

Treizième année, Numéro 28, Automne-Hiver 2018-2019, publiée en Hiver 2019

## Âydâ de Shâmlû, incarnation d'Elsa d'Aragon

**MAHDAVI ZADEH Mojgan**

Maître-assistante

Université d'Ispahan

Email: mahdavi@fgn.ui.ac.ir

**AYATI Akram**

Maître-assistante

Université d'Ispahan

Email: a.ayati@fgn.ui.ac.ir

(Date de réception: 28/03//2018 – date d'approbation: 29/02/2019)

### Résumé

La manifestation concrète de la réalité d'une notion abstraite a suscité chez de nombreux poètes la révélation au public de leur propre Muse, et les a conduits à refléter, comme un miroir, les beautés de la création. Dans *Le Fou d'Elsa*, Louis Aragon, poète du 20<sup>e</sup> siècle français, inspiré par la poésie et la philosophie orientales, en particulier par Djâmi, s'est mis en scène sous les traits d'un fou, Madjnûn, en quête de son Elsa. De même, Ahmad Shâmlû, poète contemporain iranien, influencé par Aragon, est éveillé par l'amour d'Âydâ. Pour nos deux poètes, Ayda et Elsa représentent, et la bien-aimée, et la patrie, et les compatriotes. À travers cette recherche, nous allons discerner comment, en quête d'une identité perdue, sous prétexte d'un amour abstrait qui s'est concrétisé un jour, et par des poèmes surréalistes, nos deux auteurs ont pu mettre en œuvre leurs idées pour toute une génération, et en France, et en Iran.

**Mots-clés:** Amour, Medjnoun, Elsa d'Aragon, Âydâ de Shâmlû, Poème Surréaliste.

La similitude des points de vue d'Aragon et de Shâmlû à propos de leurs Muses respectives, Elsa et Âydâ, conduit à s'interroger sur la parenté de leur vision, à travers une recherche comparative. Pour aborder le sujet, une première étape consiste d'abord à étudier la place du surréalisme en Iran, tout en considérant les liens de Shâmlû avec ce mouvement; ensuite nous mettrons en parallèle les visions de nos deux auteurs, pour mettre en relief la place et le sublime de l'amour dans leur œuvre.

Le surréalisme, apparu en Iran juste après la Seconde Guerre Mondiale, avec la publication des textes de Freud sur le conscient, l'inconscient et le subconscient, a inspiré maints poètes iraniens. Les rêves et les images, issus de l'inconscient, ont nourri la plupart de leurs poèmes, ce qui a permis aux surréalistes de pouvoir repérer les secrets cachés des œuvres poétiques. Petit à petit les désignations traditionnelles ont perdu leur sens et l'œuvre a pris une place privilégiée: ce qui comptait, ce n'était plus ni le poète, ni son interlocuteur, ni même le monde qu'il venait de créer et d'exposer. L'épanouissement de la pensée moderne en Iran demandait une révolution formelle des textes en vers et en prose. Sous l'influence des surréalistes, cette nouvelle forme était le lieu de la révélation de l'inconscient, de l'automatisme, et des rêves.

La structure unique et le côté latent et subjectif des poèmes de Shâmlû révèlent l'unicité de ses expériences sentimentales. Ses poèmes, dont le sens latent contient plusieurs messages, ne s'adressent pas uniquement aux intellectuels, mais sollicitent l'affectivité de ceux qui cherchent sensibilité et émotion à travers un poème. Shamlû insiste sur l'engagement de sa poésie: il affirme qu'il ne faut pas être en quête d'un sens unique dans ses poèmes mais qu'ils contiennent de multiples sens, tous engagés et en rapport direct avec la rhétorique et la musique.

Aragon, de son côté, croyait fermement que «l'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses. C'est le secret des plus mystérieuses réussites de la poésie, française au moins, où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là où,

combien de fois le lecteur frémit. Qui donc disait que la poésie s'arrête où dans les vers apparaît l'inversion?» (Aragon, 1942, 9-10).

Pour Aragon l'intérêt des poètes préclassiques est leur liberté d'expression et les maladroites qu'ils commettaient. A son avis, le poète doit forger sa propre technique:

«Ce sont les miséreux qui n'inventaient pas, et se contentaient de trois ou quatre petits trucs pour légitimer leur façon d'aller de-ci de-là à la ligne, qui nous ont mis dans la tête de ne pas dire pourquoi. Pour moi, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus» (Aragon, 1942, 13).

Aragon a avoué lui-même qu'il imitait; il croyait fermement que toute personne qui prétend ne pas imiter est un hypocrite: «Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas» (*Ibid.*). Pour réinventer le langage, Aragon préfère se libérer des cadres fixes de celui-ci, des règles grammaticales, ainsi que des normes traditionnelles du discours.

### **1-Le surréalisme en Iran**

Luttant contre les valeurs traditionnelles de la poésie, les poètes modernes iraniens, de même que leurs homologues occidentaux, ont cherché à mettre en œuvre leur créativité en s'exprimant d'une manière automatique, à l'abri de tout contrôle exercé par la raison. Mais il a fallu plus de trente ans au surréalisme français pour être exploité par des écrivains et poètes intellectuels iraniens, au milieu du 20<sup>e</sup> siècle. Et c'est là qu'ils se sont rendu compte, mettant en application la méthode surréaliste «paranoïaque-critique», que cette distance prise par rapport aux contraintes de la logique, cette libération de désirs profonds refoulés, et cette quête du fil conducteur qui relie les rêves et la réalité, avaient dès longtemps pénétré la littérature classique persane.

Un peu plus tôt, *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat, texte écrit en 1936 et publié en 1941, pourrait bien être considérée comme la première œuvre romanesque visiblement marquée par le surréalisme français. Cette œuvre a suscité l'enthousiasme et les éloges du chef du mouvement, André Breton, qui l'a placée parmi les classiques du surréalisme. L'œuvre de Hedayat a produit une révolution fondamentale en s'éloignant des récits de voyage et des textes mystiques, initiant la recherche d'une forme adéquate de l'esthétique romanesque. *La Métamorphose de Narcisse* de Dalí, *La Trahison des images* de Magritte (négation de la réalité d'une pipe), *La Reproduction interdite* de Magritte toujours (homme vu de dos devant un miroir, évoquant son monde intérieur et extérieur), les *Lacs de montagne* de Louise Bourgeois, ..., tous ces tableaux sont composés d'éléments symboliques, décelables à travers *La Chouette aveugle*: c'est que Sadegh Hedayat était non seulement peintre, mais connaissait également de près les surréalistes et fréquentait leurs expositions.

Encore plus tôt, la création d'une Ecole polytechnique (Dar-ôl-Fonûn) et la diffusion de la culture occidentale et des idées démocratiques au moment de la révolution constitutionnelle en 1905, ont également embrasé les premières étincelles de la modernité en Iran, et ce, au tout début du 20<sup>e</sup> siècle. La poésie persane n'a pas été en reste et subit des changements qui la font sortir de ses schémas stéréotypés. Cependant, ce nouveau souffle se manifeste presque trois décennies plus tard, surtout avec Nimâ Yûshidj, qui en tant que «père de la poésie moderne» a nettement essayé de rompre avec les techniques traditionnelles et de créer de nouvelles formes poétiques, tout en respectant le rythme qu'il plie à son inspiration. La situation socio-politique de l'époque sous le règne de Rezâ Shâh et la régression des lettrés ont rendu la poésie de Nimâ profondément symbolique.

A sa suite, et pendant un certain temps, la génération qui lui a succédé l'a pris pour modèle, tentant d'utiliser ses méthodes poétiques et de les enrichir, pour ensuite le dépasser. La plupart de ces jeunes poètes, venus de l'étranger, se méfiaient des règles et des codes métriques de la poésie

traditionnelle et récusait le symbolisme de Nimâ. C'est le cas d'Ahmad Shâmlû, traducteur des surréalistes français et journaliste, qui s'est penché vers la prose poétique. Pour Shâmlû, la poésie contemporaine de l'Iran a libéré les auteurs des cadres préexistants, conventionnels et «intolérables» des poèmes classiques. Il insiste sur le fait que cette nouvelle forme, nourrie de réflexions étrangères et issue des échanges culturels entre l'Iran et les autres pays du monde, a ouvert de tels horizons que les Iraniens sont devenus aptes à déchiffrer leurs propres poèmes classiques avec un nouveau regard acquis à la lecture des autres créateurs, ceux qu'il nomme «Autrui» (Shâmlû, 2013, 21).

Le surréalisme allait au fur et à mesure trouver sa place dans la poésie persane avec deux mouvements poétiques nouveaux, la «nouvelle vague» de Hûshang Irâni et l'«espacementalisme» de Ahmad Reza Ahmadi et Yadollâh Ro'yâi. Se voulant réactionnaire et non-conformiste et définissant sa poésie comme affranchie de tout engagement poétique ou social, Hûshang Irâni composait des poèmes surréalistes selon le principe de l'écriture automatique. Il connaissait de près le dadaïsme et le surréalisme français et prônait les caractéristiques surréalistes dans la poésie. Loin des exigences populaires d'une époque habituée aux formes traditionnelles, sa poésie, qualifiée de «Djigh-e banafsh<sup>1</sup>» n'a pas connu un grand succès.

Le surréalisme s'éteint très tôt en Iran. Les écrivains et intellectuels s'empressent de se tourner vers les problèmes sociopolitiques du pays et commencent à écrire des œuvres réalistes parmi lesquelles celles d'Al-e Ahmad sont les plus célèbres.

## 2- Shâmlû et le surréalisme

Nous venons de voir que les premiers courants de modernité de la poésie persane datent du début de la Révolution constitutionnelle, tout au début du 20<sup>e</sup> siècle. La découverte du concept de la démocratie a rapidement influencé

---

1. *Un cri violet*

les textes en prose ainsi que les poèmes. Shâmlû, né en 1925, un an après la publication du *Premier Manifeste du surréalisme*, se fait connaître très tôt comme un poète talentueux. De son premier recueil de poèmes politiques, *Âhang-hâ-ye farâmûsh shodeh*<sup>1</sup>, révélateurs de son lyrisme personnel, et publié juste après la seconde Guerre Mondiale, jusqu'à *Havâ-ye tâzeh*<sup>2</sup>, considéré comme l'apogée de sa carrière poétique, se font jour ses prises de positions envers les problèmes socioculturels et politiques de son époque, de sorte qu'il est considéré comme un des poètes engagés de notre époque. En effet, dès l'adolescence, il s'intéresse à la politique, ce qui lui vaut quelques mois de prison. Une fois libéré, il se consacre à la poésie qui fera naître un nouveau Shâmlû. Si ses premiers poèmes, composés entre 1944 et 1951, sont l'écho des cris émouvants d'un poète déçu par les ténèbres sociales et les malheurs du peuple, les poèmes des années suivantes marquent un tournant décisif, tant dans sa propre poésie que dans la poésie persane contemporaine. Il compte parmi les poètes intellectuels dont la création littéraire et les conceptions politico-philosophiques ont été influencées par le courant existentialiste de l'époque. Parvin Salâdjegheh, dans sa critique des poésies de Shâmlû, considère son recueil *L'Air frais*, (1336/1957), comme un horizon lumineux où le poète esquisse sa poésie ultérieure: «il ressemble à un caravansérail d'où partent toutes les voies qui nous mènent à la poésie de Shâmlû et ce, dans toutes les directions» (Salâdjegheh, 1392/2013: 38).

La publication de *L'Air frais* changea le destin et l'avenir de la poésie de Shâmlû puisque selon Salâdjegheh, les poèmes qui le composaient – poèmes folkloriques, délires poétiques, nocturnes, poèmes d'amour et élégies – représentaient chacun un nouveau style, une nouvelle découverte poétique.

Le deuxième volume de ses *Œuvres Complètes* révèle les poètes étrangers dont il a traduit des morceaux choisis. La majorité était des

---

1. *Les Mélodies oubliées*.

2. *L'Air frais*

contemporains, africains, grecs, français, américains, espagnols, russes,... et même japonais. C'est ainsi que, parmi les Français, on peut déduire du nombre de traductions que ses poètes préférés étaient Jacques Prévert, Jean Cocteau, Jacques Chardin, Pierre Reverdy, Paul Éluard, Alain Lance, Paul Faure, et enfin Charles Cros. Ce qui paraît étrange, c'est que malgré toute l'inspiration qu'il puise chez Aragon, le nom de ce dernier n'a même pas été cité dans ce deuxième volume.

S'agissant de l'emploi de nouvelles techniques poétiques et d'éléments métaphysiques qui l'éloignaient nettement de la poésie réaliste de Nimâ, les premières expériences de Shâmlû se concrétisent dans *Havâ-ye tâzeh* où les poèmes sont le produit d'un nouveau style d'écriture inspiré du «courant de conscience» de l'époque et de son point de vue cognitif, ainsi que d'une «écriture automatique» à la manière des surréalistes. L'un des plus réussis est «Roxânâ», texte qui est censé être un monologue intérieur. C'est un très long poème dans lequel la musicalité, l'abondance des descriptions insolites et des formes syntaxiques sophistiquées, ainsi que la fluidité de la pensée et la cohérence du discours poétique, mettent en évidence la domination absolue de l'inconscient du poète sur son esprit. Les déictiques spatio-temporels sont largement utilisés afin de créer une ambiance surréelle. Le poème, qui est le récit d'une rencontre étrange entre le narrateur et Roxânâ par une nuit sombre, commence ainsi: «Laisse qu'après moi, personne ne sache ce qui s'est passé entre moi et Roxânâ, et ce, pour jamais»<sup>1</sup> (Shâmlû, 1379/2000: 251). Roxânâ est l'image d'un être surréel et insaisissable, un rêve mystique à l'image de Nadja de Breton ou de la femme vaporeuse de Hedayat dont le poète tombe amoureux, et qui se concrétisera une vingtaine d'années plus tard sous le nom d'Âydâ.

L'impact des surréalistes se renforce encore chez le poète avec la traduction des poèmes des porte-étendard du mouvement, auxquels Shâmlû tenait au point d'écrire: «J'ai d'abord fait connaissance de Maïakovski,

---

۱. بگذار پس از من هرگز کسی نداند از رکسانا با من چه گذشت (شاملو، ۱۳۷۵:۲۵۱).

d'Eluard et de Lorca et puis celle de Hâfez!»<sup>1</sup> (Hoghûghî, 1368/1989: 27). Il n'hésite d'ailleurs pas à rappeler les emprunts faits à Eluard, Apollinaire ou Aragon, qu'il a introduits et incorporés dans le lexique de ses poèmes.

Le critique Abd-ol-Ali Dasgheyb estime que Shâmlû, prenant des écrivains français comme Sartre et surtout des surréalistes pour modèle, pose les prémisses de la séparation de la poésie et de la littérature et expose le principe de «l'intuition momentanée», ce qui le rapproche d'André Breton et de son «écriture automatique».

### 3- Le miroir, reflet de l'identité et de l'amour

Connaître l'Autre passe par le détachement de Soi, et la connaissance de Soi n'est accessible que par la connaissance de l'Autre. Il faut en effet admettre, avec Tzvetan Todorov, que «Je est un Autre» avant de pouvoir découvrir que «l'Autre est un Je» (Todorov, 1989: 49). Le poète ressemble, dans ce trajet de l'auto-connaissance, à l'image de l'ethnologue idéal de Todorov qui, pour sentir l'attrait pour l'autre, doit éprouver un décalage entre sa propre société et lui-même et donc partir vers l'Autre: se plonger dans le monde intérieur d'Autrui peut lui procurer le point de comparaison. Il faut pourtant un retour en soi qui s'avère incontournable pour atteindre l'objectif que cherche le poète. Loin d'être seulement une simple confrontation, ce retour sur soi est toujours un travail de transformation, de métamorphose. Clivé en deux, entre deux milieux, son intérieur propre et celui de l'Autre, il cherche un sens commun, un terrain d'entente qui soit universel. Cet Autre peut alors fonctionner comme un miroir qui reflète la réalité du moi du poète.

En littérature et en mystique, le miroir reflète non seulement l'aspect physique, mais est souvent le vecteur de la représentation de l'âme, pure ou perverse, de celui qui s'y regarde. Ce symbole de la sagesse et de la connaissance prend son pouvoir de la forme particulière d'une perception

---

۱. من ابتدا با مایاکوفسکی، الوار، لورکا و با حافظ آشنا شدم (حقوقی، ۱۳۶۸: ۲۷).

qui donne à voir un double de soi et de ce qui nous entoure. Si chez certains des poètes surréalistes, comme Apollinaire, le miroir métaphorise la recherche de l'identité que revêt le mythe de Narcisse, certains autres comme Eluard y voient des analogies avec le rêve et trouvent dans ce «hasard objectif» la métamorphose des êtres et des objets; pour Aragon, c'est par excellence l'objet qui reflète l'image de l'amour parfait. D'où la fortune et le pouvoir de fascination du miroir qui, excitant l'imagination des surréalistes, apparaît dès le titre même de plusieurs de leurs poèmes.

Or, le miroir, le moi et le monde apparaissent comme les maillons d'une chaîne, une sorte de trilogie sacrée qui conduit le poète dans son long chemin initiatique. Le monde exprime ce que nous sommes; et ce monde n'est perceptible qu'à travers le regard et le cœur qui doivent être purifiés. L'objet d'amour symbolise alors en fait, soit les caractères propres à l'amant(e), soit les caractères virtuels qu'il (elle) aimerait trouver en lui-même (elle-même), mais qui se révèlent à travers l'aimé(e). Notre propre cœur, symbolisé par ce verre poli et métallisé réfléchissant les rayons lumineux ou l'opacité de notre existence à travers Autrui, est un point de repère dans la conception de notre monde intérieur.

Tout ceci nous explique pourquoi Shâmlû s'intéresse aux métaphores du miroir. Le miroir, pour lui, reflète les côtés positifs et négatifs de son existence: le monde entier et en particulier le poète, iranien ou étranger peu importe, est un miroir qui révèle les parts méconnues de son être. Le «miroir» désigne pour lui l'identité, l'amour et ses compatriotes tout à la fois. À titre d'exemple, nous pourrions mentionner son chef-d'œuvre intitulé *Aydâ dans le miroir*, où il ne se concentre pas sur Aydâ seule, mais également sur ses compatriotes et sa propre identité.

#### **4- L'amour sublime chez Shâmlû**

Le premier poème de Shâmlû consacré au thème de l'amour est «Ofogh-e roshan», «L'aube lumineuse». Dans ce poème, le poète attend de voir un jour où la beauté épousera la gentillesse, où le moindre poème sera une brise,

où on verra la vraie fraternité, où toute serrure ne sera qu'une illusion et le cœur seul source de toute identité. Vers la fin du poème, apparaît une apostrophe qui laisse entendre que l'interlocuteur a changé: alors qu'au début du texte, il s'adresse à l'être humain au sens général, par la suite, c'est à sa muse qu'il s'adresse.

Dans le recueil *Havâ-ye tâzeh*, le poète apparaît comme être de solitude, assoiffé de rencontre avec l'être avec qui partager son cœur: «La survie dépendrait de deux cœurs, l'un pour celui ou celle qui tombe amoureux, l'autre pour celui ou celle qui serait aimé par ce dernier, [...] l'un pour moi, l'autre pour celle dont j'aurai envie»<sup>1</sup> (Shâmlû, 1390/2011: 212).

Shâmlû met ensuite en scène sous forme de poème, un interlocuteur présent auprès du poète, mais dont la présence ne se traduit que par son aspect physique, ce qui ne le rassasie pas:

«Les mers de tes yeux vont se sécher un jour/ et moi, je suis en quête  
d'une source qui ne se sèche point/ tes seins ressemblent à de petits  
astres/ je cherche un être, au-delà des astres/ un être qui me choisisse/  
un être que je choisisse/ un être qui contemple mes mains/ un être dont  
je contemple les mains/ un être qui serait auprès de moi/ pour que  
nous puissions contempler les mains des êtres humains/...»<sup>2</sup> (*Ibid.*:  
230).

## 5- Aragon et sa muse

La logique d'avant-garde dans laquelle apparaissent Aragon, Breton, Soupault, Éluard, et leurs amis, associait à la fois les notions

۱. «برای زیستن دو قلب لازم است / قلبی که دوست بدارد، قلبی که دوستش بدارند / [...]»

قلبی برای من، قلبی برای انسانی که من می خواهم» (شاملو، ۱۳۹:۲۱۲).

۲. «دریاهای چشم تو خشکیدنی است / من چشمه یی زاینده می خواهم / پستان هایت ستاره های کوچک است / آن سوی ستاره من انسانی می خواهم: انسانی که مرا بگزیند / انسانی که من او را بگزینم / انسانی که به دست های من نگاه کند / انسانی که به دست هایش نگاه کنم / انسانی در کنار من / تا به دست های انسان ها نگاه کنیم / [...]» (همان، ۳۰)

de révolte, de modernité et de groupe. Le double jeu politique et littéraire dans lequel excelle Aragon, son engagement, ses combats antifascistes et le fait d'être militant durant la Seconde Guerre Mondiale, l'ont mené à devenir un poète national, et il en est si fier qu'il avoue: «Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire...» (Olivera, 1997: 49). Ce nationalisme s'incarne à travers ses poèmes, mais parfois sous forme d'Elsa. En effet, parler d'Elsa, c'est parler d'Elsa Triolet, celle qu'Aragon rencontre pour la première fois en 1928, épouse en 1939, qui occupe le thème majeur de ses poèmes et qui représente la Muse de son lexique mythologique.

En fait, pourtant, la lecture d'Aragon montre bien que l'amour qu'il chante ne s'adresse pas seulement à Elsa, mais à un être qui n'a peut-être jamais existé, ou bien à un être qui, pour Aragon, représente et la bien-aimée, et la patrie, et les compatriotes. D'ailleurs, Aragon déclare à travers *Les yeux d'Elsa* qu'«il faut qu'on lise *Pour un chant national* ou cette partie du *Cantique à Elsa* qui porte le sous-titre *Ce que dit Elsa*» (Aragon, 1942: 27-28). Il trouve en son chant une arme pour l'homme désarmé, et cette arme est l'amour pour sa patrie, la fidélité pour la France d'avant-guerre et d'après-guerre:

[...] Je chante l'homme et ses armes, et vous qui trouvez que je les chante mal, je vous en prie, chantez-les mieux! Un grand tournoi est ouvert, où je suis prêt à couronner le vainqueur, car, dans la poésie française, le vainqueur, c'est toujours la France (Aragon, 1942: 30).

Aragon voit le monde entier, plus précisément la France, par les yeux d'Elsa. Dans le poème *Les Larmes se ressemblent*, Aragon montre ainsi sa passion pour son pays: «Quand ton pays est amour défendu / Quand il te faut la voix des faux-prophètes / Pour redonner vie à l'espoir perdu» (Aragon, 1942: 53). Au moment où dans *La nuit de Mai*, il écrit «un feu de ferme flambe au fond de ce désert» (Aragon, *Op. cit.*: 37), il avoue que c'est Elsa seule qui lui donne sens.

Dans *Le Fou d'Elsa*, Aragon se présente comme un Madjnûn qui est à la recherche d'une femme symbolique intitulée Elsa, et ne la rejoint que plus tard. L'histoire se passe dans la Grenade du 15<sup>e</sup> siècle. Le poète écrit le nom et une citation de Djâmî, juste en dessous du titre, ce qui démontre, qu'il s'est inspiré de *Leili et Madjnun* de Djâmî, en substituant Elsa à Leila:

[...]. Et si pourtant l'on a mémoire un jour ou l'autre que je fus /  
disant ce nom qui n'est que d'elle et qui me trouble dans mon âme /  
Qu'on daigne alors selon mon cœur me laisser être un anonyme / À  
son parage à son passage et qu'il soit dit c'était son fou (Aragon,  
1963: 76).

#### 6- «Âydâ», incarnation d'«Elsa»

Le rapport de Shâmlû à Louis Aragon paraît difficile à cerner au premier abord: dans le deuxième tome *des Œuvres complètes* de Shâmlû, où il rassemble des morceaux choisis des poètes du monde entier traduits par lui-même, il ne fait absolument pas mention d'Aragon.

Pourtant, c'est à travers l'amour effervescent incarné dans l'image d'Elsa et celle d'Âydâ que se tissent les affinités et les correspondances entre la poésie d'Aragon et celle de Shâmlû. L'étude de leurs poèmes consacrés à leur muse est la preuve de cette convergence spirituelle qui, de plus, s'inscrit à travers leur connaissance de la littérature mondiale. A cet égard, il faut faire allusion à certains poèmes d'Aragon dont «l'enjeu transculturel» est remarquable: *Le Fou d'Elsa*, largement inspiré, tant sur le plan formel que thématique, des poèmes persans et arabes, porte la marque de l'ambition du poète concernant la recherche d'une écriture universelle transfrontalière. D'autre part, il est frappant de remarquer que l'un des recueils poétiques de Shâmlû, voué entièrement à exprimer l'amour du poète à Âydâ, est intitulé *Âydâ au miroir*, titre qui n'est pas sans évoquer «Elsa au miroir», le poème-phare du recueil *Les yeux d'Elsa* d'Aragon. Composé en 1964, le recueil

*Âydâ au miroir* contient les poèmes les plus intimes, parmi les chants d'amour dédiés au nom d'Âydâ, et dont le thème principal est l'éloge de ce nouvel amour qui a bouleversé la vie du poète et qui lui a offert la paix et la sérénité. A ce sujet, Pûran Farokhzad cite Shâmlû: «Mes œuvres sont à elles-mêmes une autobiographie complète. Je crois à cette vérité que la poésie n'est pas un point de vue sur la vie, mais qu'elle est, d'un bout à l'autre, la vie même»<sup>1</sup> (Farokhzad, 1383/2004: 7). Âydâ est l'incarnation terrestre de Roxânâ, la belle et charmante sirène qui incarne l'amour fatal. Le poète s'attache à décrire les premières fortes sensations dont il a été frappé dès l'arrivée de Roxânâ dans sa vie. Ainsi, Âydâ représente le symbole de vie, d'espoir et de tendresse, et donne au poète le pouvoir de résister à son destin supposé néfaste.

Dans l'un des poèmes de ce recueil intitulé aussi «Âydâ au miroir», apparaît toute une longue description du corps de la bien-aimée suivie d'images poétiques saisissantes et inédites. Chaque partie du corps possède un pouvoir extraordinaire et singulier qui illumine l'être du poète et lui rend sublime sa propre «présence». L'évocation suit un ordre ingénieux; elle retrace en effet le chemin que le poète a traversé pour confirmer, par le biais de cet amour, son être-au-monde. Ce n'est pas donc par hasard si, dans le poème «Âydâ au miroir», le poète commence par les lèvres, lieu de croisement du Verbe et de la sensualité, comparables à la poésie: «*Tes lèvres/à la finesse de la poésie/ transforment les baisers les plus sensuels en une telle pudeur/ dont l'être vivant de la caverne profite/ pour se métamorphoser en homme*»<sup>2</sup> (Shâmlû, 1392/2013: 495). Le poète est ainsi ranimé: «*Et tes joues qui conduisent, par deux sillons obliques, ta fierté/ et mon destin*»<sup>3</sup> (*Ibid.*) et se risque même à lutter contre le destin à l'aide des

۱. «آثار من خود اتوبیوگرافی کاملی ست. من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت هایی از زندگی نیست، بلکه یکسره خود زندگی است» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۷).

۲. «لبان ات/ به ظرافت شعر/ شهوانی ترین بوسه ها را به شرمی جنان مبدل می کند/ که جاندار غارنشین از آن سود می جوید/ تا به صورت انسان در آید» (شاملو، ۱۳۹۲: ۴۹۵).

۳. «و گونه های ات/ با دو شیار مورب/ که غرور تو را هدایت می کنند و/ سرنوشت مرا» (همان).

«yeux [qui] sont le secret du feu»<sup>1</sup> (*Op. cit.*: 496) et des «bras/ [qui lui offrent] le peu de place à vivre»<sup>2</sup> (*Ibid.*). Le poème met en lumière le spectacle grandiose d'une naissance: «je suis né par ton premier regard»<sup>3</sup> (*Ibid.*). Le lecteur est ainsi invité à assister à la mutation du poète: «Le chant de *tes artères/* fait apparaître le soleil de toujours»<sup>4</sup> (*Op. cit.*: 497), «Ta présence est un paradis qui justifie bien la fuite de l'enfer/ Il est la mer qui m'engloutit en soi pour me purifier de tous péchés et mensonges»<sup>5</sup> (*Op. cit.*, 498). Le dernier vers annonce enfin un jour nouveau: «Et l'aurore se lève par tes mains»<sup>6</sup> (*Ibid.*).

On trouve chez Aragon le même procédé de description qui encercle tout le corps physique et métaphysique d'Elsa. Dans «Elsa», la description de la beauté éternelle, «tendrement endormie» devant le poète, fait le tour de «sa joue», «ses yeux», du «jeune sang» qui coule sous «sa peau», de «ses bras», de «sa main», de «sa bouche» pour essayer d'atteindre tout son être, «toute son enfance» apparemment interdite au poète.

Si la poésie est pour Shâmlû le moyen parfait de chanter l'amour, et son poème en est la forme par excellence, le corps de la bien-aimée est un hymne incarné dans le corps du poète: «Ton corps est une mélodie/ et mon corps comme un mot qui y trouve le siège/ pour qu'un air se produise/ un chant qui batte la continuité»<sup>7</sup> (Shâmlû, 1392/2013: 475).

L'importance de Louis Aragon est incontestable dans la genèse de *Quatre poèmes dédiés à Âydâ*. Shâmlû s'y réfère aux quatre éléments, mais d'une manière variable selon les poèmes. Le premier poème, «Le Chant d'un

۱. «و چشمان ات راز آتش است» (همان: ۴۹۶).

۲. «و آغوش ات/ اندک جایی برای زیستن» (همان).

۳. «من با نخستین نگاه تو آغاز شدم» (همان).

۴. «ترانه ی رگ های ات/ آفتاب همیشه را طالع می کند» (همان: ۴۹۷).

۵. «حضورت بهشتی ست/ که گریز از جهنم را توجیه می کند،/ دریایی که مرا در خود غرق می کند/ تا از همه گناهان و دروغ/ شسته شوم» (همان: ۴۹۸).

۶. «و سپیده دم با دست های ات بیدار می شود» (همان).

۷. «تن تو آهنگی ست/ و تن من کلمه ای که در آن می نشیند/ تا نغمه ای در وجود آید/ سرودی که تداوم را می تپد» (همان: ۴۷۵).

vagabond», comprend «le feu», «l'eau» et «la terre», le deuxième, juste «la terre», le troisième, toujours «la terre», et enfin le quatrième poème met en évidence «l'eau», «l'air» et «la terre». Ce qui fait que «la terre» pour Shâmlû représente l'élément majeur de cette relation. Qui dit «terre», dit stabilité, persistance, insistance, continuité, opiniâtreté, constance, entêtement, persévérance, et obstination. Dès les premières strophes du premier poème Shâmlû indique qu'il a trouvé son amour assez tard, au moment où il avait tout perdu, et le moral et la richesse d'autrefois, mais que gardant l'espoir, il appelle au secours pour reconstruire sa vie.

[...] / Puisque finalement/ L'espoir me vint d'un voyage assez tardif/ Mais/ Hélas(!), au moment où/ Je ne possède ni un abri ni un revêtement de sol/ Manque de pot, je me trouve incapable d'offrir un verre d'eau/ À l'insolation issu d'un ensoleillement/ Dépourvu d'un lieu de détente/ Je ne pourrais apaiser un accablé de fatigue/ [...] <sup>1</sup> (Shâmlû, 1392/2013: 471-472).

Dans le second poème dédié à Âydâ, «Chant de faire connaissance», nous voyons l'unicité du poète et de sa bien-aimée. Il est d'ailleurs surpris de se trouver capable de tout révéler à sa muse, assis tranquillement auprès d'elle, et de passer avec elle jusqu'aux moments de ses rêveries:

Qui donc es-tu/ Que je me vois te révéler ainsi mon nom/ Avec tant de confiance/ Que je mets à ta disposition les clefs de chez moi/ Que je partage avec toi les pains de mes jours de bonheur/ Que je me mets auprès de toi et/ Je m'endors tant tranquille sur tes genoux/ Qui donc es-tu/ Que je passe le temps de mes rêves/ Aussi sérieusement avec toi?<sup>2</sup> (*Op. cit.*: 473).

۱. «چرا که سرانجام/ امید/ از سفری به دیر انجامیده باز می آید/ به زمانی اما/ ای دریغ!/ که مرا/ بامی بر سر نیست/ نه گلیمی به زیر پای/ از تاب خورشید/ تفتیدن را/ سبویی نیست/ تا آب اش دهم،/ و برآسودن از خستگی را/ بالینی نه/ که بنشانم اش» (همان: ۷۲-۷۱).

۲. «کیستی که من/ این گونه/ به اعتماد/ نام خود را/ با تو می گویم/ کلید خانه ام را/ در دست ات می گذارم/ نان شادی هایم را/ با تو قسمت می کنم/ به کنارت می نشینم و/ بر زانوی تو/ این چنین آرام/ به خواب می روم؟/ کیستی که من/ این گونه به جد/ در دیار رؤیاهای خویش/ با تو درنگ می کنم؟» (همان: ۷۳).

L'apostrophe paraît donc la figure de style dominante du texte, l'allocutaire restant toujours Âydâ.

À travers le troisième poème éponyme dédié à Âydâ, Shâmlû utilise des antithèses telles que «Satan» /Ange», «Hésitation /Certitude» et «Méconnaissance/ Connaissance»:

Quel «Démon» t'as ainsi converti à dire «non»? / Ou bien s'il n'est  
qu'un «Ange» / Il t'avertit ainsi, de la part de quel «Satan»? / Est-ce  
une hésitation? / Ou bien un pas qui résonne le son des derniers pas/  
Signe de ton atterrissage/ D'un lieu lointain vers une origine connue<sup>1</sup>  
(*Op. cit.*: 474).

Dans le quatrième poème «Chant pour remerciement et prière», Shâmlû utilise plusieurs métaphores pour décrire le corps et l'âme de Âydâ, et cette admiration fait part de sa fierté de l'avoir rencontrée: «Ton corps/ Est un secret éternel/ Qui, dans un vaste lieu isolé/ Me sera révélé/»<sup>2</sup> (*Op. cit.*: 475).

Les yeux sont, chez les deux poètes, des leitmotifs capitaux qui reflètent le monde extérieur ainsi que le monde intérieur; Aragon voit «tous les soleils y venir se mirer» et il «y perd la mémoire» et Shâmlû les transcende comme «le secret du feu» (Shâmlû, 1392/2013: 496), «à contempler» (*Op. cit.*: 477), la source de l'espoir et «origines de toute gentillesse, messagers qui incarnent la vie» (*Op. cit.*: 475). Autant que les yeux, les mains ont une grande importance dans la poésie d'Aragon et de Shâmlû et apparaissent comme le seul symbole de la communication: toute cette inspiration poétique ne leur est-elle pas venue dès le moment où la bien-aimée leur a donné la «main»? Si les mains d'Elsa sont chargées par Aragon d'un pouvoir miraculeux, qui non seulement sauve le poète de l'«inquiétude» et de la

۱. «کدامین ابلیس / تو را / اینچنین / به گفتن نه / وسوسه می کند؟ / یا اگر خود فرشته یی ست / از دام کدام  
اهرم:ات / بدین گونه / هشدار می دهد؟ / تردیدی ست این؟ / یا خود / گام صدای بازپسین قدم ها ست / کدام  
غربت را به جانب زادگاه آشنایی / فرود می آیی؟» (همان: ۴۷۴)  
۲. «و تن ات / رازی ست جاودانه / که در خلوتی عظیم / با من اش در میان می گذارند» (همان: ۴۷۵).

«solitude», mais aussi «forme son cœur», les mains d'Âydâ sont, pour Shâmlû, l'image d'un «pont entre l'homme et la lumière, entre l'homme et la paix et entre la terre sombre et tout ce qu'il y a du bleu doux dans le ciel» (Farrokhzad, 1383: 158). Le poète iranien parle dans ses poèmes d'amour, des «mains jumelles de mon destin»<sup>1</sup> (Shâmlû, 1392/2013: 224), des «mains preuves de la sincérité»<sup>2</sup> (*Ibid.*), des «mains connues»<sup>3</sup> (*Op. cit.*: 214), des «mains chanteuses»<sup>4</sup> (*Ibid.*, 221), des «mains comme une source d'eau»<sup>5</sup> (*Op. cit.*: 222), des «mains rassurantes»<sup>6</sup> (*Ibid.*), des «mains chaudes»<sup>7</sup> (*Ibid.*, 548), des «mains de l'accueil, de la caresse et de la grâce»<sup>8</sup> (*Op. cit.*: 476-493), des mains pour la possession desquelles le poète doit traverser des montagnes, des déserts et des mers.

L'amour dépasse pourtant les aspects charnels et trouve son sens aristotélécien chez les deux poètes. Shâmlû n'hésite pas à réclamer, juste après la sublimation du corps et dans un poème intitulé «Rendez-vous», qu'il ne reste pas dans les limites du physique: «Je t'aime au-delà des frontières de ton corps» et décrit ainsi l'ampleur de son amour:

À ce lointain/ où se termine la mission des membres corporels/ et que  
s'apaisent entièrement/ la flamme, la passion des battements et les  
désirs/ et que tout signifié abandonne le moule du signifiant/ comme

۱. «دستان تو خواهران تقدیر من اند» (شاملو، ۱۳۹۲: ۲۲۴).

Voulant préciser que ce sont les mains de la bien-aimée qui déterminent son destin.

۲. «از دست های تو راستی هویدا ست» (همان).

۳. «و دست های ات با دستان من آشناست» (همان: ۲۱۴).

Traduction: «Et tes mains sont familières aux miennes».

۴. «با دست های ات برای دست هایم آواز خواندی» (همان: ۲۱۱).

Traduction: «Avec tes mains, tu as récité une chanson pour mes mains».

۵. «دست های تو چون چشمه یی به سوی من جاری شد» (همان: ۲۲۲).

Traduction: «Tes mains m'ont imbibé comme une source d'eau».

۶. «چرا که اطمینان بخش بود دست های تو» (همان).

Traduction: «Puisque tes mains étaient rassurantes».

۷. «از دستان گرم تو...» (همان: ۵۴۸) Traduction: «De tes mains chaudes...».

۸. «ستایش دستانی که مضراب اش نوازشی است [...] / دستی که همچون کودکی / گرم است [...] / آن دست ها / بیش از آنکه گیرنده باشد / می بخشند [...]» (همان: ۴۹۳-۴۷۶).

une âme/ qui laisse le corps, en terme du voyage/ à l'assaut des  
vautours de sa fin.../ Je t'aime dans les au-delà de l'amour<sup>1</sup> (Shâmlû,  
1392/2013: 499-500).

Le sublime d'un amour du genre mystique envahit le poète et le plonge dans la sensation de la fusion totale non seulement avec la bien-aimée, mais avec l'univers tout entier: «A présent, elle et moi sommes deux parties d'une même réalité»<sup>2</sup> (*Op. cit.*: 481), et Shamlû chante encore cette unification en faisant l'éloge de sa longue portée:

Toi et moi, nous sommes une bouche/ qui, avec tout son air/ est la plus  
belle des chansons/ Toi et moi, nous sommes des yeux/ qui rendent  
l'univers à tout moment/ plus frais/ devant son regard/ [...]/ Toi et moi  
sommes une même ferveur/ meilleure que tout autre flamme/  
qu'aucune défaite ne surmonte / puisque nous sommes invulnérables  
de l'amour<sup>3</sup> (*Op. cit.*: 458).

De même, Aragon met l'accent sur l'aspect spirituel intersubjectif de cette unification: «Je n'entends plus dans ma voix que sa voix/ Je ne vois plus que ce que ses yeux voient [...] / Et ma vie au bout du compte/ Se résume au nom d'Elsa» (Aragon, 1976: 238-240); d'ailleurs, il le confirme maintes fois:

C'est toi mon être encore où mon être se fend/ Oui possédé de toi  
jusqu'au fil de ma trame/ De part en part de fond en comble possédé/  
Mort je n'éveillerai jamais que ton idée/ Car ma poussière aura le  
parfum de ton âme (*Op. cit.*: 221).

۱. «در آن دور دست بعید/ که رسالت اندام ها پایان می پذیرد/ و شعله و شور، تپش ها و خواهش ها/ به تمامی / فرو می نشیند/ و هر معنا قالب لفظ را وا می گذارد/ چنان چون روحی/ که جسد را در پایان سفر/ تا به هجوم کرکس های پایان اش وانهاد.../ در فراسوهای عشق/ تو را دوست می دارم» (همان: ۵۰۰-۴۹۹).

۲. «اکنون من و او دو پاره ی یک واقعیت ایم» (همان: ۴۸۱).

۳. «من و تو یکی دهان ایم/ که با همه آوازش/ به زیبا تر سرودی خواناست/ من و تو یکی دیدگان ایم/ که دنیا را هر دم/ در منظر خویش/ تازه تر می سازد/ [...] / من و تو یکی شوریم/ از هر شعله ای برتر،/ که هیچ گاه شکست را بر ما چیره گی نیست/ چرا که از عشق/ رویینه تن ایم.» (همان: ۴۵۸).

Cette unification suscite, chez chacun de ces deux poètes, la force intense de l'engendrement pour mettre au monde, sous l'impact de l'amour et de la sérénité qu'il procure, ses poèmes immortels et impérissables. Il semble que cet amour n'avait pour mission que de chasser, comme un dieu, le Satan de l'être du poète et de le remplir de ses beautés, de devenir sa source d'inspiration:

Entre dans mon poème unique passion/ Qu'il soit uniquement ta  
respiration/ Immobile sans toi désert de ton absence/ Qu'il prenne  
enfin de toi son sens et sa puissance/ Il sera ce frémissement de ta  
venue/ [...] Entre dans mon poème où les mots qui t'accueillent/ Ont  
le palpement obscur et doux des feuilles<sup>1</sup>. (Aragon, 1976: 182).

Quant à Shâmlû, il ressent «l'excitation agréable de la maternité»<sup>2</sup> qu'Âydâ a provoquée en lui:

Une maison calme et/ Ton désir plein de franchise/ Que tu sois la  
lectrice de tout nouveau chant/ Comme un père qui attend la naissance  
de son premier enfant/ Car/ chaque chant/ Est un enfant, dont le  
zygote se forme de la caresse de tes mains chaudes<sup>3</sup> (Shâmlû,  
1392/2013: 467).

Mère et père, Âydâ est à la fois féconde et fécondante:» Et toi/ Ô Tendre  
Attirance de la soif qui/ transforme en mer le désert sec/ [...] Qui féconde  
toute ma pensée/ De toutes les créations»<sup>4</sup>. (*Op. cit.*: 468).

Il ressort de tout ceci que Shâmlû, «amoureux de toujours» (Farrokhzad, 1383/2004, 201), comme l'appelait Âydâ dans l'un de ses interviews, a été très inspiré par Louis Aragon, fou d'Elsa.

---

1. *Elsa entre dans le poème*

۲. کیف مادر شدن

۳. «خانه بی آرام و اشتیاق پر صداقت تو/ تا نخستین خواننده ی هر سرود تازه باشی/ چنان چون پدری که چشم به راه میلاد نخستین فرزند خویش است/ چرا که هر ترانه/ فرزندی ست که از نوازش دست های گرم تو/ نطفه بسته است...» (همان: ۴۷۶).

۴. «و تو ای چاذبه ی لطیف عطش که دشت خشک را دریا می کنی/ [...] که اندیشه مرا/ از تمامی آفرینش ها بارور می کند/ [...]» (همان: ۴۶۸).

### Conclusion

De même que Âydâ avait admiré Shâmlû pour son côté passionné et provocateur, Elsa admirait Aragon pour son côté politique et le fait qu'il aidait les jeunes talents à être publiés. Mais ces relations étaient réciproques. Shâmlû a admiré sa muse, et lui a accordé une place prépondérante dans la vie, de même qu'Aragon ne voyait qu'Elsa et ne pensait qu'à elle. Il est impressionnant de constater que nos deux génies créateurs, contemporains et plus ou moins surréalistes, ont été pénétrés d'une originalité de pensée qui a pu influencer leur propre génération, et ce, après avoir franchi les limites spatio-temporelles de leur époque, tout en faisant de leur muse, tout à la fois la bien aimée, le pays natal, les compatriotes et leur propre *Moi*. Ils ont tous les deux vécu des moments difficiles, du fait de la guerre, ou de la prison, ou des raisons personnelles; ils ont tous les deux eu des activités politiques et se sentaient engagés vis-à-vis de leurs compatriotes. L'identité perdue, point commun de tous les poètes et écrivains, a été incarné plusieurs fois à travers Elsa et Âydâ, semblables à deux miroirs qui ont reflété les mondes intérieurs de nos deux poètes.

### Bibliographie

- Aragon, Louis (1976), *Les Poètes*, Paris, Gallimard.  
----- (1963), *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard.  
----- (1942), *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers.
- Hoghûghi, Mohammad (1368/1989), *Sher-e zamân-e mâ 1: Ahmad Shâmlû [La poésie de notre époque 1: Ahmad Shâmlû]*, Téhéran, Negah.
- Farrokhzad, Pûran (1383/ 2004), *Massih-e Mâdar [Jésus Mère]*, Téhéran, Iran Jam.
- Olivera, Philippe (1997), *Louis Aragon*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, -ADPF.
- Shâmlû, Ahmad (1392/2013), *Œuvres complètes*, (Premier recueil: *Les poèmes*), Téhéran, Negah, (11<sup>ème</sup> éd.).  
----- (1372/ 1993), *Âydâ dar âyeneh [Ayda au miroir]*, Téhéran, Negah.  
----- (1390/ 2011), *Havâ-ye tâzeh [L'Air frais]*, Téhéran, Negah.

Âydâ de Shâmlû, incarnation d'Elsa d'Aragon **79**

Saladjegheh, Parvin, (1392/2013), *Amirzade-ye Kâshihâ: Ahmad Shâmlû [Le Prince des Kashis: Ahmad Shâmlû]*, Téhéran, Morvarid.

Todorov, Tzvetan (1989), *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais.