

que la structure profonde de l'imagination, lesquelles se sont intégrées dans l'espace lui donnant ses dimensions affectives: élévation et descente, départ et arrivée, renversement et profondeur intime et, enfin et surtout, pouvoir infini de répétition. Nous avons, par ailleurs, constaté que le processus imaginaire se résorbe, en dernier ressort, dans des symboles et archétypes constitutifs. Nous venons aussi de relever, à partir des images, des myèmes qui donnaient plus de relief au discours poétique. Cependant, nous devons, à ce propos, remarquer, avec Derrida, que – “dans le fait littéraire... la forme appartient au contenu de l'œuvre”,⁵⁵ ceci dit, nous ne pouvions pas, lors de notre interprétation, nous épargner d'une réflexion, aussi réduite qu'elle soit, sur l'esthétique des images; et comme le forme est inséparable au contenu, nous ne pouvions donc pas séparer “la rose” de la femme, et “le pot” de son contenu significatif “le potier”. Nous avons été toujours contraint de nous tourner vers l'invisible dedans de cette liberté poétique afin de rejoindre l'origine fantastique et énigmatique de ces quelques Rubais dont nous nous disposions. D'ailleurs, à chaque reprises, nous avons été obligé de prendre notre distance à l'égard de la fascination qui nous subjuguait par la beauté des vers, afin de pénétrer à l'intérieur de l'univers symbolique pour faire apparaître à la surface la métaphore axiomatique de la pensée poétique de Khayyam. Et c'est ainsi que nous avons appris que dans l'acheminement de cette pensée poétique, trois forces, au moins, la surdéterminent: celle de Chronos, la destruction des valeurs existentielles; L'Eros, la reconstruction de l'existence par l'amour résurrectionnel; et, enfin Le Thanatos, la mort qui nous invite à prendre conscience de notre descente vers le néant. Cependant consciemment ou non, l'idée que Khayyam se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde, et la seule solution qu'il nous propose afin de prendre sa revanche sur cette création non-voulue, c'est l'art qui n'est pas essentiellement le langage du dehors; autrement dit, l'art est également le fruit d'une contemplation au dedans de l'âme, parce que l'art, dira Derrida, – “à été toujours inaugural”,⁵⁶ c'est-à-dire prêt à se déclencher l'angoisse devant le Temps qui passe, et ce Temps n'a épargné personne même –

“Ceux qui furent doués de toutes les vertus,
Et léguèrent leur flamme aux amis qu'ils ont eus,
Ne sont jamais sortis de cette nuit profonde:
Ils ont dit quelque fable, et puis, ils se sont tus...”⁵⁷

[55] Derrida (J.); *L'Écriture et la différence*, Ed. Seuil, Paris, 1961, p. 15.

[56] Derrida (J.), *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 16.

de Temps qui est du côté hétérogénéisant de l'espace imaginé, de par sa caractéristique destructrice. Dans la poésie de Khayyam, la dramatisation temporelle renverse cette homogénéité de l'espace, et devient comme élément qui transforme toute identité, c'est ainsi qu'elle apparaît comme un risque à courir et qu'il faut à tout prix éviter; car le Temps est une erreur que le destin nous a fait subir. Aussi pour s'en épargner, il faut réinventer un nouvel espace existentiel où la pensée puisse néanmoins à l'écart de toute atteinte, redécouvrir, des formes de vie à distance; C'est pourquoi Khayyam fait souvent allusion à un temps immémorial, *In illo-tempore*,⁵³ où n'existait, en vérité, aucun principe d'exclusions et de contradictions; et – "Rien ne manquait sur Terre avant notre arrivée".⁵⁴ Néanmoins, ce paradis perdu à jamais perdait, doucement et au fil du temps, de sa puissance génératrice, et la mort, avec sa logique irréversible, est apparue faisant disparaître "La Rose" malgré ses épines. Mais si la notion même de la mort s'explique par et à travers le Temps destructeur, il existe, singulièrement chez Khayyam, une grande faculté de renverser les valeurs négatives; c'est dire que l'espace est la forme de l'imaginaire qui explique les ambivalences et les paradoxes par le procédé d'euphémisation propre à toute pensée normale. Ce n'est pas sans raison que l'espace imaginé est le plus souvent implicitement discerné par "malgré" ou "contre". Parce que les qualités de l'espace ne peuvent pas essentiellement avoir recours à des notions négatives, et sont douées des fonctions d'espérance. Si la mort fait partie intégrante de l'espace imaginé, il y a, dans un autre sens, l'amour qui intervient et renverse des valeurs négatives. C'est ainsi que nous pouvons espérer résoudre ce paradoxe longuement débattu par les critiques qui voyaient en Khayyam le plus grand poète pessimiste et mélancolique. En revanche, nous avons constaté que si l'espace vécu est fragile, ce n'est pas parce qu'il incorpore à tout moment la mort, c'est parce que le Temps intervient uniquement pour détruire le plus grand sentiment humain qu'est "l'Amour", et, disons tout de suite que l'Amour (L'Eros) nous donne, ne serait-ce que pour un instant, cette espérance de vaincre tous les principes qui tendent à exclure, à contredire, et à faire disparaître. . .

Parvenu au temps de notre interprétation symbolique de quelques images caractéristiques des Rubaïis, nous nous permettons d'avancer l'idée que si l'espace semble bien y être la forme à priori où se dessine le trajet imaginaire de Khayyam, les catégories d'images n'y sont alors

(53) Eliade (M.), *Le mythe de l'éternel... op. cit.*, p. 35.

(54) Etessam-Zadeh; *Rubaiyat, op. cit.*, p. 19.

du monde auront leur part”;⁴⁹ c'est dire que le monde, “Cette pauvre auberge”;⁵⁰ restera tant que durera la terre, et nous disparaissions sans en avoir la moindre chance de retour. Alors mieux vaudrait profiter de ce laps de temps, et imaginer qu'un jour in-ab-origine, l'homme menait une vie paradisiaque⁵¹ – Rien ne manquait sur Terre...” et, à présent – “Tout restera tel quel après notre départ”.⁵²

Qu'il nous soit permis de retourner, une fois de plus, sur le concept de l'espace imaginaire dans les quatrains de Khayyam afin de dessiner ses contours et d'en relever les éléments constitutifs. En effet, tout au cours de l'interprétation des images symboliques, nous avons constaté que l'espace imaginé semblait avoir une dimension homogène, que tout aurait été exprimé sans ambiguïtés, et que tous les symboles auraient été animés par le langage poétique dans une parfaite concomitance. Toutefois, nous avons noté qu'au sein même de cette intention homogénéisante, il existait des ambivalences qui démêlaient la corrélation entre les symboles significatifs; par exemple, la Terre, symbole maternel par excellence, ne nous apportait pas essentiellement les messages intimistes des lieux de repos, elle nous faisait également remarquer que tout y est destiné à une totale pullvérisation. C'est que, dans la représentation de l'espace poétique, les images jouent en même temps et sous le même rapport sur deux registres: “le pot”, par exemple, est à la fois l'objet sacré, et en même temps la substance éphémère faisant allusion à notre courte durée de vie; ou bien “la harpe” est simultanément l'instrument enchanteur, mais également, symbole de jouissance précaire, et encore la “Fleur” est en parfait accord avec l'amour, cependant, en total désaccord avec le Temps dévastateur.

Cette modalité de la représentation échappe à toute logique cartésienne d'intention explicative. Seule une interprétation symbolique est capable d'incorporer les images ambivalentes dans le discours fantastique; nous entendons par fantastique l'espace où l'élément du rêve l'emporte sur toute intention réelle. Si la poésie de Khayyam était dépourvue de sa profonde énigmatisme, elle n'aurait pas été, pour ainsi dire, l'objet de tant de controverses et de polémiques.

Toutefois nous devons nous rendre compte également de cette notion

(49 Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, *op. cit.*, p. 79.

(50 *Ibid*, p. 123.

(51 Eliade (M.); *Mythes, rêves et mystères*, Ed. N.R.F., 1957, p. 80 Sq., (l'origine du monde).

(52 Etessam-Zadeh... *Ibidem.*, p. 79.

une accélération dynamique vers le néant. C'est que la chute résume, dans sa totalité, les aspects redoutables du Temps; et, le vertige, comme une sorte de malaise provenant de l'éloignement d'un point d'appui est représenté sous forme miniaturisée de "lanterne magique". En effet, le vertige n'y sera qu'un rappel de notre condition humaine dominée par la fragilité et l'effroi:

Cet Univers, où seul le vertige gouverne,
Rappelle en vérité la magique lanterne,
La lanterne est ce monde et Phèbus le foyer;
Les hommes des dessins d'un grand effroi consterne.⁴⁶

Quand bien même le soleil diffuse sa lumière partout, l'Univers est assimilé, sous une forme miniaturisé, à "la magique lanterne" fragile et inconstant, qui change capricieusement et à tout moment l'aspect apparent du monde. Rien alors ne serait capable de nous épargner de son vertige. Notre faible clarté de l'esprit, symbolisée par "la lanterne" nous fait remarquer notre pauvre condition tragique dans l'existence que nous menons; c'est que, selon Khayyam, nous ne sommes que de "pauvres marionnettes", destinées à jouer notre rôle, et puis s'éclipser dans le néant.

Le symbolisme de "marionnettes"⁴⁷ représenté l'existence se déroulant dans une sorte de théâtre d'ombre où les êtres d'ici-bas n'étant que des petites figures de personnages en comparaison avec les idées pures et immuables, mais inaccessibles, du monde d'en-haut. Cependant, comme ces figurines, nous sommes également tenus à mener jusqu'au bout notre rôle le plus souvent mystifié et travesti, et, puis "concerné" nous nous retirons un à un, dans le néant.

Voyageurs de passage, éperdus, mais également fascinés nous demeurons un laps de temps dans "cette pauvre auberge" que nous ne reverrons jamais, et c'est Khayyam qui en fait acte: "Tu n'y viendras plus".⁴⁸ Et l'immédiateté du Temps fera minimiser notre Univers. C'est ainsi que l'homme de Khayyam sera contraint de mener l'existence dans un espace euclidien de durée infiniment très courte. Nous y sommes toujours forcé de faire un retour vers le point de départ de la vie, et reprendre notre odyssée jusqu'au bout, et qu'en restera-t-il de nous? Répondre à cette question, c'est, à priori, résoudre le paradoxe de l'existence: d'une part – "Nous n'y reviendrons plus" et d'autre part "Bien des gens, après nous,

(46) Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, op. cit., p. 144.

(47) *Ibid.*, p. 129.

(48) *Ibid.*, p. 123.

Par conséquent, si l'amour est détruit sous le poids écrasant du Temps implacable (le Chronos), son essence, comme l'aurait voulu la prêtresse Diotima, fera naître tant de beautés dont l'authenticité apparaît dans les quatrains où tous les éléments séparés des substances s'uniront harmonieusement dans la notion de l'amour.

Mais serions-nous capable de porter remède à nos souffrances par l'amour? Chez Khayyam, il y a deux significations ambivalentes de l'amour; la première, c'est une jouissance que l'on éprouve dans l'atemporalité du présent vécu; la seconde, c'est en revanche, un ressentiement que l'on subit durant toute la vie, lequel plonge ses racines dans l'animosité du monde, d'où l'image symbolique du "vertige" qui nous bascule d'emblée dans une représentation symbolique de l'espace ténébreux, où tout est voué à la disparition.

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'amour n'est pas uniquement le seul motif d'immortalité, car s'il est soulagement, il ne sera pas pour autant un remède durable, puisque, d'après Khayyam, le destin nous a réservé un autre chemin: celui de la mort (le Thanatos). Précédés de vertige, nous sommes contraints de nous résigner à notre fatale condition de mener l'existence dans le néant; parce que l'univers submerge dans l'irréalité, dans une sorte d'absence des valeurs humaines. C'est alors que le monde s'identifie à "une lanterne magique", et l'être n'y sera pas moins un spectre en marche vers sa propre disparition. Ailleurs, l'homme est assimilé à de "pauvres marionnettes", destinées à être le jouet du destin. C'est cette vision pessimiste qui nous fait entrer dans le domaine des symboles négatifs; et, tout d'abord l'image de vertige, signe avant-coureur de la mort: - Cet Unvier, où seul le vertige gouverne". Disons tout de suite que dans les quatrains où résident les images axiomatiques de la chute, l'épiphanie du néant devient comme réalité incontestable. Il y aurait alors non seulement une imagination de la chute, mais aussi une expérience existentielle, ce qui, avec justesse, fait écrire à Bachelard que - "nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas".⁴⁴ "La chute serait ainsi du côté du temps vécu"⁴⁵ comme l'indique Durand dans son interprétation des symboles catamorphes. Nous relevons la même intention chez Khayyam: il y a un refus catégorique de l'attachement à la terre et, par contre, une acception catégorique de l'élan vers l'immensité de l'espace céleste; seulement dès qu'apparaît l'aspiration à la montée, il se manifeste bizarrement

(44 Bachelard (G.), *L'air et les songes*, Ed. José Corti, 1943, p. 105.

(45 Durand (G.), *Structures anthropo...*, op. cit., p. 123.

l'ultime intention de la part de l'homme pour se venger de l'existence réduite au néant, et c'est ainsi que – "Un à un nous rentrons au coffre du néant."⁴⁰

Comme nous venons de voir, les désirs refoulés se transforment en amour éphémère, changeant perpétuellement de formes, et Khayyam, peintre par excellence de cet aspect transfigurant des désirs, voit en "une cruche", ou "un pot", ou bien en "une coupe", la conséquence fatale de l'inconstance de l'amour, et se prend lui-même comme témoin – "Comme moi, cette cruche un jour fut un amant."⁴¹ Ajoutons également que, dans son trajet amoureux, Khayyam détermine son dessein esthétique qui consiste à brosser de l'amour la peinture d'une grande beauté liée aux éléments de la nature et plus particulièrement à des substances terrestres: le pot, l'argile, la cruche et la coupe et autres contenants, représentant métaphoriquement, sous une forme miniaturisée, l'être le plus désiré et le plus aimé. Mais, prenons y garde que "sans amour", et "sans vin", sans "harpe", le bonheur ne pourrait avoir aucun sens; c'est justement là que le poète fait la description à grands traits de l'amour baroque:⁴² celui-ci deviendra "l'herbe" qui pousse au bord "d'un ruisseau" ou bien encore "une cruche" dont "l'anse" "fut un bras" qui lui serait tendrement. L'amour est également assimilé à "une coupe du vin"; la briser, c'est blesser profondément "le cœur de l'amant". Cet attachement à la bien-aimée se déploie jusqu'à une conception absolutiste des sentiments affectifs à l'instant même où ils se déclenchent. C'est alors que nous sommes mené vers une représentation de l'amour miniaturisé.

Ainsi sommes-nous très proche de la notion mythique de l'amour que présente Diotima la sage, dans "le Banquet" de Platon. Savante en amour, Diotima apprend à Socrate que s'il veut parvenir au degré suprême de l'initiation, il doit rechercher les beaux corps et n'en aimer qu'un, alors, il s'élèvera par degré à l'amour de tous les corps sans en avoir la passion violente pour un seul, puis à l'amour des belles âmes, puis à la contemplation du beau dans les règles de conduite, et enfin à la découverte suprême de la science. C'est là que l'initié comprendra que seul l'amour demeurera éternel, c'est là également que l'initié engendrera les vertus véritables, et sera lui-même un jour immortel.⁴³

(40 Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, p. 223.

(41 Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, *op. cit.*, p. 33.

(42 Mitterand (H.), *Littérature XVII^{ème} siècle*, Ed. Nathan, 1987, p. 482. On entend par «amour baroque», le sentiment qui «recherche l'étrange et excessif. . .»

(43 Jung (C.G.) *Métamorphoses de l'âme. . .*, *op. cit.*, p. 235, Sq.,

duvet d'une lèvre charmante",³⁶ et "... le sol était un visage d'amante." Et cette terre métamorphosée en "cruche", était un jour un amant – "esclave des cheveux de quelque être charmant",³⁷ dont les bras lui serrait tendrement. L'Eros ne durera donc pas jusqu'à l'éternité, il sera bientôt succédé à Thanatos, la pullvérisation totale de l'existence et la décomposition de tous les organes.

Dans une analyse exhaustive, Yung nous décrit la figure de l'Eros comme étant la nature même du désir, qui est importante parce que c'est elle – "qui imprime à l'objet la qualité esthétique et morale du beau et du bien".³⁸ donc c'est elle encore qui décide de notre relation avec nos semblables et avec le monde. Nous aimons parce que le fait d'amour l'autre fait naître en nous des valeurs qui seront à l'origine même de nos réactions subjectives lesquelles sont d'une grande importance dans la poésie de Khayyam. Evidemment, les objets qui dépendent du désir amoureux ne valent, au premier abord, qu'en vertu d'un consensus général: la forme d'un pot devient le corps de l'amante l'anse ses bras, l'herbe ses lèvres. Tout cela n'est qu'un accord esthétiquement poétique et consciemment prémédité dans les vers; mais, que dirions-nous alors de la nature même de ce désir amoureux qui se perpétue d'un point à l'autre dans les quatrains? Dans l'espace de l'imagination érotisante, l'acte subjectif de l'amour a plus d'importance que l'objet aimé. Aussi oserions-nous dire que toutes les indications concernant le corps est signe d'une assise profonde dans l'inconscient, ou bien d'une métaphore de refoulement des désirs inaccomplis.

Etant donné que les désirs sont fondés sur des réactions subjectives et inconscientes, il paraît évident qu'elles formeront une certaine manière de vie, une sorte d'habitude de recréer l'être aimé par les détours amoureux; autrement dit, lorsqu'un instinct se trouve limité ou entravé, il se produit – "une accumulation et une régression de cet instinct"³⁹; c'est alors que l'énergie condensée sous forme de désirs abandonne le domaine de son utilisation pour animer la fonction d'un autre domaine, ou se communiquer avec elle. Cet autre domaine chez Khayyam, est successivement évoqué par la représentation symbolique de la mort, c'est que l'inhibition du désir, par la vie de substitution, refuse d'abord le principe de la naissance et apparaît par la suite l'image de la mort comme

(36) Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, op. cit., p. 65.

(37) *Ibid.*, p. 33.

(38) Jung (C.G.), *Métamorphoses de l'âme...* op. cit., p. 164.

(39) *Ibid.*

d'autant plus que ni toi ni moi, nous ne pouvons lire le secret primordial de la naissance, mais le discours sur notre destin se perpétue derrière "le voile" symbole par excellence de la connaissance réservée.³¹

Toutefois, si l'homme ne parvient pas à se faire une idée juste de ce que Khayyam appelle "le secret primordial", à quoi bon continuer sa vie dans des controverses théosophiques? Il vaudrait mieux de consacrer l'existence à goûter les délices de l'amour. Et nous voilà devant la valorisation de "l'Eros" en tant que force créatrice de la vie.

Dans presque tous les quatrains la présence de la bien-aimée est suivie de la représentation symbolique du vin, liquide de la connaissance et de l'initiation, offert surtout dans des rituels dionysiaques.³² Sa manifestation conjointement liée à la joie amoureuse prend une valeur sacrée dans les quatrains. Le symbolisme bacchique du vin est évoqué à propos surtout des joies profanes: – "La vie est, sans vin et sans bien-aimée, une grande erreur"³³ – Ainsi le vin devient-il signe par excellence de l'alliance. Ou bien: – Lève-toi, voici l'aube – Ô toi qui nous rends fous / Pince la harpe et bois du vin, tout doux, tout doux, –"³⁴ Toujours suivi de l'ivresse, l'amour devient la puissance génératrice d'unification et de connexion, avec ses dépendants auditifs comme le son de la harpe. Symboliquement, la harpe représente la maîtrise de soi dans le bonheur quotidien; aussi sommes nous très proche de la signification que donnait la mythologie égyptienne à cet instrument. Le harpiste fait vibrer ses cordes en chantant: "Rejette loin de toi le souci, songe à te réjouir, jusqu'à ce que vienne ce jour d'aborder à la terre qui aime le silence. . ." ³⁵

C'est que jamais l'Eros ne peut survivre que s'il est accompagné de ses avatars. L'amour, la musique et le vin sont les trois compagnons de route de poète dans l'instantanéité du présent. Car la nature nous prévient que s'il reste encore un moment de la vie, elle est, nul doute, condamnée à l'anéantissement, et l'"herbe" que tu vois –, "On dirait le

(31 Chevalier (J.), *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, in vol 4, p. 404, «Le voile peut être intermédiaire nécessaire pour accéder à la connaissance». Dans la tradition islamique, la voile «symbolise la connaissance réservée ou communiquée (dévoilé, révélé. . .)».

(32 Chevalier (J.), *Ibidem*, vol 2, p. 198, . . . «Dionysos, dieu de la végétation, du vin, du renouveau. . . symbole des désires amoureux. . .»

(33 Etessam-Zadeh, *Rubaiyat, op. cit.*, p. 149.

(34 *Ibid*, p. 131.

(35 Posener (G.), *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, 1959, vol 1., p. 17.

implacable du destin. Disons que celui-ci n'est pas une simple image, il est aussi une force; la force initiale qui, continuellement, nous introduit dans une vie dont l'inconditionné, l'injuste et le surhumain sont les attributs.

Quand Khayyam nous avertit que "Nous ignorons tous les deux les secrets absolus", il entend par là que le malheureux est injustement rendu coupable et, est devenu, par la suite, victime d'une volonté dont l'origine lui est totalement inconnue.

Eperdu dans une incontestable confusion, l'homme de Khayyam, confronte perpétuellement son passé à jamais balayé, un avenir qui n'aboutit à rien et un présent d'une fragilité certaine donc sans issue, à l'exception d'en profiter un instant dans l'espoir de pouvoir se laisser mener, de se donner un moment de délices. Ainsi nous voyons que la vision presque stoïcienne du destin est, un fois de plus, étroitement liée à celle du Temps dont les attributs nous renvoient à une situation spatio-temporelle quasiment tragique: "Hier", "Demain", "A l'instant même"...

Dans un tel conflit, il paraît évident que le temps destructeur fera apparaître une sorte de confrontation entre le "moi individuel" et le "moi créateur";²⁹ ce dernier invite le premier à méditer sur "les secrets absolus" de la Création. Cette fois, Khayyam fait appel à un monologue intérieur et prend son moi individuel comme témoin directe de l'énigmaticité de ce destin qui fera subir à l'homme son anéantissement.

Nous ignorons tous deux les secrets absolus.

Ces problèmes jamais ne seront résolus.

Il est bien question de nous derrière un voile;

Mais quant il tombera, nous n'existerons plus.³⁰

De quoi est-il véritablement question derrière le voile? Si le voile évoque symboliquement la dissimulation des "secrets absous", il va de soi que le dévoilement sera certainement une révélation, une connaissance ou une initiation, toutefois, la chute du voile, en revanche, symbolisera la perte totale de l'énergie vitale; autrement dit, si le voile tombe, l'ultime réalité de la mort sera révélée à l'initié. C'est alors que nous nous trouvons face à la vérité dissimulée au sein même de l'existence: nous venons au monde pour prendre conscience de notre anéantissement,

(29 Mauron (Ch.), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Ed. José Corti, 1962, p. 230 «Le moi molividueel et en relation avec les processus inconscient... qui dépendent des événements de l'existence»... Le moi créateur est tout ce qui «se passe dans la personnalité inconscient» donnant naissance à la vocation d'écrivains...

(30 Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, op. cit., p. 161.

Dans le quatrain, nous voyons que le Firmament (le Ciel) transfigure le sens de l'existence, autrement dit, nous témoignons d'une représentation étrange et fantastique de la transmutation du ciel et son transfert à l'intérieur du microcosme humaine: le "Firmament", par la main même de l'être sera reconstruit, non pas dans un espace vécu et vital, mais à l'intérieur de l'âme. N'est-ce pas là également un effort de la part du poète pour évoquer le projet de son trajet alchimique qui permet à l'homme de lire, par l'intérieur de l'âme les choses utiles dans le ciel?

A ce stade d'interprétation de la figure intime du Temps en tant que substance reconstitutive de l'univers, Khayyam nous mène vers la conception du Temps parcellisé en catégorie rompue dont chacune désigne une connotation particulière: "Hier", c'est l'oubli, le doublet amnésique de l'existence; "Demain", c'est l'utopie, le modèle de l'existence fondée sur le néant; et seul compte l'instantanéité du présent. Dans le quatrain ci-dessous la signification du Temps et son caractère irréversible nous met en présence du concept du "plaisir", l'unique suppléant du bonheur:

Hier est déjà loin; à quoi bon qu'on y pense?
 Demain n'est pas venu; pourquoi gémir d'avance?
 Laisse ce qui n'est plus ou qui n'est pas encore,
 A l'instant même prend ta part de jouissance!²⁸

Il est dans la nature même de la poésie de Khayyam un refus catégorique des phénomènes existentiels et, en revanche, une acception totalisante du présent en tant qu'une affirmation non absolutiste, donc euphémisante et relativiste du bonheur éphémère; cependant, le présent – à l'instant même où nous vivons – semble paradoxalement avoir un aspect duratif qui décline la pensée vers le futur incertain, un avenir qui ne durera peut-être qu'un instant. C'est ce à quoi nous sommes toujours invités à réfléchir: si l'existence plonge profondément ses racines dans l'"être", c'est que le concept même de l'être est caractérisé par la précarité du présent vécu. C'est justement là qu'apparaît l'originalité de la pensée de Khayyam, qui consiste à mettre en relief le présent toujours voué à l'échéance. Le présent n'est donc pas une invitation, mais un appel et même un avertissement. "La jouissance", elle n'est là que pour renforcer la valeur inaccomplie du présent. Aussi sommes-nous contraints d'insister plus encore sur l'idée de ce présent, à maintes reprises répétées dans les quatrains; or chez le poète, le présent va de pair avec la force

{28 *Ibidem.*, p. 165.

tragique de l'homme. Disons que tout est possible dans une inversion radicale du sens affectif des images: la chute s'euphémise en descente, l'envol se métamorphose à la montée et le gouffre se minimise en coupe. Il est clair que, dans une telle attitude, ce qui distingue affectivement la descente de la foudroyante image de la chute, c'est sa lenteur. C'est alors que la durée menaçante sera apprivoisée, assimilée à la redemption figurative du devenir; autrement dit, le devenir tel que nous le présente Khayyam, n'est qu'une descente suivie immédiatement d'une montée dans le temps afin de retrouver toutes les quiétudes prénatales dans l'atemporalité d'un paradis à jamais perdu. Nous relevons la même conception chez Harding lorsqu'il décrit que chez les Gnostiques "monter ou descendre cela revient au même."²⁵ car dans le but que trace Khayyam, l'être fatalement descendu sur la terre aspire à remonter vers son état primordial, et cela pour le plus grand plaisir de récupérer ses liens rompus avec son paradis perdu.

Ce procédé sur la récurrence du temps et de l'espace nous mène vers la reconstitution du positif par un départ négatif; par une négation – refus de la naissance – on parvient à détruire l'effet d'une première négativité par l'acceptation de la renaissance au sein de la réjouissance dans l'"illo-tempore".²⁶ Si l'existence est vouée à l'échéance, il faudrait un effort pour la bâtir de nouveau. Le signe conditionnel "si" dans: – "Si, comme Dieu, j'avais en main le Firmament" renvoie à une intention de la reconstruction d'un monde autre que celui où nous vivons; le conditionnel est ainsi axé sur la négation de l'ici-bas, et sur la réintégration d'une modification issue d'une forte intention de reconstruction d'un ailleurs où la jouissance libère la vie de toutes les puissances contraignantes. Toutefois le désir et voué à l'échec, et c'est alors qu'une double négation apparaît dans le processus de la représentation de l'espace imaginé; il paraît que chez Khayyam existe une tendance à assujettir les avatars temporels, et c'est ainsi que le calendrier imaginaire du poète évoque ses vocations extra-temporelles:

Si, comme Dieu, j'avais en main le Firmament,
Je le démolirais sans doute prempement,
Pour à sa place bâtir enfin un nouveau monde,
Où pour les braves gens tout viendrait aisément.²⁷

(25 Harding (E.), *Les mystères de la femme*, Ed. Payot, Paris, 1953, p. 62.

(26 Eliade (M.), *Aspects du mythe*, Ed. Idées, Gallimard, 1963, p. 205 Sq., – «Le Temps primordial, le commencement, fondé sur l'imitation et la répétition».»

(27 Etesam-Zadeh, *Rubaiyat*, op. cit., p. 167.

représentation harmonieuse de l'idéal du bonheur; à ce titre, le palais est imaginé comme centre de la terre, pour le pays où il est bâti, pour le roi – ou bien les rois – qui l'habite, pour nous qui le regardons; mais nous sommes, seulement, un instant témoin de cette édifice qui fut jadis l'axe verticale du monde, qui joignait, à nos yeux contemplateurs, le souterrain, le terrestre et le céleste. Ce palais symbolise également les trois niveaux de la psyché: l'inconscient (le secret), le conscient (le pouvoir) et le sur-conscient (le trésor ou l'idéal).²² C'est ainsi que nous pénétrons dans un univers symbolique où le secret de toutes les richesses est voué à l'échéance:

 Ce palais qui narguait les cieux, plein d'orgueil,
 Et dont les plus grands rois venaient baiser le seuil
 Eh bien, sur son donjon, je vois un coucou triste,
 Qui répète: "Kou, Kou?... Kou, Kou? d'un air de deuil."²³

Toutefois, L'idéal de l'existence ne réside pas essentiellement dans le bonheur, d'ici-bas, mais dans une conception cyclique où tout se répète et se renouvelle; c'est que, dans le trajet imaginatif, le procédé que propose Khayyam consiste toujours à revaloriser la transmutation directe des valeurs d'imagination; autrement dit, elles ne sont pas de caractères hyperboliquement héroïques, c'est dire que nous sommes paradoxalement invités à une inversion du concept de l'espace chaotique, même si la configuration de l'espace imaginé nous transmet successivement le message reverssible et récurrent de la mort et de l'anéantissement.

Disons tout de suite que chez le poète existe une forte tendance à exorciser les idôles meurtrières de Kronos, de ce Temps dévastateur et dévorateur. C'est ainsi que nous assistons à l'évocation d'une attitude imaginaire qui incorpore à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles qui, au sein même du devenir, semblent accomplir un dessein de l'éternel retour.²⁴ Ainsi Khayyam ne représente-t-il jamais la figure surhumaine de la transcendance ou de la pureté des essences, mais la rassurante et chaude image de l'intimité de la substance. Nous nous trouvons face à un véritable processus d'euphémisation au niveau de la représentation du destin et de la fin

(22 Chevalier (J.), *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, in vol 3, p. 349 Sq.,... «Le palais joint les trois niveaux: souterrain, Terrestre, Céleste; les trois classes de la société, les trois fonctions. Il symbolise également les trois niveaux de la psyché...»

(23 Etessam-Zadeh; *Rubaiyat, op. cit.*, p. 108.

(24 Eliade (M.), *Le mythe de l'éternel retour*, Ed. N.R.F., 1969, p. 15 Sq.,... «La vie de l'homme est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par l'autre».

générateur de la mort et de la renaissance.¹⁹

Prends gobelets et cruche, ô toi, charme complet!
 Promène-toi sur l'herbe au bord du ruisseau.
 Car le ciel a changé le corps de tant de belles
 Cent fois en cruche et puis cent fois en gobelet!²⁰

Avec "le vin" et ses dépendants – gobelets et cruche – on pourrait dire que l'on se trouve à la proximité du mythe dionysiaque de l'ivresse mystique. L'élément liquide – le vin – élixir par excellence de l'extase amoureuse, rejoint la perpétuité de l'existence au-delà de la vie terrestre; d'autant plus qu'entre celle – car il s'agit de la femme – qui tient le vase et celui qui l'attend impatiemment, il n'y a pas de rupture. C'est que la substance féminine subit fortement l'influence du "ciel" en tant que symbole masculin pour préparer le chemin à la renaissance; n'est-ce pas une représentation hermaphrodite où se conjuguent les deux figures à la fois anima et animus? Ajoutons à cette androgynie,²¹ d'autres motivations qui viennent justifier notre interprétation des symboles convergents: par exemple les constellations terrestres ou bien la présence de la nature avec ses éléments constitutifs, plantes et flores; et c'est ainsi que se prépare le modèle dionysiaque du refus catégorique de toutes les formes chaotiques et agressives de l'existence.

Chez Khayyam, il existe une forte poussée de déconstruction des valeurs matérielles, donc, une motivation alchimiste de substitutions des substances terrestres; le langage poétique est soumis à un hermétisme qui ne se révèle à celui qui en connaît la valeur. Ainsi "le palais", jadis demeure de tant de magnificences, de l'opulence, est soumis à la loi fatale de la déperdition et de la dégénérescence. Le "palais", la demeure de tant de souverains, le refuge des richesses, le lieu des secrets, dans laquelle tout s'est donné naguère rendez-vous: pouvoir, fortune et science; ce même palais échappe à présent à toutes les valeurs existentielles. Khayyam va jusqu'à nous en décrire la construction cosmique: "Ce palais qui narguait les cieux, plein d'orgueil", où "les plus grands rois venaient baiser le seuil", toutes les indications font apparaître une

(19 Chevalier (J.). *Dictionnaire des symboles*, Ed. Seghers, 1947, 4 vol, in vol 4 pp. 392-393.

(20 Etssam-Zadeh, *Rubaiyat*, *op. cit.*, p. 171.

(21 Durand (G.), *Structures anthropo...* *op. cit.*, pp. 368-369, Cf. Jung (C.G.), *Introduction à l'essence de la mythologie*, Ed. Payot, Paris, ... – «L'hermaphrodisme (anolrogynie) ne signifie rien d'autre que la réunion des contrastes le plus fortes et les plus marquantes...», p. 134.

significatif en est le vase [(ou la coupe)] représenté sous forme de goblets et cruche... En vérité, tous les vases contiennent, dans sa totalité, le secret des métamorphoses. Ils ne sont pas pour autant réduits, sur le plan symbolique, à des concepts qui résistent au pouvoir dynamique de l'imagination. C'est ici, justement, qu'il faut signaler que l'espace imaginé, chez Khayyam, n'a qu'un rapport trop faible avec les intimités essentiellement objectives de caractères historico-biographiques; en revanche, on relève, dans les quatrains, un incessant échange au sein même des pulsions subjectives et assimilatrices: un vase deviendra ainsi le conjoint inséparable de l'existence,¹⁷ qui sortent des contenants en reproduisant des images intimes dont la meilleure marque ne présente à l'imagination que l'émerveillement et même l'exagération: non pas que la pensée symbolique soit anarchique assimilation, mais toujours assimilation qui se souvient, en quelque sorte, des attitudes accommodatrices. C'est que le trajet imaginaire trace la direction d'une prise de conscience de tous les mécanismes assimilateurs; c'est que, nous le répétons, chez Khayyam, l'esthétique de l'image repose immédiatement sur le contenu sémantique.¹⁸ C'est pourquoi, chez le poète des substances englobantes, le contenu imaginaire tend vers une tentative de défoulement timide qui cache, non pas les pulsions libidineuses, comme on l'entend chez les psychanalistes, mais les fleurs poétiques et mythiques qu'il révèle. Ainsi le vase, en tant qu'un receptacle de toutes réflexions sur les désirs, contient-il la substance essentielle de la connaissance et de l'initiation: le vin.

Le fait que le "charme complet" se promène sur «l'herbe au bord du ruisseau» ayant dans la main «goblets et cruche», nous mène vers une conception dionysiaque de la renaissance et de la mort fortement euphémisée. Cette euphémisation de l'espace à jamais renouvelé est redoublée par l'intrusion de l'image virilisé du "Ciel" surdéterminé par la représentation cyclique de "la roue", symbole par excellence du recommencement de l'existence jusqu'à l'éternité. C'est justement là que nous rejoignons la notion sous-jacente du "vin" en tant que l'élément

(17 Bachelard (G.), *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 62 Sq., aussi cité par Durand (G.) in *Structures anthro...* op. cit., p. 192.

(18 Durand (G.), *Structures Anthro...* op. cit., p. 192... - "Le contenu n'est jamais séparé du contenant"... Cette corrélation entre la forme suggestive et le contenu significatif apparaît à maintes reprises dans les *Rubā'īs*: La feuille de violette, un jour, avant de naître / Fut un grain de beauté sur un divin minois. Etessam-Zadeh, *Rubaiyat*, p. 49. Ou bien: Ne pose pas tes pieds sur l'herbe avec dédain / Par là le sol était un visage d'amant... *Ibid.*, p. 65.

giné est sous l'influence du processus d'euphémisation propre à sa pensée. N'est-ce pas que cette terre-mère (le contenant par excellence de toutes les substances créatrices) est assimilée à un réceptacle florale, dans lequel le visage néfaste de Chronos, ce Temps dévastateur et dévorateur à la fois et aboli? D'autant plus que le poète présente un trajet rituel où "regarder", et "s'asseoir" s'associent pour donner naissance à l'image de la terre, laquelle est le lieu du repos et de la sérénité; et, disons, une fois de plus, que la présence de "fleurs" et de l'"ombre" nous permettra de méditer à cette même terre dont la douceur et la tendresse nous ferons oublier, ne serait-ce que pour un moment, l'image terrifiante de la mort.

Il semble que toutes les constellations symboliques suivent in-concreto une réflexion sur la valeur picturale des images convergentes. Il est dans la nature, même du trajet symbolique, un processus sémiologique qui élargit le champs sémantique de l'espace; par exemple dans le quatrain: "Regarde: ...", et plus bas encore, "viens t'asseoir", la connotation impérative du témoignage "viens", préconise l'idée d'aller d'un point de départ vers un point d'arriver; ainsi, le verbe "venir" dénote l'idée d'un mouvement lent qui fait penser à une valorisation picturale de l'espace vécu, d'autant plus que l'appel à la bien-aimée: - "Ô ma douce!" redouble cette présence féminine surajoutée également à la toponymie symbolique de "à l'ombre du rosier". Véritable conjonction du végétal et du floral, baignant dans une euphémisation totale, où toutes les substances maternelles se sont données rendez-vous, et dans laquelle la mort devient une invitation au voyage vers un ailleurs où, comme disait Baudelaire: "Tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté."¹⁵

Il paraît que chez Khayyam tous les éléments terrestres renvoient à l'imaginaire du contenant,¹⁶ à une sorte de métonymie de l'existence. La terre est non seulement un lieu de repos, mais aussi une préfiguration hermetique des lieux dans lesquels les merveilles s'opèrent; l'exemple

(15 Baudelaire (Ch.), *Les Fleurs du Mal*, Ed. Flammarion, 1964, p. 77. A notre avis, la conception baudelairienne de la mort et de la métamorphose ressemble de près à celle ressentie douloureusement par Khayyam; Cf. spécialement le poème "Une Chargone" où la mort se perpétue jusqu'à la conversion totale du corps, ou bien encore à la condamnation de l'homme par le destin fatal, Cf. Etessam-Zadeh, *Rubaiyat, op. cit.*, p. 37 (... Doucement sur la terre, ami, pose tes pieds / De charmants yeux, peut-être, elle fut la prunelle...)

(16 Le vase (la coupe) est d'une valeur stylistique de caractère redondante (la synecdoque), qui désigne symboliquement le vin et ses avatars; Cf. Bonnard (H.), *Notion de style*, Ed. P. Massif central, Paris, p. 39 Sq., régénérescence redonnant la vie..."

la perte et à la mort. Ainsi, parfois les connotations représentatives de la nature se réfèrent-elles à une sorte de traumatisme qui serait, peut-être, à la source même de la déchéance de l'homme.

C'est dire l'importance de la fin tragique de l'homme. Au-delà des significations symboliques, il existe une certaine diction propre à Khayyam où le poète demande au lecteur de participer, ou au moins d'être témoin, de la tristesse intérieure de son propre destin, car l'impératif "regarde" ou "viens t'asseoir" n'est pas seulement une invitation, mais aussi un témoignage.

Regarde: la brise a déchiré la robe de la rose;
Le rossignol en a perdu son air morose.
Viens t'asseoir, ô ma duce, à l'ombre du rosier;
Plus d'une fleur déjà sous la terre repose.¹²

Toutefois ce témoignage nous donne à réfléchir sur le processus de la métamorphose propre à l'imagination du poète; un pot en perpétuel changement, et, à présent, une fleur, par sa parure humaine, se métamorphose en femme. Il nous est presque impossible de ne pas être saisi par l'isotopisme¹³ des images qui vont se conclure par une vision maternelle de l'espace imaginé: Comment ne pas tenir compte de cette intimité de l'espace où la fleur, l'ombre et la terre se conjugent ensemble afin de nous inviter à assister dans cette efflorescence symbolique motivée par le principe de l'éternelle féminité! Cependant, l'image de la mort pourrait basculer l'intimité du décor en une sorte d'hostilité qui serait capable de changer le principe du plaisir à celui du pouvoir, ce qui, dans ce cas, modifierait l'espace mystique à une conception de verticalité héroïque;¹⁴ mais, Khayyam, par un stratagème particulier, maîtrise l'image de la mort, interpellant ainsi sa douce bien-aimée, autrement dit, l'espace ima-

(12 Etssam-Zadeh (A.G.), *Rubaiyat*, *op. cit.*; p. 177.

(13 L'isotopisme est une étude quantitative de "l'isomorphisme" ou encore "la polyanisation" des images; autrement dit, les catégories d'images "qui semblent bien, par leur convergence, définir une structure d'imagination" Cf. Durand (G.), *Les structures anthropo...* *op. cit.*, p. 42.

(14 Dans son livre méthodologique: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand schématise les variétés de la pensée imaginative dans un tableau récapitulatif, et divise les images en trois régimes ou structures avec tous leurs dérivés symboliques et leurs avatars archétypaux: Héroïque avec ses réflexes verticalisantes, Dramatique avec ses réflexes copulatives et Mystique, avec ses réflexes digestives. Quant à notre interprétation symbolique, nous pensons que l'imagination, chez Khayyam, se situe dans la catégorie des images à la fois mystiques et dramatiques, d'où est exclue toute conception héroïsante. A propos du tableau isotopique des images, Cf. Durand, *Les structures Anthropo...*, *op. cit.*, p. 506.

dant, le trajet initiatique représenté par Khayyam, dans la plupart de ses poèmes, n'est pas de caractère épique ou transcendantale, mais de structure profondément mystique et intime. La mort suivie de processus cyclique est le véritable lieu de descente et du repos; la mort est tout à fait euphémisée:⁹ c'est entre les mains de l'artiste que prendra forme l'image de potier, symbole par excellence du père, lequel tient encore, dans sa main, la terre, symbole également de la mère. La conjugaison des deux substances nous conduit vers une conception étrange de la symbolisation de la mère en tant que conjointe de la mort,¹⁰ La terre deviendra lieu de repos maternel, une sorte de berceau, sarcophage ou chrysalide, qu'importe, à condition qu'elle nous apporte le message de la renaissance. Il existe, maints exemples dans de divers mythes où la terre est à la fois la femme, symbole de l'union constante et de la mère, symbole également d'un refoulement des tendresses maternelles à jamais réalisées.¹¹ Peut-être ce manque d'amour maternel pourrait-il justifier la présence de tant de symboles féminins dans les Rubaïs.

C'est trop peu de dire que, dans l'espace imaginaire des Rubaïs, nous vivons dans un monde de symboles, un monde de symboles vit en nous; chaque symbole renvoie à un autre plus riche de significations. La féminisation de l'espace représente toutes les substances en rapport avec la nautre; elle n'est pas de caractère romantique ou lyrique, mais d'une puissance largement mythique et philosophique. Si la terre façonne l'homme, telle une mère qui enfante, cependant elle est une mère qui aurait mené une existence tragique; car "la brise" a déchiré sa robe, et puis, même si "le rossignol" a fait disparaître la morosité provenant du destin tragique de la "fleur", il ne demeure pas moins vrai que l'on peut inviter sa bien-aimée à prendre place à son côté, "à l'ombre du rosier", tout simplement à regarder le fin tragique de l'éternelle féminité vouée à

resurgence mythémique de Prométhée, symbole de la mort et de la résurrection Cf. Durand (G.), *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Ed. Berg International, 1979, p. 223.

(9 "L'euphémisation, constitutive de l'imaginaire, est un procédé que tous les anthropologues ont remarqué et dont le cas extrême est l'antiphrase dans laquelle une représentation est affaiblie en s'affublant du nom ou de l'attribut de son contraire" Cf. Durand (G.), *Structures anthropologiques...* op. cit., p. 128; Cf. Nyrop (Kr), *Grammaire historique de la langue française*, 4 vol, Ed. Picard, Paris, 1950, p. 279, V. 4, Cf. Krappe (A.H.), *La genèse du mythe*, Ed. Payot, Paris, 1952, p. 228.

(10 Les avatars de la mère en tant que symbole de la mort sont cités à maintes reprises par Jung; Cf; Jung, *Métamorphoses de l'âme*, op. cit., p. 562, supra, p. 654, Cf. JUNG, *L'homme à la découverte...* op. cit., p. 240, Sq.,

(11 Jung (C.G.), *Métamorphoses...*, op. cit., p. 411-249.

poèmes, nous présente celui qui tient en main la matière première de la création. C'est le dieu solaire de l'ancien Egypte, le "Chnum", autre nom de "Tum", dont le nom vient du verbe "num", signifiant se joindre, s'unir. En effet, le dieu Chnum est représenté assis en train de façonner l'homme sur le tour de potier, symbolisant ainsi le formateur et l'architecte; dieu qui prend part à la transformation de l'homme, à sa métamorphose, représentant, ainsi, la croissance immortelle, la propre production et le propre enfantement de soi-même et de l'homme.⁶ Or, le poète méditant tel sur le sort de l'homme, passe près d'un potier, et contemple la façon dont il modèle la poussière des ancêtres, et regarde de près comment le potier prend part à la renaissance de l'existence, c'est ainsi qu'il devient lui-même le contemplateur de l'art de la création; n'est-ce pas le dieu Chnum qui réfléchit sur la métamorphose de l'homme qu'il vient de créer lui-même devant le tour, symbole, également, du recyclage de l'existence, et c'est ainsi que le poète médite sur le sort de l'homme et de la création en restant, de passage, quelques instants chez l'artiste-créateur; or, entre les mains du potier, il n'y a que le cendre et la poussière des ancêtres.⁷

Un fabricant de pots, hier, dans le quartier,
 Un peu d'argile en main, poursuivait son métier.
 Or, je vis de mes yeux (tant pis pour les aveugles!)
 Les cendres de mon père en les mains du potier.

Pourtant, l'artiste-créateur tient dans sa main l'argile, en train de façonner l'existence vouée à la déperdition et l'anéantissement de l'homme. C'est justement là qu'apparaît le mythe prométhéen de la naissance et de l'enchaînement, et puis, la mort et la résurrection.⁸ Cepen-

(6 Jung (C.G.) *Métamorphoses de l'âme*, op. cit., p. 428 (avec une excellente figure tirée du "Livre des morts", où le dieu Chnum façonne un homme sur le tour de potier. Cf. Eliade (M.), *Le Yoga, Immortalité et Liberté*, Ed. Payot, Paris, 1945, p. 127: le pot y est considéré comme symbole féminin, conjointement lié à l'intention symbolique de Khayyām.

(7 Etessam Zadeh (A.-G.), *Les Rubaiyat D'Omar Khayyām*, Ed. librairie Bermikhim, Teheran, 1931, p. 193. C'est grâce à Mon Cher ami, Dr. Farhad Rahimi, que l'exemplaire a été mis à ma disposition.

(8 "Prométhée renferme le drame intérieur de Dieu et de l'homme, de la foi et du doute, du créateur et de la création, et c'est par là que cette tradition s'applique à tous les temps", Cf. Cellier (L.), *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Ed. Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1971, p. 161, Cf. supra - "Prométhée a fait l'homme d'argile" p. 162, Cf. *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Ed. P.U.F., Paris, 1968, p. 397 - "Prométhée, symbole de la résurrection, de la mort suivie de la renaissance, est un dieu immortel. . ." Quant à la

est celle de Gilbert Durand, laquelle consiste à classer les figures mythiques et symboliques dans une vaste interprétation convergente culturelle et universelle.² La représentation figurative des images nous permettra de présenter ou bien de créer une nouvelle forme de lecture des quatrains de ce poète qui nous demande, depuis des siècles, à réfléchir sur la destinée tragique de l'homme, cet "Homo Intellectus" méditant jour et nuit sur le Chronos l'Eros et le Thanatos, le temps, l'amour et la mort.³ Ces trois figures sont présentes, là dans les Rubaïs, autour desquelles tournent, telles des planètes s'approchant et s'éloignant de leur soleil, autant d'images célestes que terrestres, nous invitant à nous regarder nous-mêmes dans le miroir de l'existences sinon dans celui de notre conscience révélatrice. Point n'est besoin au recours biographique, à l'exception d'en extraire le mythe personnel du poète.

Dans les quatrains, le leitmotiv figuratif, qui décide d'emblée de toutes les images dominantes, est, nul doute, celui de la terre⁴ et de l'argile. Ces deux éléments constituent la matière première de la Création. Ils ne sont pas jugés par le poète au point de vue de la forme, mais de leur force. La terre transcende la forme est devient mouvement créateur dans la mesure où elle donne naissance à la direction vers un espace où tout semble avoir rapport avec la constance archétypique de la Terre-Mère.⁵ Cependant, le potier, maintes fois répétées dans les

(2 Durand (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed. Bordas, Paris, 1969, p. 40... Pour cette classification des images symboliques, Durand propose la méthode de convergence - "qui tend à repérer de vastes constellations d'images, constellations à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergents".

(3 Bonaparte (M.), *Chronos, Eros, Thanatos*, Ed. P.U.F, Paris, 1952. p. 130. Ces trois notions sont psychanalytiquement interprétées par Bonaparte: Chronos est du côté du Temps néfaste, L'Eros fait partie de l'amour et ses avatars érotisants et Thanatos est conjoint de la mort provenant de l'angoisse devant le devenir. Cf.; Durant (G.), *Les structures Anthro...* op. cit., pp. 132-133.

(4 Jung (C.G.), *Métamorphoses de l'âme et...*, op. cit., p. 411; la terre est un symbole maternel, symbole producteur de la fécondité, infra p. 276, p. 310. Cf; Bachelard (G.), *La terre et les rêveries de la volonté*, Ed. José Corti, 1948, p. 19 Sq., - "La terre à la fois molle et résistante porte la marque de l'aide et de l'obstacle", p. 19, Sq.,...

(5 Hésiode, «Théogonie», in *Les travaux et les Jours le Boucliers*, trad. par P. Maton, Paris, 1928. p. 128 Sq., - "Elle (la terre) enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond". Cf, Diel (P.), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Préface de Bachelard, Ed. Payot, Paris, 1966. p. 37. Cf. Jung (C.G.) *L'Homme à la découverte de son âme*, Ed. Payot, Paris, 1962 p. 268 - "La terre est un archétype qui évoque l'origine, la nature, la création" *Ibid*, p. 269 Sq.,

L'imagination de l'espace dans les Quatrains d'Omar Khayyam*

Abolghassem-Jamschid Partovi
Université Ferdowssi

Beaucoup de chercheurs se sont contentés d'expliquer, sinon de commenter, les "quatrains" de Khayyam à travers les données biographiques ou historiques, scientifiques et même sociologiques; toutefois, notre intention, aussi modeste qu'elle soit, est de nous pencher particulièrement sur les images et les figures représentatives des mythes universels afin de parvenir à élucider les assises inconscientes sans en avoir la prétention de faire exclusivement une analyse psychanalytique de l'auteur,¹ ce qui, à notre avis, se déboucherait à de fausses interprétations. Aucun parcours interprétatif des mythes et symboles ne seront admissible que si nous avançons une méthode capable de les incorporer dans un système de structure relative à la narration mythique homogène et aisément compréhensible. La méthode que nous nous proposons

(* Nous avons choisi comme point de départ de notre modeste interprétation, l'analyse exhaustive de Bachelard sur la phénoménologie de l'espace poétique: nous entendons par l'imagination de l'espace une étude sur les images privilégiées qui font échos dans un "espace intérieur", à condition de prendre l'image "à la fois dans son unité et sa complexité"... Bachelard (G.), *La poétique de l'espace*, Ed. P.U.F, 1972, p. 23... Cf. in *La poétique de la rêverie*, Ed. P.U.F, 1941 - "Et la langue des poètes doit être apprise directement, très précisément comme le langage des âmes" p. 13... (Nous tenons également à remercier M. Jafar Aghāyāni-Chavoshi dont les idées pertinentes m'ont contribuées à méditer sur l'espace imaginaire chez Khayyam)...

(1 Jung (C.G.), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Ed. Georg et Cie, Genève, 1973... p. 36-37. Nous entendons, à l'instar de Jung, par les mythes universels le rapport intersubjectif entre les symboles de diverses cultures, sous - "des rapports archétypiques". Cf. infra p. 42 - "La seule véritable intention (de Jung) est d'étudier... les facteurs de l'histoire intellectuelle qui... concourent à la formation d'une fantaisie involontaire..."