

FRANCISZEK MACHALSKI

SUR LA POÉSIE DE NĀDER-e NĀDERPŪR

L'oeuvre poétique de Nāder-e Nāderpūr, poète contemporain de l'Iran occupe, dans la littérature de ce pays, une place digne d'attention sous tous les rapports. Il n'est pas difficile d'établir son origine: elle provient, en ligne directe, de Nīmā Yūšiġ (1899—1959)¹, créateur de la poésie neuve en Iran, du „vers libre“ (še'r-e āzād). Mais Nāder-e Nāderpūr alla plus avant dans la direction d'une modernisation entière du sujet et de la forme de la poésie persane.

Les ouvrages de ce poète se composent (ou du moins se composaient, jusqu'en 1960) de quatre recueils de poésies: 1. *Čašmhā-o-daštā* (Les yeux et les mains), deux éditions, en 1333 h/1954 et en 1335 h/1956; 2. *Dohtar-e Ġām* (La fille de Djām), 1334 h/1955; 3. *Še'r-e angūr* (Le vers au raisin); 4. *Sormeh-ye ħwuršīd* (Onguent solaire pour les yeux), 1959/60. Sans prévoir la route que va suivre l'oeuvre poétique de Nāder-e Nāderpūr à l'avenir, nous pouvons dès à présent nous efforcer de caractériser sa poésie si foncièrement novatrice.

*

Nāder-e Nāderpūr est à la tête d'un groupe de jeunes poètes persans qui, s'étant libérés des liens de la poétique classique (‘arūd) se sont emparés courageusement des modèles européens et s'efforcent de créer une poésie neuve dans toute l'acception du mot. Les poètes français du XIX^e et des débuts du XX^e s. lui ont montré de même qu'à Nīmā Yūšiġ, son maître spirituel, de nouveaux horizons poétiques. Le génie assimilateur de l'Iranien

¹ Sur ce poète voir aussi notre article intitulé *Nīmā Yūšiġ — essai d'une caractéristique* dans „Folia Orientalia“, t. II, pp. 53—62.

a trouvé ici, et non pour la dernière fois, probablement, sa pleine expression.

Pour Nāder-e Nāderpūr, poète et artiste, une poésie qui découle du besoin de l'âme et du cœur, du désir impératif de créer, a été le point de départ. Elle n'a donc rien en commun avec le *tafannon*, un jeu versificateur compliqué, la contrepartie persane de „l'art pour l'art“, si caractéristique pour la poésie des siècles passés et surtout pour la poésie de cour de l'époque des Kadjars, au XIX^e s. Dans la préface de son recueil de poésie le plus récent, *Sormeh-ye hūwūršīd*, intitulée *Nešānī va kelīd* (Le but et la clef), Nāderpūr formule approximativement son but poétique et sa méthode: „Je n'écris jamais un vers comme tel, rien que pour l'écrire. Il exprime toujours mon besoin, il découle de mon âme. Je n'écris pas de gazals, car l'époque des gazals n'est plus. La poésie lyrique (*tagazzol*) doit revêtir une forme nouvelle, il faut lui imposer un style nouveau. L'art d'un grand poète consiste en la représentation des faits et des événements de la vie quotidienne, en leur explication de telle manière que chacun puisse les considérer comme les siens, comme s'il les avait créés lui-même. La poésie doit être le miroir de la vie. Il serait chose inutile de choisir aujourd'hui pour la poésie la langue de l'époque d'Onšūrī, de se servir des expressions de Ḥākānī ou de Neẓāmī, bien qu'elles puissent être encore couramment employées. Je suis le poète de mon époque pleine d'effervescence, de ma génération qui souffre. L'unité du sujet et de la forme (*maḍmūn va kāleb*) est le principe fondamental de mon oeuvre poétique. Voilà pourquoi je place au premier plan la nécessité d'une poésie sociale“. — Tant soit dit sur le „credo“ poétique de Nāder-e Nāderpūr.

La lecture de ses vers confirme en nous la certitude que le poète suit avec conséquence le chemin qu'il s'est tracé. Avec une seule restriction, cependant: la poésie de Nāderpūr n'est pas, jusqu'à présent, une poésie sociale — elle est purement égotique et introspective. Une conception audacieuse du progrès dans un sens politique et social lui manque. Elle aurait pu devenir l'expression véritable de l'époque de transition où se trouve à présent le peuple de l'Iran. L'atmosphère générale, les sentiments et les réflexions que lui suggèrent les choses vécues et éprouvées, fournies par le contact avec les réalités moroses de la vie quotidienne,

sont d'habitude le thème des ouvrages poétiques de Nāderpūr. Une note triste y domine (la jeunesse qui passe, une vie peu réussie etc.) et parfois l'ennui. Les vers de Nāder-e Nāderpūr sont érotiques pour la plupart, agréables, pleins de sentiment et de franchise, allant droit au cœur du lecteur. Des poésies par trop sensuelles, qui pèchent contre le bon goût par ex. *Sofreh* (La table du repas), *Neyāz* (La prière) etc. dans le recueil *Sormeh-ye hūwūršīd* sont, heureusement, assez rares. Dans une seule poésie *Omīd yā ḥiyāl* (Espoir ou illusion?) nous pouvons déceler une idée sociale, un sentiment peu distinct encore de la nécessité de réformes sociales par voie d'une révolution:

آیا شود که روزی از آن روزهای سرد
دریا چو جام ژرف برآید ز جای خویش؟
در موجهای وحشی او غوطه ور شویم
از سینه برکشیم سرود فَنای خویش
انگه چنان زبیم فنا دست و پا زبیم
تا بگسلیم بند اسارت زبای خویش
از شوق این امید نهمان زنده ام هنوز
امید یا خیال؟ — کدام است این، کدام؟
اینجا دو راهه ایست به سوی حیات و مرگ
این یک به ننگ می رسد آن دیگری به نام!¹

Un jour viendra-t-il, d'entre les jours frais,
où la mer se soulèvera de son lit comme une coupe profonde?
Où nous plongerons dans ses vagues furieuses
en émettant de nos poitrines le chant de notre destruction.
Alors, saisis de terreur à la vue de notre ruine, nous battons des mains
et des pieds
et nous arracherons de la sorte les liens de l'esclavage de nos pieds.
C'est avec cette espérance, fervente et cachée, que je vis encore —
Espoir ou illusion? Laquelle des deux est-elle?
Il y a deux routes ici: vers la vie et vers la mort —
l'autre mène à la honte et celle-ci à la gloire!

¹ *Op. cit.*, pp. 152—153.

On pourrait trouver aussi certaines allusions politiques dans la poésie intitulée *Gaumātā-ye āsmān*¹ (Gaumātā céleste), basée sur un motif historique. Ce sont, cependant, des *rari nantes in gurgite vasto*. Nāder-e Nāderpūr est avant tout un poète lyrique vivant dans un cercle d'affaires purement personnelles.

Ceci concerne le sujet (*maḍmūn*). Passons à la question de la forme (*kāleb*) de la poésie de notre poète. Nāderpūr rompt avec la versification classique, le *ʿarūd*, en ce qui concerne tous ses domaines fondamentaux: le rythme, la rime, la construction de la strophe et, en général, la métaphore ou le style. Essayons de les considérer plus en détail.

1. Quant au rythme, les poésies nouvelles de Nāder-e Nāderpūr se basent en principe sur le vers libre et non sur le mètre qu'une tradition séculaire avait maintenu. Le nombre de syllabes dans ses vers (*meṣraʿ*) oscille entre plusieurs jusqu'au delà de dix (de 5—6 à 14—15, à peu près). Un rythme découlant du sentiment, tenant compte de l'harmonie musicale, dicte au poète la longueur du vers, sur lequel la symétrie de ce vers ni celle de la strophe n'ont plus d'influence. Nous avons donc des vers à un nombre de syllabes différent dans les limites d'un seul ouvrage poétique. Cependant, Nāder-e Nāderpūr a une prédilection visible pour le vers de 10 à 12 syllabes.

2. En ce qui concerne la rime, Nāderpūr rejette entièrement le principe classique de la monorime, caractéristique pour le gazal et la casside, ainsi que les formes poétiques qu'il considère désuètes. Sa rime imite d'une manière distincte des modèles européens. Le système de rimes qu'il emploie le plus communément dans sa strophe de quatre vers est *a b c b* ou, plus rarement, *a b a b* (rimes croisées), comme dans la poésie *Omīd yā ḥiyāl*². Nous trouvons aussi dans ses vers une disposition des rimes ressemblant au *robāʿī* classique — *a a a b* ou *a b b b* (le système classique est *a a b a*)³.

Nous avons affaire à des reliquats, plutôt à des réminiscences de système classique de rimes (comme dans la casside) dans la poésie intitulée *Dāg-e šobḥ* (La tristesse du matin)⁴, d'après le

¹ *Op. cit.*, pp. 65—67. ² *Op. cit.*, p. 151.

³ Par ex. dans *Āyeneh-ye dek*, *op. cit.*, p. 25—27.

⁴ *Op. cit.*, pp. 171—172.

schéma — *a b c b a b e b f b* ... C'est cependant un phénomène plutôt exceptionnel. Dans les poésies qui ne sont pas divisées en strophes ou qui ont des strophes au nombre irrégulier de vers le système de rimes est asymétrique et ne se laisse définir selon aucun modèle.

Dans certains cas, fort peu nombreux du reste, on pourrait croire que Nāderpūr emploie des assonances, comme par ex. *āsmān šekoft : az kenār-a ĵoft*¹ mais on n'est pas certain que le poète ait eu l'intention de le faire.

3. La construction de la strophe. Sous ce rapport aussi Nāder-e Nāderpūr s'éloigne entièrement des modèles classiques. Il suffit de jeter un regard sur les feuillets de ses recueils pour s'en rendre immédiatement compte à la vue de la disposition graphique d'un ouvrage poétique. Le *mosammat*² traditionnel a été remplacé dans ses poésies par un ouvrage de quelques dizaines ou quelques vingtaines de vers, divisés en la plus simple des strophes, celle de quatre vers. Son vers est court, de 10 à 12 syllabes, sans césure. Ce manque est un trait caractéristique qui distingue les poésies de Nāderpūr de celles qui lui ressemblent dans le domaine de la poésie européenne.

Nous trouvons aussi dans la poésie de Nāderpūr des strophes à 6 vers, semblables à la sextine européenne mais ayant une disposition de rimes différente et individuelle. Un grand nombre de ses ouvrages est construit asymétriquement; certaines strophes ont un nombre de vers irrégulier par ex. 5 + 4 + 8 + 8 + 4 etc.³. La division en strophes n'est pas toujours basée sur un lien ou un ensemble de rimes; la strophe graphiquement distincte indique le plus souvent une nouvelle entité de pensée et de sentiment. Le poète place une pause ou une césure ayant trait au sens entre les strophes séparées.

5. Dans le domaine de la métaphore⁴ Nāder-e Nāderpūr joue le rôle d'un pionnier, il est audacieux et original. Ses métaphores ne ressemblent en rien à celles de Sa'dī, Neẓāmī ou Ḥāfeẓ, sans

¹ La poésie *Fānūs* (La lampe), *op. cit.*, p. 199.

² *mosammat* — espèce de poème divisé en strophes.

³ Par ex. *Tiše-ye bark*, *op. cit.*, pp. 187—189.

⁴ Le terme „métaphore“ est employé ici dans le sens étendu de ce mot, comprenant la comparaison, l'allégorie etc.

prendre en considération certaines réminiscences fort peu nombreuses. Voici quelques métaphores, notées dans le recueil *Sormeh-ye ħwursīd* pour servir d'exemple: ... *bād som be-zamīn mīkūft va ze yāl-e šarāreh forū mīriht*¹ (le vent foulait la terre de ses sabots, des étincelles tombaient de sa crinière); *sāye-ye tō hamčū ķīr-e garm be-dar riht*² (ton ombre coula par la porte comme du bitume liquide); *bād dahān az sorūd-e ħwiš tohī kard*³ (le vent rejeta le chant de sa bouche vidée); *ħwāb gū'ī čūn para-stūhā dar miyān-e tīrhā mī-ħoft*⁴ (le rêve, dirais tu, dormait comme des hirondelles entre les poutres); *az tāromī-ye siyah-e mojegānāš rāh sūye dar-e dō čašm-e ū bordam*⁵ (de la cloture de ses cils noirs je me dirigeai vers la porte de ses deux yeux); *dar zīr-e roušanā'ī-e līmū'ī-ye gorūb*⁶ (à la lumière jaune citron du couchant); *kalb-e siyāh-e sā'at-e šammāteh mītapīd*⁷ (le coeur noir du réveille-matin faisait tic-tac); *fānūs-e zard-e šobh dar zīr-e tāķ-e marmarī-ye āsmān šekoft*⁸ (la lampe jaune du matin se mit à fleurir sous la voûte marmoréenne des cieux) etc.

Nous trouvons toute une collection de métaphores recherchées dans une impression lyrique très originale, intitulée *Šāmghāh* (L'heure vespérale):

شمشیر تیز باد
چون سینۀ بر آمدۀ آب را شکافت
از آن شکاف، ماهی خونین آفتاب
چون قلب گرم دریا بر ساحل اوفتاد⁹

Quand la lame acérée du vent
trancha le sein levé des eaux,
de cette coupure le poisson sanglant du soleil
tomba sur le bord, semblable au coeur ardent de la mer...

¹ *Op. cit.*, p. 17.

² *Mosāfer, op. cit.*, p. 42.

³ *Ibid.*

⁴ *Hasrat, op. cit.*, p. 60.

⁵ *Dar pāyān, op. cit.*, p. 80.

⁶ *Payvand, op. cit.*, p. 130.

⁷ *Kābūs, op. cit.*, p. 87.

⁸ *Fānūs, op. cit.*, p. 199.

⁹ *Op. cit.*, p. 157.

Nāder-e Nāderpūr, de même que Nīmā Yūšīg, suivant l'exemple des poètes français, se sert souvent de symboles et d'allégories par lesquels il exprime les sentiments de l'âme les plus profonds, en pénétrant dans la voie de la poésie anti-réaliste et expressionniste. C'est alors que la poésie devient nébuleuse, à sens multiple, peu compréhensible pour le lecteur moyen. Des ouvrages comme *Sormeh-ye ħwursīd* (Onguent solaire pour les yeux), *Payvand* (L'attachement), *Tab-o-ātaš* (L'ardeur et le désir), *Šīseh-o-sang* (Le verre et la pierre), *Pūpak* (La houppe)¹ et d'autres peuvent servir ici d'exemple. Ces deux derniers poèmes furent écrits sans nul doute sous l'influence de poésies telles que *Morġ-e ġam* (L'oiseau de la tristesse), ou *Morġ-e sang* (L'oiseau de pierre) de Nīmā Yūšīg, écrites toutes deux en 1939, *Šab-e ķurūk* de l'année 1946, etc.

L'auteur de *Sormeh-ye ħwursīd* est aussi l'un des pionniers d'un renouveau complet de la langue et du style de la poésie persane. Sa langue est remarquablement restreinte, simple, dépourvue de l'emphase du style fleuri traditionnel, de la grandiloquence. Chaque mot qu'emploie le poète est justifié au point de vue de la logique et de la syntaxe; on ne peut trouver chez lui des paroles superflues et inutiles servant à „ouater“ le vers. Ceci résulte de son effort tendant à exprimer clairement et succinctement sa pensée et son sentiment. L'ensemble des moyens stylistiques de Nāderpūr n'est pas abondant mais frais et original. Il est difficile de s'attarder à des détails dans le cadre de cet article. Nous indiquerons un seul détail, le plus typique cependant. Les formes verbales sont souvent omises dans la phrase. Nous pouvons citer comme exemple la poésie qui commence avec les mots *Šāb čūn ġelī-ye siyāh* (La nuit noire comme la boue)² dans laquelle il n'y a qu'une seule forme verbale. Nous la transcrivons ici en entier, car elle peut nous servir en outre d'exemple d'une modernisation complète, ou, si l'on veut, d'une européisation du sujet et de la forme de la poésie persane:

شب چون گلی سیاه، پر افشاندۀ در فضا
باران ریز ریز
عطر اقا قیا

¹ Dans le recueil *Sormeh-ye ħwursīd* (1959/60), édition „Sohan“.

² *Meydān, op. cit.*, p. 93.

بر بازوان چرب خیابان روبرو
 خال چراغها
 ساق سیید و لخت زنان، چون گلولی قو
 در پیش چشم من
 در پیش پای من
 خمیازه های من!

La nuit noire comme la boue — les ailes étendus dans l'espace
 la pluie bruine, bruine
 le parfum des acacias
 sur les épaules grasses de l'allée d'en face —
 les grains de beauté des lampes
 les jambes des femmes, nues et blanches
 comme le cou d'un cygne
 devant mes yeux
 sous mes pieds
 mes baillements...

Le poète et critique iranien, Yadollāh-e Rū'yā'i avait attiré déjà¹ l'attention sur le rythme musical et chantant des vers de Nāder-e Nāderpūr, constatant avec raison qu'il s'efforce toujours de conserver le son musical de chaque vers (*mešra'*) en tachant de le rendre sonore. Cet effet musical, le poète parvient à l'atteindre à l'aide d'une disposition soignée de mots dans le vers sans qu'une seule syllabe puisse se dégager du rythme coulant. Dans cette sphère, l'auteur de *Sormeh-ye hwuršid* est véritablement sans précédent.

Un des éléments de cette harmonie de son vers est la répétition de certains mots ou d'une phrase, par ex. (texte transcrit):

marā az hwištan por kon
 marā az ātaš-e faryādhā-ye bi-sohan por kon
 marā bā tarh-e šapīdat āšnā'i deh
 marā az barḡ-e ʿašmān-e siyāhat roušnā'i deh...²

¹ Dans l'article *Šēr-e Nāderpūr* („Rāhnāmeḡ-ye ketāb“, IV, pp. 3—4.)

² *Neyāz*, op. cit., p. 210.

Remplis-moi de toi-même,
 remplis-moi du feu de cris sans paroles,
 permets-moi de connaître la forme blanche de ton corps,
 donne-moi la clarté de l'éclair de tes yeux noirs...

En un endroit différent un vers (*mešra'*) répété joue le rôle d'un refrain qui relève l'harmonie de la poésie. Dans le poème intitulé *Sormeh-ye hwuršid* le premier *mešra'* de la première strophe *Man morġ-e kūr-e ġangal-e šab būdam*¹ (J'étais comme un oiseau aveugle dans la forêt de nuit) se répète dans quelques strophes suivantes, sans faire exception de la dernière où, en guise de boucle, elle unit en un seul tout les sentiments et les pensées qu'exprime le poète. C'est ainsi que sont construites les poésies intitulées *Tarḡ* (La forme), *Kūčeh-ye mī'ād* (La ruelle de la rencontre)², et d'autres encore. Les formes verbales d'une origine commune, placée dans le quatrain à la fin de chaque *mešra'*, sert aussi à rendre le vers plus musical. — Tous ces moyens sont empruntés directement ou indirectement à la poésie européenne.

Il est vrai que nous rencontrons souvent l'allitération dans la poésie classique (comme chez Hāfez) mais elle est usitée avec plus de fraîcheur par Nāder-e Nāderpūr. Prenons en guise d'exemple les trois premiers vers (*mešra'*) de la poésie lyrique *Barf*³ (La neige) où la consonne sonore *b* est répétée à plusieurs reprises (texte transcrit):

kubīdeh barf zīr-e lagadhāyaš
 bū-ye benafšehā-ye bahārān-rā
 dar zīr-e barf ḡāk-e tab-alūdeh...

Nāder-e Nāderpūr en tant qu'artiste est aussi sensible à la beauté de la nature qu'il dépeint d'une façon toute neuve dans la poésie persane. Et voici un exemple:

باد صبح ازبستر نرم چمن برخاست
 کوه پیشانی به تاج آفتاب آراست
 جیوه آب روان در جوی می لغزید⁴

¹ *Op. cit.*, 15.

² Le recueil *Sormeh-ye hwuršid*, pp. 97—98 et 181—183.

³ *Ibid.*, pp. 53—55.

⁴ *Nāmgozārī*, op. cit., p. 215.

Le vent matinal s'est levé du lit moelleux de la prairie,
les montagnes ont orné leur front à la couronne du soleil,
le vif-argent de l'eau coulante suit le cours du torrent...

ou bien:

بهار امسال خاموش است
نه شمع غنچه ای در شمعدان شاخه ها دارد
ته آتشبازی سرخ و بنفش ارغوانها را
بهار امسال بغضی در گلو دارد
فروغ خنده از سیمای او دور است
عروس آفتابش زنده در گور است...¹

Le printemps est taciturne cette année-ci —
dans les candélabres des branches, les bourgeons n'ont pas mis leurs
chandelles

ni les feux rouges et violets de l'arghavan².
Le printemps de cette année est mauvais et haineux —
le rayon du sourire a disparu de son visage,
sa bien-aimée, le soleil, est enterrée vivante dans un tombeau...

*

A la fin de sa préface, déjà mentionnée, au tome de poésies *Sormeh-ye hucuršid* notre poète exprime l'espoir que viendra le jour où les portes mystérieuses du palais de la poésie s'ouvriront devant lui, car la voix de l'immortel Hāfez le lui promet en chantant dans son âme. On peut en conclure que Nāder-e Nāderpūr ne cesse de chercher des voies nouvelles et s'efforce d'établir une synthèse fortunée entre la poétique classique de l'Iran et celle de l'Occident.

¹ *Zendeš dar gūr*, op. cit., pp. 125—126.

² *argavān* — Judas tree — espèce d'arbre commun en Iran.

SALIH HAMARNE

CHILDREN'S SONGS AND PLAYS IN JORDAN

The following paper deals with the customs and traditions connected with the upbringing of children in Jordan. It is written in the dialect of the author's native town Mādabā (the province of Balqā', Jordan). This dialect is spoken in the major part of the province and also in Karak, the major city in ancient Moab, from where the present inhabitants of Mādabā have immigrated about 90 years ago. The applied transcription is based on the collection of dialectic texts from Mādabā¹.

1. Lǝ-wlade

Īl-marā il-wāldē 'indnā bisammūhā'n-nefsa. U'n-nefsa bita-
'āwinhā fi-'lǝ-wlade id-dāje. W'id-dāje betkūn marā 'ağūz 'indhā
šweyyet ħibre u, dirāye bašīta fi't-tawlīd. U-lamma yūlad il-
mawlūd birubtū šurtu u-bigammṭū. U-min il-'āde innhum bikaḥlū
u bimelhū. U fi-'lēyyām il-ewweliye dāyiman biḥammimū. U-lemma
tūlad il-marā biğū'n-nās il-agārib u'l-ma'ārif u'ğ-ğirān min ihl
il-ḥāra u-bihannūhā u-biḥimlu ma'hum hadāya u-biğū yoklū
ḥilwān il-mawlūd u-bišrabū il-gahwa. W'in kān il-mawlūd weled
bitkūn il-farḥa akbar u-aktar. W'innās bigūlū lǝ-walde: mabrūk
mā ḡākī il-ḥamdu li'llāh 'alā's-salāmi willa salāmītku. W'in kānat
binīt bigūlū: il-ḥamdu li'llāh mā bisāyil il-ḥeyr fi'l-ğāyyāt ya'ni
ilī bilḥaq bikūn walad. U-ktīrīn bigūlū lǝ-walde: mabrūk iṭ-
ṭāriq willa mabrūk il-'arīs. U-'ind il-bedū ktīr mā bigūlū: mabrūk
ir-ruwey'a.

W'il-walde dāyiman bikirmūhā, biṭa'amūhā ṭa'am zēn biketrū
lhā min il-laḥēm w'il-bēḍ w'il-akīl id-desem il-midhin u-mā
biḥellūhā tištaḡil ḥattā tigwā w'in šedd ḥeylhā.

¹ See A. Czapkiewicz, *Sprachproben aus Madaba*, „Prace Monograficzne Komisji Orientalistycznej Oddziału PAN“, v. 2, Kraków 1960.