

***Kalidar*; un berceau de l'amour, du feu et de la gloire**

Alaï, Mina*

Doctorante, Université Shahid Beheshti

Shokrian, Mohammad Javad**

Maître-assistant, Université d'Ispahan

Reçu: 2015/02/11

Accepté: 2015/06/21

Résumé

La critique thématique est une méthode inspirée particulièrement de la phénoménologie existentialiste. Elle se donne principalement pour but de vérifier les thèmes développés dans un texte et se concentre ainsi sur la fréquence des concepts fondamentaux. Le domaine bachelardien de cette méthode se penche en particulier sur l'analyse des quatre éléments mis à profit par chaque auteur, afin de mettre au jour l'essence de son imagination matérielle. Celle-ci se détermine par la rêverie à la base de laquelle se trouvent les matières.

Mahmoud Dowlatâbâdi est un auteur persan qui doit sa renommée à un langage saillant, marqué notamment par la connaissance et le choix authentique des termes. *Kalidar* est son plus long roman qui réjouit à tous égards de cette maîtrise de la langue.

Ce travail a pour objectif de souligner de prime abord la domination de la rêverie tellurique dans l'ensemble de l'œuvre dowlatâbâdienne et ensuite, de faire voir la possibilité de l'union de plusieurs éléments et les modifications apportées par cette confusion, dans l'avenir des personnages de *Kalidar*.

Mots clés: Critique thématique, Bachelard, quatre éléments, Mahmoud Dowlatâbâdi, *Kalidar*, Gol Mohammad.

« [...] Et j'aime beaucoup ces visages. Ces peaux foncées ont avalé et dissous l'extrait du soleil et le goût de la terre et l'assaut du vent et le désir de l'eau ». (Dowlatâbâdi, 2004 a: 7)

Introduction

En réaction à la critique traditionnelle, la Nouvelle critique s'ensuit de plusieurs courants et méthodes, y compris la critique thématique bachelardienne qui se réjouit d'un fondement philosophique et scientifique. Bien qu'accusés plus tard par les disciples de la critique structuraliste notamment, d'être séduisants, mais pas très érudits, les tenants de la critique thématique ont apporté, chacun à leur tour, une méthodologie convenable à l'analyse originale des textes littéraires.

Cette critique se base principalement sur la notion du thème qui se définit comme «un principe concret d'organisation, un schème ou

objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer un monde» (Richard, 1961: 24). En fait, la critique thématique cherche à démontrer une partie des virtualités sémantiques du thème qui sont décrites et actualisées dans une œuvre et qui rendent possible une meilleure compréhension du texte (Collot, 1988: 85). Bachelard qui est le principal représentant de ce courant propose une étude basée sur les quatre éléments fondamentaux et il l'intitule l'imagination matérielle, fondée sur les matières naturelles. Selon lui, chacun de ces éléments marque d'une manière ou d'une autre l'imagination poétique du rêveur, en l'occurrence de l'auteur. Dans ce contexte, il

* alaei.101_mina@yahoo.com

** shokrianjavad@yahoo.fr

convient d'être attentif à la fréquence des motifs et des images, afin de déceler l'élément qui domine l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. Il arrive même parfois un emploi hétéroclite ou la combinaison de plusieurs éléments dans un même texte. Dans ce cas, c'est l'idée de la domination qui importe.

Mahmoud Dowlatâbâdi, écrivain contemporain persan, est célèbre par son style musical et attractif. La plupart de ses romans ont pour cadre un milieu villageois, plutôt désertique où les habitants sont souvent des paysans. *Kalidar*, le chef d'œuvre de Dowlatâbâdi n'est pas exempt de cette règle ; son action se passe dans un cadre plutôt désertique. La famille présentée par l'intrigue est nomade et passe la plupart de son temps dans la plaine, sur les champs, etc.

Malgré la prédominance de la matière tellurique, *Kalidar* est rempli de scènes d'exaltation et de transfiguration des autres éléments. Nous avons l'intention de mettre en relief dans ce travail, le mélange de deux éléments récurrents et contradictoires, en vue de démontrer le changement provoqué par cette confusion *élémentaire* chez le protagoniste de ce roman.

La critique thématique bachelardienne

Durant les années 1950-60, qualifiées de «Nouvelle critique», une nouvelle approche critique à base philosophique se fait jour, mettant notamment en relief les différents thèmes et motifs caractérisant les œuvres littéraires. Gaston Bachelard (1884-1962), Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Poulet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski ont marqué cette approche. Celle-ci consiste principalement en l'analyse des rêveries, des rêves et des névroses. C'est une méthode basée

en particulier sur la valeur spécifique d'un thème, à travers le réseau complexe des relations l'unissant à tous les autres thèmes voisins et proches. Appuyé sur la psychanalyse, Bachelard emploie volontiers le vocabulaire et les thèses psychanalytiques pour déceler les liens et les rapports qu'entretiennent les images poétiques à une «réalité onirique» profonde et cela, à travers l'interrogation de quatre éléments fondamentaux caractérisant la méthode bachelardienne: l'eau, le feu, l'air et la terre.

En fait, tous les êtres humains possèdent les sentiments communs auprès des éléments naturels. Ceux-ci se font voir surtout sous forme des figures de rhétorique telles que la métaphore ou la comparaison qui jouent désormais un rôle essentiel. Le rôle de métaphore chez Bachelard est donc de porter la vision du monde: «Je rêve le monde, donc, le monde existe comme je le rêve» (Bachelard, 1957: 136). Il convient de souligner que l'imagination d'un auteur se trouve borné à un ou deux éléments de prédilection dont la récurrence marque la domination.

Mahmoud Dowlatâbâdi, le grand passionné séculaire du langage

Mahmoud Dowlatâbâdi est né en 1940 à Dowlatâbâd de Sabzevâr (l'ancienne Beyhagh), près de Mashhad dans une famille modeste. Un véritable bricoleur qui s'est tenté dans différents domaines, il a commencé très tôt la lecture des ouvrages classiques persans qui ont marqué plus tard son écriture. Celle-ci est cristallisée surtout par un noble langage et un style particulier qui se détache de celui des élus de la littérature persane. Un style brillant qui se caractérise par la déformation et la création des termes et des expressions. À travers un art issu de la souffrance qui met notamment en scène les

dramas familiaux, il décrit dans ses ouvrages la précarité de la vie paysanne, ouvrière et villageoise durant les années 1340/1961, marquées par l'immigration des villageois vers les villes et les grandes évolutions urbaines. Il élargit plus tard le domaine de sa carrière artistique et s'occupe d'une période historique dont le résultat surgit dans *Kalidar*, ouvrage monumental en 10 volumes.

Parmi les ouvrages de Dowlatâbâdi, on peut citer *Hejrat-e Soleymân* (La migration de Soleyman), *Lâyeh-hâ-ye biâbâni* (Les couches désertiques), *Bâ Shebiro* (Avec Shebiro), *Gâvârebân*, *Aghil Aghil*, *Ahou-ye bakht-e man Ghazel* (La gazelle de mon destin, *Ghazel*), *Osseneh Baba Sobhân* (adapté au cinéma sous le titre de *La Terre*), *Rouzgâr-e seperi shodeh-ye mardom-e sâlkord-e* (Le temps passé du peuple séculaire), *Didâr-e Baloutch* (La rencontre de Baloutche), *Solouk* (2003)... Ses ouvrages romanesques de 1964 à 1979 ont été publiés dans un recueil en trois volumes intitulé *Goft o gozâr-e Sepanj* (1992, Le bilan de Sepanj). Il est également l'auteur d'ouvrages non-romanesques comme la pièce *Tangnâ* (La contrainte), les recueils d'articles (*La Trace* ou *L'É de l'Écriture*) ou bien ses interviews *Mâ niz mardomi hastim* (Nous aussi, nous sommes un peuple) qui constituent, en quelque sorte, des idées théorique, artistique et professionnelle d'écrivain intellectuel et activiste.

Kalidar, une vaste fresque historique

Il est à souligner qu'après *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Kalidar* (2000) de Dowlatâbâdi est le roman le plus long du monde (Ebrahim Zâdé, 1392: 11). C'est le roman persan le plus long dont la rédaction a duré une quinzaine d'années (1968-1983). La

prose exceptionnelle, la structure narrative pertinente, la description fabuleuse et détaillée, la musicalité du discours, les péripéties et les intrigues sinueuses ont rendu possible un roman éminent tant sur le plan de la forme que celui du contenu. Cet admirable roman s'occupe de l'explication de la vie, des chagrins, des amours et des luttes d'un peuple villageois qui vit dans Kalidar, un village dans le nord de Neichabûr. La fusion concrète des éléments naturels, la sublimation de la terre et du désert, la glorification de la générosité et de la libéralité en font partie indissoluble.

La terre; le lieu où se déroulent les romans de Dowlatâbâdi

Bien qu'il soit indispensable pour tout auteur de recourir à l'emploi par intervalles de tous les quatre éléments, un aperçu sur les romans de Dowlatâbâdi prouve la domination de l'élément tellurique. En fait, étant donné que la terre se transforme en substances trop différentes d'aspect, elle cesse d'être considérée comme un corps simple, une matière unique. Alors, elle apparaît moins capable par rapport aux autres éléments d'inspirer l'imagination matérielle. Sable, limon, gravier, roche, métal, gemme en sont les sous-ensembles. Bachelard y ajoute bois, gommages, montagnes, cavernes, grottes, maison dans laquelle l'homme a vécu et le serpent qui est le plus terrestre des animaux. L'Encyclopédie présente aussi la terre comme « la base de tous les corps solides, leur principe de cohérence » (Manusy, 1967: 263). En effet, elle est prise pour le fondement des minéraux, des végétaux et des animaux, mieux dire, comme le soubassement des autres éléments. L'élément terre, pour Bachelard, a inspiré l'imagination activiste et celle du repos terrestre plutôt qu'une imagination dynamique.

La question de l'espace constitue le centre d'intérêt d'un grand nombre de romans de Dowlatâbâdi. Les titres comme *Kalidar*, «*La place*» *vide de Soluch*, *L'homme du désert et l'immigration (Biâbânî va Hédjrat)*, etc. renvoient d'une manière ou d'une autre à l'espace de prédilection dans ses romans. De même, l'espace dominant de presque tous ces romans est le désert, «cette zone aride, assurément poétique, parfois dangereuse, toutefois bien réelle et misérable [...]» (Domange, 1993: 25). Espace ouvert, non construit par l'homme, le désert semble s'étendre à l'infini. C'est la demeure essentielle des nomades qui le traversent. «C'est le lieu de la naissance, des racines et du rêve, vécu intimement par les personnages qui connaissent les passerelles mystérieuses reliant les éléments au vivant» (Vartian, 2000: 33). La vie dans le village, la scène de prédilection des romans de Dowlatâbâdi, ainsi que la vie sédentaire de la tribu décrite dans *Kalidar* facilitent le rapport avec les éléments naturels, bref, la fusion avec la nature. Dès les premières pages des romans, Dowlatâbâdi nous révèle que pour lui, tout comme pour Bachelard, le véritable monde ne consiste pas en des villes de métal et de ciment. Il s'agit au contraire d'un vrai monde où l'on entend le bruit des fontaines et des voix humaines, un monde de sable, de pierres, de ciel, de soleil, de silence et de douleur. Pour Bachelard, les constructions modernes faites des matériaux artificiels tels que le béton ne sont pas une source d'inspiration (Manusy, 1967: 303). Il semble que Dowlatâbâdi rejette les grandes cités, le monde moderne et les machines, au profit d'un retour à la nature.

Dans la plupart des romans de Dowlatâbâdi, le désert apparaît comme l'unique abri et la demeure essentielle des personnages:

«Zolfaghâr était l'homme du désert. Il s'était formé de la terre et avec la terre. Il avait crû et grandi dans la terre et s'y était lié. Il y avait dans le désert, le silence, le troupeau, la maison de Najma et la parenté, qui est encore plus chère que tout. La familiarité avec le bétail, avec l'eau, le peuple, la volaille. Un bout de terrain, une chaumière, un puits, une lanterne et le calme [...]» (Dowlatâbâdi, 2005: 85).

Voici l'aspect bénéfique de la terre comme un lieu de repos, de sécurité, bref une sorte de refuge. Cet espace se heurte à la ville hostile et maléfique: «le désert, l'étendu, le soleil, les nuits longues et couvertes d'étoiles étaient une utopie pour Zolfaghâr. Il sentait que l'espace de l'usine était rempli de la fumée, au lieu de l'air» (Dowlatâbâdi, 2005: 83-84). Ainsi, la description de la montagne qui s'associe à la présence du feu: «je regarde la montagne Taftân. Nue, elle s'est assise sous le soleil. Taftân. Je cherche le sens de ce terme. Dans le fond de ma mémoire, ce terme signifie la brûlure, l'échauffure, en tout cas ce qui est brûlé par le soleil et le feu. Brûlé. Brûlant (Taftân)» (Dowlatâbâdi, 2004 a: 49). *De la courbe du cerceau (az khamé chambar)* dont l'intrigue se passe dans un bout de terrain que cultive le protagoniste, raconte ainsi les problèmes qu'il a avec son voisin. Le roman commence par cette phrase: «il retournait de la plaine» (Dowlatâbâdi, 2004 b: 7) et s'achève-t-il par celle-ci: «il ne retournait pas de la plaine. On le ramenait de la plaine» (Dowlatâbâdi, 2004 b : 94). La structure cyclique du roman se fait voir, car presque la même situation qui déclenche le roman, le clôt aussi. Ce bout de terrain cher au narrateur devient tant primordial qu'il rivalise la filiation: «c'est comme si nous nous sommes soudés à ce bout de terrain. Nous sommes devenus père et fils» (Dowlatâbâdi, 2004 c: 67).

Dans *Kalidar* aussi, qui fait l'objet de notre corpus, on assiste à l'emploi des quatre éléments: «Mâh Dervich vida le verre: «Ô ciel ! Ne tourne pas tant, regarde le tournoiement des éléments, l'eau ivre et le vent ivre et la terre ivre et le feu ivre» (Dowlâtâbâdi, 2000: 487). Cependant, la domination de l'élément tellurique, le désert en particulier, est glorifié tout au long du roman: «notre tapis est la terre, notre oreiller est la brique, notre couvercle est le ciel et notre provision, le millet et les plantes désertiques, de quoi nous devons nous inquiéter, alors? » (Dowlâtâbâdi, 2004 b: 730). Là aussi, la terre-refuge est présente, ainsi que la terre-nutritive. Cette dernière qualité est mentionnée une fois de plus dans ces exemples: «la nappe étendue et salée du désert» (Dowlâtâbâdi, 2004: 458), et «la terre enceinte» (Dowlâtâbâdi, 2004: 885). Ce dernier exemple souligne également la maternité et la capacité de la fertilité de la terre. Il arrive même parfois que la domination de la terre pousse l'auteur à une répétition continue du mot «terre» :

«La terre ! Tu passes sur la terre, sans la regarder. Tu manges et tu bois de la terre (de ce qui sort de la terre), sans y penser, sans penser à sa merveille. Tu te couches sur la terre, à prêt, sans respecter la consignation. Sur la terre est ta demeure. De la terre, ton existence; mais tu n'en saisis pas ton existence. La terre, la terre! C'est que la terre, c'est seulement la terre. [...] Sans renommée et toute en don (généreuse), la terre. Sans prétention, ni attente ou exigence, toute en générosité et abnégation. Que ses fontaines abondent, que ses plaines se verdoient, que ses sommets s'étirent, que sa bénédiction demeure, la terre. Comme le cœur de la terre est ouvert!» (Dowlâtâbâdi, 2004: 1386).

Pourtant, quoique l'histoire de ce roman se passe dans un cadre tellurique, la présence des autres éléments est également constante. C'est

ainsi qu'on peut prétendre que pour Dowlâtâbâdi et surtout en ce qui concerne le protagoniste de *Kalidar*, «l'appel du bûcher reste un thème poétique fondamental» (Bachelard, 1949: 40).

Gol Mohammad; la configuration du feu, de l'amour et de l'héroïsme

Gol Mohammad, le personnage principal et adorable de *Kalidar* est le deuxième fils dans la famille. Il est fier d'avoir passé le service militaire et de connaître les armes de près. En absence de son frère aîné, emprisonné à cause du vol, étant donné la vieillesse de son père, il croit être le seul capable de subvenir aux besoins de la famille. Dans une période hivernale assez dure qui suit une période de sécheresse, deux agents se présentent pour demander de l'impôt. L'un d'eux a l'intention de violer la femme de Gol Mohammad. Celui-ci n'a plus rien à donner et décide de se venger ; il tue les agents et ouvre ainsi une voie qui mène à sa propre perte. Il est poursuivi désormais pour avoir révolté contre l'État (Dowlâtâbâdi, 2000: 1134). Il devient à contrecœur le refuge du peuple contre l'État. Bien que l'État admire la gloire de Gol Mohammad, il se voit victime de la libéralité de ce dernier.

Selon Bachelard, «le feu est rêvé dans sa concentration. On veut l'enfermer dans un petit espace pour mieux le garder» (Bachelard, 1949: 84). En fait selon lui, la concentration du feu se manifeste plutôt chez les hommes petits et bruns. Par conséquent, la subtilité, la prudence et la sagesse qui ont le feu pour l'origine se trouvent chez «un homme grêle, sec en température, la tête médiocre, les yeux brillants dans la tête, les cheveux châtons, ou noirs, la stature du corps carrée et médiocre» (Bachelard, 1949: 84). De plus, cette concentration et

condensation apporte une force compacte et dynamique.

Gol Mohammad est «un homme maigre et noir» (Dowlatabâdi, 2000: 888) qui «n'est pas assez grand» (Dowlatabâdi, 2000: 34). D'après Khan Mohammad, son frère aîné, «il n'est point grand, mais unique par son caractère, par sa renommée, par sa bravoure et audace. Tout le monde le regarde. Tout le monde parle de lui» (Dowlatabâdi, 2000: 2257). Avant d'être un révolté, Gol Mohammad n'est que le vrai protecteur de la famille. Tout dépend indirectement de sa décision, de ses actes et de ses efforts. Une fois devenu révolté, son audace se manifeste et il se fait connaître comme porteur de gloire et de force. Il se met peu à peu à résoudre les problèmes du peuple (Dowlatabâdi, 2000: 1639-1640) de sorte que même les grandes fêtes dépendent de sa permission (Dowlatabâdi, 2000: 1994). En effet à un moment donné, son pouvoir se fait jour et se montre à tout le monde: on dirait qu'il est devenu un lion dans le bois de cette province (Dowlatabâdi, 2000: 2258). Son pouvoir est tel que même les hommes de l'État l'envient: «on dirait que Sayed Sharezâ se dit: «tu es véritablement à envier, Gol Mohammad» » (Dowlatabâdi, 2000: 2379). Il devient peu à peu le véritable symbole du pouvoir: «le pouvoir, n'est-ce pas que le grand Gol Mohammad s'était fait reconnaître comme l'emblème du pouvoir dans l'esprit du peuple ? Mais si et rien d'autre que cela» (Dowlatabâdi, 2000: 2417). Finalement, ce symbole et ce renom font de lui un héros inoubliable (Dowlatabâdi, 2000: 1941-1943). Dowlatabâdi décrit d'une grande subtilité l'attachement du peuple à ce héros:

«Dans l'admiration de Gol Mohammad, le peuple s'admirait lui-même. Dans l'amour envers Gol Mohammad, le peuple cherchait son amour à lui. En croyant Gol Mohammad,

le peuple se croyait. Alors que dans l'admiration du pouvoir de l'Autre, le peuple exigeait la garantie de sa médiocrité; et dans la manifestation de leur amour, il cachait sa rancune; et à croire le pouvoir, il cachait la croyance en soi. [...] Et ici, dans la représentation du grand Gol Mohammad, le peuple admirait le pouvoir, tout en amour et honneur» (Dowlatabâdi, 2000: 1637).

En plus, Gol Mohammad aime et admire le feu de tout cœur. C'est comme s'il y trouvait refuge devant la lourde mission qu'il porte. Il y trouve la joie, le calme et la sécurité:

«Gol Mohammad se tourna vers Sattâr et dit gaiement: «c'est bon, Sattâr. C'est beau, plus beau que le soleil ! ... N'est-ce pas. [...] Sattâr pouvait comprendre la cause du comportement du grand Gol Mohammad. [...] Toutefois réticent, il dit patiemment: «- le feu, le Maître ! Le feu semble très haut et rétif. Il ne prévient pas l'ennemi?» » Gol Mohammad répliqua, avec un sourire de jeunesse et un sentiment de sagesse: «j'aime le feu, je l'adore» » (Dowlatabâdi, 2000: 1845).

Il semble que ce feu symbolise pour le protagoniste l'amour, l'ardeur et la gloire. Pour Bachelard, «l'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu. Prométhée est un amant vigoureux plutôt qu'un philosophe intelligent [...] » (Dowlatabâdi, 2000: 47). En d'autres termes, le feu accompagne le désir d'aimer (Dowlatabâdi, 2000: 93). De ce fait, Gol Mohammad sent l'envie, voire le besoin de contempler le feu lorsqu'il a un sentiment de joie, d'amour et d'excitation. C'est ainsi que lorsqu'il pardonne sa sœur et réconcilie avec elle, dans la pleine fierté et jovialité dues notamment à la musique de Tchagûr¹ duquel joue Beyg Mohammad, son frère cadet, il demande du bois pour allumer le

¹ Un instrument de musique propre aux villageois, fréquemment employé par les turcs.

feu (Dowlatâbâdi, 2000: 1873). Un autre exemple prouve ce principe: «mon sang se met tout en feu quand Beyg Mohammad fait s'écrier le Tchagûr. Je me remplis d'ardeur et de chagrin» (Dowlatâbâdi, 2000: 2484). Dans le dessein de confondre Gol Mohammad et le feu, Dowlatâbâdi arrive à annoncer presque'audacieusement: «Gol Mohammad pourtant est autre. Le feu ! Il est le feu même» (Dowlatâbâdi, 2000: 1387). Il tend ainsi à unifier le feu et le protagoniste, afin peut-être de mettre en relief son ardeur, son dynamisme, sa vivacité, sa brutalité, sa beauté et sa capacité de s'élever au-delà du commun des mortels.

Mârâl²; une nymphe surgie au milieu de la terre

Kalidar commence par le voyage d'une belle jeune fille qui, à la suite de la mort de sa mère, s'est séparée de sa tribu maternelle, afin de retrouver son père et son fiancé emprisonnés et de rejoindre ensuite sa tribu paternelle, en particulier la famille de sa tante, Belgheys. Elle rencontre son père et se dirige vers la demeure de sa tante. Avant d'y arriver, elle atteint une plaine bien ensoleillée où coule un ruisseau. L'eau et les vagues minimes provoquent chez elle une séduction et une satisfaction particulière. D'abord, elle s'assied sur un rocher pour s'enfoncer les pieds dans l'eau:

«L'eau s'éleva jusqu'à la blancheur des cuisses. Elle regarda ses jambes, ses genoux. Deux poissons blancs. Elle crut un instant qu'ils étaient beaux. La vague sereine de l'eau sur l'émancipation des pieds ivres. Elle les frotta l'un contre l'autre dans l'eau, et s'extasia de la sensation qu'elle trouva éveillée en elle. [...] Elle voulait délivrer tout son corps à l'eau» (Dowlatâbâdi, 2000: 30).

Elle décide d'entrer dans le ruisseau, ignorant qu'un homme le regarde de tout près. Mais l'homme semblait s'immobiliser. Il ne put rien faire:

«Mais on dirait qu'on avait emprisonné l'homme. Il sentait une lourdeur sur les épaules. [...] Un frisson. Le frou-frou des roseaux. Les rameaux se mirent les oreilles les uns contre les autres. Ils se frottèrent les uns contre les autres, ils se courbèrent et se séparèrent et les yeux noirs, se perdirent dans le frottement des roseaux. Ghara ât hennit, balbutié. Mârâl ouvrit les yeux, s'enfonça dans l'eau, en sortit, ramassa le buste et se courba le dos comme les sables et se tourna la tête vers Ghara. Son regard inquiet était vers la roselière, Mârâl se tourna les yeux vers l'objet du regard de Ghara. Dans les rameaux frissonnants du roseau, s'étaient coincés, les yeux de l'homme, deux taches noirs et fondants. [...]» (Dowlatâbâdi, 2000: 34).

Selon Bachelard, l'eau possède de nombreuses qualités féminines et maternelles. Citons comme exemple les liquides organiques que sont le sang et le lait dont la mère nourrit par intervalles son enfant. Ce n'est cependant pas la seule figure valorisée du caractère féminin de l'eau. D'après un rêve de Novalis selon lequel le rêveur se déshabille et descend dans l'eau et à la suite duquel les images inconnues se mettent à surgir de toutes parts, un groupe de charmantes filles semblent se dissoudre dans la rivière qui redeviennent des corps au contact du jeune homme (Bachelard, 1942: 171-172). Voici la projection de la

² Nom propre de femme, qui signifie la gazelle, une femme belle et svelte.

femme-nature³, car selon Bachelard, cet élément naturel qu'est la rivière a une fonction sexuelle qui s'accomplit par l'évocation de la nudité féminine ((Bachelard, 1942: 49). En effet, dans le rêve de Novalis, c'est l'eau qui «apparaît comme *de la jeune fille dissoute*, comme *une essence liquide de jeune fille*» ((Bachelard, 1942: 172). En d'autres termes, les formes féminines surgissent de la substance même de l'eau.

À la suite de ce surgissement fabuleux, «le rêveur enivré de ravissement continue son voyage sans vivre aucune aventure avec [la jeune fille éphémère]» ((Bachelard, 1942). Dowlatâbâdi aussi laisse alors passer son protagoniste et raconte ainsi son départ: «Mârâl sortit de l'étang en sursaut, se couvrit dans ses vêtements et effrayée, elle jeta le regard à toutes parts: dans l'abri du puits, un chameau était debout à charge léger. L'homme s'éloignait de la roselière et s'approchait du chameau» (Dowlatâbâdi, 2000: 34). Et tout comme le rêve de Novalis, cet étang merveilleux d'où surgit Mârâl, n'occupe pas un vaste terrain à large vision. Il s'agit d'un canal, d'un ruisseau, «dans le sein de la terre [...] qui garde jalousement sa chaleur, sa douce chaleur» (Bachelard, 1942: 173). L'étang où se baigne Mârâl se réchauffe au soleil de midi et c'est précisément la raison pour laquelle elle sent l'envie voire le besoin de se baigner:

«mais maintenant que le soleil t'accompagne, qu'il a fait la roue de son jupon et que ses parcelles sont dispersées dans l'eau, avec la générosité et s'y sont accrochées amoureusement, et maintenant que la vague douce de l'eau frissonne sur son dos la lumière vierge et sainte, la fait

danser et que ton corps peut déguster l'eau savoureuse, et que tu es libre de livrer tout ton corps dans le bras de l'eau, comment peux-tu t'égarer dans le rêve de te baigner ou non? [...] Le bras de l'eau et du soleil t'appelle. L'embrassade» (Dowlatâbâdi, 2000,:31).

Ce fameux rêve novalisien se rattache plutôt à une eau profonde, qui pénètre le rêveur et évoque un bien-être chaud et agréable. On peut conclure qu'en tout cas, l'eau est la patrie des nymphes vivantes (Bachelard, 1942: 111).

Après cette scène du roman évoquée plus haut, Gol Mohammad est pris de remords de ne pas avoir réjoui d'une telle occasion et de ne pas avoir saisi une telle chance. Rentrée chez sa tante, Mârâl rencontre une fois de plus son cousin, Gol Mohammad. Petit à petit, un amour se crée entre eux qui s'enracine dans la rencontre de l'étang. Gol Mohammad se souvient ainsi de ce jour-là:

«De ce jour chaleureux. La fontaine. La roselière. Toi, moi, Ghara ât. Tu t'étais prélassée dans l'eau. Tu t'étais fermée les yeux. Le soleil. Je tremblai. Tout mon corps trembla. [...] Tu me vis. [...] Je ne pus te regarder. Je m'éloignai. Une foi éloigné, je rappelai que je regrette. Je regrette de ce que je n'ai pas fait» (Dowlatâbâdi, 2000: 398).

Il convient de rappeler que par son caractère et ses qualités, Gol Mohammad se rattache au feu. L'autre caractéristique du feu, c'est la sexualité. En fait selon Bachelard, «si la conquête du feu est primitivement une «conquête» sexuelle, on ne devra pas s'étonner que le feu soit resté si longtemps et si fortement sexualisé» (Bachelard, 1949: 75). Fabre attribue au feu toutes les qualités de force, de courage, d'ardeur et de virilité et croit que les femmes sont moins fortes, plus timides et moins courageuses que les hommes, à cause d'un

³ La nature est pour l'homme «une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini» (Marie Bonaparte, cité par Bachelard, 1942: 159).

tempérament froid et humide et aussi parce que la force, le courage et l'action viennent du feu qui est un élément actif, donc mâle (Fabre, 1636: 374-375). Ce feu peut changer aussi la nature des choses, même celles des êtres. Une idée primitive prouve que seuls les changements survenus par le feu sont profonds, frappants, constants et définitifs. En conséquence, «quand on veut que tout change, on appelle le feu. [...] Il faut saisir le *point* de feu qui marque une substance comme *l'instant* d'amour qui marque une existence» (Bachelard, 1949: 96). C'est par le feu que tout change et une fois que ce changement atteint son paroxysme, il se transforme en une perte d'innocence définitive.

Dans la scène qui poursuit l'aveu du remords de Gol Mohammad, il déflore Mârâl:

«Gol Mohammad prit la main de Mârâl et la tourna, il fit coucher la gazelle bien faite et monta là-dessus et dans un conflit instinctif et brutal qui excite l'ardeur humain à son tour, il apaisa la fièvre. Une eau sur le feu. La soif d'une vingtaine d'années de Mârâl. Il fit disparaître la soif de vingt ans. Il la saccagea. Comme un mâle saccage une femelle. Et Mârâl avala l'homme. Comme la mer avale le soleil» (Dowlâtâbâdi, 2000: 398-399).

Cette dernière phrase permet d'associer Mârâl - eau - mer et Gol Mohammad - feu - soleil. Et ensuite, bien que Mârâl soit fiancée à un jeune homme, elle se remarie avec Gol Mohammad.

Selon Bachelard, l'entrée de la belle jeune fille, blanche, limpide, vierge et immaculée orne l'eau de ces mêmes qualités (Bachelard, 1942: 175). En conséquence, on pourrait prétendre que l'eau d'où sort Mârâl garde en elle les qualités de cette dernière. Cette conformité se voit clairement à travers les phrases suivantes: « [Gol Mohammad] buvait la voix agréable de sa femme (Mârâl) comme le doux passage d'un

ruisseau, comme si le bruit doux de l'eau ne finissait jamais, ou au moins il le voulait infini» (Dowlâtâbâdi, 2000: 1748). Alors, de même que «l'eau éteint le feu, la femme éteint l'ardeur» (Bachelard, 1942: 133). C'est ainsi que Mârâl-eau et Gol Mohammad-feu fusionnent: le feu «est le principe mâle qui informe la matière femelle. Cette matière femelle, c'est l'eau» (Bachelard, 1949: 85). Bachelard croit que «ce que le feu a caressé, aimé, adoré, a gagné des souvenirs et perdu l'innocence» ((Bachelard, 1942: 95-96). Le souvenir de cet événement survenu et surprenant reste à jamais gravé dans l'esprit des deux amants: «la roselière... Tu me regardes toujours à travers la roselière... Que faire sans toi, Gol Mohammad?» (Dowlâtâbâdi, 2000: 2443). Tout comme Gol Mohammad qui s'adresse à Ghara ât: «tu me rappelle Mârâl, la fontaine et la roselière et tout ce qui le suit...» (Bachelard, 1942: 1744).

L'union eau-feu; source de métamorphoses

Toujours selon Bachelard, une image n'étant pas susceptible de recevoir les quatre éléments, une combinaison, un mariage de deux éléments contraires de sexes opposés (en l'occurrence l'eau et le feu) est toujours possible (Bachelard, 1942: 129-130). En résumé, «en face de la virilité du feu, la féminité de l'eau est irrémédiable [...] Unis, ces deux éléments créent tout» ((Bachelard, 1942: 135-136).

Dès le début de l'union Gol Mogammad-Mârâl, on assiste à leur accompagnement. Après leur mariage, avant d'entrer chez les proches, Mârâl donne ses boucles d'oreilles à Gol Mohammad pour qu'il puisse acheter ce dont il a besoin pour son travail, et elle dit finalement: «demain, nous allons *ensemble* ramasser les bois» (Dowlâtâbâdi, 2000: 402). Il suffit de dire qu'avant ce mariage, Gol Mohammad menait

une vie plutôt dure, comme tous les hommes; il travaillait d'abord sur un bout de terrain sec et ensuite, il ramassait des bois. Plus tard et à la suite du meurtre des deux agents, Gol Mohammad, ses frères et leur oncle choisissent la voie de libéralité et de révolte. Intéressant de remarquer que Mârâl accompagne son mari dans chacune de ces deux formes de vie:

«La voix de Mârâl. Gol Mohammad se tourne vers sa femme. Élevée, elle était debout au-dessus de l'escalier. Le fusil à la main, [...] elle avait fermé son enfant au dos; dans la lumière fantastique de l'aube, elle ressemblait à un paon qui avait ouvert les ailes orgueilleusement. [...] Avec la même majesté, Mârâl se mit à descendre [l'escalier] et dit: -[nous allons ensemble]» (Dowlatâbâdi, 2000: 1769).

Cette union est décrite une fois de plus d'une grande beauté lorsque Gol Mohammad demande à Mârâl de lui apporter son fusil: «ce n'était pas la première fois que, avant de partir avec n'importe quelle intention, il tenait son fusil de Mârâl et n'avait pas gardé pour secret qu'il présageait heureux ce travail et qu'il l'aimait. [...] Gol Mohammad préférait prendre le fusil de la main de Mârâl» (Dowlatâbâdi, 2000: 1663). Enfin, cette voie choisie et ce destin imprévu mène le protagoniste-feu à la destruction finale.

Le feu; cheminement vers la fatalité

Les jeux de flamme, l'amour du feu et l'appel du bûcher attire l'attention du rêveur et lui apporte des réflexions philosophiques par excellence. Ainsi, le rêveur se décide-t-il à se changer:

«Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à

changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. [...] » (Bachelard, 1949: 34-35).

On pourrait conclure que le dynamisme du feu porte des marques sur le rêveur et le rend plus actif, presque progressiste. La nouvelle vie généreuse à laquelle arrive Gol Mohammad est un exemple brillant de ce devenir, bien qu'elle ne soit pas prompte et facile. Gol Mohammad ne peut pas supporter la vie monotone que lui propose son père (Dowlatâbâdi, 2000: 192). Dédaignant également la coquinerie de son oncle (Dowlatâbâdi, 2000: 1084), il désire une vie autre et aventureuse qui le pousse à sa perte. Celle-ci également est la conséquence directe de l'union eau-feu et de son mariage avec Mârâl, car Gol Mohammad déclare quelque part que si cette dernière ne lui était pas chère, il pourrait dire qu'elle lui a apporté ces malheurs et ce destin funeste.

Devant les négociations des hommes d'État, Gol Mohammad choisit la guerre. En fait, il a honte de s'échapper (Dowlatâbâdi, 2000: 2377) et il montre ainsi son trajet: «le premier et le dernier trajet, c'est le même, mon frère. Ni la mort, ni la résignation et ni le piège! – Ça veut dire la guerre?! Gol Mohammad se tint debout et dit: C'est ça» (Dowlatâbâdi, 2000: 2268). Mais ce n'est plus la guerre, car il va se combattre contre un grand pouvoir qu'est l'État. De cette façon, c'est comme si «Gol Mohammad s'était fait tuer et avait demandé à l'État de venir ramasser son corps [mort]» (Dowlatâbâdi, 2000: 2414). Il avoue lui-même son échec et se résigne à sa perte: «nous avons échoué et nous sommes vaincus; en fait, nous ne voulons pas être méprisés. [...] Une fois vaincu, l'homme trouve plus généreux de se casser comme un platane, puisque la vie a un temps et

la mort un autre» (Dowlatabâdi, 2000: 2481). Ils décident de chérir la mort et de l'accepter d'une manière sortable, ainsi qu'ils ont aimé la vie (Dowlatabâdi, 2000). En plus, ils choisissent de mourir, parce que le peuple, le grand soutien de telles rebelles, les a laissés seuls et les a rejetés (Dowlatabâdi, 2000: 2486). Selon Gol Mohammad, il n'a pas réussi à substituer ce qu'il a fait anéantir par une nouveauté. En fait, il entre dans un chemin dont il ne connaît pas la fin:

«J'ai compris, il y a quelque temps, que quand tu combats quelque chose, c'est que tu ne le voulais pas, et quand tu ne veux plus de quelque chose, tu dois la remplacer par ce que tu exiges. Mais j'ai compris finalement, il y a peu de temps, contre quoi je combats, mais je ne savais pas que faire» (Dowlatabâdi, 2000).

La scène de la mort de Gol Mohammad et de ses compagnons est évoquée durant de longues pages et finalement, on voit que «l'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant» (Bachelard, 1949: 36). Il ne sera pas sans inconvénient de souligner une scène admirable là-dessus. Mârâl est présente dans la guerre avec un foulard rouge et s'explique dans ces termes: «Gol Mohammad aime la couleur du feu, c'est pourquoi [je porte un foulard rouge] !» (Dowlatabâdi, 2000: 2461). La plupart des scènes finales sont imprégnées de la description de ce foulard en couleur du feu: «elle était toujours debout et le bout de son foulard rouge tremblait au vent piquant de nuit» (Dowlatabâdi, 2000: 2495). Auprès des morts, les survivants ramassent le bois et allument le feu (Dowlatabâdi, 2000: 2523) et le livre s'achève sur l'évocation des flammes: «Nâd Ali s'assit sur une pierre près du feu, jeta une brindille de

ronce là-dedans et dit: - je reste chez Sattâr, cette nuit» (Dowlatabâdi, 2000: 2525).

Conclusion

La longue histoire de *Kalidar* fournit une occasion convenable au développement concomitant de plusieurs péripéties qui se nouent d'une grande subtilité. Le recours récurrent aux quatre éléments naturels permet de mieux saisir l'imagination matérielle de l'auteur. Le protagoniste, passionné du feu, se mêle à l'extrait de l'eau et c'est ce mariage qui lui procure une longue démarche et une tentative de l'élévation. En d'autres termes, cette fusion est source de grandes transformations. Gol Mohammad est différent des autres personnages par son caractère et son allure. Cependant, il se met à «muer», à «devenir» Autre. Gol Mohammad se transforme en Gol Mohammad le grand⁴ ou Gol Mohammad Khan. Il entre dans un chemin dont il ne connaît pas la destination et cela le pousse à sa propre destruction. Effectivement, «l'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement» (Bachelard, 1949: 35). Ce renouvellement pourrait se traduire dans la mort, l'éternité et la gloire.

Il ne serait pas superflu de dire que selon Bachelard, «le feu élémentaire est capable de reproduire son semblable» (Bachelard, 1949: 76). De plus, le corps igné est censé donner naissance aux enfants mâles. Gol Mohammad-feu aussi a un garçon, le fruit de son confusion avec Mârâl-eau. Cet enfant est nommé Mad Gol, qui peut être le diminutif, le sobriquet de Gol Mohammad. De surcroît, il semble que la voie de la vengeance soit toujours ouverte parce que Gol Mohammad éloigne son frère aîné de la

⁴ Sardâr, Maître

querelle et celui-ci jure de tenir sa promesse (Dowlatabâdi, 2000: 2509). Ce dernier s'est fait connaître comme étant la source de la rancune et c'est pour satisfaire ses rancunes qu'il souhaite survivre.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti.
- Bachelard, Gaston. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- Bachelard, Gaston. (1957). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Collot, Michel. (1988). «Le thème selon la critique thématique», *Communications*, N° 47. pp. 79-91.
- Domange, Simon. (1993). *Le Clézio ou la quête de désert*. Paris: Imago.
- Dowlatabâdi, Mahmoud. (2000). *Kalidar*. Téhéran: Tchéchmé.
- Dowlatabâdi, Mahmoud. (2004 a). *La rencontre du Baloutche (Didâr-e Baloutch)*. Téhéran: Négâh.
- Dowlatabâdi, Mahmoud. (2004 b). *De la courbe du cerceau (az khamé chamber)*. Téhéran: Négâh.
- Dowlatabâdi, Mahmoud. (2004 c). *Osseneh Baba Sobhân*. Téhéran: Négâh.
- Dowlatabâdi, Mahmoud. (2005). *L'homme du désert et l'immigration (Biâbânî va Hédjrat)*. Téhéran: Négâh.
- Ebrahim Zâdé, Farzâné. (1392/ 2013). « Kalidar, le deuxième roman le plus long du monde », *Journal Chagh*, Dixième année, N° 1730. 22 Ordibehesht 1392 (le 17 Mai 2013).
- Fabre, Jean-Pierre. (1636). *L'abrégé des secrets chimiques*. Paris: Pierre Biline.
- Manusy, Michel. (1967). *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris : J. Corti.
- Richard, Jean-Pierre. (1961). *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Vartian, Sylvie. (2000). «Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio», *Désert, nomadisme et altérité*. Article d'un cahier Figura.