

Structure d'horizon comme une méthode pour une étude comparée ; le cas de Nâzım Hikmet et Ahmad Shamlou

Ali ABBASI*

Maître de conférences, Université Shahid Beheshti

Monire AKBARPOURAN**

Doctorante ès lettres françaises, Université Shahid Beheshti

Résumé : Cette étude se donne pour tâche d'examiner la structure d'horizon, la notion développée par Michel Collot, comme une méthode d'analyse de la littérature comparée. Pour ce faire, nous allons traiter le cas de deux poètes modernes, Nâzım Hikmet (1902-1963) et Ahmad Shamlou (1925-2000), réconciliant, tous les deux, les motifs lyriques avec les motifs sociaux voire politique. L'intérêt que Shamlou porte à la traduction des poèmes en vers libres et de moderne inspiration, se trouvant au fond de la parenté littéraire qui unit la création de ces deux poètes, la question que se pose cette étude, c'est de savoir comment et dans quelle mesure leurs structures d'horizon peuvent se ressembler ou se distinguer.

Les mots-clés : Structure d'horizon, Michel Collot, Nâzım Hikmet, Ahmad Shamlou, littérature comparée, paysage, exil.

Mots clés : Structure d'horizon, Michel Collot, Nâzım Hikmet, Ahmad Shamlou, littérature comparée, paysage, exil.

1. Introduction

Il y a plus d'un siècle, depuis 1896, que la littérature comparée s'introduisit en tant que discipline dans le monde universitaire¹, et commença à élargir son empire : l'approche d'analyse qui avait inauguré sa carrière par l'intérêt pour les récits de voyage ou les parentés entre les littératures des peuples indo-européens, déboucha sur un vaste champ

* ali_abasi2001@yahoo.com

** M_akbarpouran@sbu.ac.ir

¹ La première chaire française de "littérature comparée" proprement dite est créée en 1896 à la Faculté des Lettres de Lyon pour Joseph Texte (1865-1900).

d'études qui couvre déjà énormément de liens d'intertextualité et fait appel aux nouvelles méthodes d'analyse telle géo-critique dont nous allons profiter dans notre travail de recherche.

les études comparatistes entre la littérature turque et persane ne manquent pas et pendant des siècles de voisinages entre deux peuples une riche littérature intertextuelle avait l'occasion de se produire : la langue persane étant longtemps la langue officielle de la création artistique, d'une part, les Turcs qui écrivaient en persan introduisaient énormément de choses de leurs propres cultures dans la culture cible et, d'autre part, les traductions qu'ils faisaient des ouvrages persans et surtout de nombreux pastiches qui imiteraient des chefs-d'œuvre persans, donnaient naissance aux échanges culturels dans les textes.

Parmi les études plus récentes dans ce domaine aussi les études comparatistes, écrites en Iran, qui arrivent à s'inscrire dans le cadre de la littérature comparée à proprement parler ne datent pas longtemps et les articles tels *Nizami et les récits de Leyli Mejnun dans la littérature turque* (Gholamhossein Bigdeli, 1348) et *Les genres communs dans la littérature archaïque persane et turque* (Abdelkader Karahan, 1358) non plus, n'ont aucune prétention du genre, et ignorent totalement toute théorie moderne là-dessus. Et pourtant l'Iran des années 2000 connaît un essor considérable dans ce domaine et en 2012 un article intitulé *Étude comparative des poèmes lyriques d'Ahmad Shamlou et Nâzım Hikmet* (Hamidreza Farzi, 1391) voit le jour. L'un des premiers, sinon le premier, à choisir un poète turc et un persan, et à avoir une base théorique moderne. Certes, la réception sans précédent du poète turc en Iran et les parentés thématiques entre l'œuvre de celui-ci et celle de Shamlou se trouvent à l'origine de ce choix. Pourtant dans le cas d'une étude comparée entre ces deux poètes, le projet, tout en recourant aux thèmes, dans le sens général du terme, ne semble pas pouvoir s'accomplir qu'en s'appuyant sur les théories plus récentes, puisque ici nous avons affaire à deux poètes dont l'un s'est profondément inspiré de l'autre ; deux poètes dont leurs différentes expériences vécues s'avèrent à travers la Structure d'Horizon de leurs œuvres.

A vrai dire, l'intérêt croissant que la critique contemporaine porte pour l'espace et l'espacement de l'énonciateur et l'intérêt qu'il gagne chez les théoriciens de la littérature comparée nous laissent croire qu'il vient déjà de s'imposer comme l'un des constituants du texte, et du fait l'un des éléments qui agissent sur la création artistique, et qui méritent d'être considérés comme une discipline d'étude, et cela surtout dans le domaine de la littérature comparée. Certes, en parlant de cette nouvelle perception de l'espace dans le domaine de la littérature comparée, il faut admettre que la géo-critique, une méthode d'analyse formulée et théorisée par Westphal, s'affirme d'emblée et c'est dans la même lignée que s'inscrit la notion de Structure d'Horizon, élaborée par Michel Collot.

Dans notre travail de recherche, nous aspirons, dans un premier temps, à situer la méthode dans le cadre d'autres théories du genre pour mettre en lumière quelques notions fondamentales autour desquelles notre étude va s'articuler, et dans un second temps, nous allons attaquer le vif du sujet en procédant un projet qui vise à définir la Structure d'Horizon de ces deux poètes en s'intéressant à une nouvelle perception de l'espace et l'obsession de l'espacement qui se voient chez tous les deux. La démarche qui s'ouvrira, certes, sur les divergences qui les distinguent et cherchera à donner une réponse à la question de savoir comment leurs vécus ont imprégné leurs Structures d'Horizon.

2. Horizon et Thème

La caractéristique principale du travail de Collot réside dans le fait qu'il se réclame de la thématique et s'inscrit volontiers dans la ligne des thématiciens tels Jean-Pierre Richard et Gaston Bachelard mais il faut plutôt l'envisager dans une perspective où la géo-critique s'impose et le lien qui unit le sujet et son paysage s'affirme de plus en plus. En fait, à la fin de son article intitulé « le thème selon la critique thématique », Michel Collot met en évidence l'existence d'une relation directe entre le thème et le paysage, en affirmant que « le thème a une structure (textuelle) et un horizon (extratextuel). La thématique part de l'analyse de la première, mais ne saurait s'y arrêter : elle s'efforce de déceler dans la " page " les grandes lignes d'un " paysage " » (COLLOT 1988, 89).

L'idée de déceler le vécu dans une œuvre littéraire trouve certes son fondement théorique dans les idées des vedettes de la phénoménologie qui s'appuyant sur la conception heideggerienne de l'homme considéraient toujours ce dernier dans un contexte ontologique (Dasein) et voyaient en littérature l'interprète de cet être-au-monde. Nul doute que cette nouvelle conception de l'homme s'articule autour d'une autre conception s'occupant du rapport de l'homme en tant que Sujet avec le monde : la perception. Pour la philosophie antique la perception du monde n'était qu'une image, voire une illusion tandis que depuis Husserl les philosophes se sont mis à considérer les choses parues « en chair et en os » (RICOEUR 1954, 96). De par-là une tentation pour saisir la réalité du monde, tentation qui heurte à une impasse : les choses ont un côté invisible aussi. C'est dans cette optique que l'herméneutique entre en jeu en s'offrant une tâche : l'interprétation de divers phénomènes par le biais des signes. Ce souci d'envisager le monde en phénomènes se révèle, certes, un des principaux moyens de la connaissance dont la philosophie moderne et les littéraires s'accordent sur l'importance, mais Collot, en assurant que la phénoménologie est seule à traiter la notion de Structure d'Horizon déclare qu'il faut y ajouter deux autres disciplines: linguistique et psychanalyse. (COLLOT 1989, 8) Cela parce que selon lui :

« La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforce de constituer les sciences mais celle du monde perçu et vécu. Or, celui-ci ne se donne jamais que comme horizon, c'est à dire selon le point de vue particulier d'un sujet et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination. » (*Ibid.*, 7)

2.1. Les thèmes communs ou différents ?

Comme nous avons vu dans les lignes précédentes, Collot définit chacune des trois notions fondamentales de sa théorie (*Thème, Paysage et Horizon*) en faisant appel aux autres et, pour ainsi dire, les frontières qui les distinguent semblent un peu floues. Dans l'un de ses premiers ouvrages sur ce sujet, c'est en reconnaissant un horizon interne et un horizon externe pour chaque thème que Collot cherche à le définir : « le sens d'un thème résulte d'une part de la somme des différents signifiés qui le représentent dans le texte et qui constituent ce que j'appellerai son "horizon interne"; et d'autre part de son rapport aux autres thèmes de l'œuvre qui constituent son "horizon externe" » (COLLOT 1988, 86). Dans un autre ouvrage publié une année plus tard, il atteste que « l'horizon n'est pas un thème parmi d'autres, mais une véritable structure. » (COLLOT 1989, 6) La constatation qui présuppose le fait que l'horizon est un thème et pas l'un des éléments dont le sens du thème résulte. Pour éviter cette ambiguïté dans la définition qui se voit d'un ouvrage à l'autre, il faut préciser que chez Collot le mot *thème* a deux auréoles sémantiques : 1. Le thème au sens large, « un thème parmi d'autres » qui a deux

horizons. 2. Le thème qui est « une véritable structure », la catégorie à laquelle la structure d'horizon aussi appartient. C'est à distinguer, dans la même perspective, deux sens pour le terme *horizon* aussi ; le premier qui s'offre presque comme un synonyme pour les termes tels aspect, côté et face, le deuxième qui est « une véritable structure » et s'affirme comme un thème. Du fait, en parlant de thèmes communs entre nos deux poètes, ce qui est d'ailleurs le cas du seul article traitant ce sujet « Etude comparative sur la poésie lyrique d'Ahmad Shamlou et celle de Nâzım Hikmet », il faut faire attention au fait que dans une perspective collotienne « liberté », « amour », etc. ne font pas nécessairement un thème.

Jeter un coup d'œil sur la poésie de nos deux poètes révélerait bien à quel point Shamlou s'est inspiré de son cadet. Shafii Kadkani dans son ouvrage concernant les origines de l'évolution de la poésie contemporaine persane, intitulé *Avec la lampe et le miroir*¹ pose la question des emprunts de ce dernier des poètes occidentaux tels Lorca, Hues, Aragon, Eluard, Maïakovski et Nâzım Hikmet et met en lumière le changement radical opéré dans le domaine de la rhétorique, le phénomène qui s'impose plus nettement chez Ahmad Shamlou qu'il considère profondément différent des autres. En effet, selon Kadkani : « d'une façon assez claire l'atmosphère de la poésie de Shamlou est différentes de celle des autres, et cela d'une façon assez sensible : il s'agit d'une architecture particulière du langage dans tous les détails des structures » (SHAFII KADKANI, 1390, 518). Dans ce passage Shafii Kadkani parle plutôt de l'influence de Maïakovski et surtout celle de la rhétorique particulière d'Ehsan Tabari, qui l'avait traduite. Alors non seulement notre poète novateur est influencé par Maïakovski, sur le plan thématique, mais également le choix rhétorique d'Ehsan Tabari en tant que traducteur aussi avait imprégné sa poésie. Nous savons d'ailleurs que la rhétorique de Tabari s'est elle-même construite à partir des traductions.

L'auteur de *Avec la lampe et le miroir* distingue trois étapes pour la découverte de la poésie occidentale en Iran : 1. Depuis la constitution jusqu'au début de l'époque de Reza Shah, on commence à faire des traductions éparses, dans cette période on ne s'intéresse pas beaucoup au nom du poète ou écrivain et considère le fait de traduire comme une création assez autonome. Tenons à titre d'exemple le cas de Parvin Etesami et ses poèmes qui sont des traductions libres de Lafontaine 2. Pendant l'époque de Reza shah jusqu'à sa chute en 1320, les poèmes traduits ont un aspect plutôt romantique, tels ceux de Shakespeare et Lamartine 3. Depuis 1320 jusqu'aux années 50 qu'on est témoin d'une rupture avec l'ambiance apolitique et individualiste de la poésie d'autrefois et l'essor de la poésie qui a un aspect politique et social. Nâzım Hikmet, Pablo Neruda, Eluard et Maïakovski sont les poètes les plus traduits dans ce temps (*Ibid.*, 147-166). Shamlou, lui-même dans la préface d'un recueil de poèmes traduits d'Eluard et Hues, admire cet aspect social : « après avoir passé tant de siècles en retrait et silence, cette poésie, doit son réveil, pour une grande partie aux grands poètes des années 30 jusqu'aux années 50 d'autres pays et d'autres langues. Les chefs qui nous ont appris la poésie originelle et nous ont ouvert les voies de l'engagement » (*Ibid.*, 512). En plus, dans une interview, Shamlou, avait attesté le rôle primordial du poète turc en disant que « l'un de ceux qui ont influencé [sa] poésie et y ont fait une correction orbitale de 180 degrés était Nâzım Hikmet » (MOJABI, 1381, 512).

A vrai dire Nâzım avait influencé toute une génération des poètes d'inspiration humaniste et de prétention politique et sociale non seulement par sa poésie mais par sa

¹ Titre original: با چراغ و آيينه

manière de vivre. Vrai croyant du marxisme, il passa 10 ans de sa vie en prison et presque 20 ans en exil et il a reçu le prix international de la paix, Nobel de 1955. La poésie de Shamlou inscrite par les spécialistes dans le courant du symbolisme social, à l'instar de Nima Yushij (1896-1960) et en tissant un réseau lexical très proche de celle d'Hikmet et Neruda cherche à s'engager dans ce qui se passait en Iran d'autrefois. Ce réseau se construisait autour des termes tels liberté, humanité et patrie. Le fait qui atteste la tentation de Shamlou pour adhérer au culte des poètes dont on a déjà cité le nom. L'amour terrestre mais salvateur est un autre élément qui se voit chez Hikmet et Neruda de même que chez le poète iranien, l'amour d'une femme qui se superpose parfois avec l'amour de la patrie. Sur le plan poétique et lexical les points communs ne manquent pas mais ce qui distingue ces deux poètes, c'est plutôt leur Structure d'Horizon qui trouve son origine dans le vécu des poètes, incarné à travers les réseaux d'images.

2.2. Une nouvelle perception du paysage représenté

Tomas François dans son étude sur le paysage affirme que c'est un des concepts fondamentaux de la modernité occidentale inventée par la Renaissance et déclare qu'il est issu d'une rupture avec la perception allégorique et symbolique du lieu fournie par la Bible. (FRANCOIS 1994, 278) Certes la même perception allégorique dominait la littérature turque et persane aussi, toutes deux enracinées d'une part dans des traditions fortement islamiques et d'autre part dans des cultures mystiques, le chamanisme des Turcs et le mithraïsme et la culture zoroastrienne de la Perse antique. Une perception du monde ayant la conviction que tous les éléments de la nature ont de l'âme et sont susceptibles d'être le porte-parole de l'Invisible. Cette vision panthéiste et animiste du monde était toujours présente dans la reprise des motifs communs à la littérature classique persane, arabe et turque.

Or, Hikmet et Shamlou en tant que poètes modernes se sont beaucoup écartés des descriptions traditionnelles de leurs environnements non seulement par le fait que l'environnement s'est profondément changé, ce qui est juste d'ailleurs, mais aussi parce que le poète moderne n'a plus la perception d'un certain Fuzuli¹ ou Hafez du paysage. C'est dire que ayant recours à la même ressource paysagère que ses prédécesseurs, le poète donne naissance à un autre paysage ou fait appel aux autres sens d'un même paysage. Pour examiner ce changement du point de vue, il suffit de retenir les nouvelles significations que le poète évoque dans la représentation des éléments de la nature, entre autres, invariables dans leurs essences objectives. Les significations plus compatibles avec les soucis d'un poète combattant qu'ils étaient. Par exemple, l'image de la mer, d'une haute fréquence chez Hikmet ne se renvoient plus aux idées développées au sein du soufisme musulman², mais plutôt à celui de partir pour les pays lointains, à l'exotisme et parfois même à la liberté, deux idées fortes associées chez Hikmet. La même divergence s'avère dans le cas de l'image d'un arbre auquel le poète s'assimile, le cas très courant dans la littérature arabe, persane et turque, Hikmet laisse l'image d'arbre amoureux, le saule pleureur ou le cèdre, symbole de la liberté pour dessiner un

¹ Fuzûlî, grand poète turcophone du XV et XVI siècle, représentant de la littérature dite Divan' littérature classique.

² Selon le symbolisme du soufisme la mer a des connotations diverses, dont presque toutes évoquent l'union de la créature (l'homme) et Créateur. Pour plus d'information sur le concept de la nature dans la poésie classique turque cf. Ali Yıldırım, İslamın tablat anlayışı ve divan şiirinde yansımaları; pour plus d'information sur le symbolisme de la mer dans la littérature développée autour du soufisme cf.

نصرالله زیرک، موج و دریا در مثنوی معنوی ; مریم محمودی، بررسی و تحلیل نماد دریا در آثار عطار

noyer ; l'arbre qui ne se figure pas dans la liste des arbres de la connotation mystique islamique, ni ceux auxquels la tradition turque rend un culte¹ ; un arbre qui, comme l'homme moderne d'ailleurs, n'a rien d'extraordinaire et s'introduit dans le monde poétique sans évoquer aucune idée spirituelle : « Je suis tout imprégné de mer et sur ma tête écument les nuées/ Dans le jardin de Gulhané, voilà que je suis un noyer/ un vieux noyer tout émondé, le corps couvert de cicatrices/ Nul ne le sait, ni toi, ni même la police. » (HIKMET, 2002, 18)

Chez Shamlou ce n'est pas exactement le même cas puisqu'il s'intègre, comme nous avons déjà dit, dans le courant du symbolisme social des années 30. Sirous Shamisa dans un article concernant le symbolisme social dans la poésie contemporaine iranienne évoque un double visage de Shamlou, le jeune qui est romantique et celui des années de combats, qui regrette dans un poème ces vers antécédents et les condamne au nom du peuple (SHAMISA&HOSEINPOUR, 1380, 27-30). Le symbolisme mystique jouissant d'un passé assez long en Iran, notre poète novateur ne pouvait beaucoup s'écarter de cette tradition et pourtant, il savait bien changer certains symboles présents depuis Hafez et Khayyâm en symbole social. C'est le cas pour toute une terminologie décrivant la bien-aimée que Shamlou vide de son contenu mystique pour appliquer à un amour terrestre ou à un héros politique. Ainsi dans le poème de Nazli nous sommes témoins d'un poème apparemment amoureux dédié à un des combattants de l'époque du Shah et l'expression du sang de cyprès (Khun-e sarv) se fait jour. Pourtant dans l'univers poétique de Shamlou les éléments mystiques et non terrestres se succèdent et ainsi on tombe sur l'image de l'arbre dépourvu de tout mysticisme : « Ne me prie pas comme on le fait à un arbre sacré/ que je me meure de la honte de mon impuissance./ Je ne suis pas l'arbre de miracle/ Je ne suis qu'un arbre/ Un pin dans un fossé/ et je n'ai d'autre faculté/ que d'être ton nid/ Ton lit/ Et ton cercueil.»²

Dans l'étude comparée sur le lyrisme de Nâzım Hikmet et Ahmet Shamlou, l'auteur met l'accent sur le fait que l'amour pour eux n'est plus l'amour platonicien d'autrefois ; qu'il est terrestre, mais pas, comme autrefois, perçu comme perverse ; et qu'il se débouche sur l'humanisme. (FARZI, 1391,6)

Cet aspect terrestre de l'amour, c'est en effet issu d'un changement radical de la perception du sujet dont nous avons déjà parlé. Dans cette nouvelle perception de l'homme, il serait considéré dans son aspect terrestre, un sujet qui est un corps matériel limité par l'espace et le temps. Dans une étude comparée entre Walt Whitman et Shamlou, l'auteur insiste sur le fait que dans l'univers de Shamlou aussi bien que dans celui de Whitman il y a une forte tendance humaniste articulée autour des motifs sociaux, il y parle aussi de l'innovation de deux poètes sur le plan langagier mais surtout il défend la conviction selon laquelle chez tous les deux le corps a la même importance que l'esprit et conclue, enfin, que chez le poète américain l'aspect mystique se voit plus net. Or, en comparaison d'Hikmet qui ne s'intéresse pas beaucoup à la question de Dieu, Shamlou ne cesse pas de s'interroger sur cette question. Même si apparemment sa poésie ne s'entend pas bien avec la religion, il y a chez lui un réseau lexical assez riche concernant la religion, Dieu et le ciel. L'idée de la présence du mystique chez Shamlou est à développer mais avant de se lancer dans ce sujet nous allons-nous attarder un peu sur l'obsession de l'espace chez ces deux poètes.

¹ Cf. Ülkü Gürsoy, Türk kültüründe ağaç kültü ve dut ağacı.

² چندان دخیل میند که بخشکانی ام از شرم ناتوانی ی خویش/ درخت معجزتی نیستم/تنها یکی درخت ام/نوجی در آب کندی/ و جز این ام هنری نیست/که آشیان تو باشم/تخت ات و/تابوت ات. (سرود ششم، سایت رسمی احمد شاملو)

3.1. Obsession de l'espace

Dans les premières pages de son livre, *La poésie moderne et la Structure d'Horizon*, et en justifiant le choix du titre, Collot fait allusion à « l'insistance avec laquelle revient, dans les poèmes contemporains, la mention de l'horizon. » (COLLOT 1989,6). Chez Hikmet de même que chez le poète iranien, non seulement le propre terme de *l'horizon* et du *paysage* a une récurrence quelconque mais aussi beaucoup de termes indiquant l'espace et un nombre considérable de noms propres géographiques témoignant l'intérêt des poètes pour l'espace. Cet intérêt se manifeste parfois dans une relation étroite avec l'identité et se débouche sur une sorte de nationalisme et parfois s'avère comme la soif de fuir, de partir pour un ailleurs. Aussi faut-il prendre en considération le paradoxe qui naît dans une telle perspective, le paradoxe d'être un poète humaniste qui se bat pour « l'égalité entre les hommes », le cas d'Hikmet, et qui « épargne l'homme », le cas de Shamlou et d'avoir un fort goût pour sa « propre terre », n'exister qu'à travers elle.

Notons toujours le poème du *Noyer* d'Hikmet ; ici être dans le jardin de *Golhané* s'impose comme une des caractéristiques principales de l'arbre, et à chaque reprise le mot *noyer* rappelle le mot *Gulhané* aussi, liant ainsi l'identité de l'arbre à l'espace. D'ailleurs, ce souci s'ouvre sur une identification avec la ville d'Istanbul, le fait de s'identifier avec la ville et pas avec ses habitants pourrait s'interpréter par le nationalisme certes, mais aussi par la sympathie du poète pour le lieu : « Moi qui suis la ville d'Istanbul/J'ai connu la guerre./[...] /Et les pauvres gens d'Istanbul, laborieux et honnêtes, /Brûlaient dans leurs lampes de l'urine. / Ils se nourrissaient d'orge, de trognons de maïs/ Et de graines de bruyère/ [...] » (HIKMET, 1999)

Dans le cas de Shamlou, cette alliance entre l'identité et l'espace est tellement forte que le lecteur est témoin d'une phobie d'être hors de l'espace et chaque fois que le moi-narrateur s'interroge sur son identité il s'interroge sur sa position spatiale aussi :

« Le volume ténébreux de n'être nulle part/ N'être nulle part et être hors de temporalité/ Et à l'heure le besoin de chercher les droits de quelqu'un/ Dans le temps et dans l'espace/ Affablement:/ « Moi aussi, je suis là »/La rumeur qui se répète jusqu'aux lointains de l'espace. »

Dans un autre poème : « Mais, dis-moi/ [...] / Où est-ce que tu es? / Qui est-ce que je suis et où est-ce que se trouve notre géographie ? ».¹ Et:

« Quand est-ce je vivais, moi? / Quel ensemble enchaîné des jours et des nuits? / [...] / Quand je vivais moi? / Quelle croissance et décroissance/ Que mon propre ciel/ n'est pas le toit d'au-dessus de ma tête? / [...] / Laisse mon soleil être ma chemise/ et mon ciel, ce toile vétuste et décoloré/ Laisse-moi avoir ma terre sous les pieds/ La terre construite des fragments des diamants et des frémissements de douleur./ Laisse-moi sentir mon territoire sous mes pieds/ et entendre la voix de ma germination »²

Or, l'insistance d'un tel regard au lieu se débouche sur une sorte de nationalisme, inconciliable avec le portrait d'un communiste fervent qu'il offre de lui-même. Notons par exemple un autre poème dans lequel le poète reprend son projet d'auto-

¹ [...] / کجایی تو؟ / که ام من؟ / و جغرافیای ما / کجاست؟ (کجا بود آن جهان... ، مدایح بی صلہ، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

² چه هنگام می زیسته ام؟ / کدام مجموعه ی بیوسته ی روزها و شبان را / من؟ / [...] / چه هنگام می زیسته ام؟ / کدام بالیدن و کاستن را / من / که آسمان خودم / چتر سرم نیست؟ / [...] / بگذار / آفتاب من / پیرهن ام باشد / و آسمان من / آن کهنه کرباس بی رنگ / بگذار / بر زمین خود بایستم / بر خاکی از براده ی الماس و ریشه ی درد / بگذار سرزمین ام را / زیر پای خود احساس کنم / و صدای رویش خود را بشنوم / [...] (هجرانی، ترانه های کوچک غربیت، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

présentation : « Moi un homme/ moi Nâzim Hikmet poète turc moi/ ferveur des pieds à la tête/ des pieds à la tête combat/ rien qu'espérance, moi. » (HIKMET, 2002)

Aussi pourrait-on révéler cette tendance chez le poète iranien, la tendance que l'ambiance particulière de l'époque encourageait certes. Nous allons voir comment Shamlou s'insère volontairement dans le courant qui se réclamait de la Perse antique. Le fait qui s'entend bien avec son nationalisme et son obsession de l'espace aussi : « Mon prénom est en arabe, / mon nom de la tribu est en turc, / et mon pseudonyme est en persan. / Mon nom de la tribu éprouve de la honte par rapport à l'Histoire, / et mon prénom, je ne l'aime pas ».¹

Toujours dans le même contexte la haute fréquence des noms propres de lieu aussi semble significative :

« Je suis né en 1902/ Je ne suis jamais revenu dans ma ville natale/ Je n'aime pas les retours. / A l'âge de trois ans à Alep, je fis ma profession de petit-fils de pacha/ à dix-neuf ans, d'étudiant à l'université communiste à Moscou/ à quarante-neuf ans à Moscou, d'invité du Comité Central, / [...] / Je n'étais pas sur les routes d'exode, / sous les avions volant en rase-mottes, / [...] » (HIKMET, 1999)

Nous voyons comment l'intérêt épistémologique que la poétique moderne porte à l'espace et l'espacement, trouve son écho dans la poésie de ces deux poètes qui lient leurs existences à leurs expériences vécues, réalisées dans un espace bien particulier. Il ne s'agit plus de l'expérience transcendantale mais du vécu d'un Dasein qui s'enracine dans sa propre géographie, un sujet qui a *les pieds sur la terre*.

3.2. Paysage et portée de la visibilité

Nous avons déjà vu comment *le thème* et *l'horizon* se définissent mutuellement, et nous avons déjà évoqué le lien qui unit la notion de paysage et celle de l'Horizon. En effet, nombreux sont des remarques de Collot qui réunissent toutes ces deux notions. Pourtant, c'est toujours la redéfinition de l'horizon qui agit sur celle de l'autre et nulle part l'auteur n'entreprend un tel projet de redéfinition pour le paysage sinon à travers et sous l'influence du premier :

« [...] Le lieu devient paysage. Morceau de « pays », certes, arraché du regard à la terre, mais qui donne à lui seul la mesure du monde. Car il possède un HORIZON, qui tout en l'imitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l'invisible— ce battement du proche et du loin qui est la pulsation même de notre existence. » (COLLOT, cité in NU(e), 11)

Comme nous avons déjà évoqué et le terme *existence* dans cette citation le témoin bien, il faut intégrer tout le discours de Collot dans le cadre des théories profondément inspirées par la phénoménologie. Dans un commentaire exprimant l'admiration de l'auteur pour la phénoménologie, il assure :

« Je n'en [Horizon] avais qu'une intuition confuse, jusqu'à ce que je découvre la phénoménologie, qui avait fait de l'HORIZON une de ses notions cardinales. Elle m'a permis de comprendre qu'il ne se réduit pas à une ligne dans le paysage, mais correspond à une véritable structure, qui informe toute notre expérience : non seulement la perception de l'espace, mais la conscience intime du temps, et notre rapport aux autres. » (*Ibid.*)

۱. [...] / نام کوچکم عربیست/ نام قبیله‌یی‌ام ترکی / کُننیم پارسی. / نام قبیله‌یی‌ام شرمسار تاریخ است/ و نام کوچکم را دوست نمی‌دارم/ [...] (در جدال با خاموشی، مدایح بی‌صله، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

C'est dans ce cadre que la trilogie de la création artistique selon Collot se définit : l'horizon en tant que traduction de la réalité de l'œuvre littéraire engage une trilogie à laquelle Collot fait recours dans toutes ses analyses : le sujet, le monde et le texte envisagé comme langage. Le monde c'est le paysage et pourtant n'oublions pas que ce qui importe pour Collot c'est l'interaction de ces trois pôles de l'expérience poétique et pas des remarques éparses concernant tel ou tel (COLLOT, 1989, 6). Ainsi, la réintégration du sujet dans le paysage et l'exigence du concret sont des éléments à chercher dans toutes les définitions qu'il donne de l'horizon. Notons comment dans *L'Horizon fabuleux I*, l'horizon s'articule autour de la notion du paysage et du corps : « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée du regard et à disposition du corps. » (COLLOT, 1988, 12). En plus selon lui : « le paysage n'est pas seulement vu, il est habité. Le parcours du regard ne fait qu'anticiper sur les mouvements du corps. Dans le spectacle offert par le paysage, s'inscrivent tous les comportements corporels possibles et imaginables » (COLLOT, 1988, 13).

Nous avons déjà parlé de matérialité et corporalité chez Hikmet et Shamlou et toujours dans la même perspective, il faut nous interroger sur le paysage et son orientation chez chacun. Une des images fréquentes chez Hikmet c'est celle de voyage, l'image qui est presque absente chez Shamlou. Cette différence nous sert comme un point de départ. Dans un poème intitulé *Bateau* Hikmet dessine le départ d'un bateau :

« Ce n'est pas un cœur, bon sang, mais une sandale de peau de buffle, / qui marche sans cesse, marche/ sans se déchirer/ qui avance sur les cailloux des routes. / Un bateau passe devant Varna. / « Ô les fils d'argent de la Mer Noire! » / Un bateau s'en va vers le Bosphore. / Nâzım tout doucement caresse le bateau/ et s'y brûle les mains/ [...] » (HIKMET, 1999)

Constatons comment le cœur, symbole des sentiments, revêt une connotation matérielle pour être le premier membre d'une comparaison dont le deuxième membre est une sandale de peau de buffle. Notons la description de sandale qui insiste sur sa matière et accentue la divergence entre le comparant et le comparé. Néanmoins, la sandale, aussi matérielle qu'elle soit appelle une scène presque lyrique, chère au poète, qui s'intègre bien dans la poétique du monde Hikmetien : marcher sans cesse, sans se déchirer, avancer sur les cailloux des routes. Or, l'élément qui nous conduit vers le thème de l'horizon ne se révèle que dans le deuxième épisode : un bateau passe et le poète en le caressant, s'y brûle les mains. Cette scène clé qui reviendra d'un poème à l'autre présente non seulement le désir de *Partir* mais aussi la rupture qui existe entre le sujet-parlant et son cœur, ou pour être plus précis, une rupture entre leurs structures d'horizon.

Les tournures telles *Caresser tout doucement*, et *Brûler les mains* attestent bien ce désir. Mais pourquoi le poète n'accompagne pas ou ne suit pas son cœur ? Une route pleine de cailloux et une mer où des bateaux s'en vont, suggèrent, tous les deux, l'idée de *Partir*, et toutefois ce verbe dans deux géographies tout à fait différentes, deux mondes nettement distingués. Ce qui est étrange, c'est qu'entre ces deux épisodes il n'y a aucun adverbe d'opposition. Ce poème est composé en 1957, 7 ans après la libération du poète et pourtant le sujet parlant se sent toujours derrière une barrière qu'il n'a pas permission de franchir.

Dans *Horizon de Reverdy*, Collot affirme la nécessité de « dégager la portée de la scène qui attire le plus souvent vers lui le regard du poète » (COLLOT, 1981, 15) et

souligne que Reverdy cherche dans l'horizon le mystique perdu. Question qui s'impose à présent c'est la signification de l'horizon pour Hikmet qui ne se mêle jamais des questions métaphysiques ? Son regard, est-il jamais attiré par le ciel ? Pour répondre il faut faire toujours recours au paysage. Nous avons déjà constaté la nature fictive de nombre de paysages hikmetiens et surtout la présence d'une barrière à travers laquelle la scène est vue ou celle qui interdit toute vision et laisse libre cours à l'imagination. Une lecture phénoménologique nous oriente à discerner dans la haute fréquence de cette image et l'omniprésence du thème de la distance, l'expérience de la prison. 10 ans de prison a profondément marqué l'esprit du poète qui s'identifie parfois par le lieu et parfois le dépasse. Sa hantise des idéaux marxistes lui a fallu inventer le monde extérieur et ensuite après libération, non plus, il ne peut pas se débarrasser de ce paysage, ce point de vue enfermé et ce décalage persistent. De ce point de vue, l'étude d'un autre poème serait utile. Dans ce poème ces deux horizons faillent se superposer, dans un contexte à-peu-près romantique, pour encadrer l'itinéraire de Don Quichotte. Ici Don Quichotte est le chevalier qui part, comme le note notre poète, pour « conquérir le beau, le vrai et le juste », il *suit* la raison de son cœur et toutefois se trouve devant un monde absurde.

« Le chevalier de l'éternelle jeunesse. / Suivit, vers la cinquantaine, / la raison qui battait dans son cœur. / Il partit un beau matin de juillet/ pour conquérir le beau, le vrai et le juste. / [...] / Je sais, / une fois qu'on tombe dans cette passion/ et qu'on a un cœur d'un poids respectable/ Il n'y a rien à faire, mon Donquichotte, rien à faire, / Il faut se battre avec les moulins à vent. / [...] » (HIKMET, 1999)

Cet écart des horizons s'avère d'une manière plus explicite dans le poème d'*Angine de poitrine* :

« Si la moitié de mon cœur est ici, docteur, / L'autre moitié est en Chine, / Dans l'armée qui descend vers le Fleuve Jaune. / Et puis tous les matins, docteur, / Mon cœur est fusillé en Grèce. / Et puis, quand ici les prisonniers tombent dans le sommeil/ quand le calme revient dans l'infirmerie, / Mon cœur s'en va, docteur, / chaque nuit, / [...] / une pomme rouge : mon cœur. / Voilà pourquoi, docteur, / et non à cause de l'artériosclérose, de la nicotine, de la prison, / j'ai cette angine de poitrine. / Je regarde la nuit à travers les barreaux/ et malgré tous ces murs qui pèsent sur ma poitrine, / Mon cœur bat avec l'étoile la plus lointaine. » (HIKMET, 2002, 89)

Notons comment le paysage exotique qui concerne le cœur s'ouvre sur celui du poète et comment les mots tels *prison* et *les prisonniers* ouvrent un réseau d'images concernant un huis clos : Regarder *La nuit à travers les barreaux* et *Les murs qui pèsent sur la poitrine*.

En ce qui concerne le paysage de Shamlou, une brève étude nous révélerait bien que les scènes analogues à celles que nous avons vues chez Hikmet n'existent pas chez le poète persan, aucune ambition de voyage, ni les tableaux décrivant le départ. Dans trois poèmes, Shamlou parle de ce motif. Le premier, qui porte *voyage* comme titre, développe l'image d'un voyage mystique tel envisagé dans la tradition mystique du soufisme, un voyage très difficile qui se fait, à vrai dire, pas sur l'étendue de la terre, mais vers le ciel.

« Pour l'amour de Dieu/ Dis-moi, mon capitaine où est mon mosquée? / Il se trouve dans laquelle des îles de cet étang de sûreté, / Pourquoi son chemin passe à travers sept mers sans aucun refuge. / *** / [...] / S'il n'y a l'amour/ aucun être humain/ n'a pas la virtualité d'un tel voyage. / [...] / Dans l'étendue éternelle, / Dans une île vierge, / Nous nous sommes

débarqués. / Tu as dit : «voilà le voyage qui vient d'arriver à son terme:/ La difficulté qui a abouti au bonheur » / et moi, J'ai mis mon front sur la terre pour adorer. [...] »¹

Comme nous pouvons le constater, en faisant recours à un réseau lexical construit des termes tels « mosquée », « pour l'amour de Dieu », « sureté », « refuge », « étendu éternel », « mettre le front sur la terre pour adorer » et le chiffre « sept », le poème affirme d'emblée le caractère spirituel de ce voyage. Deux autres poèmes qui font appel au terme *voyage* l'introduisent dans un réseau lexical dont l'*horizon* aussi fait partie. *La route du derrière le pont* est un poème qui met en lumière le dégoût du poète pour le voyage et son désintéret à l'égard du côté invisible de l'horizon, l'image du train qui passe est bien comparable à celle de bateau d'Hikmet : ce train n'est pour rien et cette route n'arrive pas à inviter le narrateur à le suivre.

« Je n'ai plus le moindre désir de voyage. / Je n'en ai plus aucune envie. / Le train qui passe, à minuit, au milieu de notre village en beuglant/ Ne réduit pas mon ciel/ Et la route qui suit son chemin sur le dos du pont/ N'apporte pas mes espoirs vers les autres horizons/ [...] »²

Troisième poème se révèle plus explicite et rassemble tous les motifs existant dans les deux poèmes cités. Presque tous les vers de ce poème attestent le désespoir et la désinvolture qu'*ici* et le paysage à découvrir inspirent :

« Mon premier voyage fut «un retour» aux horizons/ De sable et de lande, pour abîmer l'espoir. / D'avoir suivi une route/ Lointaine avec mes premiers pas inexpérimentés/ Mon premier voyage/ Fut «un retour». / ***/Le lointain/ Ne m'enseignait aucun espoir. / J'étais debout face à l'horizon brûlant, / Tremblant sur mes jeunes jambes. / J'ai compris/ Qu'il n'y avait pas de promesse/ Puisqu'un mirage s'étendait au beau milieu. / Le lointain n'enseignait aucun espoir/ J'ai compris qu'il n'y avait aucune promesse. / Cette étendue était une prison si grande/ Que l'âme, honteuse d'impuissance / Se cachait dans les pleurs. » (Le commencement, Aïda dans le Miroir, Trad. Abolgassemi, site officiel)

Qu'est-ce qu'il entend par *cette étendue* sinon le paysage habité ? En effet, en distinguant *l'horizon brûlant du devant des horizons vers lesquels le sujet retourne*, nous pourrions définir une troisième instance chez Shamlou dont Collot n'a jamais parlé : les horizons déjà quittés et le passé. Collot a bien mis l'accent sur la correspondance qui existe entre le futur et l'horizon (COLLOT, 1989, 50). De ce point de vue l'horizon est certes l'horizon à découvrir, tandis que dans ce poème de Shamlou nous avons affaire avec *le retour et les horizons déjà quittés*. Le temps qui correspond à ces horizons est certes le passé. Ainsi on pourrait, peut-être, développer l'opposition binaire entre *ici-présent* et *l'horizon-futur* en ajoutant le paysage déjà quitté-passé dont les exemples ne manquent pas chez Shamlou : lorsque le lointain n'enseigne aucun espoir et l'étendue du paysage n'est qu'une grande prison le sujet choisit le retour. Comme nous avons vu dans le cas du premier poème, ce retour non plus n'est pas moins difficile mais c'est une «*difficulté qui a abouti au bonheur*».

¹ خدای را/مسجد من کجاست، ای ناخدای من؟ /در کدامین جزیره آن آبگهی ایمن است/ که راهش/از هفت دریای بی زنهار/ میگذرد؟/ [...] / اگر عشق نیست/ هرگز هیچ آدمیزاده را/ تاب سفری اینچنین/ نیست! [...] / در گستره خلوتی ابدی/ در جزیره بکری فرود آمدیم./ گفتی/ «-اینت سفر، که با مقصود فرجامید:/سختینه ئی با سرانجامی خوش!«/ و به سجده/ من/ پیشانی بر خاک نهادم. (سایت رسمی احمد شاملو- ترجمه ی مؤلف)

² مرا دیگر انگیزه ی سفر نیست./ مرا دیگر هوای سفری به سر نیست. / قطاری که نیم شبان نعره کشان از ده ما می گذرد/ آسمان مرا کوچک نمی کند/ و جاده بی که از گرده ی پل می گذرد/ آرزوی مرا با خود/ به افق های دیگر نمی برد. (جاده ای آن سوی پل"، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

De surcroît, en parlant du dégoût du paysage à découvrir chez le poète, il faut ajouter la grande horreur que le côté invisible lui inspire. Son appel au mythe de Janus est témoin de cette horreur : « L'autre face de toi/ est une laideur fatale/ Ô, le profit salvateur de Janus ! »¹. Le nom de Janus est assimilable à un nom commun signifiant « passage », il veille sur le seuil de la maison, protégeant le passage de l'intérieur à l'extérieur et inversement, il veille sur la naissance comme passage du néant à la vie. En fait, si la notion de passage reste partout sensible, elle se confond parfois avec celle de commencement (BRISSON). Autrement dit, cet appel au mythe de Janus fortifie l'idée que le poète persan évite les lointains et le futur. La laideur fatale que le poète attribue à l'autre face des choses s'oppose bien à la beauté et au bonheur du tableau que l'imagination du poète turc dresse derrière les murs et dans la prison.

4. L'axe horizontal ou l'axe vertical ?

Nous avons déjà dit que la conscience hikmetienne contemple sans cesse les paysages lointains soit en y attachant le bonheur du futur, l'exotisme et l'invisible, soit en y trouvant une réponse pour ses idéaux humanitaires et universalistes. La barrière dont nous avons parlé de l'omniprésence aussi surgit dans ce type de paysage qui s'inscrit dans une lignée horizontale, tandis qu'il y a de rares fois que l'homme hikmetien lève la tête pour voir le ciel ; voilà le moment décisif où le sujet-parlant se distingue du lieu, et perd volontairement l'identité qu'il emprunte.

Dans un colloque sur la naissance de la notion du paysage, Collot affirme que : « la conquête de la station verticale a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains (COLLOT, 2006, 12). Selon cette remarque, en se redressant, l'homme se donne l'occasion d'envisager les lointains, mais une question s'impose : regarde-t-il au-dessus de sa tête aussi ?

Cette troisième direction, c'est celle qui réveille en poète turc un vague goût pour le mystique :

« Aujourd'hui c'est dimanche. /Pour la première fois aujourd'hui/ ils m'ont laissé sortir au soleil, / et moi, /pour la première fois de ma vie,/ m'étonnant qu'il soit si loin de moi/ qu'il soit si bleu/ qu'il soit si vaste/ j'ai regardé le ciel sans bouger./ Puis je me suis assis à même la terre, avec respect./ je me suis adossé au mur blanc./ En cet instant, pas question de gamberger./ En cet instant, ni combat, ni liberté, ni femme./ La terre, le soleil et moi./Je suis heureux. » (HIKMET, 1999, 36)

« Pour la première fois » il prend son regard du devant et regarde le ciel, la béatitude qui s'empare de lui, a certes, une origine mystique et immatérielle et l'entraîne à quitter l'amour et le combat, à se sentir sur le même pied que *le soleil et la terre*. Cette illumination ne s'offrant que dans deux des poèmes publiés d'Hikmet nous laisse croire que l'horizon pour Hikmet se construit sur l'axe horizontal.

En ce qui concerne Shamlou, nous sommes déjà arrivés à cette constatation qu'il évite le paysage à découvrir et cherche à retrouver les horizons déjà quittés. Cette attitude s'insère dans un regard mystique au monde. Bien à l'encontre d'Hikmet qui ne s'intéresse pas beaucoup à la question du créateur, le mot *Dieu* jouit d'une très haute fréquence chez le poète persan qui le consomme : « Il n'en reste rien/ [rien] même / qui me jette une malédiction avant de partir/ [...]J'ai consommé l'air/ J'ai consommé

¹ آن روی دیگر / زشتی ی هلاکت باری است/ ای نیم رخ حیات بخش ژانوس! (سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

l'océan/ J'ai consommé la planète/ J'ai consommé Dieu/ et il ne m'en reste rien / qui jette une malédiction / [...] »¹

De plus, la question de Dieu, presque toujours abordée chez Shamlou avec une sorte de révolte s'accompagne dans ce poème avec la déception ; s'il cherche le spirituel, c'est pour se faire maudire. La situation tragique de l'homme sur la terre qui s'avère comme l'un des motifs fréquents chez Shamlou, se profile derrière diverses images : dans un poème la terre est une prison, une tombe et dans un autre elle s'offre comme une bien-aimée que l'homme a trahie pour le ciel : « [...] / C'est ainsi que le chant et la beauté / ont quitté la terre, / Qui n'appartient plus aux hommes. / Il ne reste qu'une tombe, une oraison / et l'homme / à jamais enchaîné / restera / dans la prison de l'esclavage. »²

En plus des termes mettant l'accent sur le rapport tragique de l'homme avec la terre, dans ce poème, le temps des verbes aussi pourrait être révélateur : le verbe au passé simple qui annonce le départ du chant et de la beauté présuppose un passé, à bien des égards, mythique. Ce passé mythique ne se présente jamais d'une façon explicite et le poète n'a jamais consacré un poème complet à ce sujet ; rien que le regret et les rares allusions. Nous avons déjà évoqué le fort goût des intellectuels de l'époque pour la Perse antique, l'idée très courante sous les Pahlavis que les poètes aussi partageaient. C'est bien difficile de dire si c'est l'horreur du présent et du futur-et la déception de Shamlou- qui se trouvent à l'origine de son goût pour la Perse antique ou l'inverse, mais ce qui est certain c'est que ces deux se sont fortifiés.

Le dialogue de la terre avec l'homme est un long poème dans lequel nous abordons l'image de la terre bien-aimée et l'homme qui l'a trahie pour le ciel : la terre se plaint d'ignorance de l'homme et de sa trahison en disant qu'elle l'aimait :

Et je t'ai adressé des messages, maints messages et à maintes voix, en disant que laisse le ciel [et que] l'inspiration vient du sol. Je t'ai adressé le message, en disant que toi, tu n'es pas un esclave et que, dans cette étendue, tu as la souveraineté d'un roi, et celle qui t'a choisi pour cette souveraineté c'est l'affection de la terre et pas l'obligance du ciel / [...] / c'était le destin, le ciel, murmura l'homme, n'exigeait-il pas de sacrifice ?³

Le poème se ferme sur les plaintes de la terre et l'homme n'a rien à dire. Cet homme représente bien le sujet de Shamlou, celui qui se laisse être victime du sacrifice que le ciel exige (rappelons la malédiction de Dieu qu'on a déjà abordée dans les lignes précédentes), celui qui tout en s'efforçant d'être terrestre ne cesse jamais de regarder vers le ciel.

5. Conclusion

Enraciné dans un temps où les intellectuels croyaient en communisme et en un avenir tout à fait brillant pour tous les hommes, Nâzım Hikmet a une perception matérielle du monde et un regard vers le futur, tandis que Shamlou né avec un décalage de plus de deux décennies est témoin des échecs subis par les combats des années précédentes, n'arrive pas à se convertir au culte de son aîné. Autrement dit, tous les deux nés dans les

¹ چیزی به جا نماند / حتی / که نفرینی / بدرقه ی راهم کند . / هوا را مصرف کردم / اقیانوس را مصرف کردم / سیاره را مصرف کردم / خدا را مصرف کردم / و لعنت شدن را ، بر جای ، / چیزی به جای بنماندم . (سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)
² و بدین گونه بود / که سرود و زیبایی / زمینی را که دیگر از آن انسان نیست / بدرود کرد . گوری ماند و نوحه ای / و انسان / جاودانه پا در بند / به زندان بندگی اندر / بماند . (تکرار، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه ی مؤلف)
³ و تو را من پیغام کردم از پس پیغام به هزار آوا که دل از آسمان بردار که وحی از خاک می رسد ، پیغامت کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست که در این گستره پادشاهی تو و آنکه تو را به پادشاهی برداشت نه عنایت آسمان که مهر زمین است ! [...] انسان زیر لب گفت : تقدیر چنین بود ، مگر آسمان قربانی نمی خواست ؟ (گفتگوی زمین و انسان، سایت رسمی احمد شاملو، ترجمه مؤلف)

pays d'une forte coloration orientale et religieuse, la ferveur qui, dans les premières décennies du marxisme, avait charmé les intellectuels permet au poète turc d'escamoter le mysticisme de son peuple et de placer tout son espoir sur la terre. Cependant, Ahmad Shamlou tout en s'attachant à le suivre dans son combat mondialement admiré, n'arrive pas à jurer son désespoir et au lieu d'explorer les lointains, comme le poète turc, tourne vers le passé et cherche à rentrer aux horizons d'autrefois. Aussi le poète optimiste et prisonnier qui était Nazim Hikmet, prend-il l'habitude d'avoir un paysage brisé par une barrière et d'imaginer ce qui se passe derrière et avoir pour ainsi dire une structure d'Horizon formée sur l'axe horizontal : une étendue qui se compose de la terre tout entière. Tandis que pour le poète iranien le paysage est plutôt flou et souffrant de cette fluidité qui ne le laisse pas suivre un chemin aussi permanent que celui d'Hikmet, le poète s'interroge souvent sur sa position dans le monde et cela en s'adressant au ciel. Ce qui dessine l'axe vertical de la Structure d'Horizon de l'œuvre.

Bibliographie

- BRISSON, Jean-Paul, « JANUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 janvier 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/janus/>
- COLLOT, Michel, *Actes du colloque international projection hors du corps (13-14 octobre 2006), L'espace-corps, Paris 3-CNRS/UMR7171 « écriture de la modernité »*, 2006.
- __, *Horizon de Reverdy*, Presses de L'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1981.
- __, *L'Horizon fabuleux*, Paris, éd. Jose Corti, 1988.
- __, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, éd. PUF, 1989.
- __, *Le Thème selon la critique thématique*, In: *Communications*, 47, 1988. pp. 79-91. doi : 10.3406/comm.1988.1707
- __, *Les Enjeux du paysage*, édition Ousia, 1998.
- FRANCOIS, Tomas, *Du paysage aux paysages, pour une autre approche paysagère* In: *Revue de géographie de Lyon*. Vol. 69 n°4, 1994. P. 278 doi : 10.3406/geoca.1994.4270
- GÜRISOY, Ülkü, *Türk kültüründe ağaç kültü ve dut ağacı, TÜRK KÜLTÜRÜ ve HACI BEKTAŞ VELÎ ARAŞTIRMA DERGİSİ*, Numero : 61, 2012, pp. 43-54.
- HIKMET Nâzım, *Il neige dans la nuit: et autres poèmes*. Münevver Andaç & Güzin Dino trad. Paris, Gallimard, 1999.
- -, *Paysages humains*, Münevver Andaç trad., Lyon, Parangon, «Littérature étrangère», 2002
- __, *Tüm Eserleri*, 8 kitap, Cem Yayınevi, 1975-1980.
- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1954_num_52_33_4479
- KATTAT Nasrin, *Le concept de structure d'horizon:un nouvel espace théorique pour penser la poésie*. Plume, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006, pp. 101-115.
- NU(e) 25, Mars 2003, ce numéro a été réalisé avec la collaboration de Paul-Henry Bizon, Numéro : 20 euros, ASSOCIATION NU, 29, avenue Primerose, 06000 Nice, comité de rédaction: Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio, Giovani Dotoli
- RICOEUR Paul, "Etude sur les «Méditations cartésiennes» de Husserl." *Revue philosophique de Louvain* 52.33 (1954): 75-109.
- Site officiel d'Ahmad Shamlou, les poèmes en français : <http://shamlu.com/trama.htm> , consulté en novembre 2013.

- YILDIRIM Ali, İslamın tabiat anlayışı ve divan şiirinde yansımaları, *ilmi Araştırmalar* 17, İstanbul 2004/ 1, pp 155-173.
- زیرک، نصرالله، موج و دریا در مثنوی معنوی، کیهان فرهنگی، مرداد ۱۳۷۷، شماره ۱۴۴، صص ۵ تا ۳۸
- شاملو احمد، مجموعه اشعار شاملو (دفتر یکم: شعرها)، نگاه، تهران، ۱۳۸۳.
- شفیعی کدکنی محمد رضا، با چراغ و آئینه، سخن، تهران، ۱۳۹۰.
- شمسی پارسا- گلناز پیوندی، *والت ویتمن و شاملو*، فصلنامه ی ادبیات تطبیقی، دوره ۶، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱، صص ۸۹-۱۰۲
- شمیسا، سیروس - حسین پور، علی، *جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران*، نشریه : علوم انسانی « مدرس علوم انسانی » پاییز ۱۳۸۰ - شماره ۲۰ (علمی-پژوهشی 16)، صص ۲۷ تا ۴۲
- فرضی، حمید رضا، *بررسی تطبیقی عاشقانه های احمد شاملو و ناظم حکمت*، پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره هیجدهم، بهار و تابستان، ۱۳۹۱، صص ۷۳-۹۶
- *مجابتی جواد، شناخت نامه احمد شاملو*، نشر قطره، چاپ سوم ۱۳۸۱
- *حمودی مریم، بررسی و تحلیل نماد دریا در آثار عطار*، زبانها و ادبیات، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، زمستان ۱۳۸۹، شماره ۸ (صص ۱۷۳-۱۹۶)