

Christophe BALAÏ
INaLCO

Nīmā : *Le tombeau du saint, ou comment naît puis meurt une tradition*

Introduction

Au XVIII^{ème} siècle, en France, le Chevalier de Labarre (jeune homme de dix-neuf ans) est décapité pour n'avoir point voulu se découvrir devant la procession du Saint-Sacrement. Au XV^{ème} siècle, dans les forêts du Gīlān, au bord de la mer Caspienne, un pauvre bûcheron est mis à mort par une foule en délire. Dans les deux cas, par delà les différences historiques et culturelles, c'est la même histoire d'un malentendu entre des hommes qui n'accordent pas à la réalité la même valeur, qui interprètent le monde de diverses façons et qui s'excluent.

Hélas, la mort est souvent le rendez-vous de ces destins croisés. Quand les siècles ont passé et que la poussière du temps a recouvert les traces des événements tragiques, que reste-t-il donc dans la mémoire des hommes ? Ici un texte, là un monument de pierre qui lutte contre l'oubli. Nīmā Yūshīdj, le poète, dégage le tombeau en ruines des mousses et des

lieries qui l’envahissent et fait parler les pierres. Paroles qui se pétrifient, pierres qui se transforment en mots ; Nīmā, dans ce récit jette un regard discrètement chargé d’ironie sur les notions de tradition et de modernité.

Nīmā Yūshīdj (‘Alī Esfandiyārī, 1897-1960) est surtout connu comme poète, comme le rénovateur de la poésie persane, le chef de file du mouvement *she‘r-e now*. Mais Nīmā est aussi un prosateur de talent qui a laissé récits, contes et nouvelles, des essais littéraires et une abondante correspondance.

Le tombeau du saint, sans doute parmi les premières œuvres en prose de Nīmā, est daté de 1930 (première édition dans le recueil *Afsāne-ye Kalāle-ye khāvar*, éd. Ramezānī ; 2^{ème} éd. *Ārash*, N°2, spécial Nīmā, 1970). L’édition utilisée pour cet article est : *Kanduhā-ye shekasteh*, Tehrān, Nīl 1972, rééd. 1978, pp. 9-52.

Ce récit d’une quarantaine de pages est d’un intérêt tout particulier dans l’histoire des formes narratives de la littérature persane moderne. En effet, c’est à la fois une nouvelle, récit court et dense qui relate la fin tragique d’un paysan du Gīlān (province caspienne) et en même temps une chronique qui se déroule sur cinq siècles d’histoire. C’est, en définitive, un bel exemple d’intertextualité et de fiction. Nīmā s’y révèle bon connaisseur de sa tradition narrative et bon interprète de la modernité. On notera que ce texte paraît pour la première fois en 1930, l’année même où Ṣādeq Hedāyat, Shin-e Partow et Bozorg-e ‘Alavī font paraître le recueil *Anirān*, trois récits emblématiques d’un certain rapport de la culture iranienne à son histoire [*Sāye-ye moqol* ; *Shab-e bad-mastī* ; *Dīv...dīv*].

Ces trois textes, en effet, posent en commun la même question, une question historique : comment s’est définie l’histoire des Iraniens contre et avec leurs envahisseurs successifs.

Shin-e Partow évoque l’entrée des Macédoniens conduits par Alexandre le Grand dans la cité de Persépolis. En *Une*

nuit d'orgie (*Shab-e bad-mastī*) le symbole de la puissance de l'empire perse est détruit par le feu. Mais de ses cendres renaît une grande civilisation et la figure d'Alexandre entre au panthéon iranien.

Bozorg-e 'Alavī dans *Les démons* (*Dīv...dīv*) décrit avec violence et non sans un certain romantisme, l'invasion arabomusulmane qui prend de fouet les traditions et la culture iraniennes fondées sur la religion zoroastrienne. Mais de ce choc, encore, renaît une grande culture persane.

Šādeq Hedāyat, dans *L'ombre du Mongol* (*Sāye-ye moghol*) raconte les horreurs des massacres qui accompagnent l'ouragan mongol. Par son écriture et la structure du récit, Hedāyat est très proche de Nīmā. Leurs deux récits se déroulent dans la région du Gīlān, entre la mer Caspienne et la forêt. Dans les deux cas, un arbre plante ses racines dans la terre d'Iran et se nourrit de la sève des morts. Dans les deux cas, la peur, la crédulité entraînent l'erreur d'interprétation : les nœuds faits par Sattār au bois de néflier pour repérer le bâton qu'il se réservait de tailler plus tard sont compris comme des signes religieux ; le sourire du squelette, au creux du vieil arbre, renvoie les bûcherons à l'ombre du Mongol et non, comme il se doit, au martyr du jeune prince iranien.

Dans les trois récits d'*Anirān* – comme dans celui de Nīmā – c'est une certaine idée de l'Iran qui est en question.

L'époque où Nīmā rédige ce récit (antérieure à 1930) est celle du roman historique et social, une époque d'interrogation et d'incertitude pour une société en crise, au point de vue politique et social, mais aussi au plan culturel et idéologique. Une grande part de l'œuvre de Hedāyat est traversée par cette question posée par l'artiste à la tradition au regard de la modernité, à l'histoire et aux mythes du passé au regard de la réalité présente et des doutes sur l'avenir. C'est probablement cette tension dialectique qui rend si moderne et si actuelle l'œuvre de Hedāyat. L'œuvre de Nīmā peut être lue dans cet éclairage.

Résumé du récit

On peut résumer en peu de mots l'histoire de Sattār, le paysan du Gīlān qui voulait se faire un beau gourdin en bois de néflier. Le narrateur s'attache à décrire le paysage de brume, les marécages et la forêt dense et humide. Perdues dans cet espace, des huttes de chaume : le village de Nowkalāyeh, non loin de l'actuelle Lāhīdjān. Humbles mesures d'ouvriers agricoles qui s'emploient à la journée chez le patron du village et, pour survivre, font feu de tout bois. Sattār est un modèle d'économie familiale. Sur les sentiers de la forêt, il sait repérer le moindre objet susceptible d'ajouter quelques sous à son maigre budget. Ayant repéré son arbre, au gré d'une marche dans les bois, Sattār marque sa branche d'un nœud de coton blanc, pour revenir la couper au bon moment.

Sattār doit s'absenter pour un mois, envoyé par son patron au village voisin pour y régler une affaire. Entre temps, des femmes aperçoivent le signe et l'interprètent autrement ; elles y voient une présence sainte et mystérieuse ; elles y ajoutent d'autres signes : quatre autres fils noués à la branche de néflier ; une bougie éteinte au pied de l'arbre sur une pierre noircie par la fumée. Sattār, revenu sur les lieux, s'affole en constatant l'intrusion d'autrui dans ce qu'il considère comme son domaine privé et décide de couper son bois sans tarder. Surpris par la femme de Qorbān-'Alī, il doit se justifier et l'on crie au scandale. L'affaire grossit, divisant le village en deux camps, les partisans de Sattār, et les fidèles du "Saint". Car déjà l'arbre a trouvé sa béatification. Mollā Rajab-'Alī intervient. Avec une prudence et une habileté toutes ecclésiastiques, il cherche à comprendre où sont son intérêt et celui de la foi. Il essaie aussi d'écouter la voix du pauvre Sattār. Mais l'intérêt supérieur de la religion et son prestige personnel l'emportent. Il tranche en faveur des fidèles du Saint. C'est lui qui pousse finalement la foule en délire contre Sattār et provoque son meurtre. Les deux camps en viennent aux mains

et Sattār périt dans la bagarre (ou du moins est-ce supposé ; le seul témoignage étant la tradition).

L'affaire pourrait en rester là. C'est là, pourtant, que l'histoire commence, l'histoire ou plutôt la tradition. Car le dernier tiers du récit consiste à explorer cette tradition, c'est-à-dire l'ensemble de dits et écrits qui la constituent : comment il est dit que Sattār mourut, qu'il fut enterré ; comment il est dit que le "bois saint" fut aussi enterré et Sattār à ses pieds ; que le Mollā réclama un "vaqf" et qu'il en devint le gardien ; comment Sattār fut déterré sur ordre de Mollā Djavād ; comment fut déterré à son tour le "bois saint", sur l'ordre de Mollā Heydar ; comment fut reconstruit le sanctuaire ; comment il fut abandonné au fil des temps. Et comment aujourd'hui, cette histoire ayant été oubliée depuis longtemps, le mausolée tombe en ruines. Seuls les lézards et les chouettes l'habitent et quelques femmes continuent de vénérer le saint lieu. Le narrateur, partant de ce point d'abandon, nous ramène en arrière de plusieurs siècles jusqu'à ce VIII^{ème} siècle de l'hégire (XIV^{ème} de l'ère chrétienne) quand « Lāhīdjān n'était qu'un ensemble de marécages au bord de la mer, séparés les uns des autres par des terres boisées à demi desséchées, parsemées de rustiques habitations dont on ne voyait guère plus que des huttes de chaumes enfumés » (p. 9).

Autrement dit, le récit se présente comme une reconstitution historique à partir d'un vieux monument ; comme si les pierres pouvaient parler, comme si elles étaient nos intermédiaires avec la mémoire du temps. Le narrateur prend bien soin, d'ailleurs, de citer ses sources qui sont de deux ordres : orales (la mémoire collective des habitants de Lāhīdjān, p. 39) et écrites (histoire régionale, p. 42).

I. Structure du récit

I. 1. Séquences

- I Sattār ouvrier agricole (sa vie – sa maison – ses rêves – ses habitudes)
- II Le malentendu (économique-privé/sacré-public)

- II/1 Les signes : – premier marquage de la branche
 – (Sattār s’absente pour un mois à Rūdsar)
 – deuxième marquage de la branche
 – (Sattār découvre l’intrusion)
- II/2 L’attente : – un an de patience pour Sattār
 (niveau de l’économique : le bois mûrit)
 – un an de piété pour les villageoises
 (niveau du sacré : naissance d’un culte)
- III Le conflit
- 1 Sattār vient au bois
 - 2 Sattār coupe le bois
 - 3 la femme de Qorbān-‘Alī intervient
 - 4 l’altercation
 - 5 l’attroupement
 - 6 intervention de Mollā Qorbān-‘Alī
 - 7 les deux partis s’affrontent (idéologie et religion)
 - 8 Mollā condamne (il hésite – il juge – il exécute)
 - 9 la foule se rue sur Sattār
 - 10 mort de Sattār
- IV Le tombeau dans la tradition
- 1 inhumation
 - les amis obtiennent le droit d’inhumer
 - Mollā exige que soit inhumé le bois sacré
 - Mollā exige un *vaqf* et s’en fait le gardien
 - 2 exhumation
 - Mollā Javād ordonne l’exhumation de Sattār
 - Mollā Heydar ordonne l’exhumation du bois
 - 3 les reconstructeurs
 - Khān Aḥmad gouverneur du Gīlān
 - Mollā Sheykh Soleymān
 - Āqā Sheykh ‘Alī-Naqī
 - 4 désuétude
 - oubli de l’histoire, ruine
 - gardiennes de la mémoire : chouettes et femmes

I. 2. Commentaire : Les histoires et l'Histoire

Le récit est équilibré : à une partie introductive qui présente Sattār et son milieu naturel et social font suite trois séquences qui développent le drame de Sattār, drame historique qui naît d'un malentendu, d'une différence idéologique, et se traduit par un conflit social. La troisième séquence (qui s'étend sur plusieurs siècles) décrit la formation d'une tradition hagiographique.

La forme de la nouvelle, pourtant, est hésitante : l'addition des trois premières séquences forme une brève nouvelle qui aboutit à la mort de Sattār. Sur cette première matrice se greffe un récit plus vaste qui englobe les séquences 1+2+3 et ajoute la séquence 4 ; le récit ne se situe plus désormais au niveau de l'histoire de Sattār mais à celui de l'Histoire du Gīlān et de ses traditions religieuses.

Le narrateur joue de cette dialectique entre le général et le particulier. Il déploie son texte narratif en deux niveaux, comme les deux étages d'une fusée. Le premier est constitué par l'histoire de Sattār (constitution du mythe) et permet au second de trouver son orbite : la tradition du tombeau. La fiction informe l'Histoire.

Le récit de Nīmā est un très bel exemple d'intertextualité. Le narrateur, pour le construire, fait appel à divers textes : ceux de la mémoire orale, ceux consignés par les historiens. Ce faisant, il suit fidèlement le chemin de la tradition, celle de la genèse des récits persans – faits d'assemblages successifs, de compositions et de recompositions à partir de fragments pré-existants.

Toute la première séquence ainsi que la deuxième et une partie de la troisième sont tissées de traditions orales que le narrateur compose en une histoire (*hekāyat* légèrement allongée). SIII/10 (la mort de Sattār) est présentée comme une *hekāyat*. Puis vient toute la série des *hekāyāt* qui constituent la tradition écrite ou supposée telle : SIV/1.1, 1.2, 1.3, SIV/2.1.

Mais le narrateur cite précisément ses sources (*cf.* p. 42, sources régionales).

C'est probablement cette technique de l'enchâssement des récits, typique de la tradition narrative persane, qui empêche de considérer *Le tombeau du saint* comme une nouvelle à part entière, au sens moderne du terme. Le genre se caractérise, en effet, par sa nature fragmentaire, unique et finalisée sur la "pointe". La nouvelle, dit A. Jolles, est une portion d'univers, un fragment du réel. Le récit de Nīmā part d'une esthétique différente. A partir de fragments divers, il tente la reconstruction de l'histoire, celle d'un univers plus vaste, celle d'un temps élargi à celui de l'histoire de l'Iran. De fait, l'esthétique de la *hekāyat* et de ses combinaisons multiples convient mieux à l'écriture de Nīmā, très ancrée dans sa tradition pour ce qui est de la prose. Nīmā a d'ailleurs écrit et publié plusieurs *hekāyat*-s en vers (*Hekāyāt va xānevāde-ye sarbāz*, Tehrān, Amīr-Kabīr, 1974). Sur ce point, Nīmā est plus proche de Djamālzādeh que de Hedāyat. Et il est intéressant de noter le paradoxe entre ce "traditionnalisme" dans la prose de Nīmā et son modernisme en poésie.

II. Fiction et tradition

Le jeu sur/avec la tradition, à travers la recomposition fictive permet à Nīmā d'atteindre "insidieusement" un réel problématique, celui de la société paysanne, de ses structures désuètes, de son rapport ambigu avec les forces de la nature et de la religion, de son expérience du magique. En divisant ce corps social en deux camps, le narrateur accuse le trait et force la critique sociale : d'un côté, la tradition et la religion (représentées par les femmes et le Mollā) ; de l'autre, le paganisme et le pouvoir civil (représentés par le chef du village).

La lutte sociale pour le pouvoir se joue sur un fond de nature sauvage et de sentiment religieux. Combat social qui se solde par une victime expiatoire (*gūsfand-e qorbānī*). Sattār est sacrifié mais ensuite "récupéré", réhabilité dans la tombe ;

puis de nouveau sacrifié – exhumé – au gré des luttes de pouvoir.

L'introduction du récit, que nous citons ici intégralement, donne d'emblée les règles du jeu de la fiction dans une description de la campagne de Lāhīdjān que ne renieraient ni un Maupassant ni un Tchekhov :

Il est impossible de nommer avec précision dans quel coin de Lāhīdjān vivait Sattār, le fils de Maître Heydar Deylamī, fabricant de hallebardes. Au début du XV^{ème} siècle, Lāhīdjān n'était qu'un ensemble de marécages au bord de la mer, séparés les uns des autres par des terres boisées à moitié desséchées. De rustiques maisons, dont on ne voyait guère que les huttes de chaumes enfumées, de loin en loin parsemaient ces territoires. Les terres qui s'étendaient entre l'actuelle Lāhīdjān et Dehkā, aux environs de la route qui va aujourd'hui vers Seyqal-Sarā, Rūdbaneh et Dehshāl, étaient remplies de grenadiers sauvages et de mûres. Ce décor se déployait sur toute la côte ouest du golfe et le tombeau du célèbre ermite du Gīlān était la seule construction isolée qu'on pouvait y voir. Les nuits d'automne et d'hiver, les chasseurs du village remplissaient l'endroit de leurs cris. Le reste du temps, c'était un lieu triste et désolé. Quelques propriétaires, à l'aide de leurs fermiers, cultivaient ces contrées qu'on appelait aux alentours dans la langue gīlakī : Nowkalāyeh, c'est-à-dire le quartier neuf. Mais d'autres leur donnaient le nom de Nowbijār, ou d'autres noms encore ; mais ce n'était pas le Nowbijār actuel. Chaque coin de ce Nowkalāyeh – ou Nowbijār – avait un nom particulier selon les habitants de l'endroit, car l'emplacement de ces quelques masures isolées les unes des autres – qui ressemblaient à des coquilles de noix éparpillées – ne se distinguaient pas vraiment. Chacun donnait l'adresse de son lieu de destination en le signalant par un arbre ou un vieux mur en ruine. La maison de Sattār, par exemple, à savoir sa petite chaumière, ainsi que celle de son voisin, étaient accolées à un vieil aulne, loin de toutes les autres. (p. 11).

Dès l'introduction, le conteur, après avoir situé son décor naturel, prend bien soin de mettre en place tous les indices d'un climat social. Dans une tonalité plutôt romantique – assez typique des années 30 en Iran (*cf.* Hedāyat et 'Alavī) –,

et avec une singulière économie de moyens, il évoque le lieu de vie et les mœurs des villageois qui seront les héros de son histoire. La façon délicieuse et pudique dont il raconte l'échange des vêtements dans la famille de Sattār, nous invite à citer cet autre passage :

Sattār portait toujours la même veste, multicolore, à force de rapiécages et le même pantalon court de toile bleue, bien pratique pour nager dans la mer. Quand Nesā s'accrochait à ses basques en lui disant : "Grand-frère ! je n'ai pas de chemise", il lui répondait délicatement : "Je t'en achèterai une ; mais il te faudra patienter un peu." Et le plus drôle, c'était qu'au bout d'un ou plusieurs mois, leur vieille mère faisait la même réponse pour encourager la petite fille. Dans les familles pauvres, une chemise, c'est toute une histoire ; l'histoire d'une robe, c'est l'histoire d'une famille. Chaque fois qu'un bout de la chemise de Sattār se déchirait, la brave mère la raccommodait avec cette science qui n'appartient qu'aux pauvres qui savent faire du neuf avec du vieux. Cette opération se répétait quelquefois jusqu'à ce que le morceau d'étoffe ne puisse plus servir à Sattār. Alors, la vieille femme le raccourcissait pour elle-même. Après quelques mois de ravaudages successifs, qui se traduisaient par autant de pièces, le petit vêtement se rapetissait encore jusqu'à ce qu'il atteigne la taille de Nesā, pour la plus grande joie de la fillette. Mais le sort de la chemise ne s'arrêtait pas là. La disparition d'un vieux morceau d'étoffe n'est pas chose facile dans ces familles. On pourrait en parler longtemps. Tout ce qui va mourir donne naissance à autre chose dans un cycle perpétuel. On imagine guère la peine qu'avait eue Sattār à se procurer cette chemise. Aussi, quand Nesā elle-même n'en avait plus usage, la vieille femme la mettait-elle en pièces pour en bourrer les coussins en guise de duvet... (p. 13).

A la lecture de ces lignes on ne peut manquer d'être frappé de la parenté de ton avec *Les Misérables* de V. Hugo. Nīmā, dans sa prose, comme dans ses vers, avoue très franchement sa dette au romantisme français. Comme toute sa génération, il a lu les traductions de Moḥammad-Ṭāher Mīrā (*Les trois mousquetaires, le Comte de Monte Cristo...*) faites à la fin du

XIX^{ème} siècle et publiées au début du XX^{ème} siècle; il a lu aussi la traduction faite par E'tešāmōl-molk de l'œuvre de Hugo : *Les Misérables (Tire-bakhtān)* dont les premiers chapitres parurent dans la revue *Bahār*, en 1910.

Ce climat "misérabiliste" de l'introduction du *Tombeau du saint* prépare le conflit qui va bientôt éclater. L'isolement de Sattār, sa pauvreté, sa lutte de tous les instants pour sa survie et celle des siens, sont les éléments nécessaires d'une tension sociale qui est dans ce récit l'origine du malentendu. D'un côté la misère de l'individu qui fait "feu de tout bois" et de l'autre la communauté qui fuit la réalité dans une religiosité fondée sur l'intérêt et le conservatisme. Le bois que Sattār va repérer dans la forêt est un objet de valeur dans sa pauvre économie domestique. Ce même bois, repéré par les femmes du village, devient objet de vénération, intouchable et sacré. « Toute cette histoire lui paraissait tantôt ridicule, tantôt étonnante. Tous appelaient "Saint" ce bout de bois ; lui, l'appelait "bâton". Les autres le vénéraient, à lui, il plaisait seulement ». (p. 27).

III. Jeux de signes

Le récit du *Tombeau du saint* fonctionne avec la combinaison de plusieurs éléments : la magie – le religieux – la nature – l'émotion collective (peurs, crédulité...) – l'antagonisme du groupe et de l'individu. On retrouvera tout cela dans *Deuil à Bayal* de Gholām-Ḥoseyn Sā'edī. Des signes permettent le croisement de ces éléments en organisant la structure narrative :

– La forêt, qui entoure le village, espace qu'on traverse, lieu de production économique (on y coupe le bois nécessaire au quotidien), lieu magique où s'exerce le rapport entre ici-bas et l'au-delà ;

– l'arbre/la branche, choisis par Sattār pour y tailler sa canne ; choisi aussi par les vieilles femmes comme objet de vénération et de culte ; porté en procession ; planté sur la tombe ;

– les nœuds votifs, noués par Sattār pour récupérer son arbre au milieu de la forêt ; noués par les femmes pour signifier l’intercession divine ;

– la tombe, qui recueille le corps de Sattār, sacrifié à la crédulité populaire, au pouvoir religieux, à l’équilibre social ; qui recueille aussi le bois sacré. Le sacré appelle la mort. Le choix que font les femmes de la branche de néflier condamne Sattār à la privation ou à la mort. La mort appelle le sacré. Le corps de Sattār est rejoint par le bois saint dans la tombe. La tombe est vidée du corps impie. Le départ du corps impie entraîne celui du bois saint. La pourriture de l’un est suivie de celle de l’autre.

Le trait de génie du nouvelliste – signe d’un art consommé – c’est d’inscrire ces divers signes dans un conflit social et d’opérer le travail de leur décryptage à l’intérieur même de la conscience du personnage. Sattār prend progressivement conscience du malentendu en interprétant ces signes et en “transcodant” ce qui n’avait pour lui qu’un sens économique, dans un langage social et religieux : « Sur ces entrefaites, il aperçut au bas de l’arbre une chandelle éteinte qu’on avait posée sur une pierre noire de fumée. La chandelle s’était consumée lentement ; elle avait coulé en formant des images fantastiques. Soudain Sattār eut une inspiration. Il sourit en comprenant qu’on n’avait pas voulu marquer le néflier. Les gens de Nowkalāyeh avaient très bien compris depuis le début que le nœud sur la branche était le signe d’un mystère et d’une grande foi religieuse » (p. 22).

Pourtant, Sattār est lent à accepter ce “transcodage”. Quand son ami Nowrūz lui apprend qu’en son absence on a trouvé près de la route un “arbre saint”, Sattār a bien conscience qu’il s’agit de l’arbre qu’il s’est choisi dans la forêt mais sa conclusion c’est que « la cause de cette sainteté c’était un peu de fil de laine ».

Dans ce travail interprétatif, le narrateur prend parti et intervient non sans ironie : « En attendant que le néflier

grossisse et atteigne sa véritable sainteté, les gens de Nowkalāyeh se mirent à parler de lui, à faire des sacrifices, à rêver, à faire des paris. Les femmes amenèrent Nowrūz le chantre pour qu'il chante les cantiques funèbres... Puis les mollās, qui aimaient particulièrement enfler les choses, comme les poètes et les écrivains, pour augmenter leur influence sur la population, leur donnaient d'autres parures... » (p. 23).

Subrepticement, l'interprétation de Sattār se change en doute et en incrédulité : « Sattār voyait à quel point le bois de néflier attirait la piété des foules qui se pressaient en pèlerinage et comment Mollā Rajab-'Alī s'enrichissait de tout ce commerce. Sattār s'en amusait beaucoup intérieurement... » (p. 26).

Au plus fort du conflit qui finit par éclater entre Sattār et les femmes, le jour où le paysan décide de couper son bois, le village tout entier se partage entre les deux interprétations ; une partie soutient la religion et les femmes, l'autre soutient Sattār, solidaire de sa situation économique et sociale ; « Les femmes disaient : "C'est notre Saint". Sattār, lui, voulait à toute force prouver que c'était "son bâton". Le cas du bâton de Sattār et du Saint adoré par la foule, divisait les hommes qui chuchotaient entre eux : "C'est Sattār qui a raison" et d'autres : "C'est la femme de Qorbān-'Alī qui dit vrai ; tout ce que dit le Cheykh, c'est la vérité même" .» (pp. 34-5).

IV. Magie et sentiment religieux

Le narrateur prend bien soin de créer l'ambiguïté dès le début de l'histoire (nœud de Sattār, nœuds des femmes). Le mélange des signes est relayé dans la tombe par le mélange des corps (celui de Sattār et celui du bois sacré).

La structure narrative peut s'organiser selon le temps : celui de la vie de Sattār, au VIII^{ème} siècle de l'hégire, celui de Nīmā, au XX^{ème} siècle, en parcourant toute la tradition. A un autre niveau, elle est gérée par la dialectique du paganisme et du religieux institutionnel :

– Sattār marque le bois/les femmes le sur-marquent en lui donnant une valeur religieuse de type magique.

– Le Mollā récupère ce mouvement et lui donne sa dimension institutionnelle. C'est pourquoi, malgré son intérêt (Sattār prétend qu'il lui destinait la canne) il sacrifie Sattār au profit de l'institution : il faut récupérer le sacré.

– Cependant, l'institution civile ne perd pas tous ses droits. Le parti du Kadk^hodā (le chef de village) exige la sépulture de Sattār. C'est ainsi que son corps est réuni au bois sacré. Puis la tradition opère la division : on ordonne l'exhumation de Sattār, présence du paganisme intolérable ; puis c'est le tour du bois sacré qui, lié à Sattār, devient objet de répugnance.

Enfin, on adore un tombeau vide – valeur insignifiante – la tombe est abandonnée aux vieilles femmes et à la nature sauvage (lézards et chouettes). Le sacré institutionnel a perdu la partie : retour au magique et aux forces naturelles.

V. Emotion collective et psychologie

Nīmā, fin observateur des coutumes et des mouvements sociaux, décrit fort bien comment le drame de Sattār s'inscrit dans la montée en puissance d'une émotion collective. Celle-ci naît dans le sentiment religieux, dans la superstition et la crainte, et cherche son exutoire dans un rapport quasi magique avec les forces de la nature. L'arbre, que le pauvre Sattār considère comme un outil de production, une source de revenu, est pour le peuple en quête d'absolu, de protection et de sens, le signe de cette relation à l'invisible, le symbole tutélaire et rassurant, le moyen de communiquer avec l'au-delà :

Les gens avaient compris le drame du Saint. Exceptés Sattār et son copain Esmā'īl, tous portaient le deuil. Sattār ne put s'empêcher de parler : "Je suis un homme pauvre ; ce bâton a pour moi beaucoup de valeur ; renseignez-vous, c'est moi qui l'ai travaillé". Mais personne ne prêtait attention à ses paroles. Il semblait que la foule participait à une cérémonie d'enterrement. Ils écoutaient leur

cheykh ; la femme de Qorbān-‘Alī poussait des gémissements. Comme par hasard, le bois se terminait par une fourche qui faisait penser à deux bras humains. Deux hommes avaient pris le Saint chacun par un bras et l’avaient dressé. Le Saint trébuchait d’un côté et de l’autre dans un état d’abandon et de détresse. Il semblait montrer un état d’extrême faiblesse. C’était une scène très émouvante pour les croyants et qui redoubla leurs pleurs : “J’ai beaucoup de ces bâtons, dit Sattār ! Ne pleurez pas. Je vous en montrerai un semblable dans la forêt. Celui-ci n’est ni un Imām ni un descendant d’Imām. Celui qui lui a fait le premier nœud de ficelle, c’était moi qui l’avais marqué pour pouvoir venir le rechercher cette année”. Mais quand il vit le Cheykh fermer les yeux, porter la main droite à son front, et réfléchir en soupirant, Sattār s’écria en se tournant vers lui : “C’était un cadeau pour Monseigneur, pour qu’il s’en serve de canne la nuit par ces chemins obscurs”. Mais personne ne l’entendit excepté le Cheykh. Lui seul, dans un clignement de cils, lui jeta un regard à la dérobée. Ces propos lui faisaient grand plaisir mais il n’en montra rien. (p. 36).

Sattār, pour son malheur, ne comprend pas la force et la puissance du sentiment religieux quand il s’inscrit dans une dynamique sociale encadrée et soutenue par l’autorité cléricale. Il perçoit bien une possibilité de séduire le cheykh et de toucher en lui la fibre de l’avidité. Hélas, pour lui, l’intérêt de Mollā Rajab-‘Alī se calcule à beaucoup plus grande échelle et à plus long terme. Le débat moral intérieur auquel le Mollā est confronté est un bel exemple de la capacité du narrateur à conduire une analyse de type psychologique, en même temps que le signe des progrès considérables accomplis par la prose persane narrative des années 30 sur les chemins de la modernité. Tour à tour, il pèse et soupèse son intérêt et celui de la religion. Ce conflit intérieur plonge la foule des croyants dans un abîme de perplexité et d’angoisse. L’habileté du narrateur, c’est de s’effacer discrètement et de faire lire les contradictions internes du Mollā sur les visages inquiets des femmes et dans le regard non moins angoissé de Sattār :

Sattār avait les yeux fixés sur la bouche du Cheykh ; il lisait sur ces lèvres bleuies, sa destinée et celle de son bâton. Ces lèvres avaient une odeur de sang. D'elles dépendait le discours libérateur. Mais le Cheykh se demandait ce qu'il allait dire. D'un côté , il y avait l'émotion de la foule présente, de l'autre ses sermons à Sattār qui avaient créé cette émotion. Il y avait aussi l'innocence de Sattār qui, selon lui, n'avait rien fait contre la religion. Il hésita un certain temps. En faveur de qui porter son jugement ? . . . La solution d'un problème dont dépendaient la religion et la foi, n'était pas chose facile. Particulièrement pour Mollā Rajab-'Alī. S'il prenait le parti des premiers, il renforçait la confiance que lui portaient ces gens. S'il suivait le second, il ne faisait que libérer un paysan comme Sattār des griffes d'un groupe d'hommes et de femmes ; qu'est-ce que cela lui rapportait ? Il réfléchit que soutenir le rang des docteurs de la foi l'emportait sur tout le reste. Aussi, d'une voix inspirée, qu'on ne lui connaissait que du haut de la chaire et qui faisait trembler le *mihrah*, il s'écria : "Pauvre de vous, bonnes gens ! Vous avez donc déjà oublié tous les bienfaits de notre Saint ? Comment comptez-vous affronter le Jugement dernier ? Ne craignez-vous point les flammes de l'enfer dont le feu vous consumera pour l'éternité ?" (pp. 37-38).

VI. Conclusion : Nīmā narrateur

Nīmā est poète et conteur, selon la tradition persane. C'est aussi un homme de la nature et un critique social. Nīmā est enfin une voix originale dans son siècle.

Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire de la littérature persane, on y trouve le récit. Raconter semble être le fil conducteur de cette tradition littéraire, le réflexe culturel de base. Le récit envahit tout l'espace littéraire, ignorant la distinction prose/poésie.

Le poète Ferdowsī, à la fin du X^{ème} siècle, écrit son monumental *Livre des Rois*, qui est une immense reconstruction narrative des fondements de la culture antique. D'autres de ces monuments se sont perdus, hélas, tel le *Mathnavī* de Rūdakī et se sont transformés en prose élégante, comme le *Kalilē va Demné* de Naṣ rollāh Monshī. Le grand mystique

Atṭār recueille aussi dans ses grands *Mathnavī*-s une longue tradition sapientiale. Sa‘dī joue en prose et en vers, dans son *Būstān* et son *Golestān*, des variations multiples sur la plupart des thèmes de la même tradition narrative. Tous les poètes de cette tradition littéraire qui s’étend sur dix siècles, ont un jour ou l’autre consacré leur génie au discours du récit. De rares poètes, tel Ḥāfez, semblent avoir échappé à cet attrait, au plaisir irrésistible de raconter qui caractérise fortement la culture iranienne. De grands poètes contemporains comme Nīmā et, à sa suite, Mehdī Akhavan-e Thāleth ont poursuivi cette tradition.

A la même époque où il écrit *Le tombeau du saint*, Nīmā compose une série de *hekāyat* dans la pure tradition persane. Le poète s’y révèle un digne descendant des poètes persans classiques qui surent, comme Sa‘dī ou Mowlavī, puiser dans la vie quotidienne et la sagesse populaire l’inspiration de fables et d’historiettes savoureuses. La même année que *Le tombeau du Saint*, l’historiette suivante semble avoir puisé à la même source son inspiration :

Le feu de l’enfer

Du haut de sa chaire le prédicateur
 Enseignant à ses ouailles
 Vint à parler de l’enfer
 Il décrivit le feu les flammes
 Les tourments des méchants
 Et celui qui pour le monde vendit son âme...
 Un berger à ces mots prêta son attention
 Et fut rempli d’horreur et de peur
 A ses côtés il aperçut son chien méchant
 Et ses yeux s’inondèrent de larmes
 Là où tous se consomment dit-il au prédicateur :
 Mon chien et moi brûlerons-nous ensemble ?

(Lāhīdjān, mai 1930 – Nīmā Youshīdj, *Hekāyāt*, Amīr-Kabīr, 1974).

Dans *Le tombeau du saint*, on retrouve ce ton ironique et moqueur et l'apparente naïveté du paysan.

Comment situer Nīmā, écrivain, dans sa génération ? Est-il encore tributaire de l'écriture classique ou bien s'inscrit-il, comme son contemporain Ş. Hedāyat, parmi les rénovateurs de la prose persane narrative ?

Une brève analyse de la langue du récit et des niveaux de narration peut nous fournir la réponse. Le premier constat, c'est que les dialogues sont quasi inexistantes. Chaque fois qu'un personnage prend la parole, c'est le narrateur qui la lui donne. Cette parole est pratiquement toujours introduite par le verbe dire (*goftan*) comme c'est généralement le cas dans la *hekāyat*, la réplique du personnage étant citée en style direct.

Ex. :

- Elle lui disait : “Petit frère, je n'ai pas de chemise” (p. 13).
- Il se disait : “Quel beau néflier ; il n'a pas son égal” (p. 18).
- Il se disait : “Il vaut mieux que je le marque” (p. 19).
- Il se disait : “C'est probablement un de ces deux-là qui a fait une marque sur mon néflier” (p. 21).
- Elle lui demanda : “Que fais-tu à ce saint personnage ?” (p. 29).
- Elle lui disait : “C'est toi qui tues notre saint ?” (p. 29).
- Il disait : “N'écoutez jamais ces femmes ; elles n'ont pas plus de cervelle qu'un mouton” (p. 31).

De rares répliques s'égrènent tout au long du texte ; une vingtaine sur quarante pages.

Le conteur intervient parfois aussi directement – comme c'est encore le cas du récit traditionnel – pour s'adresser au “lecteur”. En décrivant l'attitude de Sattār et sa relation quasi affective avec sa branche de néflier, il conclut : « Vous, qui n'êtes pas de la campagne, vous ne pouvez pas imaginer cet état d'esprit, tout ce que vous pourrez bien dire sera faux ». Aussi peut-on conclure que le comportement du narrateur est

souvent plus proche des récits de Djamālzādeh que de ceux de Hedāyat.

Il y a cependant dans les répliques des personnages, humbles habitants des bords de la Caspienne, une simplicité de ton, de vocabulaire et de syntaxe et un effort pour adapter la langue à chaque personnage qui montrent à quel point Nīmā est bien un homme de sa génération. “Ta gueule” s’écrie le Mollā à Sattār qui tente de se justifier (p. 34). Ou bien, sur un ton plus digne, aux femmes affolées : “Ayez patience ; nous allons vous expliquer la situation.” (p. 33). Plus loin : “Silence ! on va procéder à une enquête de justice.” (p. 34) Ou encore : “Ne laissez pas cet homme s’enfuir !” (p. 33). Et Sattār de répondre : “Lâche-moi le bras !” Plus loin, alors qu’il tente de se justifier, Sattār s’efforce d’ajuster ses paroles à la dignité ecclésiastique : “C’est un cadeau que j’apportais à notre Excellent Maître”. (p. 36). On appréciera aussi le réalisme des paroles de Mollā Qorbān-‘Alī, quand il décide “comme du haut de la chaire” d’apostropher ses ouailles et de les exciter contre Sattār : « Pauvres de vous ! Avez-vous donc déjà oublié les bontés de ce Saint ? Comment osez-vous affronter le Jugement dernier ? N’êtes-vous donc point effrayés en songeant au feu éternel ? » (p. 38).

Dans son récit, Nīmā se révèle un excellent prosateur qui sait magnifiquement évoquer la nature (thème central de son œuvre poétique) en même temps qu’exercer une critique sur la société de son temps.

Pour le ton ironique, la force de sa satire, Nīmā fait penser à Hedāyat dans des récits comme *L’homme qui tua son âme* ou *La quête d’absolution*. Il annonce aussi Čubak (*Le vendeur de pétrole*), Golestān (*Le voyage de ‘Ešmat*) et plus lointainement Al-e Aḥmad (*Le setār*) ou encore Sā‘edī (*Deuil à Bayal*). Toute cette génération est devenue hyper-sensible aux abus sociaux et aux fractures culturelles à cause de l’héritage

de la Révolution constitutionnelle ; génération partagée entre sa fascination pour une modernité liée à l'étranger et au progrès social et sa passion pour une tradition nationale qui véhicule cependant des modes de pensée et des comportements rétrogrades.

Chez Nīmā, la nature symbolise cet enracinement culturel tandis que la satire sociale fait droit à cet impérieux désir d'ouverture. Le tombeau du saint, perdu dans les brumes et les forêts du Gīlān, est le signe de ce recueillement et de cet éclatement. La tombe se referme sur les corps, puis s'ouvre pour les libérer et demeure, au-delà des siècles, un lieu symbolique mais vide, un point d'interrogation sur la validité du message.

