

L'étude de l'image poétisée de l'espace, fondée sur l'approche géocritique, dans la poésie de Guillaume Apollinaire et de Mohammad-Ali Sépanlou

Zahra TAGHAVI FARDOUD

Docteur en littérature française,
Département de la langue française, Branche Centrale de Téhéran,
Université Azad Islamique, Téhéran, Iran
Zahrataghavi65@yahoo.fr

Résumé

Les éléments spatiaux dans la poésie d'Apollinaire et de Sépanlou nous poussent à nous pencher sur l'image poétisée de l'espace. L'étude de l'espace exige une approche propre à l'espace pour apporter un travail méthodique. La géocritique, méthode d'analyse littéraire interdisciplinaire dont l'intérêt réside dans l'étude de l'espace géographique, s'impose donc pour définir notre démarche de travail. Cette méthode s'incline vers de nouvelles notions comme la géo-thématique, la géo-psychanalyse et le géo-structuralisme. La géo-thématique, en relation avec la géocritique, là où elle examine les relations entre espaces humains et littérature, nous permet de trouver les convergences et les divergences spatiales entre les poètes. Cela précise la part que les poètes tiennent dans les processus sociaux, culturels, politiques, littéraires et esthétiques. Nous trouvons d'ailleurs, à travers les relations formelles, un système de relations d'où découle l'image de l'espace. Nous découvrons alors une certaine conformité entre la structure et le fond de la poésie des poètes en ce qui concerne la représentation de l'espace. Ainsi, en considérant l'espace comme un objet dynamique avons-nous une toposémie géographique et littéraire. En outre, étant donné que notre travail est-il centré sur l'espace surchargé des images et des symboles littéraires, notre analyse géocritique a nécessairement rencontré la géo-psychanalyse.

Mots clés: Géo-thématique, géo-psychanalyse, géo-structuralisme, géocritique, espace, Apollinaire, Sépanlou.

Introduction

La géocritique, est une méthode d'analyse littéraire interdisciplinaire dont l'intérêt essentiel réside dans l'étude de l'espace géographique. Mettant en rapport la littérature avec la géographie, elle vient en aide à l'imagologie centrée sur la vision de l'étranger. La plurifocalisation de la géocritique la distingue alors de l'imagologie. Bertrand Westphal, le fondateur de la géocritique la définit comme une "poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espace humain et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles" (Westphal, 2000, 17). Les éléments spatiaux parsemés dans la poésie de Guillaume Apollinaire (Plus particulièrement dans ses deux recueils: "Calligrammes" et "Alcools"), aussi bien que dans la poésie de Sépanlou (surtout dans "Ghayegh savari dar Tehran" et "Kashefe az yad rafteha"), nous poussent à y déchiffrer l'image poétisée de l'espace.

Ainsi, s'ouvrira-t-il une voie pour appliquer l'une des compétences de la géocritique, appelée la géopoétique. Cette dernière, qui étudie la relation entre l'espace et les genres littéraires, aboutit à la création d'un nouvel espace culturel qui englobe les arts, les sciences et la philosophie, en vue de reconstruire un monde bien habitable. C'est ainsi que la géocritique nous ouvre une porte de nouvelles notions, telles que la géo-thématique, la géo-psychanalyse, le géo-structuralisme. Posant des questions d'ordre géographique à la poésie d'Apollinaire et de Sépanlou et des questions d'ordre littéraire ou poétique à la géographie, le présent article a donc l'intention d'aborder à travers la poésie des deux poètes, des points d'intersection entre la géocritique et les autres méthodes de la critique littéraire en mettant en explicite l'image poétisée de l'espace. Pour ce faire, nous n'envisagerons que quelques problématiques principales: 1. La découverte des convergences et des divergences concernant l'espace entre les deux poètes 2. La définition d'un espace de signes géographiques et littéraires chez nos deux poètes 3. La découverte de l'inconscient des espaces 4. La découverte des relations que la géocritique entretient avec les autres méthodes de la critique littéraire.

1. La géo-thématique

Aux yeux de Westphal, la thématologie, ou la critique thématique est l'une des approches traditionnelles qui examinent, tout comme la géocritique, les relations entre espaces humains et littérature. La critique

thématique « accordera, dit-il, une place privilégiée au thème de la ville, de l'île ou encore du fleuve ou de la montagne – mais sans que ces catégories renvoient forcément à des espaces désignés. S'il est question du Rhin, ce ne sera pas en tant que tel, mais parce qu'il sera perçu comme un paradigme fluvial, un *limes*/frontière et un *limen*/seuil, qui implique notamment blocage et franchissement. En l'occurrence, le fleuve est *parfois* le Rhin, *entre autres* le Rhin: le prédicat prime sur le sujet » (Westphal, 2000²). Ainsi, la géocritique nous permet de nous ouvrir à la critique thématique en considérant bien entendu le thème de l'espace. Parce que l'un des enjeux de la géocritique c'est géocentrisme. Cette notion considère l'espace comme l'objet premier de l'analyse.

Il est donc à noter que nous découvrons des relations de ressemblance à travers des thèmes spatiaux, entre la poésie des poètes étudiés; ceux qui homogénéisent notre lecture de leurs œuvres. Certes, dans cette perspective, la cohérence latente de leur poésie se dévoile et les parentés secrètes entre les éléments dispersés se révèlent. Nous n'oublierons pas en outre que le « thème » comme le dit Daniel Bergez, étant pour l'essentiel, défini par sa récurrence, sa permanence à travers les variations du texte, c'est bien à cette loi de conciliation par l'identité qu'obéit la démarche thématique (Bergez, 1990, 96). Nous prenons ainsi dans cette partie, une démarche de critique unificatrice.

1.2 Les idées unitaires communes concernant l'espace entre la poésie d'Apollinaire et celle de Sépanlou

Étant donné que nous avons découvert un nombre considérable des thèmes spatiaux communs dans la poésie des poètes étudiés, nous ne procédons qu'à certains d'entre eux, pour que nous trouvions la possibilité d'aborder également les autres notions.

1.2.1 Le rejoignement

La fréquentation constante de l'idée de rejoignement donne une certaine unité à l'œuvre de Sépanlou et d'Apollinaire. Les sons des cloches donnent à Apollinaire voyageant en Europe, un certain sentiment de lien. Ils sont pour lui, un facteur commun entre les pays de l'Europe qui les unit. Le poète se transforme alors pendant un courant céleste en un univers homogène où tous les éléments incluant « araignées », « pluie », « cordes tissées », « le pont », « le son du cloche », « la main », etc. jettent le cri de lien et de concorde, en identifiant aux sons des cloches

(Apollinaire, 1925, 15). Un lien tel que ceci, se réalise dans un courant rationnel qui transforme le désir en plaisir. Cet intellectualisme exige le rompement des conventions préétablis et l'émancipation des regards superficiels. Une approche profonde reliera désormais la main à la main, l'espace à l'espace, le moi à l'autre et le ciel à la terre, au point où la « pluie » descendante et la « fumée » montante font l'amour et s'embrassent, les « blancs rayons de lumière » se répandent avec bienveillance sur l'opacité de la terre, toutes les tours en brisant leur orgueil, se couchent pour étaler un pont sous les pieds des passants, et les araignées pieuses et intelligentes jettent leurs toiles dans l'espace pour se lier à l'amour. Et tout cela ne se réalise que pour créer un espace plein de concorde. Ainsi, Apollinaire reconstruit imaginairement l'Europe en mettant en évidence son aspect politique et religieux.

En outre, le rejoinement parmi Loreley, le fleuve du Rhin, l'amante du poète et le poète, nous figure une seule image d'Apollinaire en tant que sujet percevant qui est identifié au Rhin en tant qu'objet perçu. Cette union est en outre évocatrice du mythe de Narcisse qui se penche dans l'eau pour voir son image reflété dans l'eau. Épris de son image, il va en fait l'embrasser. Il tombe alors dans l'eau, en dépassant de son moi mortel et s'immortalise donc pendant cette union, réalisée par la question existentielle, sur laquelle s'interroge Narcisse. Ainsi, Apollinaire, identifié au Rhin, fait-il également expérience du narcissisme, en s'unissant à son amante unie à Loreley dont l'image est reflétée dans le Rhin. Notons alors que l'amante du poète est son deuxième moi qui en s'interrogeant sur la quiddité de l'existence devient éternel tout au long de l'embrassade; ce qui lui donne sa réponse. Une expérience mystique est donc le fruit d'une recherche telle que celle-ci. Et c'est justement là que l'espace du Rhin devient chez le poète bien spirituel et le rend ainsi éternel (Apollinaire, 1920, 75).

En ce qui concerne le thème du mariage chez Sépanlou, le rejoinement entre les sens le fait revenir à son moi profond en l'emportant vers la rue Lalezar ancienne. Il convient ici de rappeler que l'un des enjeux de la géocritique est polysensorialité. C'est-à-dire que « la suprématie du regard sur les autres formes de perception sensorielle n'est pas culturellement universelle, et que tous les sens sont importants et présents dans la perception de l'espace » (Doudet, 2008)². C'est ainsi que Sépanlou appelle tous les sens à l'aide pour bien saisir l'espace. D'ailleurs, l'étouffement de l'identité poétique du poète ne lui laisse qu'un sentiment nostalgique à l'égard de la place culturelle et esthétique

de l'espace: «S'il n'y avait pas dans cette ruelle étroite/ L'odeur du foie rôti et grillé/ Si la ruine de la grotte d'eau/ N'excitait pas la pluie à être plus pure/ Ou bien la main transpirée ne voulait pas/ Déclencher les souvenirs/ Si je ne passais pas le détroit du couloir à travers deux rangs de voitures/.../ Où est-il notre Lalezar monsieur » (Sépanlou, 1390, 883-884)³.

En outre, une femme imaginaire trouvée à Samara, éprise de la vague, y monte pour rejoindre le nuage et déterminer alors son destin marqué par une « bague » en faisant une danse ronde sur le mouvement circulaire de la vague; une danse spirituelle qui résulte du rejoinement entre le ciel et la terre (entre la vague et le nuage): « J'ai vu une servante ivre/ Agenouillée, éprise de la vague.../.../ J'ai compris que la bague de sa main/ Est estampé par le venin de l'âme l'écart de la jalousie/.../ Il tournait dans sa prison circulaire/ Et dans son chaton,/ L'image de la vague et le nuage a été perturbée » (Sépanlou, 1377, 64-65)⁴. Tout cela donne alors à l'espace de Samara, une couleur spirituelle.

1.2.2 L'éclatement

Dans la découverte de l'Ailleurs, une orange est pelée imaginairement chez Apollinaire. Le goût de ce fruit lui réalise une fête pleine de « merveilleux feu d'artifice » (Apollinaire, 1925, 29). La virginité de l'univers a donc la saveur ardente d'une orange-feu ou plutôt d'un feu orangé qui se jette soudainement dans le ciel pour le parader dans chaque éclatement court; ce qui ne lui permet pas d'être rassasié par son exposition succincte (*Ibid.*, 29-30).

Ensuite, l'éclatement de l'espace de la guerre est pour Apollinaire aussi splendide que l'amour marqué par la rose. En d'autres termes, la guerre et l'amour tous deux, ont dans leur intérieur un feu d'artifice qui éclate pour une révélation extérieure. Le couple guerre-amour est donc digne de déchiffrer pour réaliser une fête éclatée: « Deux fusants/ Rose éclatement/ comme deux seins que l'on dégrafe » (*Ibid.*, 105). Ce couple est à plusieurs reprises répété dans son poème: « Cœur obus éclaté tu sifflais ta romance » (*Ibid.*, 112). L'espace de la guerre et l'amour sont tant fusés dans l'esprit du poète qui va jusqu'à assimiler les instruments guerrier aux organes de son amour: « Tes seins sont les seuls obus que j'aime /.../En voyant la large croupe de mon cheval j'ai pensé à tes hanches » (*Ibid.*, 133).

Nous voyons également chez Sépanlou, une sorte d'éclatement issue de la poésie. En se frottant, des mots engendrent du feu qui fait éclater l'âme. De même que « la couronne du filet de la bru », en montant sur la vague qui attire la lune, fait éclater toute la beauté de la mer Khazar en se frottant à la vague (Sépanlou, 1390, 87). C'est alors l'aspect esthétique de la mer qui est ici en jeu.

Bien plus, Sépanlou appelle des fantômes féconds afin d'éliminer merveilleusement la distance entre Paris et Téhéran. La démarche poétique de telle suppression est une explosion des regards pour produire des astres éclatés dont la récompense est un amour silencieux chanté par le regard ou plutôt par un Autre, versé dans la moule du Moi; en un mot c'est la formation d'un je-autre qu'exige le processus d'éclatement (*Ibid.*, 894). C'est ainsi qu'il reconstruit culturellement et politiquement un espace uni.

1.2.3 La liquidité et la végétalité

La maison idéale d'Apollinaire construite par sa force d'imagination, est bien liquide dont même les fenêtres sont en matière de l'eau. Cette "maison humide" située au milieu de l'océan lui offre la véhémence de jeter l'ancre pour créer le destin de ses paroles; un destin céleste qui fait transcender la végétalité. Comprendons donc que la liquidité et la végétalité se sont intimement liées chez Apollinaire. Celles qui en compagnie de l'une l'autre dominant sur tout élément terrestre: « Maison humide/.../Attention à l'encre que l'on jette/ Il serait bon que vous vinssiez du ciel/ Le chèvrefeuille du ciel grimpe/ Les poulpes terrestres palpitent » (Apollinaire, 1925, 142). Sépanlou tout comme Apollinaire construit une maison imaginaire dans un fleuve souriant qui l'inspire. La liquidité l'aide alors à y figurer des images en éveillant son deuxième moi humide: « La rivière était ma profession/ Je mesurais les terres sous l'eau/.../ Et la rivière souriait/.../ L'ingénieur rêveur dessinait dans le bol d'eau/.../ J'étais lui, et lui était sans doute, moi » (1390, 881-882)⁵.

1.2.4 La question existentielle

La question existentielle parcourt constamment la poésie des poètes étudiés. La découverte du soi, c'est l'une des raisons pour laquelle, ils vont à la recherche de l'altérité en aiguisant tous leurs sens et en transgressant les frontières. Les poètes se remplissent alors de l'Autre pour se transformer enfin en un je-autre. Les vers d'Apollinaire prouvant son existentialisme le définissent en ces termes: « Un jour je m'attendais

moi-même/ Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes/ Pour que je sache enfin celui-là que je suis » (1920, 35). Cette question de la quiddité du moi se pose également par Sépanlou dans un espace brumeux symbolisant l'ambiguïté du moi et du monde pour le poète, là où il exprime: « Moi, je suis un étranger semblable à toi ô l'homme chevaleresque!/ Tu sais... le brume chevaleresque me dessine tantôt à la forme du garçon,/ Ou du chat, ou du vélo/ Peut-être l'univers est-il une vapeur qui est écrit par les lettres de la pluie » (1390, 109)⁶. D'ailleurs, le passage d'une triple étape composé de 1.la recherche 2.l'interrogation 3.l'étonnement, dans la direction de l'altérité lui suggère l'espérance de trouver l'arrivée transparente.

2. Le géo-structuralisme

La critique structurale inaugurée par les formalistes russes dans les années 1920, affirme l'autonomie de l'œuvre par rapport au monde. Jean-Pierre Richard exprime:

Toute la critique moderne est structurale. Elle croit comme le croient en même temps la linguistique, l'histoire, l'anthropologie,..., que la partie ici telle phrase, image, pensée détachée de l'œuvre, ne peut se comprendre qu'une fois mise en relation avec le tout dont elle fait partie, et que celui-ci est bien plus que la somme de ses parties, qu'il en constitue l'horizon, l'au-delà ou la synthèse (1963, 5)⁷.

Cette méthode de critique envisage l'œuvre comme un objet indépendamment du sujet qui la produit. Les post-structuralistes, avec Roland Barthes en tête, découvrent que le sens n'est plus objectif, ni collectif et ne peut pas être saisi puisqu'il s'avère continu et subjectif. Ainsi la géocritique doit-elle beaucoup au changement survenu dans la théorie du langage à l'activité de Roland Barthes parmi d'autres. Barthes montre comment l'œuvre à « sens stable et autant que possible unique » devient une entité multiple et dynamique (1373, 371). Westphal donne par-là l'idée du dynamisme de l'espace en s'appuyant sur la multifocalisation des regards sur l'espace de référence donné. Par ailleurs,

Le travail littéraire de représenter un espace donné construit une constellation textuelle qui crée l'équivalent textuel d'un espace vécu. Le texte se présente comme une sorte de tissu qui précisément tisse les

moments divers d'une sensation ou d'une intuition d'espace donné et par là reproduit la singularité de l'espace vécu... C'est que la spécificité formelle du texte comporte une manière singulière de représenter. Le système de relations d'où découle l'image de l'espace a son point de départ dans des relations purement formelles: à savoir les juxtapositions d'éléments que propose le texte... On dirait alors que l'espace formel, la distribution des éléments établit un espace sémantique, c'est à dire la signification de l'ensemble relationnel (Tygstrup, 2001, 60-61).

La géocritique en tant que critique moderne dont le sujet d'analyse est l'espace, trouve alors sa relation avec la critique structurale là où l'espace littéraire se considère comme un objet dynamique, instable et plein de sens. Nous allons donc procéder à la poésie des poètes étudiés, en prenant en considération la notion d'espace-objet. En d'autres termes, nous nous attacherons à faire une analyse structurale de l'espace à la fois littéraire et géographique. Nous aurons donc une toposémie⁸ géographique et littéraire.

2.1 La rime

Apollinaire et Sépanlou ont renoncé dans la plupart de leurs poèmes à la rime en la remplaçant par d'autres dispositions sonores. Cette recette de rythme utilisée par eux correspond bien à leur affranchissement des codes ainsi qu'à leur transgression spatiale qui est la marque du rejet des règles et des contraintes traditionnelles. Il convient ici de rappeler que la transgressivité est dans la triple articulation de la géocritique. Néanmoins, les rimes mêlées ou libres ne sont pas absentes chez eux; ce qui montre la connaissance profonde des codes par les poètes. Cela prouve que la transgression de toute sorte chez eux n'est jamais superficielle et impertinente. Il ne faut pas en outre oublier la présence certaine des rimes croisées parmi d'autres, chez Apollinaire. Celles qui sont en conformité avec son ouverture à l'altérité et son croisement de l'identité. De même que dans ce type de disposition de rime, "A" s'ouvre à "B": (ABAB).

2.2 Le rythme

Une certaine liberté prise à l'égard du mètre chez les deux poètes nous fait comprendre leurs vers dans la plupart des cas, de nature non plus métrique, mais rythmique qui se reposent sur la succession de groupes accentuels. Il n'y a donc pas de moule préétabli, et chaque pensée doit trouver le contour rythmique qui lui convient. Notons alors que non

seulement la cadence et la mesure y sont importantes, mais aussi l'ensemble des relations qu'entretiennent l'enchaînement des sonorités et le nombre de syllabes avec l'objet ou plutôt avec l'espace représenté. Prenons l'exemple de l'un des poèmes d'Apollinaire dans lequel il essaie d'équilibrer l'espace-temps de la guerre se définissant chez lui, dans sa longueur, par la réduction de nombre de syllabes. Il accélère ainsi le rythme de ses vers presque longs, en introduisant un vers trisyllabique, après chaque vers. Notons alors que les rythmes longs de la guerre et du poème, sont en même temps modérés:

Une femme qui pleurait/ Eh! Oh! Ha/ Des soldats qui passaient/ Eh! Oh!
Ha/ Un éclusier qui pêchait/ Eh! Oh! Ha/ Les tranchées qui
blanchissaient/ Eh! Oh! Ha/ Des obus qui pétaient/ Eh! Oh! Ha/ Des
allumettes qui ne prenaient pas/ Et tout/ A tant change/ En moi/ Tout/
Sauf mon Amour/ Eh! Oh! Ha » (Apollinaire, 1925, 94).

Nous voyons en outre que dès que l'idée de changement s'insère dans ce poème, le nombre de syllabes se réduit, puisque cette métamorphose intérieure et subite le fait atteindre l'allégresse. L'obtention de cette allégresse, n'est possible que par l'union avec un bien-aimé divin; et divin, parce que « Amour » est annoncé par la lettre majuscule. Une telle obtention égale chez Apollinaire de l'obtention d'un monde où circulent la vraie rapidité et la vraie modernité. Parce que la réduction du nombre de syllabe entraîne une lecture rapide. Et c'est dans un monde moderne où tout est rapide. Il est en outre à noter que « Eh! Oh! Ha » est le ressort de l'espoir du poète en la victoire prochaine de son pays. Car le chant dans la guerre n'a lieu qu'au cas de l'espoir.

La modération de l'espace guerrier par l'amour, dans les autres poèmes renforcera cette idée. Il en est de même de l'un des poèmes de Sépanlou qui, pour montrer l'espace énigmatique du labyrinthe, accroît le nombre de syllabes afin de s'y arrêter et de résoudre les mystères poétiques et mélodieuses: « Une voix unique/ Transforme le silence de papier de la prose/ en la poésie ayant des vestibules » (Sépanlou, 1377, 103)⁹. De même que la rapidité de l'amnésie des informations sur l'Ailleurs, lesquelles on n'obtient que par la lecture, se représente en outre chez Sépanlou, dans un rythme particulier: « Et autant que Alakhlakh.../ Lakhkhkonan s'efface de l'intérieur de notre mémoire » (1390, 931)¹⁰. N'oublions pas bien entendu, que la lettre « L », répétée plusieurs fois,

suggère la liquidité et le glissement de ces informations qui vont s'oublier rapidement.

2.3 Les sonorités

Les sonorités ne peuvent qu'être répertoriées dans la catégorie d'équivalence phonique. L'expression des bruits éclatants chez Apollinaire exige évidemment la dominance des assonances éclatantes comme « O », qui conviennent à la description des scènes grandioses de la guerre, du voyage...: « Tu chantes avec les autres tandis que les phonographes galopent » (Apollinaire, 1925, 32). D'ailleurs, l'emploi de la voyelle « I » donne l'impression d'un sentiment qui pourrait arracher des cris aigus: « O Guerre/ Multiplication de l'amour » (*Ibid.*, 95). La voyelle « I » montre que l'espace terrible de la guerre est équilibré par l'amour. La dominance de la voyelle « OU » lui sert en outre à peindre un bruit sourd pour donner une impression de lourdeur: « Il est des loups de toute sorte/.../ Les loups jadis étaient fidèles » (*Ibid.*, 51). L'infidélité du temps qui construit un espace sombre est renforcée donc par la voyelle « ou ». En ce qui concerne les allitérations dominants chez Apollinaire, ils sont « M », « N », qui donnent une impression de douceur, « L » qui exprime la liquidité et le glissement, « R » qui exprime un grincement ou un grondement: « voie lactée ô sœur lumineuse/ Des blancs ruisseaux de Chanaan/ Et des corps blancs des amoureuses" (Apollinaire, 1920, 14). Comprendons donc que les ruisseaux de Chanaan se définissent chez le poète dans une liquidité douce, et les amoureux y confèrent une immensité dont la consonne « R » est la marque.

Cette sonorité correspondant à « Vadjarai » dans la littérature persane se voit également chez Sépanlou qui choisit des phonèmes dominants « S », « CH » en vue de flatter l'oreille ou d'exprimer ses sentiments. Une harmonie suggestive se produit donc chez lui par le choix des sons convenant à l'idée: « Elle a tourné de la ruelle de Jolfa/ Elle a passé le corridor/ Ensuite sous le toit de l'église/ Etonnée par l'icône des Saints/ La femme s'est arrêtée/ En train de prier » (Sépanlou, 1377, 78)¹¹.

Un souffle accompagné d'un sifflement spirituel dans l'espace de l'église est suggéré par « S » qui répand enfin un certain calme suggéré par « CH ».

2.4 Connotation

L'équivalence sémantique se détermine chez les poètes par l'ambiguïté de certains vers. Cela nous permet de parler d'une poésie hermétique, digne alors de décoder. Nous prenons l'exemple d'une « jeune rue » représentée par Apollinaire qui nous suggère à la fois deux sens: 1- Une rue récemment construite. 2- une rue jeune par la nouveauté et la fraîcheur du regard du poète: « Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant » (1920, 2). Nous considérerons alors le premier sens, comme le plan d'expression ou le signifiant du deuxième. De même qu'un labyrinthe imaginaire construit par Sépanlou, compose une poésie de « DalanDalan »; ce qui peut être renvoyé aux deux sens: 1- « Dalan » qui se traduit en français au vestibule, peut renvoyer aux vestibules du labyrinthe. 2- La construction de labyrinthe est bien musicale pour le poète qui donne à sa poésie la mélodie de « DalanDalan »: « Une voix unique/ Transforme le silence de papier de la prose/ En la poésie des vestibules (de dalandalan) » (Sépanlou, 1377, 103)¹². En considérant l'idée de Roland Barthes sur la notion de connotation, nous pouvons noter que, le premier est constitué sur le plan de dénotation, et le deuxième sur le plan de connotation. Barthes parle de la notion de connotation, qui désigne une signification seconde par rapport à une signification primaire (Barthes, 1964, 130).

Jean-Pierre Richard nous invite à lire dans « le paysage littéraire non seulement une image des lieux ou un imaginaire de l'espace, mais une mise en forme réciproque du monde et de l'œuvre. Aussi s'est-il efforcé de mettre de plus en plus étroitement en relation analyse thématique et stylistique: à la configuration du paysage répond l'usage de figures de style privilégiées. Une géocritique sensible à la dimension proprement littéraire des représentations de l'espace doit chercher comme lui à établir une correspondance entre «page» et «paysage». C'est dire qu'elle débouche sur une *géopoétique*. Le terme de *géopoétique* me semble susceptible de désigner à la fois une *poétique*: une étude des formes littéraires qui façonnent l'image des lieux, et une *poiétique*: une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace » (Collot, 2011, 22). Il est donc indispensable de procéder ici aux figures de style dans la poésie des poètes.

2.5 Les figures de style

Il faut accorder une signification particulière aux figures de style spatiales issues de la rhétorique et de la linguistique des poètes étudiés pour mettre en relief le caractère de la littérarité de l'espace. Étant donné qu'une figure de style est du latin *figura*: « dessin d'un objet », par extension de sa forme, elle concerne ainsi un rapport particulier entre le signifiant et le signifié. Il convient ici de rappeler que Roland Barthes voit dans le style, « des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et qui deviennent peu à peu les automatismes même de son art » (1972, 12). Prenant en considération que c'est le « je » des poètes qui ont fait l'expérience de divers espaces en tant que les signifiants, et produisent donc par l'art du langage, des images spatiales qui mettent en évidence la dialectique entre l'espace réel et fictif, nous allons donc procéder à quelques-uns de ces figures qui enrichissent l'espace littéraire.

La solidité de la structure dans la poésie des poètes et les relations qu'elle tisse entre tous ses éléments, distinguent leurs poésies d'un langage ordinaire. Apollinaire et Sépanlou touchent à l'ordre naturel des mots par de différentes figures, comme l'anaphore qui leur aide à exprimer la place importante du voyage et de l'ouverture à l'Autre:

Il y a le Gulf Stream qui est si tiède si bienfaisant/.../ Il y a des croix partout de ci de là / Il y a des figues de barbarie sur ces cactus en Algérie/.../ Il ya des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales (Apollinaire, 1925, 160).

Il en est de même chez Sépanlou, là où il écrit:

On ne peut pas voir les villes/ Il n'est pas possible d'entendre les villes/ Il n'est pas possible de s'enfoncer dans le secret des villes/ Bien sûr il existe des clefs mises dans les livres/ Il n'est pas possible de prendre le livre par cœur, au lieu de la ville/ Par la contemplation de la place, de l'église, de l'exposition/ Par une tasse de thé, ou par un entretien avec un clochard/ qui prend un bain de soleil, sur un banc dans le parc/ Il n'est pas possible de connaître la ville (1390, 929)¹³.

Apollinaire opère un rapprochement entre deux réalités pour décrire son Paris idéal et intellectuel sorti de l'ignorance, en le comparant à « une jeune fille »: « Mais vois quelle douceur partout/ Paris comme une jeune fille/ S'éveille langoureusement/ Secoue sa longue chevelure/

Et chante sa belle chanson » (Apollinaire, 1925, 21). La passion portée par Sépanlou pour l'Iran est de même mise en explicite lorsqu'il rapproche le sourire multicolore du monde, des yeux de sa bien-aimée imaginaire iranienne: « Avec quelle intimité, le monde sourit avec ses couleurs plein d'esprit/ C'est comme tes yeux, iranien » (Sépanlou, 1377, 76)¹⁴.

La présence des catachrèses augmente également à la valeur d'écriture des poètes étudiés qui emploient des mots hors de leur sens littéral. Cette figure permet à Apollinaire de donner de la saveur au souvenir de Paris: « Souvenir de Paris avant la guerre Ils/ seront bien plus doux après la victoire » (1925, 75). De même que Sépanlou confère par cette figure, de la musique aux yeux de sa bien-aimée persane imaginaire: « J'ai vu la musique de ton regard » (1377, 77)¹⁵.

3. La géo-psychanalyse

Notons dans un premier temps que l'hypothèse de base de la psychanalyse, le résultat de la parole, du discours, de l'imaginaire est l'inconscient, sur lequel la littérature est porteuse d'un savoir en matière de fantaisie. Car toute œuvre littéraire porte du point de vue psychanalytique, l'inconscient de son auteur. C'est pourquoi « l'acte d'écrire étant une conduite, la création littéraire n'est qu'un cas particulier analysable... Tout œuvre est le résultat d'une causalité psychologique qui comporte un contenu latent et un contenu manifeste, exactement comme le rêve: elle est une projection du psychisme de l'auteur » (Carloni, 1955, 89). De même que « la géographie psychanalytique pourrait mettre en évidence les *patterns* psychologiques de ce qu'on peut appeler un «blueprint», à savoir un modèle subliminal de l'imagination géographique » (Braga, 2011)¹⁶.

D'ailleurs, la littérature est aux yeux de la psychanalyse, « une variante de l'activité fantasmatique et elle n'est pas sans rapport avec une activité enfantine, le jeu qui a la faculté de créer des univers autonomes et de suppléer des fictions à la réalité. Elle est également en rapport d'analogie avec le rêve, ne serait-ce que parce qu'ils partagent un certain matériel (Les images, le récit), et que le rêve est le lieu d'un travail (le travail de rêve, selon Freud). Mais à la différence de l'enfant qui joue, du rêveur nocturne, l'écrivain, à partir des contenus refoulés de l'inconscient et des souvenirs effacés avec lesquels il "joue", produit des constructions tout à fait concertées, si bien que les processus dits

primaires disparaissaient sous les voiles de l'art, par l'effet des processus dits secondaire. Ainsi la lecture de type psychanalytique consistera à soulever ces voiles et à remonter aux conditions originaires de la création » (Cabanès, 2005, 309). Notons alors « De même que le contact avec la mère a permis l'émergence des premières représentations de soi, l'espace géographique est à son tour un miroir externe qui rend possible la construction de l'image de soi » (Braga, 2011)¹⁷.

Ainsi, étant donné que l'image spatiale se taille une grande part dans l'œuvre hermétique d'Apollinaire et de Sépanlou et que notre travail est centré sur l'espace surchargé des images littéraires, la géocritique doit rencontrer la critique psychanalytique. Comme nous avons écrit dans la partie précédente, les images surréelles spatiales sont parsemées dans la poésie d'Apollinaire et de Sépanlou. Nous avons donc chez eux un surréalisme caractérisé par une imagerie du bizarre et du surréel qui relève également d'un intérêt pour les mécanismes de l'esprit surtout de l'inconscient ébauchés par le psychanalyste, Sigmund Freud.

Nous pouvons discerner alors que nos poètes surréalistes emploient par leur inconscient, en tant que source du génie créateur, des procédés curieux pour le faire surgir. Ils adorent jouer avec la réalité comme le font nos rêves dans lesquels nous nous retrouvons souvent, dans une situation absurde, drôles, cauchemardesques. Pour créer ce climat d'étrangeté, ils aiment bien associer des espaces insolites, et trouvent de la beauté et de la poésie dans des images inattendues. Pour ce faire, ils emploient des outils poétiques pour revêtir leur pensée; exactement comme les idées latentes du rêve chez Freud qui dans un processus de déguisement « trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète qui accumule dans son œuvre les comparaisons et les métaphores » afin d'être utilisable pour la représentation (Freud, 1942, 60). La découverte de l'inconscient des poètes à travers ces outils langagiers, pourra alors mesurer le degré de la réalité et de la fictionnalité des espaces représentés.

Nous prenons l'exemple d'une « blessure blanche » chez Apollinaire, symbole de la pureté et de la divinité. Car c'est chez lui, la porte du ciel. Ainsi derrière la conscience d'un poète qui combat en guerre aux prix de se blesser et même de se martyriser, il doit exister un signe de mécontentement par rapport à l'espace-temps auquel il appartient. C'est la raison pour laquelle, il est à la recherche d'une porte qui s'ouvre au ciel: « Là-bas plus blanche est la blessure/ Le Ciel » (Apollinaire, 1925, 98). D'ailleurs, le bleu étant pour le poète symbole de

la pureté, il est une couleur conférée de sa part à l'espace de la guerre qui se définit alors chez lui, dans sa pureté et sa nouveauté, si nous prenons la formule suivante:

$$A^{\text{bleu}} = B^{\text{pureté}} \quad A^{\text{bleu}} = C^{\text{guerre}} \quad \rightarrow \quad B^{\text{pureté}} = C^{\text{guerre}}$$

« Comme on fait à la mémoire/ Des musettes bleues des casques bleus/ Des cravates bleues des vareuses bleues/ Morceaux du ciel tissus des souvenirs les plus purs » (*Ibid.*, 125). Le ciel qui tisse ces bleus est également pur. Et si le poète cherche une porte au ciel, il est en réalité à la recherche d'une porte à la pureté absolue; et absolue, parce que le « Ciel » dans l'exemple précédent a été écrit par la lettre majuscule. C'est pourquoi l'officier qui passe en guerre au galop, lui apparaît comme « un ange bleu » (*Ibid.*, 76). Cet espace guerrier pur conduit ceux qui parviennent à déchiffrer la boucle des cheveux de leur bien-aimée, vers une « blancheur éternelle », en les transformant en colombe (*Ibid.*, 138). La boucle des cheveux, est le symbole des mystères amoureux dont le déchiffrement de chacun, rapprochera du trésor ultime, ou plutôt de la bien-aimée: « la bouche des cheveux noirs de ta nuque est mon trésor » (*Ibid.*, 133). Ensuite, le décodage de la boucle des cheveux châains de sa bien-aimée le fait bien saisir les espaces étant le lieu de la traversée de l'amante. Cette saisie de l'espace lui apportera plus de maturité: « Il retrouve dans sa mémoire la boucle de cheveux châains/ .../ Du boulevard de la Chapelle/ Du joli Montmartre et d'Auteuil/ Je me souviens murmure-t-elle/ Du jour où j'ai franchi ton seuil » (*Ibid.*, 118). C'est pourquoi l'ouverture des lueurs de tirs à la guerre ouvre à son tour la boucle des « cheveux noirs de Madeleine », dont la clarté égale de celle des tirs. La beauté de la bien-aimée se dévoile donc aux yeux du poète.

Quant à Sépanlou, la chevelure brune est chez lui, le symbole de l'automne dans l'île. En peignant la chevelure, il trouve la possibilité du voyage:

Si l'automne, avec ses cheveux châains/ A accumulé les îles/ Je peigne la chevelure des hommes à pieds, dans son intimité perturbée, en nageant/ Je suis la brise brulée, le marin du fleuve sèche/ Qui monte comme mes ancêtres en lion, et traverse à travers l'heure abandonne (1377, 58)¹⁸.

Nous constatons alors que le déchiffrement des boucles de la chevelure est chez lui comme la révélation des mystères. De plus, la

chevelure tissée d'une bien-aimée imaginée à Lahour comparée au cercle de l'horloge devient chez Sépanlou une étape dont le dépassement l'éternisera. Une vue scrupuleuse sur le poème, nous révèle une certaine peur de la fuite du temps chez le poète dont le fleuve Sende dans cette ville, est évocateur. Les fantasmes du poète se libèrent ainsi sous forme d'une bien-aimée avec laquelle l'embrassade lui offre une force prédominante sur la fuite du temps.

Certes, ce dévoilement des mystères chez les poètes, n'est pris qu'au sens spirituel du terme. Car comme le dit Apollinaire dans un autre poème, Madeleine lui étale un espace « blanc » dans un « nocturne novembre »; et comme on a conclu dans les lignes précédents, il n'atteint le blanc que par le décodage de la boucle qui lui donne une sensibilité plumeuse: « Pendant le blanc et nocturne novembre/.../ Mon cœur renaissait comme un arbre au printemps/ Un arbre fruitier sur lequel s'épanouissent/ Les fleurs de l'amour » (Apollinaire, 1925, 187). La dialectique entre la guerre et l'amour lui produit alors un espace mystérieuse et spirituel. Par ailleurs, la grenade, symbole de l'amour vient dans l'espace de la guerre pour renforcer cette dialectique. Pour être martyrisé, Apollinaire détermine une condition de jeter la grenade; celle qui apportera une légèreté de l'âme et un calme du corps en lui conférant l'attribut d'une colombe qui s'envole: « L'un qui détend son corps en jetant des grenades/ L'autre ardent à tirer nourrit les fusillades » (*Ibid.*, 190). « La colombe poignardée » (*Ibid.*, 73), symbole de la paix et du calme confirme cette idée. Concluons alors que le poète a en vue d'échapper à la violence spatiale pour parvenir à atteindre la tranquillité.

Nous pouvons discerner que le bleu trouvé à la ville Désirade y donne la divinité: « J'ose à peine regarder la divine mascarade/ Quand bleuir sur l'horizon la Désirade » (Apollinaire, 1920, 68). Une vue minutieuse sur la poésie d'Apollinaire nous fait comprendre que ce bleu, prend son caractère de la divinité, dans l'espace de la guerre expérimentée auparavant par Apollinaire. Ainsi, le bleu qui trouve psychologiquement parlant, son symbole dans l'inconscient du poète, lui construit une Désirade mystique. Cela est le cas de la notion de « condensation » au sens de Freud qui écrit:

C'est le matériel latent du rêve qui détermine le contenu manifeste presque dans ses moindres détails; chacun de ces détails ne dérive pas d'une idée isolée, mais de plusieurs idées empruntées à ce fond et qui ne sont pas nécessairement en relation entre elles. Elles peuvent appartenir

aux domaines les plus différents des idées latentes. Chaque détail du rêve est à proprement parler la représentation dans le contenu du rêve d'un tel groupe d'idées disparates (1942, 49).

Le bleu est également pour Sépanlou symbole de la pureté, de la maturité et de la spiritualité. C'est une couleur dont la profondeur de sens l'aide à bien voir l'au-delà des frontières et à découvrir alors les énigmes. L'épanouissement des mystères ne sera possible que par le bleu, sur lequel le regard profond fait exploser tout ce qui est en cachette (Sépanlou, 1390, 894). Le bleu-de roi doit chez Sépanlou se mêler avec la rose et le vert pour qu'il puisse participer dans la fête de Ghahereh. Parce qu'ils répandront tour à tour la royauté, la gaîté et la sainteté. Ainsi le poète fait-il expérience par ces couleurs, d'une pure fête splendide (*Ibid.*, 919). D'ailleurs, le bleu lui est pur comme une mer imaginaire qui est confronté dans son poème au gris, la couleur de la réalité: « Deux Gris/ Le bleu pur de la mer/ Le bord de la vérité/ La ceinture du rêve » (Sépanlou, 1377, 21)¹⁹. Notons alors que c'est une couleur qui fait activer l'imagination du poète. Bien plus, la couleur argente est symbolique pour Sépanlou, lui évoquant le reflet du soleil dans le Sépideroude (*Ibid.*, 28).

Par ailleurs, l'arc-en-ciel, symbole de la mutation, c'est en effet Apollinaire lui-même qui apparaît à plusieurs reprises dans sa poésie. Comme le poète qui voyage en quête de la nouveauté et de la diversité et qui devient irisé par les couleurs prises des espaces différents, « l'arc-en-ciel » est selon le poète exilé, pour voir l'Ailleurs (Apollinaire, 1925, 117). Ainsi notons-nous qu'en dépit de l'absence du « je » dans ce poème, il y existe le moi latent du poète. L'Arc-en-ciel est aussi chez Sépanlou symbole du changement qui le fait voyager à l'autel de Mitra, dieu de la lumière et multiplie sa jeunesse par ses multiples couleurs qui y rayonnent (Sépanlou, 1390, 902). Nous connaissons donc par l'arc-en-ciel ayant la forme d'un pont, un symbole du rapprochement qui unit Apollinaire à l'Ailleurs, de même qu'unit Sépanlou au passé. L'arc-en-ciel, symbole d'un monde multicolore vient rejoindre dans un autre poème, l'imagination de Sépanlou à la réalité des espaces vus: « Sur les gares de l'univers/.../ Sur les fontaines sans réponse/.../J'ai assez fixé mon regard et j'ai vu/ L'arc-en-ciel et le sommeil » (Sépanlou, 1377,75)²⁰.

Comprenons alors que les deux poètes parviennent à atteindre à travers leurs divers voyages, une connaissance de soi. Comme le dit Corin Braga, dans son article « Géographie psychanalytique »: « Ceux

qui voyagent beaucoup répondent, paradoxalement, à un désir augmenté de connaissance de soi » (Braga, 2011)²¹.

Il est en outre à dire que « Le citron » apparaît dans la poésie des deux poètes comme le symbole de la jeunesse fructifère dont le fruit est la poésie. Ainsi Apollinaire qui a passé une partie de sa jeunesse dans de « petits bois de citronniers » rejoint inconsciemment la jeunesse, le citron et la poésie qui engendre « les roses de l'électricité » (Apollinaire, 1920, 89). Le citron lui est donc lumineux. Sépanlou qui se sent un citron vieilli, embrasse un autre citron. Cette embrassade le faisant voyager vers le lieu de l'habitation de Mitra, dieu de la lumière, lui apporte une jeunesse lumineuse en dévoilant les secrets du passé:

L'arc-en-ciel a rayonné sur l'autel/ La jeunesse du sacrifice a été
multipliée/ Deux citrons fanés sont pendus de l'arbre/ Les lèvres rouges et
la goutte du citron/ Dans le lieu de rendez-vous de Mithra (Sépanlou,
1390, 902)²².

Les deux citrons lui apparaissent alors comme une lumière. L'un c'est le passé révélé et donc lumineux; l'autre le poète lui-même qui en embrassant le premier, a voyagé pour le passé et il est donc devenu un sage lumineux. Notons alors que notre poète est à la recherche d'un espace géographique qui en tant qu'un miroir externe, rend possible la construction de l'image de soi.

Nous pouvons bien discerner, comment la superposition de diverses situations au sens de Maury nous a dévoilé le mythe personnel de nos poètes. Notons alors que les espaces représentés par eux, en tant que les objets extérieurs sont intériorisés par la découverte des fantasmes les plus fréquents, chez les poètes. Il est évident que ces découvertes ne sont possible que par un lien imaginaire qui réunit les diverses situations et alors les divers personnages qui ordonnent ces situations. Il existe ainsi des figures dont la conjonction donnera lieu à plusieurs possibilités dramatiques. Par exemple « Les anges bleus » métaphores des guerriers, « la belle Loreley », quelques bien-aimées imaginaires, « Rotsoge », l'ami peintre d'Apollinaire, sont tous réunis chez Apollinaire pour lui révéler à leur tour, les mystères de l'immortalité. Il en est de même de la mobilisation des bien-aimées imaginaires, des fées, Mitra, le dieu de la lumière, le peintre Chagall chez Sépanlou, qui l'éternisent, en lui élargissant par avance des espaces réels ou imaginaires. Cet entrelacs d'associations fait toucher au troisième étape de la démarche de Charles

Mauron, au mythe personnel des poètes en nous permettant de poser l'un à côté de l'autre par la persistance de réseau associatif, les figures et les conflits semblables chez nos poètes. Cela nous ouvre évidemment comme toute critique moderne, un chemin pour arriver à la biographie des poètes.

Conclusion

L'étude de l'image poétisée de l'espace, en s'appuyant sur les compétences de l'approche géocritique, nous a mené à découvrir des relations de ressemblance à travers les thèmes spatiaux, entre la poésie d'Apollinaire et de Sépanlou. Cela a homogénéisé notre lecture de leurs œuvres, en nous prouvant qu'il existe des convergences et des divergences entre les poètes. Ainsi, en nous inclinant sur la notion de la géo-thématique, nous avons compris la part que les poètes tiennent dans les processus sociaux, culturels, politiques, littéraires et esthétiques. Des interactions entre l'espace humain et la poésie des poètes ont été alors mises en explicite. Nous avons défini en outre, un espace de signes géographiques et littéraires chez les poètes en considérant l'espace comme un objet dynamique, instable et plein de sens.

Nous avons cherché alors, des relations purement formelles en vue de découvrir le système de relations d'où découle l'image de l'espace pour atteindre enfin un espace sémantique. C'est alors qu'une certaine concordance a été découverte entre la structure et le fond de la poésie des poètes étudiés. Cela nous a prouvé la dynamique de l'espace qui peut posséder de multiple sens. Étant donné que les outils de tous les géographes sont les images et les symboles représentant l'espace, notre étude de l'image s'est tournée vers une autre notion, appelée la géopsychanalyse. Grâce à cette étude l'inconscient des espaces s'est révélé; ce qui nous a rendu possible la découverte d'une conformité entre l'inconscient des poètes et celui des espaces qui jouent le rôle d'un miroir externe en les faisant atteindre la connaissance du soi. Une telle étude nous a révélé alors des relations que la géocritique entretient avec les autres méthodes de la critique littéraire, en nous ouvrant une voie pour étudier la géopoétique chez les poètes qui ont reconstruit un monde bien habitable, en poétisant l'image de l'espace.

Notes

¹ . <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>.

² . <http://www.fabula.org/revue/document4136.php>.

^۳ . " ای کاش در آن کوچهی تنگ/ بوی جگر بریان و کباب لقمه نبود / ویرانه‌ی غار آبی/ باران را تحریک نمی‌کرد که آبی‌تر باشد/ یا دست عرق کرده نمی‌خواست/ که دامن خاطرات را پس بزند/ از تنگهی دهلیز نمی‌رفتم از بین دو رج ماشین/ ... / کجاست لاله‌زار ما، سرکار". ترجمه‌های فارسی از مولف است.

^۴ . "کنیز مدهوشی دیدم/ به رو در افتاده، شیفته‌ی موج .../.../ دریافتم که حلقه‌ی دستش / با زهر جان شکاف حسد،

مهر خورده است /.../ در محیس مدور خو می‌گشت/ و در نگین او / تصویر موج و ابر به هم ریخت".

^۵ . "رودخانه حرفه‌ی من بود/ خشکی‌های زیر آب را پیمان می‌کردم /.../ و رودخانه تبسم می‌کرد/.../مهندس خیال‌باف در قذح آب طرح می‌کشید/.../ او بودم و او بدون شک من بود".

^۶ . «من هم غریبه‌ای هم شکل تو جوانمرد/ می‌دانی مرا به شکل پسر،/ یا گربه یا دوچرخه/ ترسیم می‌کند مه عیار/ شاید جهان بخاری اسا که با حروف باران تحریر می‌شود».

⁷ . Cité par: Chanel Malenfant, Paul; *La partie et le tout: lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*; Canada; Les presses de l'université Laval; 1983, P. 23.

⁸ . Un espace de signes

^۹ . «صدای منفردی/ سکوت کاغذی نثر را/ به شعر دالان دالان تبدیل می‌کند».

^{۱۰} . «و هر چه الخ لخ.../ که لخ لخ کنان از ضمیر حافظه ما پاک می‌شود».

^{۱۱} . "از کوچه باغ جلفا پیچید/ از راهرو گذشت/ آنگاه زیر سَقفِ کلیسا/ مبهوت با شمایل قدیسان/ زن ایستاد/ گرم دعا خواندن".

^{۱۲} . «صدای منفردی/ سکوت کاغذی نثر را/ به شعر دالان دالان تبدیل می‌کند».

^{۱۳} . "نمی‌توان شهرها را دید/ نمی‌توان شهرها را شنید/ نمی‌توان به راز شهر فرو رفت/ کلیدهایی البته هست که در کتاب‌ها نهاده‌اند/ نمی‌توان کتاب را به جای شهر از بر کرد/ فقط به دیدن میدان، کلیسا، نمایشگاه/ پیاله‌ای چایی، یا گفتگو با ولگردی/ که روی نیمکتی در پارک آفتاب می‌گیرد/ نمی‌توان شهر را شناخت".

^{۱۴} . "دنیا چقدر نزدیک/ با رنگ‌های شوخ لبخند می‌زند/ و مثل چشم‌های تو ایرانی است".

^{۱۵} . "موسیقی نگاه تو را دیدم".

¹⁶ . Cité par: http://www.epistemocritique.org/spip.php?article222&lang=fr#_ftnref1.

¹⁷ . *Ibid.*

^{۱۸} . "اگر پاییز، با گیسوان خرمایی رنگش/ جزیره‌ها را انباشت/ شناکان، در خلوت مشوش او، شانه به زلف پیادگان می‌زنم/ نسیم سوخته، ملاح خشکرودم من/ که چون نیاکانم سوار شیر می‌شوم و از میان ساعت متروک/ می‌گذرم".

^{۱۹} . "دو خاکستری/ آبی ناب دریا/ کران حقیقت/ کمر بند رویا".

^{۲۰} . "در ایستگاههای جهان/.../ در چشمه‌های بی پاسخ/.../ بسیار خیره ماندم و دیدم/ رنگین کمان و خواب".

²¹ . Cité par: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article222&lang=fr>

^{۲۲} . "رنگین کمان به مذبح تابید/ تکثیر شد جوانی قربانی/ آویخته دو لیموی پژمرده از درخت/ لب‌های سرخ و چگه‌ی لیمو/ در وعده گاه میترا".

Bibliographie

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920.

- *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925.
- BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, Volume 4, 1964.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
 - "Théorie du texte", in: *Encyclopædia Universalis*, Paris, Volume XV, 1973.
- BERGEZ, Daniel, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- BRAGA, Corin, "Géographie psychanalytique", in: *Épistémocritique*; Volume IX, 2011, Cité par: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article222&lang=fr>.
- CABANES, Jean Louis et LARROUX, Guy, *Critique et théorie littéraire en France*, Paris, Belin, 2005.
- CARLONI, Jean-Claude et FILLOUX, Jean-Claude, *La critique littéraire*, Paris, P.U.F, 1955.
- COLLOT, Michel, "Pour une géographie littéraire", in: *Le partage des disciplines, Fabula-LhT*, n° 8, 2011.
- FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1942.
- RICHARD, Jean-Pierre, "Quelques aspects nouveaux", in: *Le français dans le monde*, n°15, 1963, Cité par: Paul Chanel Malenfant, *La partie et le tout: Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Canada, Les presses de l'université Laval, 1983.
- SEPANLOU, Mohammad-Ali, *Firouze dar ghobar* (Firouze en brouillard), Téhéran, Elme, 1377.
- *Madjmoueye ashar* (Recueil de poèmes), Téhéran, Negah, 1390.
- TYGSTRUP, Frederik, "Espace et récit", in: *Littérature et espace*, Pulim, 2001.
- WESTPHAL, Bertrand, "Pour une approche géocritique des textes", in: *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM: Limoges, n°0, 2000, pp.9-40, Cité par: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>, 2005.

