاویزان رنگین را.

آن دلاویزان برای او
ساز می‌کردند نغمه‌های شیرین را
و از آنها سریولی را به دل می‌بود لذتها.

گاه زیرِ شکلِ شمشیر و کمانی کز دلاور پدراش بُد نشانی
و به روی تیره‌ی سبز کهن دیواری آویزان،
بود آن خلوت گزیده گرم کار شعر خوانی.
در تکاپوی غروب آفتاب روزهای دلگشاده گاه
بود ناظر سوی گاوان، وقتی از راه چراگاه
با سر و شاخ طلایی شان
سوی ده برگشت می‌کردند.
می شنید از دور با صد‌ها صدای مرد وزن مخلوط بانگ زنگه‌اشان را
همچنین می دیدشان در زیر گرد راه پیدا،
آنچنانی کز درون خرمن آتش،
بگذرد تصویرها کمرنگ و دلکش.

لیک پیش آمد چنین افتاد و آمد این
که شبی سنگین
آمدش بر پشت در،
مانده در ره حيله جویی،
نابجایی از پلیدیهای خاکی زشت تر بنیاد و رویی.
تیرگی را بود در آن شب مهابت حیرت افزا
مثل این که جانورهای زمینی را
در رسیده ناخوشیها
که کنون از هم گریزانند.
وز جدار آسمانهای کیودیها سیه کرده
روشان را می شتابانند
یا گسسته ند از تن گیتی
سربسر پیوندهای ظاهر و پنهان.
هیچ جنبنده نه برجا در ره جنگل بمانده

دلگشا دارید و نورانی
 تا شناسد هرکسی شان
 بیشتر آثار مهر و مهربانی را
 با نگاه و با صدای گرمشان دمساز دارید!
 هان. بر سرشان

سایه بانها بر فرازید از پَرِ مرغانِ دریایی،
 تا به یاد خنده‌های یک بهار شادمان آیند،
 از شعاع آفتاب تافته از پشت برگ تیره‌ی لادن،
 روی گل‌های دگر دیگر صفی گسترده‌نیا گسترانید...»

سریولی خنده‌ای سرد و پُر از معنی بدو بنمود.
 بر رخ آن حیل‌جوی فتنه درنگشود.
 گفت: «هرگز کس نبیند خانه‌ام را بر رخ هر ناشناسی در گشوده
 کس نبیند یک تن از آنان سوی من رونموده
 من نمی‌خواهم شوم یا هر کجی آلوده.
 خاطر من از عیب‌جویی شان نیاسوده و گراسوده،
 میهمان راندن بسی خوشتر که بد را میزبان گشتن
 ممسکی به کز کرم با تنگ چشمان همزبان گشتن،
 وز ره آنان به دل پروردن امید بهی را.
 من نمی‌خواهم شوم با ناروایی جفت
 تا نکو گویندم از خوبی خوش و نیکو
 یا ملامت نشوم کز بهر چه روی از کسان بنهفت.
 زشت می‌دارم دمی گر گشته ماند در وثاق من چراغم
 تا شبی دستی برآید با چراغی در وثاقم؛
 دل بدارم خسته تا از حرف بدگویی شوم رسته...»

من سخنهای بد و نیک همه خامان این ره را شنیده‌ستم
 آن کسان را کوزسن بالا شده برسوی بامی،
 پس چنان دانند کز آن برفلک بالا برفتستند، دیده‌ستم.
 در درون شهر کوران دردها دارم زینایی...
 همچنین هرگز نخواهم در میان بوق بیهوده دمیدن،

نیستش تا همچنانکه شاعران، مقصود خود را بر زبان آرد.
از همین ره بس مرا غمهاست اندر دل.
من غم انگیزی شعر شاعران را دوست می دارم.»

سریویلی: «دریغا!

من اسفنا کم از این گفته.

شد گره بسته سراسر پیش چشم کار دنیا!
ابری آمد در میان ابرهای تیره تر، تند و پرافسون تر!
شعرهایم را که در گوش تو خوانده ست؟
من که دایم کوله بار شعرهایم را به دوش خود،
یا به روی چار پایان و به پشت گاوهای نر،
می کشم از جنگلی زی جنگل دیگر.
من که همچون کرم پبله در درون پبله ام پنهان،
تا چه هنگامم بسوزانند

مرد دهقان

از کجا بشناختی کی گفت با تو زبان سخنها
تا نشاط انگیزدت در خاطر اشعاری
که در آنها خون گرم و جوشش ناجور خود را کرده ام پنهان؟
ای افسوس!

از همین دم می کشم من شعرهایم را

به دگر قالب.

من فرو خواهم شدن در گود تاریک نهان بیشه های دور
بین مرگ و زندگانی در دل سنگین رؤیای شبی تیره،
که خفه گشته ست در آن مردمان را بانگ،
نقطه های روشن از معنی دیگر را به دست آورد خواهم.

زانکه می لرزد تنم تا استخوانم سخت

آن زمانم که کند همچون تویی تحسین.

من به روی چشمهای تر شده از گریه های ساعت تلخ گنهکاری
می نهم رنجوروار و شرم کرده دست،
آن زمان که بنگرم در تو فرحناکی

وز غبار کوفته هایش دگرسان خاکدان را می دهم بنیان.
 پس بجنانم
 برفراز کوه ها و دره های غ. زای زعفرانی چهره ی آن
 زندگانی دگوسان تر.
 چون منم تنها
 فکر من هست از من. اما
 هیچم این نیروی پنهانی نمی میرد.
 آتش بیهوده ی دونان
 در درون من نمی گیرد.
 این چراغ آن به که بهر مردم دیگر بیفروزی.
 از برای آن جماعت که فریبی را به دلشان آرزومندند،
 دل بسوزی.
 من به دیگر آتشم دل می فروزد. از تو نفزایم بخود. حرف توام چیزی نخواهد کاست.
 تیرگیهای شبان دلگرای من،
 در میان نوبهار خنده های این غروب غمفزا پیداست
 من شبی بس تلخ خواهم از بید این تیره ی غمناک دیدن.
 پس چراغ من به روی گور من افروخت خواهد.

شیطان: «لیک افسوس!
 آنکه با این فکرها پیوست،
 می رود دایم ز روی پرتگاهان!...
 گر ترا رحم فراوان داشت در دل راه،
 دل بسوز از بهر خود بودی.
 رمه ات را بیشتر کرده؛
 برشمار گاوهای خود می افزودی،
 تا پدر را، در گد ضعف و تهیدستی،
 ناید از این ره شکستی.»

سربوبلی به سخنهای گزاف او بخندید.
 گفت: «اما آنکه از بهر کسان اندر تکاپوست،

وزره این دلگزا یادآوریه استخوان آرزوهای نهانی را
 با فشار درد می‌گویم!
 آه! از خونابه‌ی چشمان
 راه‌های زندگانی را
 بی‌سرمویی شعف هر لحظه می‌رویم.»

شیطان: «همه اینها را که می‌گویی به پاسِ خاطر تو،
 آنچنان بنهفته خواهم داشت،
 که شگفت آید ترا.
 وانگهی این چه نه برجا فکر و پنداری ست
 نیم شب هست و جهان تاریک.
 هیچکس در کارما هرگز نخواهد بود باریک.
 کیست کاو داند شبی همچون منی شد میهمان شاعری چون تو؟
 شب به معنی عیب‌پوش مردمان است
 آنچنانیکه هنرها نیز اندر او نهان است.»

سریولی آه برزد گفت:
 «این بد آمد لیک
 از برای چشم مردم نیست،
 مرد آیا مسلک خود را
 دوست دارد از برای حرف مردم؟
 خوشنواپی که به شاخ سرو می‌خواند
 بهر لذت بردن ما هست آیا؟
 در جهانی که دل رنجور تنها... *
 شمع خود را من درون تیرگیهای می‌افروزم
 که اگر از پا درآیم باز بتوانم دمی در اشک خود سوزم.
 ای دریغا! مغز من گر چند نیرومند می‌باشد
 یادگاران گذشته پیش چشم من
 صف کشیدستند و از من دل به هر آباد و ویرانه‌ای... *
 کس مگر درزندگانی هست کاو را دل

در آرزوی شما شده بیرون
 ای هوش ربا گروه خوبان پری پیکر،
 با موی طلائی و به تن های سفید،
 با چشم درشت و دلبر.
 من با هوس بی ثمر تندروان
 دیگر سروکاریم نخواهد بودن.
 چه سود از آن هوس، که چون تیرگی ای
 بر سینه ی روشن سحر مانده ز شب،
 تا آنکه به چشم مردمان تیره کند
 هر رنگ زمانه را؟
 می آید صبح خنده بر لب از در
 وینگونه هوس شود به ننگ آخر
 بارآور.

وقتی که برون ریخت ولیکن دریا
 گنجینه ی دیرینه ی خود را،
 تا که همگان بهره بیابند از آن،
 هر جای زید جانوری شاد شود.
 در گردش موج تیره، حتی ماهی
 یا قوت شود تنش یکسر.

چون این سخنان بگفت آن مطرود
 شد بر سر موجهای غرنده سوار
 مانند یکی چلچله از سردی موج
 بالا شد و باز آمد.
 آنوقت صدای او
 برخاست رساتر:

بس گوهر می کشم ز دریا بیرون
 بس بافته ها که هست
 از حاصل زحمت پریروانی

او جهان‌بینی ست نیروی جهان با او
 زیر مینای دو چشم بی فروغ و سرد او، تو سرد منگر
 رهگذار! ای رهگذار
 دلگشا آینده روزی است پیدا بی گمان با او.

او شعاع گرم از دستی به دستی کرده بر پیشانی روز و شب دلسرد می‌بندد

مرده را ماند. به خواب خود فرورفته است اما
 بر رخ بیداروار این گروه خفته می‌خندد.
 زندگی از او نشسته دست
 زنده است او، زنده‌ی بیدار.
 گر کسی او را بجوید، گر نجوید کس،
 ورچه با او نه رگی هشیار.

سر شکسته وار در بالش کشیده،
 نه هوایی یاریش داده،
 آفتابی نه دمی با خنده اش دلگرم سوی او رسیده
 تیز پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
 خواب می‌بیند جهان زندگانی را
 در جهانی بین مرگ و زندگانی.

۵ خرداد ۱۳۲۰

من لبخند

از درون پنجره‌ی همسایه‌ی من، یا زنا پیدای دیوار شکسته‌ی خانه‌ی من
 از کجا یا از چه کس دیری ست
 راز پرداز نهان لبخنده‌ای اینگونه در حرف است:

— من در اینجایم نشسته.

می کنند از رفته ی پر حسرت آنان حکایت.

بودم اما من بیکار خود.
همچنان با خاطر خرم.
اژدهای سرکش غزان
بُرد دورم از دیاران
سوی تنگ اندر هم افتاده
دره های پر سموم هیبت ماران.
جایگاهانی که بنیاد زمین از خوف می لرزید.
سنگ هر سنگی عبث با سنگ دیگر، تنگی آورده
کینه می ورزید.

و دمی حتی در آنجا کینه ور شیطان بد جوهر نه حاضر بود
که دهد با آن جهنمهای کینه های دیرین مانده اش را وفق.
هر چه در آتینا پی این بود
که بدارد زندگی را بیشتر سنگین.
چشمهای سبز ماران، چون زمرّد می درخشید.
منظر آنان مرا بر یاد می آورد
از عذاب و قهر طبیعی که خموش و سرد می گردد.

از نشیب درّه ی ماران
به صفاپرداز صحن درّه های جویباران در رسیدیم.
چون بهشت عدن اما بود پر ممکن
که فسون خواب آور زمزمه ی جویبارانش
آدمی را گرمی و سودا بکاهد، شور کم دارد،
همچنان ابری که آرام
در فضای غمگسار یک شب خاموش می بارد.
زان مکان بر سوی گلزاران خشک از بادهای گرم ره بردیم.
هر طرف جامی فتاده، بر بطی بگسسته،
عاشقی بگریخته، گفتی
کاروان یا رفته مانده آتش خاموش او از او.

من نمی دانم پاس چه نظر،
 می دهد قصه ی مردی بازم،
 سوی دریایی دیوانه سفر.
 من همین دانه کان، مولا مرد،
 راه می بُرد به دریای گران آن شب نیز،
 همچنانی که به شبهای دگر.
 واندر امید که صیدیش به دام،
 ناومی راند به دریا آرام.

*
 آن شب از جمله شبان،
 یک شب خلوت بود.
 چهره پردازی بودش به ره بالا ماه،
 از بهم ریخته ابری که به رویش روپوش،
 باد را بود درنگ.
 بود دریا خاموش.
 مرد مسکین و رفیق شب هول،
 آن زمان کاوبه هوای دل حسرت زده ی خود می راند؛
 به ره خلوت دریای تناور می خواند:

«آی رعنا، رعنا!
 تن آهورعنا!
 چشم جادورعنا!
 آی رعنا، رعنا!»

*
 لیک دبری نگذشت،
 از شب و مختصر از روشنی ماه در آن،
 که به دریای گران،
 باد از جا شده زاینسوی بدانسوی رها داد لجام،
 هیبت مدهش دریای گران اندر سر،
 بست اندیشه ی غریدن و توفیدن آرام آرام.
 موج برخاست ز موج،
 وزنفیری کانگیخت،

به که نزدیکی گیرم سوی رود آبی آرام آرام؛
مگرم اسلکم، آید به رسن،
یا چکاوی در دام؟»

*

از پس این گفتار،
با تکان دادن پاروش به دست،
به دل موج روان داد شکست؛
وز بر موج روان رفت به هر زحمت کرده تمکین،
در سر او همه اندیشه اش این:
من به راه خود باید بروم،
کس نه تیمار مرا خواهد داشت.
در پر از کشمکش این زندگی حادثه بار،
(گرچه گویند نه) هرکس تنهاست.
آن که می دارد تیمار مرا، کار من است.
من نمی خواهم درمانم اسیر.
صبح وقتی که هوا روشن شد،
هرکسی خواهد دانست و بجا خواهد آورد مرا،
که در این پهنه ور آب،
به چه ره رفتم و از بهر چه ام بود عذاب؟

*

لیک ایندم اگرش سود وگر بود ضرر،
ره بر او می زد و می برد خیالش سوی راه دیگر.
رنج شیدایی او را می خورد.
فکر دریایی او را می برد،
چون می افکند به هر آوا گوش،
می نمودش به نظر هر دم از اوست که نام،
می رود رهگذران را به زبان،
تا از او نام برند،
مانده دریا خاموش
هیبت تیره ی دریایش می خواند خاموش سرودی در گوش.

با نواهایش مانند نواهای دلش.
می‌دویدندش جان یافته، از پیش نظر
چیزها کاوبه پسند دل خود داشت به یاد.
آنچه اش در دل بود،
از بر چشمش می‌کرد نمود.
مثل این بود که دریا با او،
سر همکاری دارد.
رقص برداشته موجی با موج،
چون خیال وی هر بیش و کمی یافته اوج.
گر فرورفته به خواب،
داده است عقل از سر،
یا به شادی است بر آب،
او همه فکرش در کارش این بود که ناو،
بَرَدش تا به کجا.
در کجا دارد از وسوسه‌ی موج رها.
و به همپای خیال خوش و نشناخته‌ی خود می‌راند.
همچنان او می‌خواند.

*

بود از این روی اگر،
کز به هم ریختن موج دمان،
در بر چشمش ناگاهی دیدار نمود،
دلفریبنده‌ی دریای نهان.
قد و بالاش برهنه برجای،
چون به سیلاب سرشکش سوزان،
شمع افروخته از سر تا پای
گیسوانش بردوش،
خزه‌ی دریایی،
همچنان بر سر دوش وی آویخته، او را تن پوش.

گفت با او: «به تن آورده همه زحمت ره را هموار،

به سوی دور نظر.
 زندگی چون نبود جز تک و تاز،
 خاطر این گونه فراسوده مساز.
 بگذران سهل در آن دم که به ناچار ترا،
 کار آید دشوار.
 عمر مگذار بدان.
 زاره کم کن در کار.
 ما همه بار به دوشان همیم؛
 هر که در بارش کالاست به رنگی کان هست.
 تا نباشد کشتی،
 تن جاندار نگردد پابست،
 بهم اینها همه رامردم، هشیاری نتواند یافت.
 باید از چیزی کاست،
 گر بخواهیم به چیزی افزود.
 هرکس آید به رهی سوی کمال.
 تا کمالی آید،
 از دگرگونه کمالی باید
 چشم خواهش بستن.
 زندگانی این است،
 وین چنین باید رستن.
 توبه پاس دل و میل زن خوید شاید در کارستی؟
 برفشانده زهمه کاری دیگر دامن.
 به دلم بود ولیکن حرفی
 راستی خواهی گفتن با من:
 من سفیدم به تن و نرم‌ترم من به تنم یا زن تو؟
 چشمهای من یا اوست کدام
 بیشتر در نظرت تیره به فام؟»

مرد از این پرسش او دید در او نیکوتر.
 راستی او چه به زیبایی آراسته است!

میچان راه را دامن
بخوان ای همسفر با من!

خرداد ۲۴

گنج است خراب را

کردم به هوای میهمانی
آباد، سرای و خانه‌ی تنگ
هر بام ویری شکسته بر جا
چون پای فتاده رفته از هوش
از هر در آن گماشتم باز
بیدار و بهوش پاسبانان
جز نقش تو هر چه شان زدل دور
جز نام تو هر چه شان فراموش
آنگونه که آفتاب در ابر
از خانه‌ی آسمان بخندد
در خانه‌ی این امید تا کی
لب تر شوم به چشمه‌ی نوش
لیکن نگذشت سالیانی
کز پای بریخت هر جداری
وز غارت دستبرد ایام
جغدیم بر آن نشست خاموش
شد خنده‌ی هر شکاف با من
در طعنه نهیب زهر خندی
من بودم و در فسوس کاین حرف
ناگاه رسیدم از تو در گوش:
اینجایم در خراب تو، من
ای خسته کنون گرفته ام جا
آبادی این سرای بگذار
گنج است خراب را در آغوش.

اسفند ۱۳۲۴

گاه روشن به یک اطاق، چراغ
مردی افکنده اندر آن بستر.

سرخمیده است ازوبه روی کتاب
زانوان را به دامن آورده
دست می گرددش روی دفتر.

شب و تاریکی و چراغ آن مرد
بهم افتاده، لیک ساخته اند
روی دفتر، عمارت دیگر.

دستش این را نوشته بر ورقی:
مانده اسم از عمارت پدرم
تن بی جان، چون مرا پیکر.

یوش. ۱۳۲۵

خروس می خواند

قوقولی قو! خروس می خواند
از درون نهفت خلوت ده،
از نشیب رهی که چون رگ خشک،
در تن مردگان دواند خون
می تند بر جدار سرد سحر
می تراود به هر سوی هامون.
با نوایش از اوره آمد پُر
مژده می آورد به گوش آزاد
می نماید رهش به آبادان
کاروان را در این خراب آباد.

نرم می آید
گرم می خواند
بال می کوبد
پر می افشانند.

گوش بر زنگ کاروان صد اش
دل بر آوای نغز او بسته است.
قوقولی قوا! بر این ره تاریک
کیست کومانده؟ کیست کوخسته است؟

گرم شد از دم نواگر او
سردی آور شب زمستانی
کرد افشای رازهای مگو
روشن آرای صبح نورانی.

با تن خاک بوسه می شکند
صبح تا زنده صبح دیر سفر
تا وی این نغمه از جگر بگشود
ورره سوز جان کشید به در.

قوقولی قوا! ز خطدی پیدا
می گریزد سوی نهان شبکور
چون پلیدی در وج کز در صبح
به نواهای روز گردد دور.

می شتابد به راه مرد سوار
گر چه اش در سیاهی اسب رمید
عطسه‌ی صبح در دماغش بست
نقشه‌ی دلگشای روز سفید.

مهتاب

می تراود مهتاب
 می درخشد شبتاب،
 نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
 غم این خفته ی چند
 خواب در چشم ترم می شکند.

نگران با من استاده سحر
 صبح می خواهد از من
 کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باختہ را بلکه خبر
 در جگر لیکن خاری
 از ره این سفرم می شکند.

نازک آرای تن ساق گلی
 که به جانش کیشتم
 و به جان دادمش آب
 ای دریغا! به برم می شکند.

دستها می سایم
 تا دری بگشایم
 برعبت می پایم
 که به در کس آید
 در و دیوار بهم ریخته شان
 بر سرم می شکند.

می تراود مهتاب
 می درخشد شبتاب؛
 مانده پای آبله از راه دراز

پای کرده‌ست دراز.

با چنین امن و امان،
بن هر طاقی ویران، با چراغ دم وحش‌زائی،
لاغری غمخوار است.
آنکه او بار همه طعن و ملالش بردوش،
دردل این شب، مردیست که او بیدار است.
مردمی کز بر دیوار به مردان و زنان می نگرند،
و به طفلان بسی خُرد که فرسوده‌ی کارند بدین خردی سال،
شادمان می گذرند.

— «حق بحق دار رسیده است؛ — بهم می گویند —
هرکسی راست هر آنچه‌یز که بود!»
دست می کاود یعنی بی زحمت روز،
در درون شب سود.

در درون شب سود
گنجها باز بجاست.
وز برون شب سود
رنجها بر پاست.
کس نمی پرسد از بهر که چیست
آنهمه زنده چنان مرده بجا.
آنهمه مرده چنان زنده بچشم از پی زیست.
آنهمه جام که می ترکدشان معده، زبس نوشیده
آنهمه تشنه که می میرد از تشنگی و نیست زکس پوشیده.
فقط آنان که برین جانبشان هست گذر می دانند
خانه مانده‌ای آنجاست پیا.
اندر آن مانده دوتن (گر چه نه دور)
دور از چشم بسی رهگذران
سگ و مرد وزنی آنجا هستند،
که نمی بیندشان از پس آن فتنه (به این نام که بود)

عیبم مبین که زشت و نکو دیده ام بسی
 دیده گناه کردن شیرین دیگران
 وزی گناه دلشدگانی ثواب تلخ
 در موسمی که خستگی ام می برد زجای
 با من بدار حوصله، بگشای در زحرف
 اما در آن نه ذره عتاب و خطاب تلخ
 چون این شنید بر سر بالین من گریست
 گفتا: «کنون چه چاره؟» بگفتم: «اگر رسد
 با روزگار هجر و صوری، شراب تلخ.»

آبان ۱۳۲۷

اجاق سرد

مانده از شب های دورادور
 بر مسیر خامش جنگل
 سنگچینی از اجاقی خرد،
 اندر و خاکستر سردی.

همچنان کاندر غبار اندوده ی اندیشه های من ملال انگیز
 طرح تصویری در آن هر چیز
 داستانی حاصلش دردی.

روز شیرینم که با من آتشی داشت؛
 نقش ناهم رنگ گردیده
 سرد گشته، سنگ گردیده؛
 با دم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی.

همچنانکه مانده از شب های دورادور
 بر مسیر خامش جنگل

سنگچینی از اجاقی خرد
آندرو خاکستر سردی.

آبان ۱۳۲۷

هنگام که گریه می دهد ساز

هنگام که گریه می دهد ساز
این دود سرشت ابر بر پشت ...
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می زند مشت ...

زان دیر سفر که رفت از من
غمزه زن و عشوه ساز داده
دارم به بهانه های مانوس
تصویری از او به برگشاده.

لیکن چه گریستن، چه طوفان؟
خاموش شبی است. هر چه تنهاست.
مردی در راه می زند نی
و آواش فسرده برمی آید.
تنهای دگر منم که چشمم
طوفان سرشک می گشاید.

هنگام که گریه می دهد ساز
این دود سرشت ابر بر پشت.
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می زند مشت.

۱۳۲۷

آه! نزدیک شده‌ست
 کاو شود نقشه‌ی خاک.

برسرش ریخته‌ی فکرت او آواری‌ست
 کاو فرومانده در آن.
 و همه این سخنان حرف دل است
 که ندارد نظری هر که بر آن.

*

حرف دل بهتر از هر حرفی است
 آنچه می‌زاید بی‌وسوسه‌ای از ره دل،
 شک و تردیدی اندر آن نیست
 بد و خوبی که به ما می‌گذرد
 با دل خسته بد و خوب کنیم.
 گشت زاندیشه‌ی ما صورت هستی معیوب
 اندکی نیز ز روی انصاف
 فکر خود را، که عنود است و زیان‌آور، معیوب کنیم.

*

آه! همفکر عزیز!
 آدم برسر این حرف چه خوب
 من بگویم به تو آنان که دگرتر بودند
 از همه آن دگران،
 یک نفر ز آنان نیست
 از چه ایندم بسوی تو نگران؟
 باد توفنده چو جنبید از جا،
 برد آسان با خود
 هر گیاهی که ضعیف
 هر ضعیفی که گیاه
 و آنچه بگذاشت بجا
 با درست و نه درست
 پهنه‌ور دیواری، است

مرغ شباويز

به شب آویخته مرغ شباويز
مدامش کاررنج افزاست، چرخیدن.
اگر بی سود می چرخد
وگر از دستکار شب، درین تاریکجا، مطرود می چرخد...

به چشمش هر چه می چرخد، — چو او برجای —
زمین، با جایگاهش تنگ.
و شب، سنگین و خونالود، برده از نگاهش رنگ
و جاده های خاموش ایستاده
که پاهای زنان و کودکان با آن گریزانند
چو فانوس نفس مرده
که در او روشنایی از قفای دود می چرخد.
ولی در باغ می گویند:
«به شب آویخته مرغ شباويز
به پا، ز آویخته ماندن، بر این بام کبود اندود می چرخد.»

۱۳۲۹

شب است

شب است،
شبی بس تیرگی دمساز با آن.
به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می خواند، به هر دم
خبر می آورد طوفان و باران را. و من اندیشناکم.

شب است،
جهان با آن، چنان چون مرده ای در گور.
و من اندیشناکم باز:

در رهی کامد خود آنان را کنون پی گیر.
 و خراب و جوع، آنان راز جا برده است
 و بلای جوع آنان را ز جا خورده است
 این زمان مانند زندانهایشان ویران
 باغشان را در شکسته.
 و چوشمی در تک گوری
 کور موذی چشمشان در کاسه‌ی سراز پریشانی.
 هر تنی زانان
 از تحیر بر سکوی درنشته.
 و سرود مرگ آنان را تکاپوهایشان (بی سود) اینک می کشد در گوش.»

خلق می گویند:

— «بادا باغشان را، در شکسته تر

هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته تر.
 و ز سرود مرگ آنان، باد
 بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش.»

— «بادا!» یک صدا از دور می گوید.

و صدایی از ره نزدیک،

اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده:

— «این، سزای سازگارشان

باد، در پایان دورانهای شادی

از پس دوران عشرت بار ایشان.»

مرغ می گوید:

— «این چنین ویرانگیشان، باد همخانه

با چنان آبادشان از روی بیدادی.»

— «بادشان!» (سر می دهد شوریده خاطر، خلق آوا)

— «باد آمین!

و زبان آنکه با درد کسان پیوند دارد باد گویا!»

— «باد آمین!

فریاد می زنم.
 من چهره ام گرفته
 من قایم نشسته به خشکی
 مقصود من زحرفم معلوم برشماست:
 یکدست بی صداست
 من، دست من کمک زدست شما می کند طلب.

فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر
 فریاد من رسا
 من از برای راه خلاص خود و شما
 فریاد می زنم.
 فریاد می زنم!

۱۳۳۱

آهنگر

در درون تنگنا، با کوره اش، آهنگر فرتوت
 دست او بر پتک
 و به فرمان عروقتش دست
 دائماً فریاد او این است، و این است فریاد تلاش او:
 «— کی به دست من
 آهن من گرم خواهد شد
 و من او را نرم خواهم دید؟
 آهن سرسخت!
 قد برآور، باز شو، از هم دوتا شو، با خیال من یکی تر زندگانی کن!»

زندگانی چه هوسناک است، چه شیرین!
 چه برومندی، دمی با زندگی آزاد بودن،
 خواستن بی ترس، حرف از خواستن بی ترس گفتن، شاد بودن!

بجز آسودن درمانم نیست
 من به از هرکس
 سر بدم می برم از دردم آسان که ز چیست
 با تنم طوفان رفته ست
 تبیم از ضعف من است
 تبیم از خونریزی.

یوش. تابستان ۱۳۳۱

داروگ

خشک آمد کشتگاه من
 در جوار کشت همسایه.
 گرچه می گویند: «می گریند روی ساحل نزدیک
 سوگواران در میان سوگواران.»
 قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست
 در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
 و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می ترکد
 — چون دل یاران که در هجران یاران —
 قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟

خانه ام ابری ست...

خانه ام ابری ست
 یکسره روی زمین ابری ست با آن.
 از فراز گردنه خُرد و خراب و مست

باد می پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
وحواس من!
آی نی زن که: آ آوای نی برده ست دور از ره کجایی؟

خانه ام ابری ست اما
ابر بارانش گرفته ست.
در خیال روزهای روشتم کز دست رفتندم،
من به روی آفتابم
می برم در ساحت دریا نظاره.
و همه دنیا خراب و خرد از باد است
و به ره، نی زن که دایم می نوازد نی، در این دنیای ابرانود
راه خود را دارد اندر پیش.

«ری را»

«ری را»... صدا می آید امشب
از پشت «کاج» که بند آب
برق سیاه تابش تصویری از خراب
در چشم می کشاند.
گویا کسی است که می خواند...

اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده ام
در گردش شبانی سنگین؟
زاندوه های من
سنگین تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر

من دارم ازیر.

یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان؛
که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می بینم.

ری را. ری را...
دارد هوا که بخواند.
درین شب سیا.
او نیست با خودش،
اورفته با صدایش اما
خواندن نمی تواند.

۱۳۳۱

همه شب

همه شب زن هرجایی
به سراغم می آمد.

به سراغ من خسته چو می آمد او
بود بر سر پنجره ام
یاسمین کبود فقط
همچنان او که می آید به سراغم، بیجان.

در یکی از شبها
یک شب وحشت زا
که در آن هر تلخی

مثل اینکه ضرب می گیرند— یا آنجا کسی غسناک می خوانند.
همچنین بر روی بالانخانه ی همسایه ی من (مرد ماهیگیر مسکینی
که او را می شناسی)

خالی افتاده ست اما خانه ی همسایه ی من دیرگاهی ست.
ای رفیق من، که از این بندر دلتنگ روی حرف من با تست
و عروق زخم دار من از این حرفم که با تو در میان می آید از درد درون
خالی است

و درون دردناک من زدیگر گونه زخم من می آید پُر!
هیچ آوایی نمی آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.
وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی.

بچه ها، زنها،
مردها، آنها که در آن خانه بودند،
دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند.

شب پرهی ساحل نزدیک

چوک و چوک! ... گم کرده راهش در شب تاریک
شب پرهی ساحل نزدیک
دمبدم می کوبدم بر پشت شیشه.

شب پرهی ساحل نزدیک!
در تلاش تو چه مقصودی است؟
از اطاق من چه می خواهی؟

شب پرهی ساحل نزدیک با من (روی حرفش گنگ) می گوید:

«چه فراوان روشنایی در اطاق توست!
 باز کن دَرِ بَزِ من
 خستگی آورده شب در من.»
 به خیالش شب پرهی ساحل نزدیک
 هر تنی را می تواند بُرد هر راهی
 راه سوی عاقبتگاهی
 وز پس هر روشنی ره بر مفری هست.

چوک و چوک!... در این دل شب کازو این رنج می زاید
 پس چرا هر کس به راه من نمی آید...؟

هست شب

هست شب یک شبِ دم کرده و خاک
 رنگِ رخ باخته است.
 باد، نوباهوی ابر، از برِ کوه
 سوی من تاخته است.

*

هست شب، همچوورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
 هم ازین روست نمی بیند اگر گمشده ای راهش را.

*

با تنش گرم، بیابانِ دراز
 مُرده را مانند در گورش تنگ
 با دلِ سوخته‌ی من مانند
 به تنم خسته که می سوزد از هیبتِ تپ!.
 هست شب. آری، شب.

۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۴

ترا من چشم در راهم

ترا من چشم در راهم شباهنگام
 که می گیرند در شاخ «تلاجن» سایه ها رنگ سیاهی
 وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم؛
 ترا من چشم در راهم.

شباهنگام. در آن دم که بر جا درّه ها چون مرده ماران خفتگانند؛
 در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
 گوم یادآوری یا نه، من از یادت نمی کاهم؛
 ترا من چشم در راهم.

زمستان ۱۳۳۶

شب همه شب *

شب همه شب شکسته خواب به چشمم
 گوش بر زنگ کاروانستم
 با صداهای نیم زنده زدور
 همعنان گشته همزبان هستم.

*

جاده اما زهمه کس خالی است
 ریخته بر سر آوار آوار
 این منم مانده به زندان شب تیره که باز
 شب همه شب
 گوش بر زنگ کاروانستم.

نجریش. آبان ۱۳۳۷

• این شعر را مخصوصاً به دو وزن ساخته ام.

هر روزی با خیلی نامرد، برابر.
ور نیست مرا شرم از این پرسش بهتر.
«قآنی» و پندار نه جز او، کس دیگر:
برخیز و مرا خرقه و سجاده بیاور.»

بر مرد، نه وقتی بنهادیم و از این است
گو مرد کجا باشد، اگر من به خطایم
این شعر، بر آن وزن نمودم که نموده است
«ماه رمضان آمد، ای ترک سمنبر

سپیده دم... ..

دلم بیاد گل روی دوست جان گیرد
امان نگیرد اگر از کجا امان گیرد
چو آرزوی که ره سوی خان و مان گیرد
چنانکه مانده بره راه کاروان گیرد
هزار آتش اکنون در استخوان گیرد
بر آن سر است که اودست دوستان گیرد
مگر که جای بریار مهربان گیرد
زمان ندادم تا ره بدان نهان گیرد
بود در آن دم کاورنگ داستان گیرد
خوش آنکه داد خود از عمر خود چنان گیرد
وگرنه به دلت راه بوستان گیرد
چگونه بر سر جلوه است تا جهان گیرد
که آن بگردد از این رنگ و این از آن گیرد
چو ماهم او ز تند خویش از این میان گیرد
دلی ببیند و دل بسندد و زبان گیرد
اگر چه طلعت باغ از جمال جان گیرد
چه اوفتادش کاوراه بیکران گیرد
چرا دلت زغم دوست هر زمان گیرد
که دل، تواند در عشق تو توان گیرد
هوا که لطف توام نیز در ضمان گیرد
که یاری توبه جانم هم آنچنان گیرد
مباد کز سختم یار مهربان گیرد
عنایت است اگر خسته سایبان گیرد
که دل به مرز توام راه خانمان گیرد
چو مرده ای زمسیحا که بوی جای گیرد
چه روز دامن آن یار کاردان گیرد.

سپیده دم که هوا رنگ گلستان گیرد
به یاد دوست دلم با نه هر کسی دمساز
ز جای خاستم از پیش مصحف و اسپند
به یاد آمدم از روزگار و عهد شباب
هزار دردش در استخوان از آب دو چشم
ز پای سرشناسد وگر شناسد باز
شتاب بردم و دل بیشتر شتابش برد
چه بر هدر شدم آن روزگاری که به دل
حریف گفت بصحبت نشین و بس که بهاش
زیاد رفته چو شهید است فرصت امروز
حساب رفته از اینگونه به که برگیری
گل است و سبزه بهم باغ را ندیدستی
بروی سوسن باغی است جابجا رنگی
تذرو می پرد از پیشه در نشاط مگر
زبان گشاده پسای ایستاده خیری از آنک
میان بیند و بیباغ اندر آبی و جان بطلب
بجان دوست برنجم از این خیال که دل
زمانه را نه درنگ است خیز و شادی کن
در این خیال مگیر از من ای بهشتی روی
خیال رنج ترا شد دلم ضمان و مرا
چنین گرفتم آری حساب یاری را
شب است و این سخنی چند مرتجل آمد
پساده آمدم و آفتاب سوزان بود
هزار خیمه نهادم هزارها گله ها
بسر همی روم از شوق در خیال وصال
چه وقت تا دل من ره به دوست خواهد برد



Abdollah GORAN

ئاواتى دوورى

ئەي چاۋ! چەشنى بازى قەفەس ھەتوھرى پەرت ،
كوا بالە تىزەكانى نىگاي حوسنى دلەرت ؟
كوانى دوو چاۋى مەست ؟ كوانى ؟
كوانى برۆى پەيوەست ؟ كوانى ؟
كوانى زولفى رەش ؟
كولمى ئال و گەش ؟
كوا ھەيكەلى جەمال ؟
كوا حوسنى بىن مىثال ؟

ئەي گۆي! زدلىلى چاۋم و بەر تۆپە نا ئەبەم !
دەنگىن لە يارى دوورەوھ ، چى بىكەم لە زىلو بەم ؟ (۱)
با بىن ، خەندەي پىر ئامەنگ بىن !
نەغمەي نازى شوخ و شەنگ بىن !
زپەي بازى بىن !
بەرەو لاي مەن بىن !
ھارەي ھەياسە كەي ،
ورشەي كراسە كەي ! ...

(۱) زىلو بەم : دوو پارچەن لە ئالاتى مۇسبىقا .

ھوزنى پەچپە

ئۆيىكى شۆخ لە چاۋى بەئەك بە مەئىۋىسى
خلى ئەكردەۋە ھۆن ھۆن دۆپى مروارى ؛
بە ئاۋ ئەبوۋ دلى بەردىن لە ئاھو ئەفسوۋسى ، (۱)
بە ئاۋى ساردى پەتى نا ، بە مايعى ئارى !

ۋتم : فېدايى جەمالت بىم ئەى پەرى شىۋە !
ئەۋا توایەۋە ھەستىم بە سۆزشى گرىت ؛
چىپە ؛ كە ھەيكەلى مەرمەر غوبارى ۋا پىتو ،
قەمەر شكات ۋ سكاللا ئەكا لە ھەۋرى خەفەت ؟

سەرى بە عىشۋە لەقانو ، بە لەھجەئىكى ھەزىن
ۋتى : بچۆۋە پىرسە لە جىنسى پىاۋى برات ،
كە كەۋتە گۆشەيى گىرفان گونىكى ئاورىشمىن
چىپە تەقاۋى بوۋن ۋ نەبوۋنى ، قىمەتى لات ؟

ۋەيا ھەتا لە دەرۋونى رەشى گلا ئەنۋى ،
بە چى لە زىخى دراۋسى فەرق ئەكا گەۋھەر ؟
ئەۋە حىيە بە گەۋھەر ، ئەتەر دروست ئەۋى ،
كە بۆتە جاذىيى ئەنظارى عام بۆ ئەفسەر ! ... (۲)

(۱) ئەفسوۋس: ئەسەف ، ھەسرەت .

(۲) ئەفسەر (افسر) : تاج .

هه لېهستی ره نجاو

کهی توم دیوه ؟ کهی نه تناسم ؟ کهی ؟ کهی ؟ کهی ؟
دلدارى چى ؟ په یمانى چى ؟ حهى ! حهى ! حهى !

وهك سىحرباز هاتووى به ندى دهلهسه
نه پخته پيم ، ديلم نه کهى ، نا بهسه !

بهس ته فرم به ، بهس به نه فسوون گيلم که ، (۱)
بهس کويزم که نه مجا دوشمن شيلم که !

گويم پر بوه له نه فسانه ی دلدارى ، (۲)
به له عننهت بى زوهره ی جوانى و عه یارى !

عومرى جوانيم له هيتلانه ی بى ره نجا ،
چهن بى تاسه ، چهن ناسووده نه گونجا ؟

تا ناسيمت ، تا خوت هاويشته سهر پريم ،
تا ديوجامهت راگرت نيشانت دا پيم ؟ (۳)

(۱) نه فسوون : سىحر .

(۲) نه فسانه : نوسطوره ، خرافات .

(۳) ديوجامه : په رده به کی ره نکاوره نگه له ياردا به کارده هيتريت .

هه‌لبه‌ستی په‌شیمان

کهره لای من له یار په‌نجان
پتی لی ته‌تیم ته‌ی زوهره‌ی جوان !
هه‌رزه‌گویی کرد هه‌رچیم وت ، (۱)
وا‌ته‌و چلکه‌م به فرمیسک شت ،

به فرمیسکی په‌شیمانی ،
ته‌ی زوهره‌ی ناز ، زوهره‌ی جوانی !

من ژیانم ، گیانم ، هه‌ستیم ،
هیوام ، تاسه‌م ، شادیم ، مه‌ستیم ،

بیرم ، هوشم .. هه‌رچیم هه‌یه
به‌هره‌ی جیلوه‌ی ته‌و زوهره‌یه

که‌رووی لی نیشته‌گه‌ردی شی‌عرم ،
هه‌ی جوانه‌مه‌رگه‌ خۆم ! هه‌ی بمرم ! ..

ته‌ی رووناکیی پتی باوه‌پرم !
خوای به‌هه‌شتی دتی ته‌پرم !

(۱) هه‌رزه‌گویی : ناماقوول وتن ، ناماقوولی کردن .

به بالای بهرز ، به نه ندای نهرم و شل و جوان ،
 پهوتی شیرین ، عیشوه و نازی گفتوگو و جولان ،
 بهم جوانی بانه که زینه تی به ههستی دیان ،
 بهم جوانی بانه که له تودا هه موویان په دیدان ،
 له ورژوه و دیومه سیحری زه رده خه نهی تو ،
 دنیای دهروون مه له کانی هاتو و نهوه گو (۴) ..
 سه رچاوه که ی عومری جوانیم هاتو ته وه قول ،
 باغچه ی ژنیم پر بوته وه له نه مامی گول ! ..
 ئیستا نه گهر بیت هیچ نه بی لوطی تو جار جار ،
 بملاویتی نهی ژنی شوخ ، نافرته تی نازدار !
 قه سه م به تو ! قه سه م به ناز ! قه سه م به جوانی !
 هه موو هه ستیم نه چیتته وه دو قی جارانی ! ..
 قولپی گه شی خویتی جوانی دیتته وه له شم ،
 دیسان شه به ق نه دا ئاسوی ئاسانی په شم ..
 ئیتر رابوورد من پیر بیم ، یان دلم بمری ،
 یا بلووری شادمانیم هه رگیز گه رد بگری !
 نه مجا نهی یار ، نهی خوا - ژنی عه شقم ، نهی ئینووس ،
 نهی هه یکه لی به دهن له عاج ، توالت ئابنووس ،
 هیچ نه بی بو .. بو خاطری جاهی نه پۆلۆ ، (۵)
 مه لی شیعرم مه دیدان مه ده بکه وی له گو ! ..

(۴) هاتو و نه وه : له چاپه که ی سه رده می ماموستا گوران خۆیدا نووسراوه « هاتو ته وه » . ئیمه لمان و ابو نه وه هه له ی چاپه و راسته که ی « هاتو و نه وه » به . م . م . ک .

(۵) نه پۆلۆ : خوی شیعر و حکمه تی یونانی کون .

جوانی بی ناو

تو کالی ، لیو ئالی ، پرشنگی نیگا کال ،
ئهی کچه جوانه کهی سه رگونا نهختیک ئال !

ئهی کچه مهنگه کهی به دهنگی چیه دوو ،
گه نده موی دهم وچاو ، مهچک هه ل نه گرتوو ..

ئهی نه ندام وردیلهی ، نه رمۆلهی ، ئیسک سووک ،
ئهی بهرگی ساکارت دلگیرتر له هیی بووک !

راسته من ریوارم ، سه رپی بی ئه روانم ،
به لام وا جوانیی تو کاری کرد له گیانم ،

ئه لینی ، نهک هه ر ئیستا ، عومریکی درێژه
بهو دهست و په تجانته برینم ساریژه ! ..

ئهی کچه کاله که ! جوانی تر با زۆر بن ،
له باغچهی به هارا گولباخی بهر خۆر بن ،

با رهنگیان پهرداخت بپو و جیگه یان سه رچل بن ،
به واتهی خه لکی تر با ناویان شاگول بن ،

گیانی من بۆ ته لێ وه نه وشه په رۆشه ،
که له ژیر سینه ری تووتر کا خامۆشه !

نووسراوه
سته کهی

له لادى

كراس كه تانى ، كهوا سهوزى ، بهژنو بالا بهرز ،
به شان و گوزهوه چهن جوانى نهى پهرى سر نهرز !

له دوورهوه چ نمايانه پيچ و سه رپوشت ،

چ زوو نه گاته ده ماخم شه پولى بوى خوشت !

شه مالى رينگه يى كانى نه خاته بالا كهت ،

له رانهوهى له شى زيونى شور بهى كه له گهت !

نه روى به عيشوه ، به له نجه ، به وه زنى گورانى

نه روى .. زرهى كه مه رت دى هه تاكو بهر كانى !

نه گه يته كو مه نى پياوانى به رده مى مز گهوت ،

سليك نه كهى وه كو تاسك له سي بهرى نه شكهوت !

له رينگه تا هه به پؤل پؤل له لاوى دى كو مه ل ،

كه هه ربه كه گولى هيناوه چه شنى ، پر باخه ل !

هه موو به عه زره ته وهن گول فرى ده نه بهر پيت ،

خوايه ناخو گولى كى به دلته وه نه لكيت ؟ ..

ئەرۆى ئوغر

كۆلۇلار ، گورجى كە و رەفتار نەخەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
لە تىرى ئاھى ناكىم حەزەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
بەدووتا ئەشكى حەسەت خوتىن ئەبارىنن بەسەر دەشتا ،
تەماشاي لالەزارى راگوزەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
لە لاي خەلىقى گەداپە گەردى ژىر پىتى مولكى دلدەارى
بە سايەت وەك (ھوما) تاجم لەسەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
بە لەرزەو زەلزەلەى ئەو پىلپىزەى دەورى پووشىنت ،
پىناى ھەستىم ھەموو زىرو زەبەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
ئەوا واعىظ ئەلىق لادە لە قىيلەى تەشقىر جوانى روو ،
سەماعى و دەغلى سەرتاپا زەردەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
فرىشتەى ، يا پەرى ، يا خۆرى ئەى شۆخى مەلەك شىتود
بە عىشوەو خوو ، لە ھاوجىنىسى بەشەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
بە تاى دوورى غەزەل ئەچنم لە حەسەت روشتەى گىسوت ،
مەتاى عومرى درىژ كرددوم لەبەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
ئەرۆى ئوغر ؟ ئەرۆى ئوغر ؟ نەظەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟
ھەيام ، ھەقلم ، دلۇ دىنم ھەدەر ناكەى ئەرۆى ئوغر ؟

ئەي شەوقى گەلاۋىژ!

ئەي شەوقى گەلاۋىژى بەيان نوورى نىگاھت!
ئەي عەطرى صەبا بۆي نەفەسى زولفى سىياھت!
ئەي جوسنى طولووع وئىنە يەكى فەيضى حوزوورت،
ئەي حوزنى غورووب پوژى رەشى دوورپى تەباھت!
ئەي كۆشك و سەراي باغى بەھەشت مەيلى ئەوايت!
ئەي ئاگرى دۆزەخ شەرەرى خەشى گوناھت!
ئەي عىففە تەكەت داغى جەسەد بۆ دلى جىبرىل،
ھەر بۆ ھەوس و عىشوە يە خۆ لارە كولاھت!
چۆن مەحكە مەيى عەشقى ئەدا حەق بە جەمالت؟
خەندەي لەبى مەعصومە ئىفاداتى گەواھت!
وہك بلبەكەي فەجرى ئەزەل و یردەمە ئەي يار:
بو ئەو گولە وا خەلقى ئەكا جەمدى ئىلاھت!
بىن عەشقى ھەواي پايزە بۆ قەلبى فسردەم،
ئەي پوژى بەھار مەرحەمەتى تىنى پەناھت (۱)

(۱) مەرحەمەتى: لە چاپەكەي سەردەمى مامۇستا گۆران خۆيدا ھەر ئەوئەندە
نورسرابوو: «مرحمة» . ئىئمە وامان بۆ راست كرايەوہ . م.م.ك.

هه تا که ی باده تۆشی عشقی تو بيم ،
هه تا که ی ، بيم مه زه ی ماچی کیفایهت ؟
ده خيلت بيم هوما ی زولفه يني دلبر ،
به سر سه رما بکيشه فه يضي سایهت !
به (گۆران) نا کرئ قهت ته رکی سه ودا ،
کلا نابم له سه ر جاده ی هيدايهت ! •

•• له بهختی تار ••

له بهختی تاري شهو نا کهم شيكايهت ،
شه ييهه چونکه بهو زولفی سيایهت !
نیه قابيل بريني راهی دووری
وه کوو پرچت کشاوه بيم نيهايهت !
به هيچ خاکستهرئ ناگه م نه کا بۆم
به نه نجامی له هيبي حوب حيكايهت !
که تيري نيو نيگات چه رخانه ئينسان ،
نه فهس چالي نه کا مورغي ديرايهت !
به چاوی بهد خوا عومری جوانی
نوبوول کا ئيم به پاداosti ويقايهت !
خهوی مندال و سه هری عاشقی زار ،
به به خشيح حوزنی نه غمه ی لایه لایهت !
بووه يدایه له رهنگی ئالی دهستت (۱)
نه دائيم پيشه ته قه تل و جينايهت !

دهست : له چابه که ی سه رده منی مامۆستا گۆران خۆیدا نووسرا
(دهشت) . دياره هه له به . م.م.ك.

مەدەنىيەت

مەدەنىيەت : گۈلى بەھارى حەيات ،

مەدەنىيەت : ھەوايى نەشتو نوما ،

مەدەنىيەت : ۋەسىلەيى ئىچيا ،

بۆھمەۋ مىللەت ۋە غومومى ۋىلات !

مەدەنىيەت ، ئەلكتريك ، قەمەر

ئەي ضىيا بەخشى خالى نەۋى بەشەر !

قەۋمى كوردى ھەژارى بىچارە

ۋىلى تەبىئى جەھالەتە ، ھاۋار !

ماندوو ، مردوۋ غەرقى تۈزۈ غوبار

طەي ئەكا ئەم موحىطى ئەسرارە !

سەرسەرى ، بىن نەۋىيى پۈئىت ۋ گۈئى ،

ژىرى پىي دوۋمەل ۋ بەدەن تۈئى تۈئى !

مەۋقىعى پىر دىر نەدىيە ، خەطەرە ،

ناۋپەلى فىلە ، كۈشى عىفرىتە ،

چاۋى مەرگى ھەمىشە لىن زىتە ..

ئاخ كە ئەم قەۋمە چەندە قوربەسەرە !

له سه ره مهرگی هیوادا

رۆلهی تاقانهم ، هیوای ژیانم ،
ئهستیره گه شهی بهری بهیانم ،
رۆژی نه ورۆزی پرشینگ زێرینم ،
ترنه‌ی سپی مانگی هاوینم ،
شنه‌ی شه‌مانی که‌لی به‌هارم ،
له‌ره‌ی ئاونگی میرگی ئاودارم ،
جریوه‌و جووکه‌ی شادیی هیلانهم ،
شه‌وبۆی په‌خشانی ئهم گشت هه‌ردانه‌م ،
خونچه‌ی پشکووتووی باغی جوانیم ،
رۆله‌ی شیرینم ، ئه‌ی گیانی گیانیم !
توخوا به‌و جووته‌ چاوه‌ شینانه ،
ئاخر نیگاته‌ تیر بۆم پرواته !
با به‌ کلۆلی ، به‌ رۆله‌ پۆیی ،
که‌ دانیشتم کز ، وه‌ختی بی‌تویی :
به‌ یادی دوو گۆم ، دوو گۆمی بی‌ین ،
که‌ هۆگریان بوو ماسیی رۆحی من ،

١١) بۆ بلبل

ئەي بالداری ئىسك سووك ،

لبلى دەنوك بچووك ،

باغچە بە باغچە ئەفرى ؛

وچايتكى لىن ئەگرى :

كام سەرچىل دلت گرتى . .

دەنگى لىن ھەلئەبرى :

كام ئاوازە شىرىنە ،

دووناكى و نەشئەى ژىنە ،

بە چوار دەوريا ئەپژىتى ،

دنيا پىن ئەكەتتى . . .

لەو گەروە پچكۆلانە

ئەم نەغە بەرزو جوانە ،

چۆن دىتەدەر ؟ چۆن ئەرژى ؟

وا گيان ئەسەمى ، ھۆش ئەمژى ؟

(11) ھەلبەستى To A Skylark ، ھىي شاعىرى بەناوبانگى ئىنگلىز
پوسى بىش شىللى ، سەرچاوەى ئىلھامى ئەم شىعرانەيە .

هه ليه سېتي دەر وون

هه رچېن ته که م ، نهو خه ياله ی پتي مه ستم ،
بوم ناخرېته ناو چوار چيوه ی هه ليه ستم !
ليک دانه وه ی دەر وون ، قسه ی زمانم :
بوچی وها دوورن له يه ک ؟ نازانم !
نه مويست دەر وون بکرايه وه وه ک تو مار
دهر که وتايه دنيا ی جواتر له بهار ،
دهر که وتايه : ناوات ، هيو ، خه وينين ..
پر شنگدارتر له نه ستي ره ی قوبه ی شين !
دهر که وتايه : مانای مه نگي دهر يايی ،
که نه رمه با له رووی نه دا نه سپايی
دهر که وتايه نهو دنيا یه که شيعری
بن فرميسکه و ، زورتر له فرميسک نه گری
زهرده خه نه ی بن ناوتنه ی دهم و چاو
نيز گيک نه دا روونا کتره له هه تاو ! ..
به لام نه فسووس ! که نهو شيعره جوانانه
بالدارن کن جي نه هيلن هيلانه ،
له ناوه وه نه جريوتن ، نه خوینن
هه رگيز قه له م به کاغه زا نه هينن ! ..

له بهرده ممانا هاوري تكانى تر ،
به چوكا هاتن وهك يخي حوشترا ! ...

(۱۶)

له بهر كه پرنكا رو شنانى ناگر ،
داى به تاريكى شوى ناودى در

شمشال به نالهي لهره و لهره دار
دهماندى كوورهي دلى ههرزه كار ...

له دهوري ناگر ههلقه ي چويى كور
تريه ي يتي نه هات وهك ليزه مه ي خور !

سهر چويى كيشى قوزى چويى زان ،
پاش ههلسانه وهو نووكى پين بادان ،

له ژوور سهريه وه دهست و خه نجهرى
چه شنى چه خماخه ي ناسمان نه لهرى ...

شمشال ژهن نه ينا بو هه چ لايهك روو
نهو لايه كه لله ي زورتر گهرم نه بوو .

ههر چوك دادان بوو ههلسانه وهو (هه ي !)
سوزى هاوارى ناكا « وهى ، وهى ، وهى » (۱۷)

مهستى بيشه راب ههرزه كاران (عيو !)
خه فتهت بايردوو دهرده داران (عيو !)

(۱۷) ناکا : موخته سهري ناکاو ، كتوپر .

زاوای بهردەر گای ئاواتی دل (عیو !)
 بووکی پازاووی جواتر له گول (عیو !)
 ههلقهی چۆپی (عیو !) ، شمشال لیدەر (عیو !)
 عاسمان ، ئەستیره ، دئی ، دهشت و دەر (عیو !)

* * *

کورگهه ! هه‌میشه گیان و دل شاد بن ،
 دهست له ملانی بووکی مراد بن ؛
 تۆره‌ی خۆتان کرد ، شیرین هه‌لپه‌رین ،
 ئاساتان له‌رزان به‌ته‌وژم و تین !
 تۆره‌ی ئافره‌ته‌ ئه‌مجا هه‌لپه‌رئی ،
 سا‌هیز دهست به‌ردا ، جوانی دهست بگرئی ! ...

(١٧)

که هه‌لمان هینا چاو له‌خه‌وی خۆش ،
 گزنگی هه‌تاو دابووی له (کۆلۆش) ؛ (١٨)
 له‌شکر رووی نابوو بۆ دهشتی لاری ،
 هه‌ر رێچکه‌ی سوار بوو ئه‌م‌لاو ئه‌ولای دئی •
 تا ده‌رچوو له‌ دئی تارای سووری بووک ،
 رهبازی سارد بوو ، ته‌قه‌ تا‌ک و تووک !
 به‌لام دیمانه‌ی تارای با‌شه‌کین ،
 بۆ کووره‌ی ده‌روون بوو به‌ باوه‌شین •

کۆلۆش : شاخیکه له‌ ناوه‌ندی دووکان و سه‌یوسیتاندا • [راستی ناوه‌کان
 (که‌لرەش) و (سیتوسیتان) ه . م . م . ک .]

ئېمە كەوتىنە دەستەي (سەيوسىنان) ،
تا گەيشتىنە سەر ئاوتكى جوان ،

لەوئى بەو گەرماو قرچەي نيوەرۆ ،
دانشە : حەئاو پشىي بووك بخۆ ! (۲۲)

ئەمجا سوار بووين و يۆراست وەرگەراين ،
لە پى دەشىكا دى خۆي پيشانداين ،

لەوبەر وشكە شيو گەرەكى گەرە
مزرگەوتىكەو ماڭ لىي داوۋە دەورە ،

لە دەشتى ئەمبەر گەرەكى بچووك
تيايەتى مالى كوئىخاو زاواو بووك !

شاخى كوئۆشى پىشتى (سەيوسىنان)
كەوتۆتە مەعبىن ئەم دىيەو دووكان ...

(۲۰)

خەوۋە ، خەيالە ؟ عەردە ، بەھەشتە ؟

ھەلپەركىي ئىنە يا ھىي فرىشتە ؟

پەلكە رەنگىنەي ئىوارەي بەھار (۲۳)

لە عەزەت تاراى سوور كەوتۆتە خوار ،

ئىستا سەرگەرمى ئىلتىفاتی بووك

جرم و جوولتەي و ھەلئەپەرى سووك !

(۲۲) پشى : كولىچەي بووك .

(۲۳) پەلكە رەنگىنە : قەوس و قەزەح .

پایز!

پایز! پایز!
بووکی پرچ زهره ،
من مات ، تو زیز : (۱)
هردوو هاودمرد!

من فرمیسکم ، تو بارانت ؛
من هه ناسم ، تو بای ساروت ؛
من خم ، تو هه وری گریانت . . .
دوایی نایه : دادم ، دادت ، (۲)
هه رگیز ، هه رگیز ،
پایز! پایز!

پایز! پایز!
شانو مل پرووت ،
من مات ، تو زیز ،
خردو کمان جووت

(۱) زیز : عاجز ، مات .

(۲) فاد : عدل نا ، هاوار .

دیمه نیگی به هسار

ئەملا يەك پەلە ، ئەولا يەك پەلە : هەوری رەنگا و رەنگ ؛
لە ناوەراستا : بە دەم ئاسۆوه رۆژی شوخ و شەنگ !
سەوزە گیا پارا و ، گۆل و گولالە مەستی رەنگ و بۆ ،
درەخت تازە شین ، سەر لق رازاوەی گۆل ، گەلا ، چرۆ ...
سەرتاپای چیمەن دەرتەدا چین چین مرواریی ئاونگ ، (۱)
چەشنی تارای سەوز ئەدرەوشیتتەو ، لینی ئەتکێ پرشنگ
نەسیمی بۆن خوش ، کزە بای فینک ، وەك ئەوای ئیلھام
سەمای جوانیی پەریی طبیعت دینیتتە ئەنجام ! (۲)
قاسپە قاسپی کەو ، نەغمەیی چۆلە کەو بلبلی دەنگ خوش
پیالەیی نەشئە حەتتا بە رۆحی بەردیش ئەکا توش !
وەك بگری بە کۆل دنیای سەرمەستی قاقای پیکەنین ،
لە هەموو عاستی فرمیسکی کانیی گەرمی هەلقولین !



مەلی سەر بنچک ، پەل و پۆ رەنگین ! خو من هەلقولیم ،
لیم مەفرن جووت جووت ، مەترسن ئاخر پیتان بلیم چیم :

(۱) ئاونگ : شەونم .

(۲) سەما : دانس .

شەویکی بەھار

تاریکە شەوی : نوقمی رەشی چیرەیی دنیا ،
دیلی تەمی ئەسراڕ بوو دەرو دەستی حەقایی ،
چووبوونە پەنا پەردەیی خەو کەوژو خەلایق ...
موسغریقێ ئەندێشە ئەبوو ساھیری تەنیا !

تاریکی ، تەمی دەستی دڵو ، تانەیی سەرچاو ،
شابانی پەخش کردبوو تاکو ئەبەدی ییەت ...
بێ دەنگی لە چوار لایە موھاجیم وە خورۆشاو ،
وہک ظولمەتی شەو تەییوو ئەویش نوولتو نیھایەت !

جار جار لە ئوقوق را ئەوێشا شیری پرووسکە ،
گرمی غەزەبی گوئی کەر ئە کرد ھەورە تریشقە ،
باران سەرەتای ریتقەتی بوو : نەم ئە گریا ،
وەستابوو زەوی تینوو زەلیلانە لە بەریا !
ئەمجا بە خورەم باری ، لە پاش یەک دوو دەقیقە ،
ئافاقی ئەمەل رەش بوو ، نەما پیوہ ترووسکە ! ...

تاو تاو لیتی ئەدا تەپلی ھومووم تەرزە بە ئاھەنک ،
وہختێ کە ئەھات حەملەیی یا تونگ و خورۆشان ،

ئاخ ، ھەزار ئاخ ۰۰۰

ئۆف ، ھەزار ئۆف ! ئاخ ، ھەزار ئاخ ! تا قیامت ئاخ و داخ !
من که سنگم بەردە ، طبعم بەرزە چەشنی شاخ و داخ ؛

من که خوینم ئاگرە ،

چوونە جووشم حازرە ،

من که مایەیی فەخری تەئریخی بەرووم ،

تاقە پەنگی ئاپرووم

مەردی ، بی باکی ، دلیری بوو ھەموو ۰۰۰

کوا ؟ مەگەر ئەصلی نەبوو ؟

بۆ سەرم نەرمە لەعاستی بەندی دیلی ، داخە کەم ؟

بۆ لە نرمی و پەستی یا وەك گۆمی لووطە شاخە کەم ؟ (۱)

ئۆف ، ھەزار ئۆف ! ئاخ ، ھەزار ئاخ !

نەگەتیی کوردی ھەزار ، ئاخ ! ۰۰۰

بۆچی ئەو سنگەیی سپەر بوو بۆ پەلاماری عەدوو (۲)

بوو بە پەردەیی سەر قەفەز بۆ دەربیرینی ئارەزوو ؟

بۆ زوبانی بێ گرتیم

نایەتیی سەر بەست بلییم ؟ :

(۱) گۆمی لووط : بەحری مەبیت لە فەلەسطين که لە پروژیی دەریا زۆر نزمتر

کەوتوووە .

(۲) سپەر : قەتفان .

یار

یار .. یار !
شیرین له نجه و لار !
چاوم روا ..
سه برم سوا ..
هیزم لیج بیا ..
هر نه هاتی ، دهر نه که وتی ..
بوچی تسو خوا ؟
یار .. یار .. شیرین له نجه و لار !

* * *

ژماردم گشت نه سیره ی شهو ..
تاق تاق که رهم کرده خهو ..
له بهر کزه ی بای سارد ته زیم ،
له گه ل گه لای درمخت له زیم ،
ئاونگ وه که گیا ته ری کردم ،
هر نه هاتی .. نهوا مردم ..
چاوه پروانم ،
په ریشانم ،
په رۆشه گیانم ..

وه لاهمی پرس

((پيشكده شه بو ئی . ئی . فاسیلیینا ، له پزیشكه كانی
نه خوشخانهی کرهملین ، له مۆسکو))

راکشابووم له سه ر پشتم ،
دوكتوره كه م
ماری شیریه نهجی نه كوشتم ...

نا ئیم : وهك دایكینی دل سۆز
فرمیسکی بو هه ل نه پشتم ،
به لام ، ته واو وهك كچی خۆم ،
دهستی نه خسته ناو م شتم ،
به چاوی پر له ههستی جوان
نه یکرد ته ماشای سرو شتم ،
نه بیرسی لیم : بوچ وا ماتی ؟
بوچ هه میسه خه مبار دیاری ؟
بو من نه م پرسه وهك هه نگوین
نه تکایه سه ر لێو له زاری
به لام بو خوشکانی به ردهست
سیس کردنی گول بوو کاری ...

ٺه گه پڙي ، ته ماشا ٺه ڪاو ٺه يني :
 گه ليڪي ٽيڪو شير ٺه ٺي ، چ ٺي ؟
 له شوني ڪه لاوهي وڙاني ميڙو
 دايناهه چ ڪوشڪي به ميشڪ و بازو
 ڪه چي شه رفروشي خاوهن سه رمايه
 ده ستيڪي ميڪرو بهه و ده ستيڪ بومايه
 مرقى خوش ڪردوهه ٺه م ده زگا جوانه
 خاپوور ڪاو ، بايه قوش تيا بگري لانه !

(٧)

به لام ، ٺه ي بالداري سبي ٺاشي !
 دووباره پيٽ ٺه ٺيم گه چي پيم وتي :
 لاوايڪ ڪه ٺيستا له بوخارستن
 نويته ري گه لاني ٺاشي به رستن !
 پروانه ماسوولڪه ي له شي پولايان
 پروانه پرشنگي عزمي نيگيان
 پروانه يه ڪيه تي ميشڪ و دلان ..
 پروانه ٺاره زووي بو ٺين به ڪوليان ..
 ٺه مانه خويان و گشت هاوته مه نيان
 بو پاسي ٺاشي دنيا و وه طه نيان ،
 له شڪرين ، ٺامادهن بين به عه سڪه ر ،
 پيوست پيٽه پيشن دريغ نه ڪن سر ا

زیندانی ئەژدەھاك (١)

« بۆ بته‌کانی فاشیزم »

ئەژدەھاك ! زیندانت قەلا - قەلا یە ،
دیواری کۆنکریت ، دەرگای پۆلایە •
ئەژدەھاك ! کون بره ، سهخته زیندانت ،
نارووشی به بره‌ن به‌ندی گران !
هیزی له‌ش مرینه کۆت و زنجیرت ؛
کاری یه له ده‌مار ناپاکیی بیرت •
دل‌په‌قیت هه‌ر تاوه چه‌شنه سزایه
بۆ به‌ندیی خاوه‌ن هۆش ئەخاته کایه •
هیند چه‌شن سه‌ربرو زیندانه‌وانت ،
سه‌رخۆشن به‌ خوینی گشت به‌ندی‌یه‌کانت !
ئەژدەھاك ! ئە‌ی دێوی له (بیر) زراو چوو ،
ئە‌ی ناشتای مارانت به‌ می‌شک کردوو !
ئە‌و می‌شک تازانه‌ی زنجیرت کردوون ،
له‌ لیوی پیچالی مه‌رگا راتگرتوون ،

(١) ئەژدەھاك : ضو‌حاك . سوول‌کراوی (ئە‌زی‌ده‌اک) ه .

بت - بتھوان

پاڻووردو
هه ٻو ، نه ٻو ..
سهردهمي زو
بت - بتھوان ،
پيره شھيتان :
بت دروستڪر
بتھوان گوش دهر
بت په رستي به ٿاين ڪر
ره ڪڍ ڊاڪه وتووي ٿيمپرياليسٽ
اڻوئين مڙي ٿا سائيش نه ويست !
بت ، بتھوان
پيره شھيتان
بت په رستيان دابووه بهر
تيربان نه خوري ، وهڪ ڳا ، وهڪ ڪر
- دهی ! لهشي بت بگرده زير
شھيتان تير ڪه به خير و نير
جنگا خوش ڪه ٻو بتھوان
لهسر سهر ، گلينه ي چاوان !
شھيتانو ، بتھوانو ، بت ،

نهوړوژ

نهه نه تهوهی کاوهی زنجیر قهف قهف پر !
رلاژی نهوړوژ دای به ههوری زستان ، در !

گهومی وژین و شادیی هینا به دیاری ،
گوردی خسته جهژنی تازهی به هاری •

پووش بوو به گیا ، چیلکهی باخ بوو به دار گول ،
له وشکهسی کانی کهوته قوله — قول •

گولالهی دهشت ، تیرگری مهست ، وه نهوشه ،
وهك پيشهنگی به هار کهوتوونه گهشه ،

هلیی پهلهی پهرداختی نهوړوژیا نه ،
بو جهژنی کورد نهو گولانهش سوژیا نه ••

هروهك سروشت ناگادار بچ : که کاوه
چ پهنجیکی بو نازادیی گهل داوه !

هروهك مهلان به حهواوه بزانی :
که به ساردی چهن دای چهکوش له ناسن !

نازنجیری نهژدههاکی له گهردن
نهتهوه بهك دامانی پیکی ناسن !

نهوهی له مهرگ زور نه ترسی
— خاوهن ملیار — ناخه له سنج!

پاسی ناشتی ئامانجی خه باتمانه •
ناشتی ریگای رزگاریی ولاتمانه ••
کاتی ناشتی ، کاتی خوشی و هاتمانه ،
هوی تیربوون و پوخته بوونی لاتمانه !
ریی کامهرانی ،
ریی پیشکه وتنی ئاوه دانی ،
ناشتی گشتی به و جیهانی •
سائهی ناشتی خواز !
به دلسوزی و به رزیی نیاز ،
گوئی زهوی کهر که به ئاواز !

ناشتی خوازین ، پشتیوانان گهلانه ،
کوتری سیی ئالامان ناویشانه :
ریگامان ریی بریه تیی ئینسانه ،
ناکوکی و شهر نه هیشتن ئامانجمانه !
باوه پیمان وایه •••
ناکوکی شهری له دوایه ،
شهر هوی ویرانیی دنیا به
هر دوستی گهلان ،
نه پاریزی ناشتی جیهان ،
فهر نه خاته ژینی ئینسان !••

گۆرانىيى كەو

قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەق !
شاخى بەرزو بەزدى رەق ،
جىڭاي چىنەو جىڭاي بەق
قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەق !

بەفرى تازەو بەفرى پار ،
نابىرئى لە لووتكەو نزار :
تە پايزو تە بەھار ،
قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەق !

بەز بەرۆچكەي ئەشكەوتم ،
زستان جىڭاي سرەوتم ،
مەلبەندى چىنەو رەوتم ،
قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەق !

پائەپەرم بەر بەيان ،
ھەئە كىشىم بۆ لووتكەي جوان ،
ئەخوئىتم روو لە ئاسمان :
قەقبە ، قەقبە ، قەقبە ، قەق !

گۆرانىيى لاوانى جيهان

- ۱ -

بەكمان ئەخا يەك ھيوا ،
لەم پەپ ھەتا ئەوپەرى دنيا ..
پىمان پىن بگرى دوزمن ،
پىن گومان سەر ئەدا لە ئاسن !
لاوان گەر دەنگ ھەلپىن ،
گەلان گشت رائە پەپن ..
گۆرانىيى لاوان ،
پىر ئەكا ئيان ،
لە شادى بۆ ھەموو ..

(دەور)

بەستە بۆ شادى ئەلپىن گشت لاوھەكان ..
لاوھەكان .. لاوھەكان ..
چۆن لە بەرمانا ئەو ھەستىن دوزمنان ؟
دوزمنان ؟
لە گەل لاوان ،
ئەلپىن گشت جيهان ،
بە يەك زمان :

داخی دل شیوهن بو ناهیق که مال

« له تورکی دیوانی هه لبهستی کوچ کردوو ئەمین
فهیزی به گه (شعاعات) هوه کراوه به کوردی » .

ئه‌ی مرووت پیشه ، ئه‌ی صاحب هیمه‌م !
قه‌دری فه‌ضلی تو ئه‌زانن گشت ئومه‌م .
خادیمی ئامالی میلله‌ت بووی به دل ،
صاحیبی بی‌باکی هیممه‌ت بووی به دل .
فه‌یله‌سووفی رۆژه‌لاتی عه‌صر بووی ،
راست له عیلمه‌تو فه‌ریدی ده‌هر بووی .
له‌فظی په‌خشانت هه‌موو سیحری جه‌لال ،
نه‌ظمی شیعرت رسته‌بی یاقووتی ئال .
کوئشی تو بوو په‌سه‌ندی لای خودا
تو به یارانێ نه‌ییت کرد ئیقتیدا . . .
هه‌ولێ تو بوو پاسی نامووسی گه‌لت
مه‌رگی تو به باری مه‌ئووسی گه‌لت
چهن به فه‌یرو چووی له ده‌ست دۆستی گوزین
خه‌لکی پاش تو به‌شیه‌تی گریان و شین . . .

بت

((له فارسی وهرتیراوه))

- کج شکانی سه‌ری بت ؟
- سه‌ری بت ئیمه شکانمان ئیمه !
- چوار په‌لی ئه‌سپه‌که‌یی کج په‌ی کرد ؟
- ئیمه‌یی داس به‌ ده‌ست بووین ، ئیمه !
- ورگی بت کج بوو دپری ؟
- نه‌دپراوه ، سکی بت
- نه‌دپراوه ،

کج دیی ؟

- بدره ئه‌ی ده‌ستی به‌هیزی هاوړی :
- پنی سبه‌نیی بی مه‌زن
- بدره روویوژی فه‌سالی بتی شووم
- تا بیینن که له‌سه‌ر ناوچاوی
- ناوی کج نووسراوه ؟
- ناوی ئه‌و پیاوکوژه وا (تازمر) و (تیر)
- خوینی گه‌لمانی رژان ..
- ناوی سه‌رکرده‌یی هیزیک : یانکم
- تیا سه‌ری گه‌وره‌یی سه‌رکرده‌که‌ین ،
- ناوی ئه‌و خپوه که ئارامی نی‌یه ،
- رۆژو شه‌و هاوسه‌ری بی‌ری سه‌فه‌ره !

Table des matières

Remerciements.....	2
Dédicaces.....	3
Transcription phonologique.....	4
INTRODUCTION GENERALE.....	7
PREMIERE PARTIE	
1. <u>Introduction : vers le renouveau de la poésie persane</u>	
1.1. La poésie persane classique : un héritage en voie de figement.....	12
1.2. Archéologie de la poésie moderne.....	13
1.2.1. Le courant conservateur.....	14
1.2.2. Le courant progressiste.....	14
1.3. Biographie de Nimâ Yušij.....	16
2. <u>Le bouleversement d'un système</u>	
2.1. La perturbation des genres poétiques classiques.....	20
2.2. La forme du poème	
2.2.1. La maîtrise de la métrique classique.....	23
2.2.2. L'invention du vers libre.....	24
2.2.3. Une métrique mixte.....	29
2.3. La problématique de la rime.....	31
2.3.1. Premiers déplacements de la rime classique.....	33
2.3.2. Poèmes partiellement rimés	35
3. <u>Le langage poétique de Nimâ</u>	
3.1. L'élargissement de la langue poétique.....	40
3.1.1. Recours aux termes tabari.	41
3.1.2. L'emploi d'onomatopées.....	43
3.1.3. L'introduction de néologismes	44
3.1.4. L'archaïsme syntaxique.....	45
a) Hypallages.....	46
b) Tmèses.....	46
c) L'emploi de la forme pleine de l'infinitif à la place de l'infinitif apocopé dans les temps composés.....	47
3.2. La rhétorique de Nimâ	
3.2.1. Les figures de son.....	47
a) Assonances.....	47
b) Allitérations.....	48
c) Anaphores.....	48
3.2.2. Les figures de sens : le rôle de l'image.....	50

DEUXIEME PARTIE

1. Introduction à la poésie kurde

1.1. La poésie kurde classique.....	55
1.2. La poésie kurde contemporaine.....	58
1.3. 'Abdollah Goran : le destin d'un militant et d'une œuvre engagée.....	59

2. Une destruction progressive

2.1. L'émancipation du classicisme.....	64
2.2. Le renoncement progressif aux formes savantes	
2.2.1. Premières armes en métrique classique.....	66
2.2.2. Quelques gammes de vers libres.....	67
2.2.3. Coiffer ce grand benêt de 'aruz du rouge bonnet syllabique.....	69
2.2.4. L'intervention de nouveaux mètres syllabiques.....	71
2.2.5. La métrique mixte : une expérience sans lendemain.....	72
2.2.6. Vers syllabiques libres.....	74
2.3. La rime	
2.3.1. Perturbation des formes classiques.....	75
2.3.2. Parcelle de la rime suivie.....	77
a) Poèmes 'aruzi.....	78
b) Vers libres.....	78
c) Poèmes mixtes.....	79
d) Poèmes syllabiques.....	79
2.3.3. Le cas de la rime sporadique anonyme.....	80

3. Le langage poétique de Goran

3.1. Kurdification du lexique.....	82
3.2. L'emploi de termes occidentaux.....	87
3.3. L'utilisation des onomatopées et des interjections.....	87
3.4. L'adoption de structures linguistiques simples et le rejet de l'ambiguïté.....	88
3.5. La rhétorique de Goran	
3.5.1. Les figures de son.....	89
a) Assonances.....	90
b) Anaphores.....	90
3.5.2. Les figures de sens	
a) La comparaison, figure privilégiée.....	92
b) Une symbolique révolutionnaire.....	94

TROISIEME PARTIE

1. Problématiques techniques ou identité nationale

1.1. La prosodie.....	98
1.2. Le passé de la syllabe.....	99
1.3. Le savant et le populaire.....	102
1.4. Le lexique, entre identité et naturalité.....	105

2. Deux conceptions opposées de la poésie « populaire »	107
2.1. Elitisme contre populisme ?.....	108
2.2. Poésie militante contre poésie du peuple.....	110
3. Quelle rénovation ? Quelle rupture ?	
3.1. Du passé faisons table rase.....	114
3.2. Le rôle du poète.....	115
CONCLUSION GENERALE	118
BIBLIOGRAPHIE	
1. Œuvres étudiées	
1.1. Nimâ Yušij.....	121
1.2. ‘Abdollah Goran.....	121
2. Ouvrages de référence et sources secondaires	
2.1. Critiques de l’œuvres de Nimâ.....	121
Autres ouvrages consultés.....	123
2.2. Critiques de l’œuvre de Goran.....	125
Autres ouvrages consultés.....	127
ANNEXES	
1. Nimâ Yušij.....	I
2. ‘Abdollah Goran.....	XLV
Table des matières	LXXVII

Errata

- p. 7, l. 10: lire *surgisse* au lieu de *surgît*
- p. 14, note 1 et *passim*: lire *ÂRYANPUR* au lieu de *ÂRINPUR*
- p. 15, l. 19: lire *altère* au lieu de *pervertit*
- p. 16, l. 21: lire *Première Guerre* au lieu de *Seconde Guerre*
- p. 21, l. 4: lire *des poèmes classiques* au lieu de *des poème classique*
- p. 21, l. 7 et 21: lire *dud-serešt abr* au lieu de *dud serešt abr-e*
- p. 21, l. 8 et 22: lire *nil-češm daryâ* au lieu de *nil-e češm-e daryâ*
- p. 25, astérisque: lire *deklâmâsiyon-e* au lieu de *declamasion-e*
- p. 28, l. 24: lire *le parallélisme des hémistiches disparaît* au lieu de *le parallélisme des hémistiches qui disparaît*
- p. 29, l. 11: lire *appartenant au xafif...* au lieu de *appartenant xafif*
- p. 31, l. 11: lire *et la deuxième* au lieu de *et le deuxième*
- p. 42, l. 6: lire *âyîš* au lieu de *eâyîš*
- p. 44, l. 12: lire *z-ânân* au lieu de *zânân*
- p. 48, l. 31: lire *râhe* au lieu de *rahe*
- p. 51, l. note 5: lire *QARÂGOZLU, M., (1378/1999), op. cit., pp. 378-387* au lieu de *Ibid., pp. 378-387*
- p. 53, l. 12: lire *le chagrin de ces endormis* au lieu de *le chagrin ces endormis*
- p. 57, note 1: lire *Stiran(...)...beyt, lawik et heyran* au lieu de lire *Stiran(...)...Beyt, Lawik et Heyran*
- p. 60, l. 14: lire *magazine* au lieu de *magasine*
- p. 64, l. 29: lire *appliqué aux cinq premiers* au lieu de *appliqué sur les cinq premiers*
- p. 65, l. 7: lire *deštî* au lieu de *destî*
- p. 65, l. 33: lire *traditionnelles* au lieu de *traditionnelle*
- p. 70, astérisque: lire “cela révèle que cette évolution métrique n’était pas strictement chronologique, bien qu’il nous ait fallu adopter un ordre de présentation cohérent.”
- p. 72, l. 1: lire *de son cru* au lieu de *de son crû*
- p. 72, l. 27: lire *il publie ce poème* au lieu de *il publie ce quintil*
- p. 73, l. 24 : lire *relèvent du mètre* au lieu de *relève de mètre*
- p. 76, l. 9 : lire dont *la gracieuse présence* au lieu de dont *la grâce de ta présence*
- p. 78, l. 6 : lire *mosabbağ* au lieu de *mesabbağ*
- p. 80. l. 17 : lire *émeyî* au lieu de *emeyî*
- p. 82. l. 14 : lire *la Première Guerre mondiale* au lieu de *la première guerre mondiale*
- p. 86. l. 35 : lire *l’intention de « purifier »* au lieu de *l’intention « purifier »*
- p. 99, l. 1 : lire *en lui* au lieu de *et lui*
- p. 105, l. 19: lire *au début du XX^e siècle* au lieu de *au début de XX^e siècle*
- p. 107, note 1, l. 1: lire *VERLAINE, P.*, au lieu de *Paul Verlaine*
- p. 109, note 2, l. 1: lire *RANCIERE, J.*, au lieu de *Jacques RANCIERE*
- p. 114, l. 17: lire *de Nimâ est sans doute* au lieu de *de Nimâ sans doute*
- p. 115, l. 2: lire *étrangères au patrimoine* au lieu de *étrangères patrimoine*
- p. 119, l. 4: lire *conceptions différentes* au lieu de *conceptions visions différentes*
- p. 123, l. 16: lire *According to Saify, Jami and Other Writers* au lieu de *according to safeý, jami and other writers*

