

Survivre en poésie dans un régime totalitaire: Yéghiché Tcharents, 1933-1937 (pour une tentative de traduction)

Élisabeth Mouradian

► **To cite this version:**

Élisabeth Mouradian. Survivre en poésie dans un régime totalitaire: Yéghiché Tcharents, 1933-1937 (pour une tentative de traduction). Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT: 2015USPCF013 . tel-01373729

HAL Id: tel-01373729

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01373729>

Submitted on 29 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERLOM

THÈSE

présentée par

Élisabeth MOURADIAN

soutenue le 16 septembre 2015

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et civilisations

Survivre en poésie dans un régime totalitaire : Yéghiché Tcharents, 1933-1937 (pour une tentative de traduction)

Thèse dirigée par :

M^{me} Anaïd DONABEDIAN
M. Krikor BELEDIAN

Professeur des universités, INALCO
Maître de conférences honoraire, INALCO

RAPPORTEURS :

M^{me} Claire MOURADIAN
M. Marc NICHANIAN

Directeur de recherche, CNRS
Professeur des universités émérite, Université de
Columbia

MEMBRES DU JURY :

M. Krikor BELEDIAN
M^{me} Anaïd DONABEDIAN
M^{me} Claire MOURADIAN
M. Marc NICHANIAN

Maître de conférences honoraire, INALCO
Professeur des universités, INALCO
Directeur de recherche, CNRS
Professeur des universités émérite, Université de
Columbia

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Anaïd Donabedian qui a toujours trouvé du temps et de l'énergie pour m'écouter et m'aider.

Je remercie Krikor Beledian, mon co-directeur, d'abord pour ses conseils concis mais tellement efficaces et puis, pour nos discussions sur la poésie et la littérature.

Je voudrais exprimer mes profonds remerciements aux rapporteurs et aux membres du jury : Claire Mouradian, Marc Nichanian, Anaïd Donabedian et Krikor Beledian.

Je tiens également à remercier Stéphane Sawas, le directeur du CERLOM, ainsi que Madame Magdalena Nowotna et tous les professeurs de l'INALCO pour la qualité des formations proposées. J'ai beaucoup appris. Je voudrais rappeler ici que grâce à l'aide à la mobilité de l'INALCO, j'ai séjourné en Arménie et j'ai consulté les archives de Tcharents au Musée de l'Art et de la Littérature de Tcharents à Erevan. Et d'ailleurs, je remercie son directeur Karo Vardanian, ainsi que toute l'équipe pour leur efficacité et l'accueil chaleureux.

Je remercie Serge Venturini mon mari et mon fils Léo pour leur présence et leur encouragement si précieux à mes yeux. Un grand merci à ma famille en Arménie et en Corse et à toutes mes amies et à tous mes amis qui m'ont soutenue et qui m'ont toujours encouragée.

Je pense à une amie très chère et je dédie cette thèse à sa fille — Maria Clara Siqueira Castro.

Résumé en français

Le poète arménien Yéghiché Tcharents (1897-1937) devient victime des répressions staliniennes des années 30. Tcharents est déjà un poète connu lorsque la révolution éclate en Russie. Il voit dans la révolution le sauveur de son peuple au destin tragique. Il croit aux idéaux humanistes de Lénine comme beaucoup de ses contemporains. Cependant, le pouvoir totalitaire de Staline change son regard politique. Sa poésie reflète ses inquiétudes. En 1933, le recueil de poèmes *Livre du chemin*, un compte-rendu de sa vision poétique de la construction de la nouvelle société, ainsi que de l'éducation de l'homme soviétique, est censuré. Il est publié à nouveau avec des modifications. Tcharents, le poète de tous les combats, ne parvient pas à cacher son désaccord, sa désillusion vis-à-vis du pouvoir politique. Il témoigne à travers sa poésie. Le système répressif ne le laisse plus en paix. Il est inculpé comme *contre-révolutionnaire, trotskiste, nationaliste, terroriste*. En juillet 1936, il est assigné à résidence. La poésie demeure l'unique espace où il pense et écrit librement. Malade et conscient de l'imminence de sa mort, il survit grâce à sa poésie, dans son univers de visions.

L'argumentation de la thèse est construite sur l'analyse littéraire des textes du corpus : le *Livre du chemin* et les textes poétiques de 1935 à 1937 de Tcharents. Une étude concise du contexte historico-politique de sa poésie et une analyse littéraire de son œuvre avant 1933 sont aussi proposées, permettant de mieux percevoir la complexité des relations entre le poète-individu et son époque, et enfin, de réunir tous les éléments nécessaires de traduction faisant partie de l'objectif de cette étude doctorale.

Mots clés en français

Poésie arménienne – histoire et critique / Traduction / Censure / Littérature soviétique / Yéghiché Tcharents (1897-1937) / Analyse littéraire / Totalitarisme.

Résumé en anglais

The Armenian poet Yeghishe Charents (1897-1937) becomes victim of Stalin's repressions in the Thirties. Charents is already known as a poet when the revolution bursts in Russia. He sees in the revolution the savior of his people from the tragic destiny. Like many of his contemporaries he believes in the humanistic ideals of Lenin. However, the totalitarian power of Stalin changes his political views. His poetry reflects his concerns. In 1933, the collection of poems *Book of the way*, a report of his poetic vision of the new society, as well as the education of the Soviet man, is censored. It is published with changes. Charents, the poet actively involved in a number of social issues, cannot hide his dissension and disillusion with respect to the political power. He bespeaks through his poetry. The repressive system does not leave him any more in peace. He is accused of being a *contra-revolutionist, trotskyist, nationalist, terrorist*. In July 1936, he is put under house arrest. Poetry remains the sole space where he thinks and writes freely. Ill and aware of the imminence of his death, he survives in his universe of visions thanks to his poetry.

The argumentation of this doctoral thesis is built on the literary analysis of the texts in the corpus: the *Book of the way* and the poetic texts of 1935 to 1937. A concise study of the historical-political context of his poetry and a literary analysis of his work before 1933 are also proposed. This allows to better perceive the complexity of the relations between the poet-individual and his time and, finally joins all the elements necessary for the translation, which is an objective of this doctoral study.

Keywords

Armenian poetry – history and criticism / Translating and interpreting / Censorship / Soviet literature / Yeghishe Charents (1897-1937) / Literary analysis / Totalitarianism.

Grille de transcription des lettres arméniennes

Cette grille de transcription des phonèmes arméniens en alphabet latin est conçue pour la lecture phonétique des termes arméniens, utilisés dans ce travail.

ա a	բ b	գ g
դ d	ե é / yé	զ z
է è	ը e : chambre	թ t' aspiré
ժ j	ի i	լ l
խ x : kh, <u>x</u> russe	ծ c : <u>ts</u>	կ k
հ h : <u>h</u> allemand	ձ ջ : <u>dz</u>	ղ ր' : <u>r</u> français
ճ s' : <u>tch</u> non aspiré	մ m	յ y : y de <u>y</u> es ou <u>h</u>
ն n	շ ՝ : <u>ch</u> français	ո o / vo
զ ճ : <u>ch</u> anglais	պ p	զ յ : <u>dj</u>
ռ r' roulé	ս s	վ v
տ t	ր r anglais	ց c' : <u>ts</u> , <u>z</u> italien senza
ւ v / u	փ p' aspiré	ք q : <u>k</u> aspiré
օ o	ֆ f	

Table des matières

Remerciements	2
Résumé en français, mots clés	3
Résumé en anglais, mots clés	4
Grille de transcription	5
Table des matières	6
Introduction	10
Chapitre 1. La poésie de Tcharents dans son contexte historique et politique	26
A/ La question nationale	27
La question nationale vue par la diplomatie européenne	28
Les mouvements nationaux et révolutionnaires	30
Le génocide de 1915 : le début du cauchemar national	34
B/ L'Arménie après le génocide	38
La 1 ^{ère} République condamnée à disparaître	38
Instabilité politique intérieure	39
L'incertitude sur le plan de la politique extérieure	41
La Question arménienne vue par l'alliance turco-soviétique	43
La soviétisation de l'Arménie : le moindre mal ?	48
Les effets de la NEP	49
La constitution de 1936, le revirement politique et les procès d'Erevan	51
C/ La mainmise du pouvoir politique sur le champ littéraire	54
Le champ littéraire soviétique des années 30	56
Le champ littéraire arménien entre 1921 et 1932	59
Le discours de Tcharents au 1 ^{er} Congrès des écrivains soviétiques	61
Chapitre 2. Une poétique de ruptures polymorphe	67
Un aperçu du contexte littéraire de la poétique de Tcharents	69

A/ Du bleu du rêve à l'or de la révolution	72
Le bleu du rêve	73
L'or solaire de la révolution	77
B/ La conception tcharentsienne du <i>Pays Naïri</i>	81
Poétique de reconstruction après la Catastrophe	86
C/ Le poète de la désinvolture	92
<i>La Déclaration des Trois</i>	92
Le thème national	96
À la recherche de nouveaux langages poétiques	99
Le sort de la revue <i>Standard</i>	103
D/ Réorientation littéraire politiquement correcte ?	105
Le fond et la forme	108
Exemples à suivre	110
Exemples de rééducation	111
Chapitre 3. Entre l'action et la contemplation : le <i>Livre du chemin</i>	114
A/ Le milieu politico-littéraire hostile à la vision de Tcharents	116
Le début des ennuis avec le régime politique	116
La structure du recueil	119
B/ Les leçons du passé	123
Le passé national	124
Le retour à la Catastrophe : l'évolution du concept <i>Pays Naïri</i>	129
Choix de l'action révolutionnaire : doute ou regret ?	135
C/ L'avenir par le prisme du présent	142
Action contemplative au temps présent	143
Poésie didactique	145
Image poétique chargée de symboles	148
Exploitation d'une forme narrative	149
D/ Devenir poétique : la voie de la contemplation	152
Poétique philosophique	152
L'inspiration goethéenne	154
Le poète et la cité	157

Chapitre 4. Témoignage historique en poésie	161
A/ La critique du stalinisme à travers la poésie de Tcharents	163
L'essoufflement de la commande sociale idéologique	163
La figure de Staline : l'avert et le revers	167
Le poème panégyrique <i>Staline</i> de Naïri Zarian	168
L' <i>Épigramme</i> contre Staline d'Ossip Mandelstam	170
Les textes sur Staline de Tcharents	172
B/ Ars memoriae du Pays Naïri, le talon d'Achille de Tcharents	176
Komitas, figure du renouement national	177
La forêt du chant naïrien	188
C/ Prière en dernier recours : de profundis	192
<i>Avec le témoin Narékatsi</i>	195
Chapitre 5. Entre l'intime et le spirituel : une poétique d'isolement	201
A/ Mode de vie — Poésie	206
Évocations nostalgiques	206
Automne	207
Terian — instant nostalgique	207
Sa chambre — son point de chute	209
Les retrouvailles avec soi	209
Chambre habitée	210
Poésie en images métaphoriques	213
Poésie personnifiée	214
Image mythologique de la poésie	216
La croyance poétique de Tcharents	218
Le Dieu de la Poésie	219
Le trait christique de la poétique de Tcharents	221
B/ Dans l'intimité poétique des amours de Tcharents	223
Le féminin dans la poésie intimiste de Tcharents	223
L'image de l'épouse aimante	224
Lectrice du futur — promesse d'amour	225
Nausicaa — le féminin polymorphe	226

Le caractère androgyne de la poésie intimiste de Tcharents	229
L'éventuelle bisexualité de Tcharents	
comme un élément de sa poésie intimiste	230
Une intimité révoltée	232
Chapitre 6. Traduire un univers poétique	238
Quelques éléments théoriques de l'approche traductive adoptée	239
A/ Comprendre le micro-univers de la série <i>Dauphin naïrien</i>	248
Intertextualité : mythification d'un événement historique	249
L'organisation évolutive du thème commun des sonnets	253
B/ Étude comparative de traductions d'un poème	257
Récurrence et anaphore : éléments constructifs de l'expression stylistique	261
Les liens intrinsèques entre le sujet et son objet de transcendance	262
L'éternité comme unité de mesure du lieu et du temps poétique	267
C/ Quelques réflexions autour des traductions de l'annexe 1	268
Aspect grammatical	269
Aspect lexical	272
Aspect syntaxique	278
Aspect stylistique	280
Conclusion	285
Bibliographie	291
Bibliographie générale	291
Bibliographie des ouvrages sur la vie et l'œuvre de Tcharents	295
Articles et ouvrages consultés en version numérisée	298
Liste non exhaustive des publications de l'œuvre de Tcharents	304
Annexe 1. Présentation bilingue de textes du corpus : entiers ou extraits	309
Annexe 2. Biographie de Tcharents	492
Annexe 3. Articles, lettres, fragments de manuscrit...	507

Introduction

L'intérêt grandissant autour de la vie et de l'œuvre du poète arménien de l'ère soviétique, Yéghiché Tcharents (1897-1937), soixante-dix ans après sa disparition, témoigne de la vitalité, de la modernité de sa poésie, mais aussi des zones d'ombre de sa vie d'homme. Certains éléments biographiques et textes poétiques, occultés à cause des impératifs politiques et littéraires du moment, ont toujours été présentés de manière tronquée dans les études littéraires successives. Pendant les décennies soviétiques, après la mort de Staline, Tcharents a été le poète de la révolution. Puis, dans les premières études littéraires postsoviétiques, la critique littéraire a présenté un Tcharents à rebours avec des documents et des œuvres à l'appui. En fait, ce qui était politiquement, moralement, esthétiquement inadmissible pour une décennie devenait une preuve définitive pour la décennie suivante.

Aujourd'hui encore, des interprétations controversées alimentent *le paradoxe Tcharents*, notamment concernant la fin de sa vie. Ses derniers poèmes témoignent de l'univers de visions d'un survivant isolé, malade, réfractaire et incompris. Il connaîtra le sort tragique de tout poète de la désobéissance, de l'insoumission, de la résistance trouvant une source de survie en poésie, dans la force du témoignage de la parole poétique, en devenir face au pouvoir totalitaire de Staline. « Il le sait. Il se considère comme un guide et un chef spirituel, il prend ses risques. Comme l'élite au pouvoir, de plus en plus nerveuse, lui prodigue un jour ses grâces pour le faire embastiller le jour suivant, il ignore la tranquillité, la médiocrité fière dont jouissaient ses prédécesseurs. Sa vie glorieuse et traversée, avec des crêtes ensoleillées et des chutes vertigineuses, est celle d'un aventurier. »¹ Ces propos de Jean-Paul Sartre concernant la vie d'un écrivain engagé dans un régime politique antidémocratique pourraient décrire celle de Tcharents.

Bien que l'objet de la thèse soit clairement défini, la recherche a également permis de considérer l'ensemble de l'œuvre de Tcharents d'un regard nouveau, notamment sur des aspects tels que :

¹ Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, éd. Gallimard, Folio essais, page 114.

- le lien de réciprocité entre le « côté paradoxal » de la poésie de Tcharents et la complexité politique de son époque : de l'étiquette de « poète de la révolution » à celles de « contrerévolutionnaire » et de « nationaliste »,
- l'évolution constante du thème national et du génocide dans sa poésie : du rêve national transcendant jusqu'au *délire du pays Naïri*.
- la vision de Tcharents de la possibilité de la reconstruction et du deuil national, en l'occurrence par la poésie : du futurisme et de l'expérimentation des langages nouveaux et de l'esthétisation de la langue jusqu'au style tcharentsien avéré,
- la poésie intimiste — un lieu de survie, de résistance silencieuse — habitée par la nostalgie du passé, comme l'unique réponse possible aux répressions staliniennes, etc.

L'attachement de Tcharents à la poésie — comme un paradigme du lien intrinsèque entre l'art et l'artiste, en l'occurrence entre la poésie et son poète — est au centre de ma recherche. La corrélation complexe des éléments diachroniques de cet attachement — le poète face aux perversités du système antidémocratique, un régime totalitaire où la poésie devient l'unique lieu à la fois de la révolte et de la sérénité retrouvée, le témoignage en poésie donnant sens à la survie du poète habité d'une mission, etc. — dévoile la dimension interdisciplinaire de l'étude, notamment la traduction d'une partie des textes du corpus qui s'inscrit dans la perspective de la traduction de l'œuvre de Tcharents en France.

L'argumentation de la thèse — *survivre en poésie dans un régime totalitaire* — s'organise autour de la problématique générale posée dans les termes suivants : pour quelles raisons et dans quelles circonstances la poésie devient-elle l'unique refuge de survie du poète Tcharents sous le régime de Staline, en sachant que la poésie libre a toujours été « aimablement » détestée de tout régime dictatorial, de surcroît totalitaire, où la moindre opinion contestataire connaît la persécution et fait signer l'arrêt de mort de son auteur, surtout si c'est une personnalité célèbre.

Cette énonciation concise de la problématique générale porte en elle d'autres interrogations qui sont traitées dans les cinq premiers chapitres de la thèse, le dernier étant consacré à la présentation du travail mené en traduction des textes du corpus et énoncé par le sous-titre de la thèse — *pour une tentative de traduction* — comprenant

les œuvres des cinq dernières années : 1933-1937.

La poésie de Tcharents porte la marque de son époque riche en événements politiques bouleversants — *ւշխարհուցնւղ, աճարհա՛օւնց՝*, *ébranlant-le-monde* comme il les qualifie.

Quels sont les événements politiques et historiques présents dans la poésie de Tcharents ? En quoi consiste leur impact sur l'œuvre ? Pouvait-il rester indifférent à ces événements mondiaux qui bouleversent le destin de millions d'hommes, le destin de son pays et le sien ?

Pour définir l'arrière-plan historique et politique de la poésie de Tcharents, le chapitre 1 introductif, intitulé **La poésie de Tcharents dans son contexte historique et politique**, est consacré à la présentation en grandes lignes des périodes et des événements cristallisés dans son œuvre : de la lutte de libération nationale, du génocide de 1915 jusqu'aux répressions stalinienne de 1936-1937.

Ainsi, dans ce chapitre, il est question de l'histoire nationale, vue sur le fond des bouleversements mondiaux et des enjeux géopolitiques de son époque.

A/ La question nationale

Le thème national est un élément constant et évolutif dans la poésie de Tcharents. Tcharents revient régulièrement aux moments douloureux de la lutte de libération nationale et de sa défaite, ce qui fera de lui un « nationaliste » aux yeux des autorités soviétiques. Trois éléments de lecture sont avancés : 1) la question nationale vue par la diplomatie européenne qui devait créer un État sur les six provinces arméniennes de l'Empire ottoman dans le cadre de la *Question arménienne* (depuis 1878), 2) les mouvements nationaux et révolutionnaires comme une réaction aux répressions de l'Empire ottoman et leur rôle dans l'issue de la défaite nationale, et enfin 3) le génocide de 1915 qui marque à jamais le peuple avec l'impossibilité du deuil.

B/ L'Arménie après le génocide

Amputée et atrophiée, la société arménienne cherche à se reconstruire sur sa partie orientale dans l'empire russe. Deux événements majeurs décident la suite de

l'histoire nationale, laissant dans la poésie de Tcharents beaucoup de questions sans réponse : 1) la création de la 1^{ère} République indépendante d'Arménie en mai 1918, avec ses problèmes d'instabilité politique intérieure et d'incertitude sur le plan politique extérieure, notamment la *Question arménienne*, vue par l'alliance turco-soviétique, et 2) la soviétisation de l'Arménie comme « le moindre mal ».

Tcharents a eu un rapport ambigu avec la 1^{ère} République ; il salue sa création comme la réalisation des aspirations de transcendance nationale et en même temps, il n'adhère pas à sa politique.

En revanche, dans la victoire de la révolution permanente, le poète cherche le salut de sa patrie, la sauvegarde de *son rêve national* que la politique nationale internationaliste de Lénine promettait à tous les peuples opprimés. Mais ses attentes ne se réalisent pas. De plus, en une décennie, Staline transforme la dictature prolétarienne en un régime totalitaire en menant une politique de terreur et de répressions.²

Après la période de la NEP, Staline, agacé par l'attitude du *vieux Bolchevik* qui se permet de critiquer *sa* construction de l'État soviétique, cherche à en finir avec les « donneurs de leçons ». Les derniers textes de Tcharents témoignent de ces événements tels que le revirement politique de l'URSS, suite à la Constitution de 1936, les procès d'Erevan résultant des vagues de répressions de 1936-1937. Ainsi, les grandes purges staliniennes, commencées dès la fin des années 20, plongent la population soviétique dans la peur, puis dans la terreur jusqu'en 1953.³

Tcharents meurt le 27 novembre 1937 à la prison d'Erevan. Il faut attendre les années 60 pour que les manuscrits cachés par Régina Ghazarian, une amie fidèle de la

² Le maintien du régime a besoin des rouages idéologiques dans tous les domaines de la vie pour garder les esprits éveillés autour de l'idée sacrée au nom de laquelle les masses domptées exécutent les ordres : « Par rapport à tous les autres partis et mouvements, leur caractéristique la plus apparente est, analyse ainsi Hannah Arendt, l'élément psychologique de la formation du pouvoir totalitaire, leur exigence d'une loyauté totale, illimitée, inconditionnelle et inaltérable, de la part de l'individu qui en est membre. [...] Cependant, là où la domination totalitaire n'a pas été préparée par un mouvement totalitaire (tel fut le cas de la Russie, par opposition à l'Allemagne nazie), il faut organiser le mouvement après coup, et créer artificiellement les conditions de son développement, afin de rendre tout à fait possible la loyauté totale – base psychologique de la domination totale. »

Hannah Arendt. *Le système totalitaire, Les origines du totalitarisme*. Nouvelle éd. Gallimard, 2002, page 65.

³ En 1962, Louis Aragon, l'un des défenseurs de l'URSS parmi les intellectuels français, écrit : « Depuis septembre 1936, la direction du N.K.V.D. entre les mains d'Iéjov, les arrestations, plus nombreuses, dépassent les cadres des anciennes oppositions. Sont, ou vont être arrêtés aussi des hommes très différents les uns des autres, qui ne figureront à aucun procès, comme les écrivains Bruno Jasinski, Isaac Babel, Boris Pilniak, Vladimir Krichon, Éghiché Tcharentz, Louppol, Trétiakov, des communistes polonais et des communistes allemands, le grand metteur en scène Meyerhold, mais aussi une foule d'inconnus, dans le parti et hors du parti. »

Aragon Louis. *Histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960*, en 2 vol., Paris, éd. Presses de la Cité, 1962, t.1, p. 352.

famille Tcharents, soient enfin sortis de terre, très abîmés et rendus au Fonds Tcharents du Musée de l'Art et de la Littérature à Erevan.

Aujourd'hui, il est possible de lire l'ensemble de l'œuvre de Tcharents et de constater l'existence des liens profonds entre sa poésie de survie en fin de vie et celle qui précède.

C/ La mainmise du pouvoir politique sur le champ littéraire

La soviétisation change la donne dans le domaine des arts. Le régime totalitaire mène une politique d'assujettissement, notamment du champ littéraire. Dès 1932, les directives politiques du Parti ne tolèrent plus d'écarts. Le Parti exige l'obéissance et l'exécution de la commande idéologique. La propagande soviétique attend des résultats de la part des *ingénieurs des âmes* en contrepartie de leur quiétude financière.

Pour comprendre le processus d'assujettissement du champ littéraire dès les premières années de soviétisation, trois éléments d'observation sont spécifiés : 1) le champ littéraire soviétique des années 30, 2) le champ littéraire arménien entre 1921 et 1932, 3) l'analyse du discours de Tcharents au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques en 1934.

Tcharents, poète connu, au service de la nouvelle société, semble croire à l'éducation de l'homme nouveau et à cette nouvelle *esthétique* de la littérature soviétique, mise à mal dès les premières années de sa création.

À plusieurs reprises, Tcharents a réaffirmé sa vision de l'indissociabilité du lien entre l'art et la vie, ce qui définit indirectement la nature de sa poétique comme une continuité, un mouvement dans le temps et dans l'espace.

Pour une meilleure perception des textes du corpus, nous avons donc consacré le chapitre 2, intitulé **Une poétique de ruptures polymorphe**, à la présentation de l'œuvre de Tcharents de ses débuts jusqu'en 1932, avant la publication du *Livre du chemin* qui constitue la première partie du corpus. Le chapitre a pour but de démontrer l'évolution des thèmes, des sujets de sa poésie, dès le début de son activité poétique. Si sa spontanéité et son tempérament contradictoire, ses réactions imprévisibles lui jouent souvent de mauvais tours dans la vie, ils sont aussi à l'origine de sa poésie polymorphe.

Dans quel contexte littéraire sont formés les éléments poétiques présents dans les dernières œuvres de Tcharents ? Reconstruire le langage poétique l'aide-t-il à entamer le deuil national ? Est-ce la recherche de la reconstruction à travers l'expérimentation en poésie qui détermine le caractère contradictoire et l'aspect polymorphe de ses œuvres ? Sa vision sur la nature et le rôle de la littérature s'est-elle altérée sous l'emprise de l'idéologie soviétique ?

En 1932, Tcharents a déjà une création poétique de vingt ans (premier poème publié en 1912). Il suit des courants littéraires de son époque, dont le symbolisme et le futurisme.

A/ Du bleu du rêve à l'or de la révolution

La période symboliste de Tcharents est caractérisée par la question nationale, en l'occurrence par le *rêve bleu*. Plus tard, avec l'avènement de la révolution, des éléments néoromantiques apparaissent : *l'or solaire*. En 1917, Tcharents salue la révolution et devient son chantre pour sauvegarder son *rêve bleu* de la *patrie Naïri* et voir sa réalisation à travers la construction du monde nouveau, proposée par le pouvoir des soviets.

La poétique de Tcharents évolue certes en mouvement de ruptures, mais aussi, par des retours constamment renouvelés vers des thèmes tels que le problème national et le génocide.

B/ La conception tcharentsienne du Pays Naïri

Dès 1921, Tcharents aspire à la reconstruction du champ littéraire national. Il veut moderniser le langage poétique en résonance avec les changements politico-historiques pour pouvoir exprimer *l'indicible* de l'ère post-génocidaire (le roman *Pays Naïri*). La *Grande Catastrophe* dont la tabouisation est voulue par le pouvoir soviétique au nom de l'amitié turco-soviétique devient une constante de sa poésie, et, plus tard, son point de vulnérabilité.

C/ Le poète de la désinvolture

De ses actions littéraires du chantre de la révolution de la période futuriste, il faut

rappeler la *Déclaration des Trois* et la revue *Standard*. Tcharents cherche sa voie de poète prolétarien : l'art au service de l'idéologie de la nouvelle société et l'intégration du thème national dans cette idéologie qui se veut internationaliste dans le respect des littératures nationales.

Sa période futuriste porte l'influence de Vladimir Maïakovski. Riche en recherche d'écritures poétiques nouvelles, mais aussi en « critiques » adressées à la poésie symboliste de Terian, sa poésie futuriste devient victime d'une interprétation erronée.

Bientôt, son voyage en Europe, 1924-1925, calme son enthousiasme révolutionnaire et renforce sa vision du lien entre l'art poétique et l'époque — la poésie est *le souffle de son temps*, le miroir de son époque où le poète tente de montrer l'*envers* de la vie d'une façon indépendante et libre. Or, le Parti dirigiste cherche la servilité de la littérature.

D/ Réorientation littéraire politiquement correcte ?

La vision de Tcharents sur l'indépendance de l'art par rapport à l'idéologie de son époque ne change pas. Il est au service de la littérature prolétarienne, mais comme un poète libre. Certes, il respecte les directives du Parti, entre autres la formulation *du fond idéologique et de la forme nationale* (exemples à suivre, exemples à rééduquer), mais en parallèle, la dissimulation prend progressivement place dans ces textes, et sa pensée s'exprime avec de plus en plus d'ambiguïtés.

Tcharents, investi dans la vie éditoriale et publique, est un poète en action et se sent en force de présenter sa vision théorique de la reconstruction nationale. En 1933, dans le *Livre du chemin*, il fait part de ses engagements, de son action poétique, de l'évolution de sa pensée critique dissimulée, notamment après la censure, dans l'édition de 1934. C'est l'objet du chapitre 3 : **Entre l'action et la contemplation : le *Livre du chemin***.

Pourquoi les petits maîtres littéraires locaux sont-ils contre cet ouvrage ? Tcharents joue-t-il un double jeu ou se croit-il « intouchable » en raison de son passé révolutionnaire ? Pourquoi sa poétique, nourrie de son action contemplative, dans un

but didactique, est-elle qualifiée par la censure de contraire à la ligne directive du Parti ?
Peut-on considérer Tcharents comme un poète nationaliste ?

A/ Le milieu politico-littéraire hostile à la vision de Tcharents

1) Les ennuis du poète avec le GlavLit annoncent également le début de ses ennuis avec le régime. D'alors, pour les autorités, il devient l'homme à contrôler. Tcharents est taxé d'écrivain *nationaliste*. La politique nationale de Staline ne voit aucune différence entre le *national*, lié à la pensée universelle, aux idées humanistes, et le *nationaliste*, au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire qui surestime sa propre culture et véhicule des idées xénophobes. D'ailleurs, l'Union soviétique crée *l'homo sovieticus* dans un esprit nationaliste,⁴ mais elle refuse en son sein le nationalisme ethnique des cultures minoritaires et elle lutte contre « le fétichisme national »⁵.

2) La structure initiale du recueil ne laisse pas entrevoir un élément antisoviétique. Au contraire, l'édition de 1933 trace le chemin de l'histoire nationale jusqu'à sa reconstruction au sein de l'Union soviétique, inspirée de la pensée philosophique de la *Voie* de l'enseignement taoïste : une réflexion sur l'existence et le sens de la vie, vue à travers le lien inhérent entre les trois périodes du temps.

B/ Les leçons du passé

Dans une visée éducative, Tcharents privilégie deux registres : a) le passé national et le retour à la Catastrophe (au génocide de 1915), contournant ainsi les interdits sur le sujet et b) l'action révolutionnaire du passé proche, par exemple le long poème *Intermède* qui devient la raison de l'étiquette de *contrerévolutionnaire*.

⁴ À l'école, on lui dit d'être fier de son pays, car dans ce pays étendu où on respire si librement mieux que nulle part ailleurs, on construit la meilleure société du monde, et donc, il peut s'enorgueillir et se considérer comme meilleur par rapport aux autres. Il doit aussi se méfier de l'autre qui est forcément son ennemi. Il doit défendre son existence et ses acquis. Il crée l'hostilité vis-à-vis de l'autre au nom de la sauvegarde de ses valeurs sociales. La chanson *Chanson à la Patrie, Песня о Родине, Пésnya o R'odiné*, écrite par Vassili Lébed-Koumatch et Isaac Dounaïévski pour le film *Le Cirque* en 1936. Les écoliers soviétiques (j'en ai fait partie, pendant les années 70) la chantaient en cours de musique. *Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек. Je ne connais aucun autre pays / Où l'homme respire si librement.*

⁵ DONABEDIAN Anaïd. *La politique linguistique en Arménie : de l'Union Soviétique à la République indépendante*. In : Chaker, S. (ed.) *Langues et pouvoir, de l'Afrique du Nord à l'extrême Orient*, Edisud, Paris, 1998, p. 171-185. (Colloque du Bicentenaire de l'INALCO, Paris, octobre 1995). [en ligne]. Disponible sur : <http://a.donabedian.free.fr/textes/Langues%20et%20pouvoirs%20Colloque%201995.pdf>. (Consultée en mai 2015)

C/ L'avenir par le prisme du présent

Par son action contemplative au temps présent, le poète veut préparer les générations futures aux changements de la vie. Pour le faire, il crée des images poétiques chargées de symboles et des formes narratives inscrites dans la durée. Le présent demeure le terrain en chantier permanent de la reconstruction de l'avenir national. Il prépare le futur, que j'appelle le *futur proche*, car après la censure, Tcharents change sa perception des limites du futur. Dans l'édition de 1934, cet avenir est modifié : son interlocuteur est dans un avenir lointain. Tcharents pense au devenir de sa poésie.

D/ Devenir poétique : la voie de la contemplation

En effet, la restriction des libertés créatrices et l'assujettissement de la création littéraire placent Tcharents face à un dilemme : soit il accepte les circonstances d'une réalité perverse et profite des privilèges du système, soit il la refuse pour rester libre. La censure « favorise » la grande rupture poétique de Tcharents, et l'art poétique lui rappelle très vite ses propres règles et le pouvoir des Muses. L'esthétique et l'éthique s'unissent pour contourner les critères idéologiques de la littérature soviétique.

L'édition *retouchée* de 1934, entre la dissimulation et la déception, qui porte l'influence goethéenne de la poétique contemplative dans les traits de la Sagesse, annonce le début du non-retour vers l'idéologie dominante.

En somme, il reste le porte-drapeau des inquiétudes du citoyen face à des injustices et à des préjugés. Il intervient et en parle comme l'homme de la haute parole souveraine. C'est l'engagement de l'intellectuel et la clairvoyance de l'artiste qui, au nom de la promesse sociale, le font réagir.

Comment Tcharents réagit-il ? Devient-il un repentir ou emprunte-t-il le chemin de la désobéissance ? Tcharents reconnaît-il l'échec de sa vision de la reconstruction nationale ? Sa résistance silencieuse en poésie est-elle une réponse de désespoir ou un début d'espoir en devenir poétique ? Sa survie *pour* et *grâce à* la poésie est-elle organisée autour de l'optimisme du témoin oculaire ?

L'œuvre poétique de Tcharents traduit son milieu sociohistorique où l'individu en tant qu'acteur social se sent opprimé et privé des libertés fondamentales, comme la

liberté de penser *autrement*. Progressivement, sa poétique acquiert une autre tonalité. Tcharents se sent investi d'une mission : témoigner de l'indicible, de l'impossible et de l'inhumain. Dès 1935, sa poésie devient dénonciatrice du régime totalitaire, ce qui rend encore plus réel le danger de mort. L'idée de survivre progresse peu à peu, se fait une place dans l'esprit du poète, à mesure que la vie dans son pays se crispe sous la peur, se fige sous la terreur.

Deux aspects de son témoignage sont privilégiés : la dénonciation des méfaits du système totalitaire et son indignation face à la violation des libertés individuelles.

Le témoignage des crimes du régime stalinien fait l'objet du chapitre 4, intitulé **Témoignage historique en poésie.**

A/ La critique du stalinisme à travers la poésie de Tcharents

1) Un essoufflement vis-à-vis de la commande idéologique se dessine dans la poésie de Tcharents. Il ne soucie plus d'appliquer les directives du Parti. La critique du stalinisme apparaît ouvertement, et plus particulièrement entre 1936 et 1937.

2) Tcharents a écrit plusieurs textes sur Staline et le stalinisme. L'étude de ces textes (*la figure de Staline : l'avant et le revers*) est proposée avec la présentation du poème panégyrique *Staline* de Naïri Zarian, comme un exemple de la poésie officielle et l'*Épigramme* contre Staline d'Ossip Mandelstam. L'étude comparative des textes de Tcharents et du poème de Mandelstam permet de mieux saisir la complexité de la réalité politique soviétique, notamment l'évolution de son système punitif. Comme Mandelstam, Tcharents croit à *l'interlocuteur providentiel*, au destinataire secret, dans le regard duquel son œuvre doit continuer à vivre après sa mort.

Il croit aussi et toujours que son destin de poète est lié à celui de son pays, même si cela peut causer sa propre perte.

B/ Ars memoriae du Pays Naïri, le talon d'Achille de Tcharents

1) À travers l'image poétique de Komitas, comme la figure de renouement national, par sa vie et son destin tragique de victime du génocide de 1915, le poète retrace encore et encore l'avant et l'après du génocide. Pour Tcharents, sa mort en 1935 et son enterrement en 1936, à Erevan, constituent un élément déclencheur de la conscience nationale.

2) Par ailleurs, le poète est préoccupé par le sort de la littérature nationale que l'on massacre au nom de la construction de la nouvelle littérature soviétique. À travers l'image allégorique de la *forêt du chant nairien*, abattue non seulement par *les vents violents étrangers*, mais également par *le vent patrial* (synonymes : cher, natal, ancestral, etc.), Tcharents décrit la situation désastreuse de *l'esprit national*.

C/ Prière en dernier recours : *de profundis*

Tcharents cherche une source d'optimisme dans son for intérieur. Cet état d'âme de déception, de résignation et de révolte intime fait naître des textes en forme de prière, notamment autour de la réflexion de *de profundis*. Il écrit une série de quatre poèmes *Tetraptikos*, *Tétraptique*, où il fait ainsi part de sa solitude. Il recherche un interlocuteur qui peut devenir le lien entre l'Au-delà et cette réalité d'isolement. Il construit ses quatre sonnets autour du poète mystique du X^e siècle Grégoire de Narek en l'invoquant *comme le témoin Narékatsi*. Témoin de son époque, il a besoin d'un témoin historique pour renouer le dialogue avec son Dieu. Son désarroi est grand, mais son espoir est infini. Tcharents, toujours prophétique, voit dans sa survie et dans sa mort imminente telle *une hache rougeoyante qui décapite*, le sens du sacrifice pour l'avenir de son pays et le devenir de sa poésie.

La toile thématique de l'œuvre de Tcharents des années 1935-1937, au premier regard, paraît éparsée et décousue. Mais grâce à l'unicité de ses figures réelles et imaginaires dans le temps et le lieu poétique, la mosaïque de son univers singulier devient perceptible. Il écrit comme un témoin puisant non sans gourmandise dans la culture nationale et mondiale — les mythes, la Bible, l'image de Jésus *errant*, l'art de De Vinci, de Goya, de Komitas, des poètes comme Homère, Sappho, Dante, Ferdowsi, Hafez, Verlaine, Rimbaud, Goethe, Pouchkine, Maïakovski, Grégoire de Narek, Sayat-Nova, Vahan Terian et tant d'autres.

Cela lui procure de l'énergie et de la force pour « se familiariser » avec la Mort, tel un sommeil sans fin, telle une divagation entre le repos offert par le monde intime, imaginaire et la cruauté de la vie réelle.

La poésie devient-elle l'arme à la fois de sa survie et de sa perte ? Comment

partage-t-il son univers spirituel entre *l'intimité des génies*, le christique et le mythique ? L'amour est-il l'élément essentiel de sa poésie intimiste ? L'androgynie caractérise-t-elle sa poésie intimiste ? Ses derniers poèmes sont-ils annonciateurs d'une nouvelle écriture ?

Dans le chapitre 5 : **Entre l'intime et le spirituel : une poétique d'isolement**, à travers sa poétique intimiste, Tcharents dénonce les restrictions des libertés individuelles et s'interroge sur des problèmes bannis de la *doxa* du régime politique. La poésie comme un lieu protégé lui donne la possibilité et la liberté de les aborder.

A/ Mode de vie — Poésie

1) La poésie est le lieu où le poète se sent protégé des agressions du monde extérieur. Le temps réel s'efface dans les moments de divagation : il n'y a que des évocations nostalgiques où le passé se transforme en image automnale et s'incarne dans la présence de Terian.

2) Le point qui le lie au temps réel est sa chambre comme un point de chute assurant ses retrouvailles avec soi dans un lieu habité par des êtres chers et où la poésie se présente en images métaphoriques ou sous l'aspect des Muses. La spiritualité de ses derniers poèmes dévoile l'existence d'une *croyance poétique* tantôt aux traits christiques, tantôt comme un Au-delà habité par le Dieu de la Poésie. Ainsi, Tcharents arrive à réunir le sacré et le profane dans un même instant poétique.

B/ Dans l'intimité poétique des amours de Tcharents

L'amour est au centre de sa poétique intimiste qui se distingue par ses deux aspects significatifs : a) le féminin qui prend l'image de l'épouse aimante, de la lectrice du futur comme une promesse d'amour, ainsi qu'une Nausicaa incarnant le féminin polymorphe, et b) son caractère androgyne.

Par ailleurs, l'éventuelle bisexualité de Tcharents comme un élément de sa poétique intimiste est prise en compte, ainsi que le contenu de son intimité révoltée qui révèle une colère mal contenue contre les restrictions des libertés individuelles, au nom des sentiments institutionnalisés.

Sa poésie, à la fois intime et révoltée, esquisse les contours d'une nouvelle

écriture poétique. Ces « véritables instants poétiques complexes » de son amour en intimité poétique, pour le dire avec Gaston Bachelard, sont dotés d'une « ambivalence excitée, active, dynamique »⁶ en mouvement et : « ...où le cœur humain peut inverser les antithèses. Plus intuitivement, l'ambivalence bien nouée se révèle par son caractère temporel : au lieu du temps mâle et vaillant qui s'élanche et qui brise, au lieu du temps doux et soumis qui regrette et qui pleure, voici l'instant androgyne. Le mystère poétique est une androgynie. »⁷

Ma recherche a poursuivi un but concret : traduire en français des textes du corpus qui ne sont pas à ma connaissance traduits à ce jour. Il n'existe que quelques poèmes traduits de Tcharents en français, ce qui ne permet pas d'avoir une visibilité globale sur l'ensemble de son œuvre. Le sixième et dernier chapitre, **Traduire un univers poétique**, est consacré à la présentation de l'approche théorique et pratique adoptée, ainsi qu'aux difficultés rencontrées pendant la traduction.

Tcharents a beaucoup traduit. Il reconnaissait à la traduction le rôle fondamental de transmission et de lien avec la communauté littéraire mondiale et le lecteur étranger. Dans ses publications sont régulièrement intégrées ses traductions (Goethe, Pouchkine, Maïakovski, Gorki et d'autres poètes). Des poètes comme Valéry Briousov, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, Louis Aragon ont traduit Tcharents.

L'évaluation des critères de définition et d'appréciation d'une *traduction réussie* reste, me semble-t-il, subjective, voire partisane, quelque part entre *les belles infidèles* et, je voudrais dire les « fidèles bienheureuses », où chaque traducteur littéraire travaille, selon sa vision en traduction et son objectif, pour transmettre ou recréer le texte dans la langue d'arrivée, en sachant que la *traduction parfaite* n'existe pas et qu'il faut *en faire le deuil*.

Quels sont les éléments théoriques de base de l'approche de traduction adoptée ? Traduire un texte littéraire comme une partie d'un ensemble est-elle une approche efficace ? Quelles sont les difficultés fréquemment rencontrées ?

⁶ BACHELARD Gaston. *L'intuition de l'instant*, suivi de l'Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure, Paris, éd. Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1979, p. 104.

⁷ Ibid., Bachelard, p. 105.

A/ Comprendre le micro-univers de la série *Dauphin naïrien*

Une étude des sept sonnets de la série *Dauphin naïrien* comme un micro-univers poétique est proposée dans une visée d'analyse littéraire avec un objectif de traduction. L'analyse d'intertextualité a permis de percevoir 1) la mythification de l'événement historique et 2) l'organisation évolutive du thème commun des sonnets.

B/ Étude comparative de traductions d'un poème

L'étude comparative autour de trois traductions du poème *De ma douce Arménie* est concentrée sur 1) la distinction des éléments constructifs de l'expression stylistique, 2) des liens intrinsèques entre le sujet et son objet de transcendance, 3) le principe d'*éternité* comme unité de mesure du lieu et du temps poétique.

C/ Quelques réflexions autour des traductions de l'annexe 1

Il s'agit de la présentation en grandes lignes des difficultés fréquemment rencontrées pendant les traductions qui sont regroupées selon leur aspect linguistique : 1) grammatical, 2) lexical, 3) syntaxique et 4) stylistique.

Du point de vue **méthodologique**, le travail combine une approche empirique et une approche théorique, en recourant également à l'interdisciplinarité avec les champs qui sont pertinents pour l'étude : histoire, politique, littérature et traduction.

Sur le plan empirique, une approche méthodologique de divers ordres a été élaborée :

1) la constitution transversale d'une documentation pluridisciplinaire, recouvrant différentes périodes temporelles : des documents administratifs et officiels venant des sources officielles soviétiques, postsoviétiques, occidentales, des témoignages, des correspondances, des souvenirs et autres, forment une base nécessaire d'observation et de réflexion dans le cadre de la problématique de la thèse ;

2) la consultation des archives du poète au Musée de la Littérature et de l'Art Yéghiché Tcharents (au 1, rue Aram, Erevan, Arménie) a d'ailleurs confirmé la pertinence des trois ouvrages qui ont servi de base référentielle des œuvres de Tcharents étudiées dans le cadre de cette recherche doctorale. Ils sont cités dans le corps du texte au lieu d'une

note en bas de page, prévue pour les autres ouvrages cités. **Ces trois ouvrages sont :**

a) *Եղիշե Զարեկ, Երկերի ժողովածու, Yél'ishé Čaréc', Yérkéri jol'ovacou, Yéghiché Tcharents, Œuvres réunies*, préparées par AGHABABIAN S., ZAKARIAN A., TOPTCHIAN Éd. et al., publiés, en 6 volumes, entre 1962 et 1967, à Erevan, aux éditions de l'Académie des sciences de l'Arménie soviétique.⁸ La partie *Notes et commentaires* est riche de renseignements détaillés. Pour cet ouvrage, la note bibliographique se présente ainsi : **(Œuvres, n° du volume, année, page)**

b) *Անհայտ և չհայտնված երկեր, Antip yév čhavaqvac yérkéř, [Œuvres inédites et éparses]* par TCHARENTS Anahit (avec AGHABABIAN S., ZAKARIAN A. et al.) (arm.), aux éditions de l'Académie des sciences de l'Arménie soviétique, Erevan, 1983. La note bibliographique : **(TCHARENTS A., année, page)**

c) *Եղիշե Զարեկ. Վերջին խոսք, Yél'ishé Čaréc' : Věrĵin xosq, Yéghiché Tcharents : Dernier mot*, d'Albert ISSOÏAN, coédité avec Anahit TCHARENTS, à Erevan, aux éditions Hayagitak, 2007. L'ouvrage recueille à la fois des poèmes inédits et des poèmes déjà publiés, ainsi que des extraits de correspondance et de documents. La note bibliographique : **(ISSOÏAN A., année, page)**.

3) *Un ordre chronologique* des textes écrits entre 1935 et 1937 a été établi pour obtenir une lisibilité thématique et une visibilité chronologique sur les textes du corpus, ainsi que faire quelques constatations : fréquence et hiérarchisation des thèmes abordés, leur périodicité, et de fait, la définition des axes des préoccupations poétiques de Tcharents. Cela a permis de dégager les thèmes essentiels et d'avancer des questionnements ciblés, afin de définir les termes de la problématique et de structurer la partie principale de la thèse.

Sur le plan *théorique*, le travail a été mené sur plusieurs domaines prenant en compte différents paramètres.

1) La dimension historique, politique et sociale de la recherche.

L'histoire de l'Arménie et de la société du régime totalitaire de Staline a été étudiée afin de comprendre les tenants et les aboutissants du contexte historique et

⁸ Vol. I, 1962, 390 p. : les œuvres de 1913-1922 ; vol. II, 1963, 396 p. : 29 poèmes et ballades, écrits entre 1915 et 1931 ; vol. III, 1964, 373 p. : des œuvres des années 20 ; vol. IV, 1968, 625 p. : diverses œuvres des années 30 jusqu'à l'interdiction de publication ; vol. V, 1966, 648 p. : le roman *Pays Nairi*, 1922, le récit *De la maison de rééducation d'Erevan*, 1927 ; vol. VI, 1967, 802 p. : articles, discours, entretiens, dépêches, lettres, notes et déclarations officielles et autres, de 1920 à 1937.

politique de l'œuvre de Tcharents. L'étude a été basée sur les ouvrages des historiens et des philosophes de l'histoire de l'Arménie au début du XX^e siècle, l'histoire de l'Union soviétique et le stalinisme.

2) La dimension des études littéraires générales.

Une base théorique a été constituée suite à la lecture des ouvrages sur l'art poétique, les courants littéraires, notamment sur les analyses littéraires (Mikhaïl Bakhtine, Gérard Genette, Gaston Bachelard et autres).

3) Les études sur la vie et l'œuvre de Tcharents.

Les lectures sont nombreuses et en différentes langues : arménien, russe, français, anglais.

4) Les théories de traduction.

Les ouvrages sur les courants et la chronologie des théories, notamment ceux de Georges Steiner et d'Henri Meschonnic m'ont confortée dans ma préférence pour la vision d'Étienne Dolet sur la base de l'art de traduction (les cinq recommandations) et la recreation du rythme poétique et de la prosodie dans le texte traduit selon la vision de Goethe, etc.

La **bibliographie** outre la *bibliographie générale* comporte les parties suivantes :

- une bibliographie des ouvrages sur la vie et l'œuvre de Tcharents,
- les articles et les ouvrages consultés en version numérisée : a) histoire et société, b) histoire et littérature, c) études littéraires, d) traduction, e) articles sur la vie et l'œuvre de Tcharents,
- une liste non exhaustive des publications de l'œuvre de Tcharents.

De plus, trois annexes sont fournies :

- **l'Annexe 1**, composée de 180 pages, présente les traductions en bilingue d'un choix des textes intégraux ou extraits du corpus,
- **l'Annexe 2**, composée d'une quinzaine de pages, trace la biographie de Tcharents,
- **l'Annexe 3**, composée de documents, de fragments de manuscrits, de lettres, de photographies, permet d'étayer la démonstration de certaines argumentations de la partie principale.

Chapitre 1

La poésie de Tcharents

dans son contexte historique et politique

*Թե ուզու՞մ եւ երգի լսել՝
Ժամանակիդ շնչէն դարձիր:*

*Si tu veux qu'on écoute ton chant,
Deviens le souffle de ton temps !*

Yéghiché Tcharents, 1929

(Œuvres, IV, 1968, p. 26)

Tcharents est constamment confronté à l'histoire de son peuple. Beaucoup d'événements historiques et de bouleversements politiques avec leurs conséquences tragiques traversent de long en large son œuvre — du génocide de 1915 jusqu'aux coulisses sombres de la propagande de la fabrication de l'Homme nouveau du régime stalinien.

Certains de ces événements se sont transformés en lieux et en moments significatifs dans l'univers poétique de Tcharents.

Quels sont les moments cruciaux de l'histoire nationale, sur le plan politique et littéraire, présents dans sa poésie ?

La lecture complète et attentive de l'œuvre de Tcharents m'a permis d'établir, bien sûr selon la problématique générale avancée, un angle d'approche avec les trois axes suivants :

- la défaite de la lutte de libération nationale et le génocide de 1915,
- la tentative de reconstruction d'un État arménien après la Catastrophe nationale,
- l'assujettissement du champ littéraire par le pouvoir central de Moscou sur le fond des répressions staliniennes.

A/ La question nationale

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les effervescences nationales et identitaires s'accompagnent chez les peuples européens de multiples questionnements sur leurs origines historiques et mythiques. On cherche et on établit des preuves factuelles et spirituelles de leurs origines identitaires à travers les études anthropologique, ethnologique, historiographique, philologique, etc. Le bref traité *Qu'est-ce qu'une nation ?* d'Ernest Renan est manifeste de ces idées d'alors qui sont au fondement même de la définition de l'idée de *nation* : « Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. L'homme, messieurs, ne s'improvise pas. La nation, comme l'individu, est l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime ; les ancêtres nous ont fait ce que nous sommes. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale. »⁹

La vision nationale de Tcharents porte aussi l'influence de cette perception renanienne, en l'occurrence cette définition de l'*idée nationale* peut s'inscrire dans sa pensée poétique.

Au début du XX^e siècle, les grandes puissances cherchent, par le biais de la Première Guerre mondiale, à conquérir de nouvelles zones d'influence et donc, de nouvelles parts de marché. En revanche, les peuples opprimés aspirent à la liberté, à l'autodétermination, voire à l'indépendance. L'Arménie entre aussi dans ce mouvement plus lentement que d'autres, en raison de sa situation géographique et son passé historique. Divisée entre la Russie tsariste et l'Empire ottoman, elle se retrouve à nouveau piégée par les enjeux géopolitiques de ces deux puissances ennemies qui entraînent souvent des hostilités des deux côtés des frontières. Les Arméniens pensent que la diplomatie européenne peut incarner une réelle alternative à la fois pour libérer

⁹ RENAN Ernest. *Qu'est-ce une nation ?*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2011, page 31.

les Arméniens occidentaux des massacres, organisés régulièrement par le pouvoir ottoman et enfin réaliser leur rêve d'État-nation sous le protectorat des pays chrétiens.

La question nationale vue par la diplomatie européenne

Le problème majeur des Arméniens, stipulé *Question arménienne* en 1878, par la diplomatie européenne, a comme origine la souffrance du peuple, en particulier celle des Arméniens occidentaux¹⁰ vivants dans les provinces de l'Empire ottoman : « ...la "question arménienne" et sa persistance de la fin des années 1850 à 1914 relèvent bien plus de l'histoire rurale, provinciale et culturelle de l'Empire ottoman que de la diplomatie européenne. »¹¹ Les sultans reconnaissent le peuple arménien comme entité nationale, mais leur politique ségrégationniste considère les populations chrétiennes de l'Empire comme des infidèles et de surcroît, acquis aux Européens : « ... l'ingérence des Puissances dans les affaires intérieures ottomanes (l'exigence d'engager des réformes et de les appliquer) allait intensifier la polarisation des relations arméno-turques en suggérant tant aux dirigeants ottomans qu'aux masses musulmanes que les Arméniens ottomans étaient de connivence avec les Européens. »¹² Ainsi, les réformes que chaque fois la Sublime Porte s'engage à réaliser restent inappliquées.¹³

¹⁰ L'appellation Arménie orientale et Arménie occidentale est la conséquence du partage de l'Arménie historique entre des Empires russe, ottoman et persan. Le nom Arménie occidentale existe depuis 387 quand la Grande Arménie est divisée entre la Perse sassanide et l'Empire romain. En 1555, selon le traité d'Amassia signé entre la Perse et l'Empire ottoman, cette partie de l'Arménie tombe sous la domination de l'Empire ottoman. L'Arménie orientale passe à la Russie tsariste, par le traité de Turkmentchâï, après la guerre russo-perse de 1826-1828.

¹¹ ASATOURIAN H. Stephan. *Le Génocide arménien : massacre à l'asiatique ou effet de modernité*. In : *Quand tombe la nuit : origines et émergences des régimes totalitaires en Europe, 1900-1934*, sous la direction de Stéphane Courtois, éd. L'Âge d'Homme, 2001, p. 66.

¹² Ibid., p. 69.

¹³ Pour la Sublime Porte, les aspirations nationales des Chrétiens notamment celles des Arméniens sont perçues comme un danger à l'unité de l'Empire. Pour éviter l'effritement de l'Empire, en 1839, elle élabore un programme de réformes (Gülhanéyi Hatté Sherif) qui reconnaît l'égalité des populations chrétienne et musulmane, des réformes économiques et devient garant du droit à la propriété de tous ses sujets. Ces réformes ne se réalisent pas. Après la guerre de Crimée de 1856, la Russie, la Grande-Bretagne, la France et l'Autriche-Hongrie exigent un supplément de réformes en faveur des Chrétiens (Hatté Humayun) qui en réalité ne change en rien le système de gouvernance de la vie publique et politique de l'Empire, ni la situation des Chrétiens. Les mécontentes des puissances européennes laissent sans contrôle la mise en application des réformes. Les persécutions, les discriminations raciale, économique et sociale envers les 3 millions d'Arméniens continuent. Cette situation incertaine pousse les Arméniens à la révolte. La lutte de libération nationale s'amplifie : révoltes à Van et à Zeïtoun en 1862, à Mouch, en 1863.

À l'issue de la guerre russo-turque de 1877-1878, les deux parties de l'Arménie se voient unir sous la protection russe. La *Question arménienne* dans le cadre de la *Question d'Orient* est à la table du traité de San Stefano (3 mars 1878) par l'article 16. La Sublime Porte s'engage à réaliser des réformes après la sortie de l'armée russe.¹⁴ En raison des tensions avec l'union des forces anglo-autrichiennes, la Russie est obligée de céder des territoires.¹⁵ De plus, si le nom *Arménie* figure dans les documents (article 16) du traité de San Stefano, quelques mois plus tard, au congrès de Berlin, on ne parle (article 61) que des *régions arméniennes* : « Le Congrès, qui règle surtout les affaires balkaniques, marque une étape décisive dans le démembrement de l'Empire ottoman en Europe. En Orient, il autorise la Russie à annexer Kars, Ardahan et Batoum [...] L'article 61 du traité internationalise la Question arménienne, mais ruine les espérances des Arméniens. Il atténue les promesses de l'Article XVI, et s'il reconnaît la nécessité des réformes "dans les provinces habitées par les Arméniens", il soumet leur application au contrôle des puissances, dont le concert est improbable. »¹⁶

D'ailleurs, cet inversement des chiffres gravés dans l'histoire nationale, rappelle à chaque Arménien la déception du catholicos Khrimian Hayrik (1820-1907). Il est en tête de la délégation arménienne sans pouvoir assister aux séances de la conférence. Lorsqu'on lui demande ce que l'Arménie a recueilli du traité, il répond que *chacun avait apporté sa louche pour se servir de la grande marmite de l'Europe et que la louche des Arméniens était en papier ...*

Tcharents revient à cet épisode douloureux de l'histoire nationale dans son poème *Vision de mort* (chapitre 3). De plus, le qualificatif *en papier* rentre dans son vocabulaire poétique pour désigner la faiblesse, la fausseté de quelque chose ou de quelque situation.

¹⁴ À l'issue de la guerre de 1877-1878, la Russie récupère presque tout le territoire de l'Arménie occidentale. Et par l'article 19, les villes de Kars, Bayazet, Ardvin, Alachkert, Koumar, Batoum, Oltin, Ardanouche, Ardahan passent à la Russie. En réalité, la politique expansionniste russe ne se soucie pas de l'autonomie des peuples opprimés de l'Empire. Toujours est-il que l'annexion des villes et des villages à l'Empire russe sauve des dizaines de milliers de vies des massacres.

¹⁵ La ville de Bayazet et la plaine d'Alachkert. La Grande-Bretagne doit s'occuper de la mise en application des réformes, or, elle négocie (traité secret du 4 juin) avec la Sublime Porte l'obtention de l'île de Chypre en contrepartie des territoires arméniens gagnés par la Russie.

¹⁶ TER-MINASSIAN Anahide. *L'Arménie et l'éveil des nationalités (1800-1914)*. In : DÉDÉYAN G. *Histoire du peuple arménien*, éd. Privat, 2007, p. 500.

Vu le renversement spectaculaire de la situation et l'indifférence des Européens, plus tard, le sultan Abdoul Hamid II organise des massacres.¹⁷ Cette politique d'extermination, menée par le pouvoir ottoman, devient une des raisons fondamentales des révoltes populaires.

Dans ce climat d'intolérance des autorités ottomanes, ainsi que de vaines promesses des Puissances européennes, une partie des classes moyennes et de l'intelligentsia choisit la politisation des problèmes : éveil de la conscience nationale, désir d'autonomie, voire d'indépendance. Ces aspirations identitaires d'un côté et les idéologies révolutionnaires de l'autre animent les partis politiques arméniens naissants.

Les mouvements nationaux et révolutionnaires

En réaction à l'idée nationale qui s'intensifie en Europe en plein progrès technique et économique, la pensée révolutionnaire avance. Les revendications nationales trouvent leur place à côté des revendications sociales dans les pensées et les idéologies révolutionnaires : « L'utopie du printemps des peuples ayant échoué dans son projet de réunir à l'occasion d'une grande vague révolutionnaire tous les peuples ayant en commun l'usage d'une même langue sous un même gouvernement, puis de leur agrégation

¹⁷ En juillet-août 1894, 10 000 Arméniens sont tués dans la région de Sassoun. Sous la pression des pays européens, les autorités turques forment une commission avec la participation des délégués de Russie, de Grande-Bretagne et de France. En avril 1895, le gouvernement britannique élabore un programme de réformes qui prévoit une autonomie sous le protectorat des pays européens. La Russie et la France participent à l'élaboration de ce plan et élargissent l'éventail des réformes. Le nouveau programme est présenté au sultan le 11 mai. Cependant, fort du soutien de la Triple Alliance (Allemagne, Italie, Autriche-Hongrie), le 3 juin, le sultan rejette la totalité du programme des réformes. Le 17 septembre, les Arméniens manifestent à Constantinople en exigeant la mise en place de réformes. Il y a eu 6 000 tués. Le 15 octobre, le sultan reçoit les ambassadeurs européens qui veulent des actes concrets pour calmer l'opinion publique dans les pays européens. Le sultan promet de réaliser des réformes et au lieu de sa promesse, organise des massacres, dans les régions de l'Arménie occidentale, et contre les Arméniens vivant dans d'autres régions de l'Empire. De septembre 1895 à janvier 1896, 300 000 Arméniens sont massacrés et 200 000 sont convertis de force à l'islam ou envoyés dans d'autres régions de l'Empire. Il existe des foyers d'autodéfense : à Zeïtoun, 1895, à Van, 1896. Un groupe de jeunes prend en otage la Banque ottomane afin d'attirer l'attention de l'opinion européenne et d'obtenir l'implication des puissances européennes.

Après l'incident, il y a eu 10 000 personnes tuées dans la capitale ottomane. Sur une nouvelle proposition de réformes du gouvernement britannique, à Constantinople est organisée une conférence des pays européens entre décembre 1896 et février 1897, mais en raison de la guerre gréco-turque, elle est oubliée. En 1908, le gouvernement des Jeunes-Turcs ne veut réaliser aucune réforme, en outre il attise les hostilités interethniques, encourage les injustices sociales, les pillages des biens des Arméniens par les tribus kurdes, donne les terrains des Arméniens aux Musulmans venus des Balkans, etc. En avril 1909, il organise des massacres et des pillages à Adana ; on compte 30 000 personnes tuées.

dans une grande République universelle, fraternelle et égalitaire, la construction des États-nations se fera donc désormais par le haut, certains États qui auront plus recours au glaive qu'à la balance. »¹⁸

L'impossibilité de créer un État dans des frontières selon le critère national, sur l'exemple européen, telles l'Italie unie en 1870 ou l'Allemagne, poussent des hommes de bonne volonté à s'engager et créer à l'étranger des mouvements politiques, axés sur ces trois traits caractéristiques en commun — national, révolutionnaire et social : « La permanence de la nation s'affirme, mais les centres d'impulsion de la vie politique et culturelle se situent, explique Anahide Ter-Minassian, dans la Diaspora, à Constantinople, Tiflis, Smyrne, Moscou, Bakou, Venise, tandis que l'Arménie, par sa position stratégique entre les Empires, ottoman, russe et persan, est de plus en plus sévèrement soumise aux impératifs de la géopolitique. »¹⁹ D'ailleurs, Tcharents reprend souvent ce thème douloureux, en particulier dans son roman *Pays Naïri* (chapitre 2) et dans le poème *Vision de mort* (chapitre 3).

La lutte de libération nationale entre dans une nouvelle phase. La vie politique et nationale s'organise autour des formations politiques.²⁰ L'Église perd le monopole de la

¹⁸ Marc FERRO. *Chronologie universelle du monde contemporain, 1801-1992*, Paris, éd. Nathan, 1993, p.108.

¹⁹ TER-MINASSIAN Anahide. *L'Arménie et l'éveil des nationalités (1800-1914)*, in). In : DÉDÉYAN G. *Histoire du peuple arménien*, éd. Privat, 2007, p. 475.

²⁰ *Արևելահայն հրապարակչութիւն, Arménakan kousak'out'youn*, le *Parti arménakan*, fondé à Van, en 1885, par Mkrtitch Terlémezian (1864-1896). Son programme est publié dans le journal *Arménie* (rédacteur en chef Mkrtitch Portukalian, 1848-1921) à Marseille. Le but : préparer le peuple aux combats de libération du joug ottoman, la libération de l'Arménie occidentale et la création d'un État indépendant. Les moyens d'action : la révolte populaire, la voie diplomatique, les réformes promises par l'Empire ottoman. Il participe activement aux combats d'autodéfense de Van de 1896 et de 1915.

En octobre 1908, à Alexandrie, les Arménakans s'unissent avec les Hntchaks pour former le *Parti Ramkavar constitutionnel* et plus tard, le 1^{er} octobre 1921, à Constantinople, ensemble, ils fondent le *Parti Ramkavar libéral*.

Հնչակյան հրապարակչութիւն, Hnčakyan kousak'out'youn, le *Parti hntchakian* (social-démocrate), fondé par quelques étudiants arméniens du Caucase : Nazarbek (1866-1939), Gabriel Kafian (1861-1930), Rouben Khanazat (1862-1929) et autres, en 1887, à Genève. Son journal est *Hntchak* (clochette). Ils ont leurs bureaux dans différents pays : Égypte, Russie, Roumanie, Bulgarie, etc.

Le programme de 1888 : libération de l'Arménie occidentale du joug ottoman par la voie d'une insurrection nationale et la création d'un État indépendant. Ils organisent des manifestations de revendications par les actions armées face à la violence : à Sassoun, les années 1890 et même s'ils perdent en 1894, néanmoins, ils poussent les Puissances européennes à élaborer une série de réformes pour l'Arménie occidentale (présentées à l'Empire ottoman en mai 1895).

Les Hntchaks refondés. En 1898, Arpiar Arpiarian, Mihran Tamatian, Mihran Svazian, et autres militants décident que la lutte sociale ou de classe est inefficace en l'absence du prolétariat en Turquie. Ils œuvrent plutôt pour renforcer la lutte de libération. Ils participent aux combats d'autodéfense de Zeïtoun, de Van, de Sassoun. En 1908, fascinés par les promesses des Jeunes-Turcs, ils adoptent la voie constitutionnelle voulant l'autonomie des peuples de l'Empire dans une Turquie constitutionnelle. Or, les massacres successifs change la donne et en 1912, ils souhaitent une autonomie pour l'Arménie occidentale sous la protection russe avec la surveillance européenne.

gestion de la communauté.²¹ Le panorama politique se dessine plus clairement à partir des années 1880-1890.

Deux formations politiques qui ont le même but fondamental vont se retrouver face à face sur l'échiquier politique national. D'une part, c'est la *Fédération révolutionnaire arménienne*²² (*Հայ Յեղափոխական դաշնակցութիւն, Hay Yél'ap'oxakan dašnak'out'yiun*, appelé couramment *parti Dachnak*) créée entre juillet et août 1890, à Tiflis. Son objectif principal est la réalisation de la Question arménienne, c'est-à-dire la libération de l'Arménie occidentale. Le parti mène un travail de terrain en politique au pays et à l'étranger, organise des actions armées. En peu de temps, il ouvre des bureaux partout — Alexandropol, Kars, Karabakh, Erevan, Tiflis, Bakou, Nakhitchevan, Mouch, Sassoun, Van, etc. Il tisse des liens avec les milieux politiques en Europe afin de les sensibiliser à la Question arménienne. Désespéré, le parti organise l'attaque de la *Banque ottomane*, à Constantinople, en 1896, pour attirer l'attention des pays européens.

Beaucoup parmi les Dachnaks deviennent des volontaires dans l'armée russe, participent à différentes batailles. Après la révolution et l'effondrement de l'Empire russe, il prend part à la création des commissariats en Transcaucasie dans le cadre de la

Entre 1916-1920, beaucoup sont des volontaires dans l'armée russe, ils participent à la bataille de Sardarapat, en 1918. En 1920, Mihran Tamatian (1863-1945) constitue le gouvernement arménien de Cilicie, suite à la proclamation de l'indépendance. En 1917, après la révolution de février, ils proposent leur apport au gouvernement provisoire et quelques années après, ils acceptent le décret sur *L'Arménie turque* de l'État bolchevik.

Après la soviétisation de l'Arménie orientale, en décembre 1920, le parti est dissout en Russie et en Arménie, tandis qu'en diaspora son objectif fondamental devient la sauvegarde de l'arménité.

Դասկապար ազատական կուսակցություն, R'amkavar azatakan kousak'out'youn, le *Parti populaire libéral* est fondé le 1^{er} octobre 1921, à Constantinople, grâce aux efforts du parti Ramkavar constitutionnel, des Hntchaks refondés, du Parti démocratique arménien, des organisations publiques et des personnalités de diaspora. Le but principal est la cause arménienne, la création d'un État indépendant fondé sur une économie libérale et l'entrepreneuriat individuel, basé sur l'égalité et des droits civiques. Ainsi, dans le pays et dans les communautés diasporiques, les mouvements sociaux, nationaux, politiques pénètrent dans la vie publique, jusque-là régie par l'Église.

²¹L'octroi des pouvoirs de gestion à l'Église arménienne par la Russie, le 11 mars 1836 et par l'Empire ottoman, la Constitution nationale, le 24 mai 1860, confirmés par le Sultan, le 17 mars 1863 : « ...150 articles et un préambule, où sont définis les droits et les devoirs de l'individu et de la nation. Elle fait du patriarche un monarque constitutionnel désigné par une Assemblée nationale élue de 140 députés, clercs et laïcs, ayant pouvoir législatif, crée une série de conseils spécialisés (religieux, politique, scolaire, économique et judiciaire). Elle garantit aux Arméniens de Turquie une réelle autonomie religieuse et culturelle, dont la conséquence la plus importante est le développement de l'enseignement populaire. » (Ter-Minassian. In : DÉDÉYAN, p. 493.)

²²Ses fondateurs sont Christophore Mikaëlian (1859-1905), Simon Zavarian (1866-1913), Stépan Zorian (dit Rostom, 1889-1967). Le Manifeste du parti, publié en 1894, dans le journal officiel Drochak (drapeau), programme l'union des forces du peuple, l'obtention de la liberté politique et économique de l'Arménie occidentale.

République démocratique fédérale de la Transcaucasie, la RDFT (*Անդրկովկասյան Դեմոկրատիկական Ֆեդերատիվ Հանրապետություն*, *Andrkovkasyan Démokratikan Fédérativ Hanrapétout'youn*). Il devient la première force politique de la République d'Arménie (le 28 mai 1918) indépendante, pluripartite.²³ Après la soviétisation de l'Arménie orientale, le parti continue ses activités en diaspora.

En février 1921, le parti Dachnak organise la révolte — dont on retrouve l'écho dans le poème *Mon ami Lipo* de Tcharents — contre la politique de restrictions de droits démocratiques, menée par le pouvoir bolchevik. En novembre 1923, c'est la dissolution du parti en Arménie soviétique et en 1933, il met fin à sa présence clandestine. Tcharents revient régulièrement sur l'action politique du parti dans des termes très durs. Plusieurs textes, écrits particulièrement avant 1934, mentionnent le désaccord du poète avec les actions des Dachnaks.

D'autre part, en 1898, à Tiflis, est formé le groupe des ouvriers marxistes arméniens sur les principes internationalistes. Dès 1899 des groupements marxistes se créent sur le modèle du Parti social-démocrate de Russie POSDR. Stépan Chahoumian (1878-1918) — « un révolutionnaire professionnel et un léniniste inconditionnel »²⁴ — devient la figure emblématique de la lutte révolutionnaire dans l'histoire du parti communiste arménien. En 1903 est fondée l'Organisation ouvrière arménienne sociale-démocrate (OOASD), autrement dit *les spécifistes*. Les SDs arméniens entrent dans les rangs des bolcheviks, car ils pensent que seule la Russie bolchevique peut apporter une solution au problème national. Le journal *Kaytz (Étincelle)*, organe légal de la social-démocratie arménienne, écrit à propos de Chahoumian : « Celui-ci (Chahoumian) voit la solution de la question nationale en Transcaucasie et en Russie dans le règlement radical des problèmes sociaux et dans la transformation démocratique de l'Empire russe ; quant à la Question arménienne, elle sera résolue par la chute de l'autocratie. »²⁵ En effet, pour les Bolcheviks arméniens, la chute de l'empire russe et la victoire du communisme dans le pays et dans le monde régleraient de fait le problème national. Cette vision deviendra l'une des raisons de la discorde nationale que Tcharents regrettera tant.

²³ Hovhannès Kadjaznoui (1868-1938), Alexandre Khatissian (1874-1945), Simon Vratsian (1882-1969) gouvernent successivement.

²⁴ Ibid., Anahide Ter-Minassian. In DÉDÉYAN G. *Histoire du peuple arménien*, p. 514.

²⁵ Ibid., Anahide Ter-Minassian, p. 514.

En somme, cet éveil national apporte un souffle de progrès dans les domaines culturel, éducatif, associatif, etc. Des deux côtés de la frontière, on voit s'épanouir la littérature patriotique. En Arménie occidentale l'influence des littératures européennes, notamment française, est palpable, et en Arménie orientale, celle de la culture et de la littérature russe.

Deux langues standards émergent, respectivement sur la base du dialecte de Constantinople pour l'arménien occidental et sur le dialecte d'Erevan pour l'arménien oriental. L'importance du rôle de la langue dans l'épanouissement de la culture nationale est d'ailleurs exprimée à travers le souhait d'esthétisation de la langue, que l'on verra plus loin, par les écrivains de l'Arménie occidentale avant le génocide et ce que Tcharents appellera de ses vœux les années 30, ignorant l'existence même des pensées de ses prédécesseurs.

Très vite, les aspirations identitaires s'évanouissent avec le génocide de 1915. La Grande Catastrophe allait marquer à jamais le peuple dans son intégralité et en particulier l'art et la littérature, en l'occurrence la poésie de Tcharents.

Le génocide de 1915 : le début du cauchemar national

Entre 1912 et 1914, la Question arménienne est de nouveau au centre de l'attention des puissances européennes. En 1913, le gouvernement russe propose un projet de réformes, fondé sur le programme de réformes de mai 1895, avec la participation du patriarcat arménien de Constantinople devant les ambassadeurs européens. Il programme la création d'une région²⁶ unissant les *six vilayets* suivants : Erzeroum, Van, Bitlis, Diarbekir, Kharpert et Sébastia.

Or, la Triple Alliance est contre la proposition russe. La Russie réussit néanmoins à imposer à la Turquie la signature d'un traité, le 26 janvier 1914, selon lequel

²⁶ La région doit être gouvernée par un sujet chrétien ou un Européen, avec un mandat de cinq ans ayant l'approbation des puissances européennes, et avec de larges pouvoirs administratifs et législatifs, jusqu'à avoir à sa disposition l'armée. Parallèlement doit fonctionner un Conseil administratif, composé de six conseillers, dont trois Musulmans et trois Chrétiens. Il est prévu de dissoudre les divisions de cavalerie kurde, rendre les terrains repris aux Arméniens et de faire le nécessaire pour interdire l'installation des Musulmans des Balkans dans les provinces arméniennes. La mise en place des réformes, ainsi que leur application doivent être surveillées et contrôlées par les Européens.

l'Arménie occidentale est divisée en deux secteurs : Erzeroum-Trébizonde-Sébastia et Van-Bitlis-Kharpert-Diarbekir et dont la gouvernance serait assurée par des inspecteurs généraux européens sous le protectorat des puissances européennes. Or, la Première Guerre mondiale ne laisse pas aux inspecteurs généraux — l'Hollandais Vestenenk et le Norvégien Hof — entamer leur mandat. Le gouvernement jeune-turc résilie le traité et les contrats signés avec les inspecteurs généraux.

Dès octobre 1914, Talaat pacha (1874-1921), le ministre de l'Intérieur, réunit quelques chefs (Nâzim, Behaeddin Chakir, Chukri) du mouvement jeune-turc et prépare une commission pour mettre en place le plan du programme d'extermination des populations arméniennes. Il ordonne la formation des troupes spéciales composées des *Telqichat mahoussousé* — des prisonniers et des criminels. Sur l'ordre d'Enver Pacha (1881-1922), ministre des Affaires militaires, en février 1915, sont massacrés d'abord les militaires d'origine arménienne de l'armée ottomane. Puis, le 24 avril 1915, plus de 300 intellectuels arméniens sont arrêtés à Constantinople et déportés dans des camps. Certains sont assassinés dans la foulée.

Le 24 mai, les gouvernements des Puissances européennes se présentent avec une seule déclaration pour dénoncer la participation de l'État turc aux massacres. C'est le premier document international condamnant les massacres des Arméniens comme crime contre l'humanité. Entre mai et juin 1915, dans toutes les provinces où vit une population arménienne, sont organisés des massacres et des déportations vers le désert de Der Zor. Les exactions dépassent toute attente et toute imagination au point que les massacres précédents se font oublier. Les Jeunes-Turcs « justifient » les déportations par l'argumentation d'assurer la sûreté du front oriental avec la Russie.

L'existence du plan programmé de l'extermination du peuple arménien, organisé au plus haut niveau d'État ne laisse aujourd'hui aucun doute. Le génocide de 1915 était l'expression du nationalisme et du racisme : « Le génocide des Arméniens de l'Empire ottoman, perpétré en 1915 et 1916, fut, explique Yves Ternon, la conséquence du nationalisme turc émergent. Avec les Arméniens disparaissait le principal obstacle à la purification ethnique de l'Empire, première étape de la construction du panturquisme, qui prétendait réunir les Turcs des Empires ottoman et russe. Le comité Union et Progrès a rompu avec la tradition hamidienne des massacres. Ce crime n'avait pas pour cause la religion, même si le djihad était volontiers invoqué auprès des populations pour justifier les

massacres. Les Jeunes Turcs étaient des nationalistes inspirés par une doctrine positiviste, athée et raciste. Ils utilisèrent l'argument religieux comme prétexte complémentaire pour conduire une politique d'anéantissement. »²⁷ Des documents historiques, des statistiques démographiques à l'appui, Yves Ternon avance le bilan suivant : « Au total, compte tenu des réfugiés de Russie et des 100 000 à 200 000 femmes et enfants enlevés, convertis et retenus dans les familles musulmanes, environ 600 000 Arméniens survivent au génocide, sur une population estimée en 1914, selon les statistiques les plus objectives, 1,8 million à 2,1 millions. On peut donc retenir le chiffre de 1,2 million de victimes comme le plus probable. »²⁸

Plus tard, en décembre 1918 sont formées dix régions jurisprudentielles sur tout le territoire de l'Empire. En janvier 1919, il existe des tribunaux militaires spéciaux. Les séances durent de façon irrégulière entre avril 1919 et janvier 1920. En somme, 77 personnes, inculpées dans des crimes de massacres sont envoyées sur l'île de Malte : onze sont condamnées à mort et les autres à des emprisonnements de durées différentes. Les condamnations ne seront jamais appliquées.

Le génocide marque le peuple au fer rouge. La société se recroqueville sur elle-même, anéantie, engendrant le mal du pays. Cette *chimère nostalgique* que les poètes, suivant l'exemple de Vahan Terian (1885-1920), appellent *Pays Nairi*, symbolise la patrie spirituelle. Dans la littérature, le *Pays Nairi* devient un esprit, un fantôme visible et audible, mythique : un pays inexistant dans le présent, mais qui prend sa place dans le futur ayant été réel dans le *passé glorieux* pour reprendre la formule d'Ernest Renan.

Tandis que le peuple essaie de sortir du cauchemar des massacres, les pays de l'Entente avancent sur les fronts et prévoient, dit Yves Ternon, comment disposer des territoires, vidés de leurs populations autochtones après la guerre : « La disparition des Arméniens ottomans est tenue pour un fait acquis et Petrograd projette de peupler les *vilayets* (provinces) orientaux avec des colons du Kouban et du Don et de transformer ces provinces en une région cosaque. Cette ratification de frontière est incluse d'ailleurs dans le partage négocié en 1916, selon lequel la Russie hériterait de l'Arménie dépeuplée tandis que la France recueillerait les survivants dans la zone A. »²⁹ L'avancée russe tout le long du front caucasien, en 1916, sur le territoire de l'Arménie occidentale, fait revivre le

²⁷ TERNON Yves. *Le génocide de 1915-1916 et la fin de l'Empire ottoman (1914-1923)*, p. 523-558. In : DÉDÉYAN Gérard. *Histoire du peuple arménien*, éd. Privat, 2007, p. 534.

²⁸ Ibid., p. 533.

²⁹ Ibid., p. 537.

projet européen de démembrement de l'Empire ottoman. Les accords de Sykes-Picot (franco-anglais) prévoient, en mai, un démembrement en cinq zones géographiques.

Or, la révolution de février 1917 change la donne. Suite à l'abdication du tsar, en mars 1917, les intérêts de la Transcaucasie sont représentés par l'*ozakom* — comité spécial transcaucasien (Особый Закавказский Комитет *Osobyi Zakavkazskii Komitet*), composé des représentants de trois nationalités : les SD mencheviks géorgiens, les Musafats azerbaïdjanais et les Dachnaks arméniens.

Par décret du 26 avril, le gouvernement provisoire prend la gouvernance de la région sur le territoire de l'Arménie occidentale, créée en juin 1916 et donc, les Arméniens déplacés retournent dans leurs foyers détruits : 4000 à Erevan, 2000 à Van, etc. En mai, un cessez-le-feu non officiel est signé sur le front russo-turc. En octobre, à Tiflis, le Conseil national arménien (CNA), composé de 15 personnes, remplace le Bureau national toutes tendances politiques confondues. Le CNA obtient du gouvernement provisoire l'autorisation de transférer les soldats arméniens du front européen en un corps unique au Caucase. Mais le coup d'État des Bolcheviks du 25 octobre interrompt le processus et le retarde jusqu'en décembre. En novembre, à Tiflis est constitué le commissariat de la Transcaucasie. Le pouvoir bolchevik reconnaît le droit d'autodétermination au peuple arménien par le décret du 29 décembre 1917. Les Turcs ne respectent pas le cessez-le-feu russo-turc signé en décembre, à Erzinka et en février 1918, ils attaquent et reprennent tout le territoire de l'Arménie occidentale. Selon l'article 4 de l'armistice du 3 mars 1918, tout le territoire de l'Arménie occidentale, ainsi que les villes Kars et Ardahan passent à la Turquie, rétablissant ainsi les frontières de 1877. La Turquie veut s'imposer en Transcaucasie.

Le commissariat de la Transcaucasie n'accepte pas les termes du traité de Brest-Litovsk et entame des pourparlers à Trébizonde avec les Turcs. Mais les Turcs ne veulent pas se limiter aux frontières de 1877 et se préparent à l'attaque. À la mi-mai, les Turcs prennent Alexandropol et menacent de prendre Erevan. Les batailles de Sardarapat, de Karakilissa et de Bach-Aparan arrêtent la progression des armées turques et démontrent la force de la volonté du peuple uni dans la détresse.

L'accélération des événements politiques d'une part en Europe — la révolution en Allemagne, 1918-1919, des grèves en Italie, 1919, 1920, des émeutes en Espagne dès 1917, des manifestations en France, et ailleurs, — et d'autre part, les difficultés du

gouvernement ottoman face à la montée du nationalisme ne jouent pas en faveur des intérêts nationaux des Arméniens. Et de surcroît, les Bolcheviks se lancent dans la reconquête des territoires de l'Empire russe, tandis que Mustafa Kemal prépare la construction d'un État nationaliste où il ne prévoit aucune place pour les Arméniens.

B/ L'Arménie après le génocide

Les séquelles du génocide, comme une douleur nostalgique et indicible, rythment la poésie de Tcharents, où le passé se mêle avec son présent à travers des regards rétrospectifs et des interférences incalculables, à l'infini.

Sur le plan politique de l'histoire nationale, deux événements majeurs se distinguent entre 1916 et 1920 — la création et la mise à mort de la 1^{ère} République d'Arménie indépendante et la soviétisation forcée d'une partie de l'Arménie orientale — résultant des bouleversements mondiaux tels que la Première Guerre mondiale et la révolution russe, mais aussi de l'expansionnisme soviétique et du nationalisme turc de Mustafa Kemal.

La 1^{ère} République condamnée à disparaître

La 1^{ère} République d'Arménie aurait-elle pu faire face à de nouvelles épreuves de l'histoire ou sa disparition était écrite d'avance ?

La 1^{ère} République d'Arménie — 10 000 km² et 326 000 habitants — naît le 28 mai 1918, dans des circonstances désastreuses en cédant à la Turquie même des provinces faisant partie de la Russie tsariste. Le 4 juin 1918, à Batoum, est signé un traité d'amitié et de paix entre l'Arménie et la Turquie.³⁰ Ironie de l'Histoire : l'article 4 du traité prévoit une aide militaire turque afin d'assurer l'ordre et la paix en Arménie !

³⁰ Les articles du traité de Brest-Litovsk garantissant les avantages de la Turquie restent intacts.

Tcharents évoque d'ailleurs ce « détail » dans le poème *Le train blindé « Général Vardan »* : « Nous viendra en aide de Kazakh / L'Armée Rouge russe. — / Que tout ceci soit ! — Et Dro ? / Et Sépouh, et le peuple affamé / Qui ne vit que d'espoirs / Et mange le pain américain ?... / Et la Géorgie et Kemal ?... Peuvent-ils / Alors faire barrage à tout cela ? » (Œuvres, IV, 1968, p. 271)

La bipolarisation de l'orientation des stratégies géopolitiques à cause des hostilités entre la Russie bolchevique et des pays de l'Entente divise les forces politiques nationales : d'une part, les attitudes divergentes entre ces deux camps ennemis concernant la Question arménienne, et d'autre part, l'incapacité du gouvernement en vigueur à gérer les questions intérieures telles que l'accueil des rescapés du génocide, la famine, les épidémies, les actions ouvertes des Bolcheviks, les attaques tatares, etc. De plus, au sein du gouvernement, il existe des divergences entre les Arméniens orientaux et occidentaux sur le futur statut politique international des deux Arménies.³¹

Face à la complexité de la situation géopolitique, économique et sociale, le gouvernement adopte une politique attentiste pour régler d'abord ces problèmes socio-économiques, calmer les ardeurs des agitateurs bolcheviks, en attendant la décision de l'Entente concernant la création d'un État unissant les provinces arméniennes de l'Empire ottoman.

Instabilité politique intérieure

En politique intérieure, la République est paralysée entre autres à cause des actions des Bolcheviks d'un côté et des hostilités des Turcs-Tatares de l'autre.

³¹ Lorsque Lénine et Staline préparent le texte du décret concernant *l'Arménie turque* - Arménie occidentale – durant les discussions avec le commissaire de Transcaucasie, Vahan Terian dévoile une hésitation profonde concernant l'orientation politique nationale à adopter. Voici le dialogue entre Lénine et Terian, le 12 décembre : « Lénine : "Que désirent les Arméniens. Désirent-ils l'union ou la séparation d'avec la Russie ?" « Terian : "Les Arméniens de Russie ne désirent pas la séparation, mais les Arméniens de Turquie souhaitent l'indépendance."

« Lénine : "Comment cela ? Se diviser en deux parties ?" »

« Terian : "Je pense qu'il en sera ainsi. Personnellement je suis partisan de l'union des deux peuples avec une orientation prorusse" », rapporte Serge Afanasyan.

AFANASYAN Serge. *L'Arménie, l'Azerbaïdjan et la Géorgie : de l'indépendance à l'instauration du pouvoir soviétique (1917-1923)*, Paris, éd. L'Harmattan, 1981, p. 39.

La révolte de mai 1920. La liberté d'action des Bolcheviks déstabilise le pays. Le Comité arménien, l'*Armenkom*, créé en septembre 1919, au congrès des formations bolcheviks (en janvier 1920) décide d'utiliser le moment propice pour renverser le pouvoir et créer un État soviétique. Le 28 avril 1920, la 11^e Armée rouge entre en Azerbaïdjan. Les Bolcheviks arméniens préparent une insurrection à Alexandropol. Les manifestations du 1^{er} mai se transforment en révolte. Ils créent le comité militaire-révolutionnaire d'Arménie. Une partie des soldats passent du côté des Bolcheviks. Le capitaine Sarkis Moussaëlian — le commandant du train blindé *Général Vardan* — devient le chef des forces insurrectionnelles. Dans son poème *Le train blindé « Général Vardan »*, Tcharents raconte ce fragment d'histoire (chapitre 3).

Le 5 mai, le gouvernement de Khatissian démissionne et se met en place le bureau-gouvernement de Hamazasp Ohandjanian (1873-1947) qui décrète de sévères mesures : interdiction de grèves et de manifestations, création des tribunaux spéciaux et mis en vigueur de la condamnation à mort, etc. Le 10 mai, le Comité militaire-révolutionnaire prend le pouvoir à Alexandropol. Quelques jours plus tard, les forces gouvernementales sous le commandement de Sépouh (Archak Nersissian) reprennent le pouvoir. Le parti communiste bolchevik d'Arménie passe à l'activité clandestine.³²

Par ailleurs, cette action des Bolcheviks dévoile la désunion des Arméniens et discrédite l'État aux yeux des pays de l'Entente, enlisés dans la guerre civile en Russie entre les *Rouges* et les *Blancs* au détriment de l'opinion publique de leurs propres pays où les actions ouvrières (grèves, émeutes, sabotages, etc.) en faveur de l'État soviétique se multiplient. Par conséquent, la probabilité de leur intervention en Transcaucasie, notamment en Arménie, s'éloigne peu à peu. L'aide financière et militaire tant espérée par l'État arménien est donc compromise : « En tout état de cause, les conséquences de l'insurrection de mai ne pouvaient être que catastrophiques. Une économie paralysée, une armée démoralisée, l'interruption du ravitaillement arrivant par Batoum, tous ces facteurs ne pouvaient qu'ébranler les fondements fragiles d'un État qui pourtant conservait encore l'espoir de sortir de cette situation avec l'aide de l'Entente. »³³

Les troubles turco-tatars. Le but de la Turquie est d'en finir avec l'indépendance de la République d'Arménie. Après la guerre, les soldats turcs restent

³² Beaucoup sont arrêtés. Certains seront fusillés : Stepan Alaverdian, Bagrat Karibdjianian, Sarkis Moussaëlian, Roukas Roukassian et autres.

³³ Ibid., Afanasyan Serge, p. 113.

en Arménie et regroupent les Musulmans hostiles au gouvernement pour déstabiliser le pays. Ces groupements ne reconnaissent pas la légitimité du pouvoir étatique de la République d'Arménie et mènent des actions de troubles de l'ordre public : ils terrorisent, ils persécutent les populations sur les routes, etc. Au milieu de 1919, les troubles turco-tatars s'intensifient et risquent de se transformer en révolte organisée. Le gouvernement est obligé de passer à l'offensive. En été 1920, les troubles sont stoppés suite à l'installation des familles de rescapés de l'Arménie occidentale et celles venues des régions passées à l'Azerbaïdjan.

Le poème *Chavarche le chef* — un fragment d'un projet de roman versifié — a comme toile de fond ces événements (Œuvres, II, 1963, p. 286-300). Un chef de troupe de soldats volontaires, ayant perdu toute sa famille, sa terre natale pendant le génocide, est devenu une bête sauvage. Ce n'est un personnage hors d'atteinte de jugements, ni en bien ni en mal. Tcharents invite le lecteur à réfléchir sur la complexité des actes d'un homme au destin tragique en réaction aux guerres et aux injustices.

L'incertitude sur le plan de la politique extérieure

En politique extérieure, la petite République d'Arménie à peine née est tiraillée entre les Puissances. Elle doit choisir son camp, avec l'impératif de ne pas se tromper.

La carte d'Arménie de Wilson. L'armistice du 30 octobre 1918, signé entre les Alliés et l'Empire ottoman au port de Moudros de l'île grecque Lemnos entre les pays de l'Entente et la Turquie, stipule la sortie des forces armées turques de la Transcaucasie et de la Cilicie. Les divisions turques quittent l'Arménie, et le territoire de la République rentre dans les frontières de 1914 : 56 000 km². Les pays de l'Entente font ressurgir *le rêve de la patrie antique, millénaire* de Tcharents et la réalisation de ce rêve paraît si proche.

Entre janvier 1919 et janvier 1920, la Conférence de Paris qui étudie entre autres la Question arménienne dans le cadre du traité de Sèvres (le 10 août 1920) prépare des traités de paix avec les pays vaincus.³⁴ Ces traités s'orientent selon l'axe Versailles-

³⁴ Le traité de Versailles : le 28 juin 1919, avec l'Allemagne, le traité de Saint-Germain, le 10 septembre 1919, avec l'Autriche, le traité de Neuilly, le 27 novembre 1919, avec la Bulgarie.

Washington. Le 19 janvier 1919, la Conférence reconnaît *de facto* la République d'Arménie.³⁵ La délégation arménienne³⁶ demande le rattachement des six provinces arméniennes de l'Empire ottoman à la République d'Arménie sous le mandat d'un pays européen, pendant 20 ans, nommé par la Société des Nations, ainsi que des compensations. D'ailleurs, la formulation *six vilayets* représentera dans la poésie de Tcharents, avec ironie et tristesse, le territoire national unifié.

Or, la discorde entre les puissances européennes et les États-Unis est palpable concernant le sort des trois républiques transcaucasiennes. L'État arménien, inquiet de l'indécision des États européens, se retourne vers les États-Unis, mieux disposés envers les Arméniens : en est témoin l'aide alimentaire, restée dans les mémoires comme *le pain américain*.³⁷

Le Président Wilson présente le souhait de prendre le mandat avec l'approbation de la Société des Nations. Le 5 juillet 1919, le colonel Haskell est nommé Haut-Commissaire en Arménie. Il envoie le général Harbord en mission exploratoire en Anatolie et en Arménie.³⁸ D'après le compte-rendu de septembre des envoyés, en novembre, le Président Wilson propose les frontières de l'Arménie : les deux tiers des régions de Van et de Bitlis, pratiquement toute la région d'Erzeroum, une grande partie de Trébizonde y compris le port ; tout de 100 000 km² ; en somme, 160 000 km² avec la République d'Arménie. Mais le 1^{er} juin 1920, le Sénat américain rejette la demande du mandat. Le 10 août 1920, les pays de l'Entente, l'Arménie et la Turquie signent le Traité de paix de Sèvres où les articles 88-93 traitent la partie « Arménie ». D'après le

³⁵ Entre 19 et 26 avril 1920, à San Remo, à la séance du Conseil suprême de l'Entente est élaboré le projet du traité de paix avec la Turquie. Le traité de Sèvres sert de base pour la Conférence.

³⁶ Délégation, représentée par Nubar pacha (1851-1930) le président de l'Union Générale de la Bienfaisance Arménienne et Avetis Aharonian (1866-1948) président du conseil de l'Assemblée nationale de la 1^{ère} République d'Arménie,

³⁷ Le peuple dénommait ainsi l'aide humanitaire américaine : d'ordre privé (Near East Relief), d'ordre public (American Relief Administration)

³⁸ Serge Afanasyan cite dans son livre quelques fragments des rapports des hauts placés français (les archives du Ministère des Affaires étrangères français : A.M.A.E.F., Europe-Russie, 627, f°326) dont celui de l'attaché militaire Poidebard sur l'entretien que Harbord a eu avec les dirigeants arméniens : « Le général ne croit pas que l'Arménie ait actuellement à craindre une attaque turque, il vient de traverser toute la Turquie en auto et a vu très peu de soldats turcs (!), seulement des bandes nombreuses sous les ordres de soldats turcs. (...) Les Turcs lui ont dit avoir peur que les Arméniens, dont ils exagèrent la force (50 000), ne passent la frontière pour s'emparer du territoire attribué à l'Arménie à la conférence (de Paris) (...) il lui semble qu'une paix serait facile entre Arméniens et Turcs (!). [...] Il est à craindre que le voyage rapide du général à travers la Turquie ne lui ait donné une impression pas très exacte des forces turques. Guidé par un chef tatar dans les régions, dévastées de Bayazet à Nakhitchevan par la dernière guerre arméno-turque (1918), il lui montrait les villages en ruines comme étant turcs, et les villages turcs comme étant arméniens. »

Serge Afanasyan, p. 84.

traité, la Turquie ottomane reconnaît l'Arménie comme un État libre et indépendant. Le tracé des frontières reste à l'arbitrage du président Wilson. Il est aussi prévu des compensations, le jugement des coupables des massacres, le retour des biens des Arméniens, l'annulation de la loi de 1915 du gouvernement jeune-turc concernant les biens des victimes, etc. Les frontières avec l'Azerbaïdjan et la Géorgie seront réglées directement par les pourparlers entre les pays concernés.

Ainsi, le démembrement de l'Empire ottoman voulu par Wilson finit par devenir réalité. Mais en réaction à ce plan de démembrement, la société turque se reconnaîtra davantage dans la politique nationaliste de Mustafa Kemal³⁹ qui proposera sa version de la résolution de la Question arménienne et de plus, son amitié avec la Russie bolchevique portera le coup de grâce à la République d'Arménie.

La Question arménienne vue par l'alliance turco-soviétique

L'année 1920 devient *l'annus horribilis* et laisse chez le peuple des ressentiments, des frustrations et des incompréhensions : comment une année de tous les espoirs à ses débuts se transforme à la fin en cauchemar et hante encore aujourd'hui la mémoire collective.

En parallèle au traité de Sèvres, en janvier 1920, l'Assemblée turque élabore un document — *Promesse nationale* — selon lequel la Turquie doit garder tout le territoire de l'Arménie occidentale, ainsi que les régions orientales de Kars et d'Ardahan. Mais l'inaction et les faiblesses du gouvernement ottoman vis-à-vis de l'Entente, donne à Kemal la légitimité politique et l'assurance de ses actions : « Bientôt, il annoncera à grand fracas qu'il ne reconnaît aucun des traités, accords, contrats ou conventions signés par le gouvernement d'Istanbul après le 16 mars 1920, date de l'occupation officielle de la capitale ottomane par les forces de l'Entente. »⁴⁰

³⁹ Kemal mène une politique binaire : gagner du temps avec les Alliés et jouer l'amitié avec le camarade Lénine. Par ailleurs, il écrase les faibles tout en jouant la carte de victimisation. Sa politique — conquérir pour exiger — s'avère payante. Le futur Atatürk propose la création d'un État turc délimité clairement dans des frontières définies. Les officiers du front de l'Est, stationnés dans la ville d'Erzeroum, acceptent Kemal comme l'homme providentiel d'une Turquie moderne à naître sur les ruines de l'Empire ottoman. Pour réussir son entreprise, Kemal ruse, car cela ressemble à un véritable coup de poker.

Voir DUMONT Paul. *La mémoire du siècle 1919-1924 : Mustafa Kemal*, Paris, éd. Complexe, 1983.

⁴⁰ Ibid., Paul Dumont, p. 75.

Kemal tient des liens plus qu'amicaux avec la Russie de Lénine. L'axe Moscou-Ankara au nom de la révolution socialiste en Orient et de la lutte contre l'impérialisme capitaliste lui assure des aides inespérées pour réaliser son dessein politico-militaire. Il se présente auprès des autorités soviétiques étant l'unique garant de la propagande de l'idéologie soviétique en Turquie. Il laisse aux Soviétiques le territoire, peuplé des Tatares du Caucase, appelé aujourd'hui azéri, et il continue à chasser les populations arméniennes vers la Transcaucasie afin de préparer les futures frontières de sa Turquie. Les réussites militaires sur divers fronts lui permettent de renverser la situation et de passer de quelqu'un *qui va aux concessions* à quelqu'un *qui dicte ses exigences*. Les enjeux géopolitiques des soviets offrent une passe favorable pour la stratégie de Kemal. Il négocie le sort des Tatares du Caucase en contrepartie de la création d'un Azerbaïdjan soviétisé, il encaisse l'or, le blé russe (alors qu'en Russie et en Ukraine la famine faisait des ravages), et bien sûr, des armes que Lénine lui envoie pour la lutte contre les impérialistes du Caucase : « Cette lune de miel turco-soviétique atteindra son point culminant en août, avec l'arrivée du premier convoi bolchevik à la frontière turque. Il n'a que 400 kilos d'or, une bagatelle par rapport à ce qui avait été demandé, mais pour les kémalistes il s'agit néanmoins d'un secours inespéré. Du reste, les Russes ont promis que le reste – fusils, mitrailleuses, canons, uniformes, camions, munitions, aide financière, matériel médical, etc. – serait acheminé dès que les circonstances le permettraient. »⁴¹

Fin avril, le gouvernement arménien cherche à établir des rapports de bon voisinage avec la Russie soviétique.⁴² En mai, une délégation en tête Lévon Chant (1869-1951) part pour Moscou. La Russie exige la cession de certains territoires à l'Azerbaïdjan et à la Turquie, un passage de l'Armée rouge en Turquie. L'Arménie ne l'accepte pas, et les pourparlers entrent dans une impasse. Il est décidé à les reprendre à Erevan.

Le 24 août, à Moscou, est signé le préambule d'un traité d'amitié entre la Russie et la Turquie de Kemal. La Russie veut récupérer l'Arménie. La Turquie veut annuler le traité de Sèvres. Début septembre à Bakou se tient le Congrès des Peuples d'Orient,

⁴¹ Ibid., Paul Dumont, p. 87.

⁴² La République d'Arménie ne reconnaît pas l'État soviétique de Russie. Elle entretient des liens avec des formations étatiques non soviétisées, telles que l'État du Caucase du Nord dirigé par le général Dénikine, l'État de la Sibérie de Koltchak, etc. La défaite de l'armée de Dénikine au Caucase du Nord représente un danger pour les républiques de la Transcaucasie.

organisé par l'Internationale communiste où la Turquie est qualifiée de *bastion de la révolution permanente en Orient*, et l'Arménie — *agent de l'impérialisme international*. Cette propagande prépare en fait les attaques turques sur l'Arménie.

La guerre arméno-turque. Le 2 septembre 1920, sans déclarer la guerre, la Turquie attaque l'Arménie. Le gouvernement arménien compte vainement sur l'intervention des pays de l'Entente, ainsi que sur les sanctions de la Société des Nations contre la Turquie. L'indifférence des puissances occidentales porte le coup de grâce à l'organisation militaire et surtout au moral du gouvernement et de ses forces armées. De son côté, la Russie applique la politique de non-interventionniste en attendant le moment propice pour faire entrer les divisions de la 11^e Armée rouge en Arménie.

Le pays, rongé de l'intérieur par la propagande révolutionnaire soviétique, et affaibli de l'extérieur par des attaques turques, est incapable de résister seul et pour longtemps. La guerre dure deux mois. Le 28 septembre, les Turcs reprennent Sarikamich et Merdenek. L'avantage numérique de l'armée turque décide de l'issue de la guerre.

En octobre, la délégation russe aux pourparlers russo-arméniens d'Erevan, représentée par Boris Legran (1884-1936), plénipotentiaire de la Russie des soviets en Arménie, s'octroie la mission d'incarner le rôle de médiateur entre l'Arménie et la Turquie. En réalité, elle veut préparer la soviétisation du pays. À la séance du 28 octobre est formulé le préambule d'un traité de paix. D'après ce projet de traité, la Russie doit contindre les armées turques de se retirer jusqu'aux frontières de 1914 et de reconnaître les droits de l'Arménie sur le Nakhitchevan et le Zanguézour, à condition que l'Arménie refuse le traité de Sèvres et donne le corridor pour le passage de l'Armée rouge en Turquie. Le projet est rejeté par les autorités soviétiques. Le court poème, intitulé *Vision de mort* (Œuvres, I, 1962, p. 324) écrit le 6 octobre 1920, décrit le désarroi d'un poète vis-à-vis de la tragédie nationale, la perte définitive du rêve national et la défaite de la lutte de libération nationale (chapitre 2).

Le 30 octobre, les Arméniens quittent la ville de Kars sans livrer bataille. Les Bolcheviks font circuler l'idée que le gouvernement dachnak *a vendu* le pays aux Turcs. Début novembre, Alexandropol est aux mains des Turcs. Le gouvernement de la

République d'Arménie, obligé, entame les négociations avec les Turcs. Le 18 novembre est signé le cessez-le-feu définitif. Le traité de paix d'Alexandropol prévoit des conditions humiliantes pour l'État arménien. Les régions de Kars et de Sourmalou (plus de 20 000 km²) passent à la Turquie avec le droit de mettre en place un referendum, mais en stipulant que ces régions sont turques *de facto*. La région du Nakhitchevan passe sous la protection de la Turquie. L'Arménie n'a pas droit de maintenir une armée. Elle doit refuser le traité de Sèvres et n'avoir aucune exigence compensatoire ; près de 19 millions de francs selon les données de la Conférence de Paris, etc.

À la fin de novembre, Boris Legran demande la soviétisation du pays sans conflits.⁴³ Le 2 décembre à Erevan, entre Legran et Dro (Drastamat Kanayan 1884-1956), le représentant de l'État d'Arménie, est signée la convention de la proclamation de la République socialiste soviétique d'Arménie. Le gouvernement de Vratsian démissionne, le comité militaire-révolutionnaire prend le pouvoir. Le 1^{er} décembre, la délégation arménienne accepte le texte du traité des Turcs. La nuit du 3 décembre, Khatissian signe le traité. Or, le 2 décembre à Erevan, le gouvernement de coalition démissionne et donc, la signature de Khatissian devient par conséquent invalide *in jure*.

Par ailleurs, l'Angleterre, la France et les États-Unis instrumentalisent la Question arménienne sans pour autant agir. En janvier 1921, à Paris, puis, entre février et mars, à Londres, le gouvernement d'Ankara exige la révision des frontières d'avant-guerre. Nubar Pacha et Aharonian essaient en vain de persuader les Puissances occidentales dans l'intérêt de sauvegarder les articles du traité de Sèvres concernant l'Arménie et *l'autonomie administrative* en Cilicie de la zone française. La conférence se contente d'accorder le droit d'avoir *un foyer national arménien* que la délégation turque rejette. Plus tard, le 9 mars 1921, le Mouvement national turc et la France signent le traité de Cilicie pour mettre un terme à la Campagne de Cilicie.⁴⁴

⁴³ Le 23 novembre, le cabinet gouvernemental d'Ohandjanian démissionne. Le gouvernement de coalition de S. Vratsian (1882-1969) avec les SRs entament les pourparlers avec les Turcs. Pendant les pourparlers du 25 novembre, à Alexandropol, Kazim Karabekir Pacha dicte à Khatissian les conditions de la Turquie et le 30 novembre présente le texte du traité. Mais la veille, le 29 novembre, le comité militaire-révolutionnaire d'Arménie, avec à sa tête Sarkis Kassian (1876-1937), entre en Arménie du côté d'Idjévan.

⁴⁴ L'autodéfense de la Cilicie avec en tête Mihran Tamatian (1863-1945), créée en août 1920 comme suite à la signature du traité de Sèvres, s'affaiblit à cause de l'abandon des forces françaises. Près de 150 000 Arméniens seront livrés aux Turcs : 25 000 tués. Les survivants quittent le pays. Par le traité d'Ankara, signé le 20 octobre, la France cède la Cilicie à la Turquie. La déception des Arméniens sera immense : depuis 1916, la Légion orientale, composée de 5000 personnes, luttait aux côtés des Français.

Cet événement renforce dans la poésie de Tcharents le sentiment que l'Arménie a été trahie par les Alliés et fait penser que le pays a fait un choix juste en optant pour les Bolcheviks pour la survie du pays. Il se met à écrire son roman *Pays Nairi* en automne 1921 : n'est-ce pas la fin dissimulée d'un espoir ?

Entre 1922 et 1923, à Lausanne, se tient la conférence internationale où sur la table des négociations est mise, entre autres, la délimitation des frontières actuelles de la Turquie. La délégation arménienne n'a pas l'autorisation d'y participer, car l'Arménie comme telle n'existe plus. La Conférence fait tout de même trois propositions pour la résolution de la Question arménienne : 1) création d'un foyer national arménien ; 2) élargissement de l'Arménie en rattachant une partie de l'Arménie occidentale avec une sortie sur la mer ; 3) création d'un foyer national arménien en Cilicie. Ainsi : « ... le traité de Lausanne est conclu, constate Yves Ternon, comme si les Arméniens n'existaient pas. L'abandon des Arméniens a été consommé entre Sèvres et Lausanne. La République arménienne, reconnue *de jure* à Sèvres puisqu'elle était une des signataires du traité, a disparu en décembre 1920. En janvier 1921, à la conférence de Londres, les Alliés parlent encore d'un foyer national arménien. »⁴⁵ Une dernière fois, on prononce les mots *Arménie* et *Arméniens* pendant la séance du 17 juillet 1923, concernant les rescapés, puis le dossier est transmis à la Société des Nations. Le traité signé ne mentionne même pas une seule fois le terme *Arménie*. Par l'article 42 du traité, la Turquie s'engage à protéger les monuments, les cimetières, les lieux de culte des minorités ethniques de la République de Turquie.

L'impuissance et l'incapacité d'agir du peuple génocidé face aux intérêts géopolitiques des grandes puissances ne laissent pas d'autres choix que celui *du moindre mal*... Les désastres que la I^{ère} République a connus en deux ans et demi d'existence laissent des séquelles dans la vie et dans la mémoire des Arméniens. En somme, le rêve de la création d'un État indépendant avec l'aide de l'Entente se solde par un rattachement obligé d'une petite partie du territoire historique à la Russie des soviets.

⁴⁵ Yves Ternon. In : DÉDÉYAN G. *Histoire du peuple arménien*, éd. Privat, 2007, p. 557.

La soviétisation de l'Arménie : le moindre mal ?

Bientôt, l'Arménie participera aux grands chantiers de la construction d'une nouvelle société et à la fabrication de l'homme nouveau, mais durant les premiers mois de la prise du pouvoir, les Bolcheviks doivent encore faire face aux derniers soubresauts du régime vaincu.

La révolte antibolchevik entre février et mars 1921. Les Dachnaks organisent une révolte contre le pouvoir soviétique. Les restrictions et les sanctions en tout genre de la politique du communisme de guerre, même tardif, font naître des sentiments antibolcheviks parmi les populations. Les mouvements de mécontentement mènent à la révolte et à la guerre civile. Entre le 16 et le 18 février, les insurgés prennent le pouvoir dans certaines régions et aux alentours d'Erevan suite au départ des divisions de la 11^e Armée rouge pour la soviétisation de la Géorgie. Simon Vratsian fonde le *Comité du salut de la Patrie*. Il publie une ordonnance appelant à éradiquer le pouvoir bolchevik du pays. Les Bolcheviks se positionnent dans les régions d'Artachat, d'Ararat et se retrouvent encerclés. Le 2 avril, l'armée rouge revient et met fin à cette révolte. Dans son poème *Mon ami Lipo* (II, 277), Tcharents, témoin oculaire, décrit l'encercllement de la ville d'Artachat à travers la vie et la mort de son ami d'armes Liparit Mkhtchian (1894-1921), tombé sous les balles des Dachnaks.

Ainsi, le souhait des Bolcheviks arméniens — la soviétisation du pays — se réalise, mais leurs attentes du pouvoir des soviets sont vite anéanties. Leur première déception ne se fait pas attendre longtemps. Par l'article 1 du traité de paix de Moscou du 16 mars 1921, la Russie soviétique et la Turquie ne reconnaissent pas les traités internationaux, en particulier le traité de Sèvres. Puis, le territoire de l'Arménie occidentale passe à la Turquie, tandis que le Nakhitchevan est placé sous la protection de l'Azerbaïdjan comme une entité autonome. Et comme un coup de grâce, le 21 octobre, à Kars, les représentants des trois républiques soviétisées d'Azerbaïdjan, de Géorgie et d'Arménie avec la présence du représentant de la Russie des soviets signent le traité de paix où les termes du traité de Moscou sont respectés.

En somme, le pouvoir central de Moscou essaie de « régler rapidement » les problèmes nationaux afin d'accélérer les transformations structurelles en économie et en gestion étatique sur les anciens territoires de l'empire russe. Plus tard, Tcharents,

comme éditorialiste, publie avec d'autres écrivains les annales *Octobre-Novembre* qui relatent les avancées de la construction de la société durant la première décennie de soviétisation en Arménie.

Les effets de la NEP

La paix des années 20 et la NEP donnent des résultats encourageants. Pour une courte durée, la croissance économique, la stabilité politique et la perspective d'une vie meilleure créent des conditions nécessaires à la croissance démographique. Selon les données économiques et industrielles, l'Arménie se transforme d'un pays rural en un pays industrialisé : chimie, textile, etc. Elle suit la même politique économique quinquennale que les autres républiques de l'Union soviétique. Les résultats obtenus dans tous les domaines ne peuvent qu'être considérés comme positifs toutes proportions gardées. Les progrès sociaux que l'on enregistre sont toujours comparés avec les données statistiques d'avant la révolution. La NEP, comme partout en URSS et aussi bien en Arménie soviétique, donne un élan à la vie économique jusqu'en 1928.⁴⁶ En revanche, la politique de collectivisation⁴⁷ de l'économie agricole ralentit la production agricole. Le paysan poussé à bout pratique le sabotage. Il tue ses bêtes, il se révolte.⁴⁸

Si les plans quinquennaux se veulent efficaces, porteurs de miracles économiques et garants de la construction accélérée du socialisme dans le pays, en revanche, la *non-résolution* des questions nationales d'une manière générale freine cet élan économique. Dès la seconde moitié des années 20, un raidissement du pouvoir vis-à-vis des attentes des républiques en politique nationale se traduit par des purges : « Dès 1925, la mort de Miasnikian, dans un accident d'avion, suscite des rumeurs. À partir de 1926-1927, les purges contre les anciens dachnaks, hintchaks, spécifistes et SR ralliés, contre les

⁴⁶ Le pays enregistre des résultats qui s'élèvent au niveau des résultats d'avant-guerre, par exemple le produit brut agricole en 1925 surpasse le niveau de 1913. D'autres secteurs comme la production des ressources énergétiques, l'exploitation des produits fossilisés, les métaux et leur traitement, la production des vins et du brandy, connu sous le nom de cognac arménien, enregistrent une croissance économique.

⁴⁷ D'après les statistiques de juin 1941, on compte à peu près 1000 kolkhoz et sovkhoz sur le territoire de l'Arménie soviétique.

⁴⁸ Les répressions stalinienne touchent l'Arménie dès le début des années 30. Quelques milliers de familles paysannes sont bannies en Sibérie. Plus de 25 000 personnes sont accusées et jugées dont la moitié est fusillée et l'autre moitié, emprisonnée et envoyée dans des camps.

trotskistes locaux correspondent aux campagnes contre les oppositionnels de droite ou de gauche qui accompagnent la montée au pouvoir de Staline. »⁴⁹

En 1932, à Erevan, paraissent les annales *Octobre-novembre* où sont relatées les réussites de la république soviétique. Ses rédacteurs — Bakounts, Tchoubar et Tcharents — présentent l'économie du pays, ainsi que les progrès enregistrés dans le milieu rural et dans les villes, avec les dessins de Hakob Kodjoïan. On y trouve également des extraits des œuvres littéraires, comme le poème *Éloge au raisin, au vin et à l'enseignement* de Tcharents, qui est dans le *Livre du chemin* (Œuvres, IV, 1968, p. 293-307).

Les *annales* décrivent les progrès du pays selon la ligne sociale et économique mise en place par Moscou. Aucune sphère de la vie publique n'est oubliée. Nombreux sont les articles, les extraits de nouvelles et de romans qui traitent le thème de la lutte contre l'illettrisme. L'équipe rédactionnelle est élogieuse envers le travail mené par des jeunes femmes instruites qui vont dans les usines et les fabriques pour assurer des cours d'alphabétisation.

Les avancées rapides, mais fragiles, encouragent les dirigeants politiques à poursuivre la voie proposée par leur guide qu'ils encensent sans relâche : « Victoire du socialisme, élimination de tous les exploiters, disparition de la misère, transformation de la société, création d'une nouvelle intelligentsia, résolution du problème des nationalités et développement du patriotisme soviétique, etc. : l'historiographie soviétique, sous Staline, établit un bilan triomphaliste des vingt premières années du régime. »⁵⁰ Le triomphalisme soviétique sous le règne du *petit père du peuple* possède toutes les caractéristiques d'un régime totalitaire : la mise en mouvement des masses autour d'une idéologie. Même les forces progressistes en Occident seront piégées par « la brillante et l'humanité » de ce triomphalisme soviétique. L'un de ces sympathisants convaincus, l'écrivain Lion Feuchtwanger (1884-1958) semble ne pas saisir le sens antithétique de cette anecdote d'un philologue moscovite à propos de la nature « démocratique » du régime stalinien qu'il rapporte dans son ouvrage : « Que voulez-vous de plus ? La démocratie est le pouvoir du peuple, la dictature d'un individu. Mais si cet individu représente le peuple aussi parfaitement comme ici, chez nous, n'est-ce pas que la démocratie et la dictature

⁴⁹ MOURADIAN Claire. *De Staline à Gorbatchev, histoire d'une république soviétique : l'Arménie*, Paris, éd. Ramsay, 1990, p. 46.

⁵⁰ MOURADIAN Claire. *L'Arménie soviétique (1921-1991)*. In : DÉDÉYAN G. *Histoire du peuple arménien*, Toulouse, éd. Privat, 2007, p. 620.

deviennent la même chose ? »⁵¹ En revanche, André Gide (1869-1951), l'amertume et la déception au cœur, dénonce cette société jadis révolutionnaire, tombée dans la potion douceâtre du conformisme : « Je vous assure qu'il y a dans mon aventure soviétique quelque chose de tragique. En enthousiaste, en convaincu, j'étais venu pour admirer un nouveau monde, et l'on m'offrait, afin de me séduire, toutes les prérogatives que j'abominais dans l'ancien. »⁵² Ces témoignages contradictoires confirment l'ignorance, mais aussi la déception des amis de l'Union soviétique à propos de ce qui se tramait réellement sous le régime de Staline.

La constitution de 1936, le revirement politique et les procès d'Erevan

Après le revirement économique — industrialisation et collectivisation — et l'assassinat de Kirov (le 1^{er} décembre 1934), Staline prépare de nouvelles vagues de répressions dont l'un des éléments déclencheurs devient la préparation du texte de la nouvelle Constitution qui prévoit des transformations profondes dans la gestion étatique et dans l'administration politique du pays. Staline a gagné la guerre contre Trotski et cherche à concentrer davantage le pouvoir administratif et politique. C'est le début du revirement politique de l'appareil étatique.

La Constitution promulguée le 5 décembre 1936 lance une nouvelle vague de répressions dont le but est l'éradication des opposants à la centralisation du pouvoir politique. Youri Zhukov, spécialiste de Staline et de stalinisme, explique dans son article *Les répressions et la Constitution de l'URSS de 1936*, les raisons de cette *tchistka* (purge) des *vieux Bolcheviks*. Staline veut cette réforme pour diminuer soi-disant les lourdeurs administratives, « démocratiser » le système électoral – élections directes et secrètes, scinder le système du pouvoir entre deux entités : le législatif au

⁵¹ « What more can you want ? Democracy is government by the people, dictatorship government by an individual. But if this individual represents the people as ideally as is the case with us here, do not democracy and dictatorship become one and the same thing ? »

Lion Feuchtwanger est l'auteur de *Moscow 1937*, où il raconte ses impressions d'écrivain et de journaliste occidental, émerveillé des progrès de l'Union soviétique grâce aux politiques de Staline.

FEUCHTWANGER Lion. *Moscow 1937*. Traduction d'Irene Josephy en 1937, (ang.), In : éd. The Viking Press, New York. [en ligne]. Disponible sur : www.revolutionarydemocra-cy.org/archive/feucht.htm. (Consultée en janvier 2012)

⁵² GIDE André. *Retour de l'U.R.S.S., suivi de Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 159.

Soviet suprême et l'exécutif au *Sovnarkom* (Conseil des commissaires du peuple). Mais ce qu'il cherche, analyse l'historien Zhukov, à faire en premier lieu, c'est de : « ...changer méthodiquement la base populaire des électeurs. Bien avant l'adoption de la nouvelle constitution et de la loi électorale qui en résulte, il a voulu élargir le plus possible le cercle des gens à qui on avait rendu les droits civils, enlevés dès 1918. Tout en continuant les répressions par rapport aux "ennemis" du parti et de l'État. »⁵³ Selon Zhukov, ces changements politiques sont entrepris pour montrer à l'Occident la *démocratisation* de la société soviétique et de son système électoral. Le charme stalinien fonctionne : il séduit les intellectuels étrangers. En revanche, dans le pays, Staline n'agit pas par persuasion, mais en imposant ses conceptions et en exigeant une soumission absolue. Cela fut particulièrement vrai pendant la période qui a suivi le XVII^e Congrès, au moment où d'éminents dirigeants du Parti et des militants honnêtes et dévoués à la cause du communisme sont tombés, victimes du despotisme de Staline.⁵⁴

Par ailleurs, toujours au nom de la sécurité du pays, Staline concentre le pouvoir dans les mains de quelques-uns du premier cercle du Comité central du Parti en créant une commission composée de sept personnes — Staline, Molotov, Kaganovitch, Vorochilov, Tchoubar, Roukhimowitch, Méjlaouk. Partout, dans le pays, on trouve des espions. Zhukov appelle cela *espionomania* (*шпионотания*) qui peut à tout moment se transformer en psychose chez les masses. Ainsi, Staline lutte contre les ennemis du Parti et du peuple. Il relance les arrestations des trotskistes-zinovievistes en les accusant d'action terroriste. Parmi les 16 hommes arrêtés du procès de Moscou (du 19 au 24 août 1936) figure le nom de Vagharchak Ter-Vahanian, arrêté en mai 1935 et envoyé au Khazakistan. Dans le poème *26.VIII.1936*, Tcharents évoque cet événement tragique. (ISSOÏAN A., 2007, p. 191)

⁵³ Yuri Zhukov : « ...принципиально изменить массовую базу избирателей. Загодя, еще до принятия новой конституции и основанного на ней избирательного закона, он хотел предельно расширить круг лиц, кому вернули гражданские права, отбывавшиеся начиная с 1918 года. Продолжая одновременно репрессии по отношению к «врагам» партии и государства.

ZHUKOV Yuri. *Репрессии и Конституция СССР 1936 года, R'éprésii i Konstitouc'ia SSSR 1936 goda, [Les répressions et la Constitution de l'U.R.S.S. de 1936]*, (ru.). [en ligne]. Disponible sur : www.august-1914.ru/zhukov2.pdf. (Consultée le 07/10/2011), p. 30.

⁵⁴ Ibid., Zhukov, p. 4.

La vague des répressions de 1936 arrive en Arménie. Les *Procès d'Erevan*⁵⁵ ciblent en premier lieu les Bolcheviks locaux, comme Nesik Stépanian (le poème *À deux Sintis*, chapitre 4) ou Agassi Khandjian, premier secrétaire du Comité central du Parti communiste (bolchevik) d'Arménie (une série de sonnets *Dauphin nairien*, chapitre 6). Claire Mouradian dit de lui : « L'historiographie arménienne évoque également les tentatives de ce dirigeant national d'obtenir la rétrocession du Haut-Karabagh et du Nakhitchevan à l'Arménie lors de la préparation de la Constitution de 1936 qui doit restructurer la Transcaucasie. Enfin, Khandjian commet un crime de lèse-majesté,

⁵⁵ Les vagues des répressions entre 1936 et 1938 font 300 000 victimes en Arménie. Dans son article *Les « opérations » de masse de la « Grande Terreur » en URSS, 1937-1938*, Nicolas Werth dresse le bilan du stalinisme sur les données réunies des archives du NKVD, des archives du Président de la Fédération de Russie. Ici, ne seront citées que les données concernant l'Arménie.

« **Document 95** : Extrait du rapport-bilan du 1^{er} Département spécial du NKVD « Sur le nombre des individus arrêtés et jugés par les organes du NKVD pour la période allant du 1^{er} octobre 1936 au 1^{er} juillet 1938 : condamnés : 1 124 000 dont 556 259 à la peine de mort.

- comme membres d'organisation nationalistes antisoviétiques : arméniennes : 6 922

Document 10 : Extraits du protocole n°51 du Politburo, 11 juillet 1937. Point 212 à l'ordre du jour. Sur les éléments antisoviétiques (rés. Politburo 2 juillet 1937, prot. n° 51, point. 94). Confirmer composition des troïki et quotas. 10 – Pour la RSS d'Arménie, cam. Mougdousi, Mikvelian, Ter-Nakolov. Accord pour fusiller koulaks 300, criminels 200, déporter koulaks 400, criminels 250, en sus familles des fusillés. Le Secrétaire du CC, Staline. Source : APFR, 3/58/212/41-42.

Document 13 : Ordre opérationnel du NKVD n°00447 « Sur les opérations de répression des ex-koulaks, criminels et autres éléments antisoviétiques », 30 juillet 1937. 2- Conformément aux données présentées par les responsables régionaux et républicains du NKVD, les chiffres suivants d'éléments à réprimer ont été approuvés : 2- RSS d'Arménie 500 en 1^{ère} catégorie ; 1 000 en 2^e catégorie, totale : 1500.

Document 39 : Télégramme d'Anastase Mikoïan, Georgui Malenkov, Mikhaïl Litvin à Staline et Iejov, 22 septembre 1937. Découvrons un nombre croissant de faits montrant la pollution exceptionnelle de l'Arménie par des éléments dachnaks et autres antisoviétiques. Aussi afin de nettoyer efficacement l'Arménie, demandons l'autorisation de faire fusiller un supplément de 700 individus dachnaks et autres antisoviétiques. L'autorisation donnée pour 500 éléments est déjà éclose (en commentaire : « Le quota demandé fut accordé le 15 octobre 1937, lorsque Staline et Iejov débloquent en une seule réunion des quotas supplémentaires plus de 120 000 « éléments à réprimer »). Source : APFR, 3/58/212/113

Document 40 : Point 25 à l'ordre du jour. Sur les éléments antisoviétiques. Aux fins d'effectuer un nettoyage en profondeur de la RSS d'Arménie de ses éléments antisoviétiques, accéder à la demande du CC du Parti communiste d'Arménie d'augmenter le nombre des éléments à réprimer en 1^{ère} catégorie de 1 500. Source : APFR, 3/58/212/112.

Document 91 : Ordre opérationnel du NKVD n°00486 « Sur la répression des épouses et la prise en charge des enfants des traîtres à la Patrie », 15 août 1937. À tous les responsables républicains et régionaux du NKVD. Dès réception du présent Ordre, commencez, les opérations de répression des épouses des traîtres à la Patrie, membres des organisations d'espionnage et de sabotage trotsko-droïtier condamnés par le Collège militaire et les tribunaux spéciaux en 1^{ère} et 2^e catégorie depuis le 1^{er} août 1936. Vous vous conformerez aux instructions détaillées ci-dessous : [...] IV – Peines infligées [...] 12 – Les épouses des traîtres à la Patrie condamnés sont enfermées dans un camp de travail pour une durée minimale de 5-8 ans, en fonction de leur degré de dangerosité sociale. VI – Placement des enfants des condamnés [...] e) Tous les enfants de 3 à 15 ans sont pris en charge par l'État soviétique. 20) Il ne sera pas fait opposition au souhait de parents ou de membres de la famille qui désireraient prendre en charge les enfants en bas âge. Comptes rendus [...] L'opération de répression des épouses des traîtres à la Patrie sera terminée pour le 25 octobre. Dorénavant, toutes les épouses et concubines des traîtres à la Patrie et autres espions droïtistes démasqués, seront arrêtées en même temps que leurs maris ou concubins et traitées selon les instructions du présent Ordre opérationnel. Le Commissaire du peuple à l'Intérieur de l'URSS, Commissaire général de la Sécurité d'État, Iejov. Source : Goulag, 1917-1960, Moscou, Mejdunarodnyi Fond, Demokratia, 2000, p. 106-110. »

WERTH Nicolas. *Les « opérations de masse » de la « Grande Terreur » en URSS, 1937-1938*. In : Bulletin de l'IHTP, n° 86, 2006. [en ligne]. Disponible sur : www.ihtp.cnrs.fr. (Consultée le 15/12/2011)

en soutenant l'historien Nersik Stepanian lorsque ce « vieux bolchevik » arménien essaie de contrer la version de Beria de l'Histoire du PC(b) de Transcaucasie, privilégiant abusivement le rôle de Staline dans le mouvement révolutionnaire. Précédemment, Khandjian s'était opposé à la nomination de Beria comme Premier secrétaire de la Fédération. Les représailles ne tardent pas.»⁵⁶ En effet, Aghassi Khandjian est assassiné le 9 juillet 1936, à Tiflis. Dès le lendemain commencent les arrestations et les interrogatoires. Toutes les couches sociales sont touchées, notamment les intellectuels et les hommes politiques.

Tcharents a écrit à propos de ses sérieux doutes sur les changements radicaux, voire le revirement politique du pays : « Le fond et la cause essentielle de la situation de la vie publique de la dernière décennie, — par lequel devient possible à mon endroit une accusation politique infondée et injuste, un cruel règlement de compte de la part des autorités locales — n'est pas un simple phénomène « local », — mais un procès « cataclysmique » par sa nature ; un « revirement politique » profond, de grande échelle sur tout le territoire de l'Union soviétique. »⁵⁷

De toute évidence, les intellectuels, notamment les écrivains — les *ingénieurs des âmes*, les forgerons de l'Homme nouveau — se retrouvent inévitablement dans la visée de l'idéologie stalinienne.

C/ La mainmise du pouvoir politique sur le champ littéraire

La liberté de l'écrivain dans le champ littéraire libre est la base fondamentale de la création littéraire qui se crée, se forme à la fois avec et contre la société, indépendante du champ politique. Dans son essai *Les règles de l'Art : Génèse et*

⁵⁶ MOURADIAN Claire. *De Staline à Gorbatchev*, Ramsay, 1990, p. 48.

⁵⁷ « Հասարակական կյանքի վերջին տասնամյա կացության բուն պատճառն ու էությունը, — որով եւ հնարավոր է դառնում իմ նկատմամբ տեղական իշխանությունների անհիմն ու անարդարացի քաղաքական մեղադրանքն ու դաժան հաշվեհարդարը, — ոչ թե միայն « տեղային » երեւոյթ է, — այլ իր բնույթով « կատակլիզմային » պրոցես, ամբողջ Սովետական Միության մեջ կատարվող խոր, մեծ մասշտաբների « քաղաքական շրջադարձ » » (ISSOÏAN A., 2007, p. 122).

structure du champ littéraire, Pierre Bourdieu explicite, entre autres « l'imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique » (p. 81) et affirme « l'indépendance de l'artiste » (p. 101) du champ politique. Pour Bourdieu l'action de l'intellectuel vis-à-vis de son milieu social est possible, lorsque les relations entre les deux champs sont autonomes : « Ainsi, paradoxalement, c'est l'autonomie du champ intellectuel qui rend possible l'acte inaugural d'un écrivain qui, au nom des normes propres du champ littéraire, intervient dans le champ politique, se constituant ainsi en intellectuel. Le *J'accuse* est l'aboutissement et l'accomplissement du processus collectif d'émancipation qui s'est progressivement accompli dans le champ de production culturelle (*si le champ de production culturelle est évidemment libre !*) : en tant que rupture prophétique avec l'ordre établi, il réaffirme, contre toutes les raisons d'État, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, du même coup, l'indépendance des gardiens de ces valeurs par rapport aux normes de la politique (celles du patriotisme par exemple), et aux contraintes de la vie économique.»⁵⁸ Or, le système totalitaire fausse les principes vitaux de la création littéraire : « ...les régions dominées des champs de production culturelle sont en permanence habitées par une sorte d'antiintellectualisme rampant : cette violence contenue éclate au grand jour à l'occasion des grandes crises du champ (comme la révolution de 1848, si justement évoquée par Flaubert), ou dès que s'instaurent des régimes décidés à domestiquer la pensée libre (dont le nazisme et le stalinisme constituent la limite)... »⁵⁹

Ici, il s'agit de présenter les étapes de la structuration du champ littéraire soviétique et sa régression vers une dépendance totale du champ politique. Le Parti unique s'immisce partout. De plus, il considère le champ littéraire comme l'avant-garde de la propagande soviétique. Les *ingénieurs des âmes* doivent œuvrer au nom de la victoire de l'idéologie soviétique, revue et corrigée par Staline, jusqu'à l'assujettissement complet du champ littéraire.

Entre les deux révolutions de 1905 et de 1917, dans son article *L'organisation du Parti et la littérature du Parti*, Lénine appelle déjà de ses vœux la création d'une littérature du Parti, mais tout en laissant libre le champ littéraire. Pour lui, toute association littéraire aura le droit de s'organiser et de publier librement selon l'éthique et les principes des convictions qui sont les siennes (p. 13). En revanche, il ne reconnaît

⁵⁸ BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éd. du Seuil, 1992, p. 186.

⁵⁹ Ibid., Bourdieu, p. 270.

pas à la littérature une liberté totale: «...Lénine préconise pour la littérature un changement d'obédience et non point l'acquisition de sa véritable et entière liberté. Qu'elle serve la classe prolétarienne au lieu de la bourgeoisie, l'idéologie socialiste au lieu du capitalisme, la majorité au lieu de la minorité.»⁶⁰ Cette vision léniniste de la fonctionnalité politique de la littérature prérévolutionnaire contient les formes embryonnaires de la politique littéraire soviétique.

Le champ littéraire soviétique des années 30

En novembre 1917 est créé le commissariat du peuple à l'Instruction publique dont la gestion est confiée à Anatolie Lounatcharsiki (1875-1933). À Moscou et à Petrograd, où il existe une vie littéraire bouillonnante, l'écrivain Alexandre Bogdanov forme une organisation connue sous le nom de *Proletkult*, Maïakovski « dans son élan anticonformiste » veut « choquer, secouer les imaginations ».⁶¹ Il pense que le futurisme apporte des réponses aux nouveaux besoins de la société, cependant les réactions sont vives de toutes parts : « Cette intransigeance ne « passera » pas ; elle est inadmissible, car Maïakovski et ses amis ne sont pas seuls ; il n'y a pas qu'eux. Et il n'y a pas que la poésie. Il y a le Parti et ses puristes radicaux ; il y a le Commissariat à l'Instruction publique et ses objectifs ; il y a le Proletkult et Bogdanov avec sa théorie concernant l'organisation de la culture prolétarienne indépendamment du Parti ; il y a le traditionalisme de gauche et le traditionalisme de droite ; il y a la mobilité de l'imagination maïakovskienne et la lenteur des autres, ainsi que la lourdeur de l'appareil d'État qui s'organise ; il y a l'individualisme du poète et la planification dans tous les secteurs. »⁶²

La question — *qui doit unir et guider la vie culturelle, le Parti ou le Proletkult ?* — anime la vie littéraire du pays où la doctrine marxiste-léniniste ne laisse cependant plus de place pour d'autres courants et formations littéraires : « ...la seule idéologie doit être le marxisme ; aucune autre idéologie particulière et déviationniste ne doit être permise ; il est inopportun et dangereux d'inventer une nouvelle culture réservée à la seule classe prolétarienne ; il vaudrait mieux s'inspirer des meilleurs modèles du passé et les

⁶⁰ DER MELKONIAN Chaké. *Politiques littéraires en U.R.S.S. : depuis les débuts à nos jours*, éd. Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 15.

⁶¹ Ibid., Der Melkonian, p. 33.

⁶² Ibid., Der Melkonian, p. 36

adapter à l'idéologie marxiste et aux besoins de la dictature du prolétariat [...] Autrement dit, le seul véritable responsable des affaires culturelles ne peut être que le Parti ; le Proletkult doit œuvrer en tant qu'organisme auxiliaire... »⁶³

Le souffle de liberté qu'apporte la NEP coïncide avec la création d'un groupe littéraire, appelé *les frères Sérapion*⁶⁴ à Petersbourg, surnommés les *compagnons de route* par Trotsky, dont la majeure partie est composée d'écrivains et de poètes connus avant la révolution et qui sont prêts à rester travailler en Union soviétique : « Entre l'art bourgeois qui agonise en répétitions ou en silences, et l'art nouveau, qui n'est pas encore né, se crée un art de transition qui est plus ou moins organiquement rattaché à la révolution, mais qui n'est cependant pas l'art de la révolution. Boris Pilniak, Vsévolod Ivanov, Nikolaï Tichonov, les *Frères Sérapion*, Essénine et le groupe des Imaginistes, et, dans une certaine mesure Kliouiev, eussent tous été impossibles, aussi bien dans leur ensemble qu'individuellement, sans la révolution. »⁶⁵

En octobre 1921, au congrès de la VAPP — Association panrusse des écrivains prolétaires (*Vserossiyskaïa associatsia proletarskix pisateley*) — Lénine l'encourage à amoindrir le rôle de privilégié du Proletkult de Bogdanov et de cette façon le rendre comme une association parmi tant d'autres.⁶⁶ Le Proletkult est critiqué sur la lenteur de ses actions et leur maigre résultat, leur refus de l'héritage du passé.⁶⁷ En 1923, un accord est trouvé entre la MAPP (l'Association des écrivains prolétaires de Moscou) et le LEF (Le Front de Gauche). Cependant, les querelles continuent. Le Parti décide d'endosser le rôle d'arbitre. Le journal officiel du Parti, *Pravda*, dans le numéro du 1^{er} juillet 1925, publie la résolution du Comité central du Parti : *Sur la politique du Parti dans le domaine des belles lettres*,⁶⁸ qui fait le lit des divergences, voire des

⁶³ Ibid., Der Melkonian, p. 55.

⁶⁴ Le nom *les Frères de Saint-Sérapion* (1819-1821) est tiré d'un recueil de nouvelles d'Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822). Dans le même esprit que le *Mille et une nuits* ou le *Décameron*, il décrit la réunion d'un groupe d'amis irréels, le jour de la Saint-Sérapion. Artistes et passionnés d'art se racontent des histoires et en débattent ensuite. Pour Hoffmann le poète est un voyant qui peut accéder au monde des rêves, naviguer entre les deux mondes : le réel et l'imaginaire. Il formule à travers ces récits ses visions de l'autre monde.

⁶⁵ TROTSKY Léon. *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie, préface de Maurice Nadeau, Paris, éd. Union générale d'éditions, 1977. p. 71.

⁶⁶ Dans son livre *Politique littéraires en URSS*, (p. 59-65) Der-Melkonian argumente comment Lénine réussit à diviser le Proletkult de l'intérieur. La création du nouveau groupe *Octobre* par Léopold Averbach, Lélévitch, Libiedinski qui est en réalité une copie de l'Association des écrivains prolétaires vient renforcer la ligne communiste. L'Octobre représente selon Lénine les symptômes de la maladie infantile du gauchisme dans le communisme.

⁶⁷ Ibid., Der Melkonian, p. 66.

⁶⁸ Vu l'importance de cette résolution dans la compréhension de l'évolution des relations du champ littéraire soviétique, Chaké Der Melkonian rapporte le texte intégral dont je cite ici quelques lignes directrices :

comportements hostiles entre les groupes. Les groupes littéraires se réorganisent par rapport aux mouvements de l'échiquier politique. La réussite économique a besoin d'une littérature propagandiste idéologique, même au détriment de l'esthétique de l'œuvre littéraire. Tout est mis en mouvement pour réaliser les plans quinquennaux et assurer la victoire de l'idéologie de l'État.⁶⁹

La *commande sociale* se concentre sur les thèmes tels que la collectivisation et la dékoulakisation, l'industrialisation et la lutte contre l'illettrisme louangeant les bienfaits du Parti, ainsi que la lutte contre les ennemis du peuple : extérieurs et intérieurs. Les critiques littéraire et politique, unies, surveillent l'application des règles établies : « ...cette critique ne consiste qu'à se demander si ceci ou cela est « dans la ligne » ou ne l'est pas. Ce n'est pas elle, la ligne, que l'on discute. Ce que l'on discute, c'est de savoir si telle œuvre, tel geste ou telle théorie est conforme à cette ligne sacrée. Et malheur à celui qui chercherait à pousser plus loin ! Critique en deçà, tant qu'on voudra. La critique au-delà n'est pas permise ». ⁷⁰ Plus tard, le Comité central, libéré de l'opposition trotskiste, supprime l'Association des écrivains prolétariens et crée l'Union des écrivains soviétiques. Le 23 avril 1932, la résolution du Comité central du Parti communiste soviétique *Sur la restructuration des organisations littéraires*

-
- améliorer les conditions de la vie, développer des besoins culturels, considérer la révolution culturelle comme une transition vers la société communiste ;
 - passer progressivement de la littérature prolétarienne à une production littéraire artistique de conscience idéologique ;
 - éliminer la bourgeoisie naissante parmi l'intelligentsia ancienne et nouvelle en raison d'amélioration des conditions de vie matérielles qui se reflète sur la *facette littéraire* de la vie publique ;
 - l'impossibilité d'une littérature neutre dans une société de classes ;
 - le Parti doit assurer la vie pacifique entre les classes : paysannerie, prolétariat, intellectuels, techniciens en les détachant idéologiquement de la bourgeoisie ;
 - malgré la progression de capacités d'appréciation du contenu sociopolitique d'une œuvre littéraire, le prolétariat a encore des problèmes avec la forme artistique ;
 - donc, une série de politiques littéraires à mettre en place : rapports entre les différents groupes et associations, la politique du Parti, la critique littéraire, le style, forme littéraire, méthodes pour les nouvelles formes artistiques, problèmes organisationnels, etc. ;
 - les divergences entre les *staliniens* et les *trotskistes*. Ibid., Der Melkonian, p. 73.

⁶⁹ On peut indiquer quelques étapes de progression de l'idéologie dans le champ littéraire au cours des quinze premières années de soviétisation.

Entre 1917 et 1925, le pouvoir n'intervient pas ouvertement dans l'espace littéraire, mais surveille l'évolution des courants et des formations et encourage ces courants d'aller vers la propagande idéologique du Parti. Après la NEP, Staline demande l'utilisation de tous les moyens de la propagande idéologique : l'art et la littérature servent dorénavant l'idéologie de l'État.

De 1925 à 1928, les faiblesses esthétiques de la littérature prolétarienne sont avérées. Le Parti doit trouver des points communs avec les compagnons de route au moins dans l'immédiat. Le comité central sort victorieux du conflit d'orientation et de vision politique avec les trotskistes.

De 1928 jusqu'à 1933, la machine de propagande est en marche. Dès 1932, les suppressions des formations littéraires sont décrétées. Le Parti ne voit rien en dehors de la vision de l'idéologie soviétique.

⁷⁰ GIDE André. *Retour de l'U.R.S.S. suivi de Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*, 2009, p. 47.

artistiques impose le marxisme comme philosophie de pensée littéraire : « Staline, de plus en plus "omniprésent" et "génial", trouvera les deux formules clefs résumant l'esprit et la lettre de la résolution du Comité central. Les écrivains rempliront leur tâche sociale en tant qu'*ingénieurs des âmes* ; et la méthode littéraire qui leur permettra d'y parvenir sera le "réalisme socialiste". » ⁷¹

Dans toutes les républiques et dans les entités autonomes, les comités centraux ont l'obligation de liquider les associations, les groupements et de les remplacer par des Unions des écrivains. Staline cherche l'homogénéisation de la société soviétique en mettant en mouvement toutes les couches sociales autour de l'idéologie du régime totalitaire.

Le champ littéraire arménien entre 1921 et 1932

Le désastre national — le génocide de 1915 — anéantit toute une génération d'écrivains et de poètes dans la majeure partie de l'espace national. Les plaies non cicatrisées rendent le champ littéraire arménien atrophié, orphelin. Les belles lettres arméniennes, riches par leur passé proche et lointain, vivent des moments de cauchemar de leur existence millénaire. Les sentiments de tristesse et de déception trouvent leur expression dans la littérature, d'autant plus que les idées bolcheviques importées ne créent pas l'enthousiasme espéré.

La vie littéraire se développe sur le modèle russe. Parmi les principaux courants et formations littéraires, on compte le futurisme qui n'est pas un courant nouveau en littérature arménienne,⁷² le courant prolétarien (Hakob Hakobian, Chouchanik Kourghinian), l'imaginisme, le constructivisme (la revue *Standard*), l'acméisme (Vassily Kathanian et Hripsimée Pogossian, à Tiflis), les compagnons de route (Dérénik Démirtchian, Stepan Zorian, et autres), l'Association des écrivains prolétariens (Naïri Zarian, Vchtouni, Alazan), le groupe *Octobre*, renommé *Novembre* (Tcharents, Mahari, Armen), etc.

⁷¹ DER MELKONIAN Chaké. *Politiques littéraires en U.R.S.S.*, p. 109.

⁷² Krikor Beledian dans son essai *Le Futurisme arménien* fait une présentation et une analyse approfondie de la version arménienne du futurisme.

Le 26 octobre 1921 est publié le décret *Sur la protection des travailleurs du secteur artistique littéraire*. Le Congrès panarménien des travailleurs d'art se réunit le 5 novembre. Des écrivains comme Tcharents, Totovents lancent la création du club de discussions sur l'art et la littérature. Peu à peu, Erevan voit naître de nouveaux groupes littéraires. Le monde de l'édition se centralise. La *PetHrat*, édition d'État, créée en novembre 1921 — a le monopole, même si quelques maisons d'édition continuent à publier des œuvres de différents groupes littéraires, par exemple l'édition *Girq* (Livre), jusqu'en 1924. Le 15 décembre 1921, à Erevan, est fondée *l'Union des travailleurs de la littérature arménienne* par Makintcian, Khanzadian, Sourkhatian et d'autres, pour promouvoir le développement de la littérature et la traduction littéraire. Après sa disparition, le 25 décembre 1922, est créée la HPGA (*Hayastani prolétarakan grol'néri asoc'iac'ia*, *Association des écrivains prolétariens d'Arménie*) dirigée par Naïri Zarian, Hakob Hakobian, Vchtouni, Hratchia Kotchar et autres.

Le groupe des *Trois* dont les fondateurs sont Tcharents, Abov et Vchtouni aura une vie courte ; entre juin et août 1922. La *Déclaration des Trois* est publiée dans le journal *Arménie soviétique* (chapitre 2). Ce groupe devient sujet de virulents débats. Il cherche, nous rapporte le critique littéraire David Gasparian, de nouvelles expressions poétiques : « Les *Trois* voulaient revoir l'art et la littérature classique et diffuser de nouveaux principes. Ils réfutaient la poésie classique, le goût littéraire d'avant et ils lançaient un nouveau mouvement exigeant une orientation de classes, enracinant la nécessité de la description du progrès technique du temps et de la vie urbaine grouillante, rafraîchissant à travers la parole vivante le contenu, la forme, la versification, la structure figurative de la littérature. »⁷³

Le Proletkult arménien est calqué sur le proletkult russe et sur son orientation philosophique. Les articles sont publiés dans la revue *Marteau* (*Մուրճ, Mours'*), l'organe officiel. La HPGA adoptera les idées et les pensées du proletkult après sa

⁷³ Gasparian : «Երեքը» գալիս էին վերանայելու դասական արվեստը ու գրականությունը եւ տարածելու նոր սկզբունքներ: Նրանք հիմնիվեր ժխտում էին դասական բանաստեղծությունը, իրենց նախորդած գրական ճաշակը եւ իրենցով սկսում մի նոր շարժում՝ պահանջելով դասակարգային կողմնորոշում, արմատավորելով քաղաքային բազմաժխտը կյանքի ու ժամանակի տեխնիկական առաջընթացի պատկերման անհրաժեշտությունը, կենդանի խոսքի միջոցով թարմացնելով գրականության բովանդակությունը, ձևը, տաղաչափությունը, պատկերային հյուսվածքը:

GASPARIAN David. *Փակ դռների գաղտնիքը : Չարենցը, Բակունցը եւ մյուսները, P'ak dr'néri gal'tnig : Čarenc'e, Bakounc'e yév myousnére*, [*Le secret des portes fermées : Tcharents, Bakounts et les autres*], Erevan, éd. Apollon, 1994, p. 237.

disparition, en 1932. Dans son règlement constitutif, il est écrit que l'association est autonome et appartient au congrès des écrivains prolétaires d'Arménie. Tous les écrivains d'origine ouvrière peuvent y adhérer (dans le numéro du 30 décembre 1922 de l'*Arménie soviétique*, *Xorhrdayin Hayastan*). Plus tard, la HPGA concentre dans son orientation de classe les programmes de la VAPP et du Proletkult. Comme la VAPP, la HPGA veut avoir le monopole de la représentation de l'idéologie prolétarienne. Cependant, le Comité central a un autre dessein pour le champ littéraire. Pour éviter la dissonance et le conflit, pour centraliser les orientations politiques et littéraires, le 14 juillet 1925 est créée la *Fédération des écrivains soviétiques*. Le 13 juin 1926, dans le journal *Arménie soviétique* est publiée la résolution du Comité central du PC(b) d'Arménie — *La politique du Parti communiste d'Arménie du domaine artistique littéraire*⁷⁴ — qui accepte la coexistence des groupes littéraires tels que la HPGA ou le *Novembre*, créé en avril 1925, à Léninakan. Dans un article, Gourguen Mahari justifie la séparation par l'attitude partisane défavorable à certains écrivains ayant une vision différente de celle du courant de la HPGA. Plus tard, Tcharents adhère à *Novembre* (Tcharents est à l'étranger lorsque le groupe est formé.) Le groupe *Novembre* prend la décision du Comité central comme principe et privilégie la libre concurrence dans le champ littéraire et de plus, il est beaucoup plus tolérant vis-à-vis des compagnons de route. Cependant, les conflits d'interprétation idéologique ne cessent pas. Les querelles de pouvoir et de postes « justifient » finalement la décision du Comité central de l'URSS, à savoir, la création des unions des écrivains.⁷⁵

⁷⁴ Ibid., Gasparian, p. 242.

⁷⁵ *L'Union des écrivains prolétariens de l'Arménie soviétique* : (21-23 décembre 1926, à Erevan), regroupe le *Novembre* et la HPGA. Les querelles intestines continuent à tel point que même la VAPP (le 19 janvier 1928) interfère pour calmer les membres pro-HPGA et protège Tcharents et Bakounts qui sont accusés de nationalisme.

La Compagnie littéraire arménienne (de septembre 1926 jusqu'en 1932), à Erevan, composée de critiques littéraires, hommes de presse et de littérature, est pour la théorie de l'art libre dissocié de la politique.

L'Union des écrivains travailleurs d'Arménie se forme en août 1927. Les compagnons de route en font partie. L'organe de l'Union est la revue *Voie nouvelle* (Նոր ուղի /Nor oul'i).

La Fédération des écrivains soviétiques d'Arménie unit l'Union des écrivains travailleurs d'Arménie et l'Union des écrivains prolétariens de l'Arménie soviétique du 28 avril 1929 jusqu'en 1932, à Erevan.

L'Union littéraire de l'Armée rouge et de la flotte est créée en 1930, avec pour but principal la création de la littérature militaro-patriotique.

L'Union des écrivains arméniens a été créée par la décision *Sur la restructuration des organisations artistiques littéraires* du 23 avril 1932 du Comité central du PC(b) de l'URSS et celle du 9 novembre *Sur la restructuration des organisations artistiques littéraires d'Arménie* du CC du PC(b) d'Arménie.

Ainsi, le champ littéraire arménien où les querelles perdurent se prépare au Congrès fondateur des écrivains de l'URSS. Le Congrès de l'Union des écrivains soviétiques d'Arménie se réunit du 1^{er} au 5 août 1934.

Le discours de Tcharents au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques

L'année 1934 signe l'enterrement solennel de la *littérature libre* en URSS. Le I^{er} Congrès des écrivains soviétiques institutionnalise la littérature de propagande. Toutes les forces littéraires servent dorénavant à la propagande du pouvoir stalinien. Le Comité central du Parti devient l'unique donneur d'ordre et le contrat social se transforme en *commande sociale idéologique*. En 1933, fort de sa position de commanditaire, le Parti fixe les objectifs de l'Union des écrivains soviétiques et pour ce faire, se prépare au I^{er} Congrès des écrivains de l'Union soviétique⁷⁶ qui s'ouvre à Moscou, le 17 août 1934.

Tcharents est membre de la délégation de l'Arménie soviétique. Son discours est articulé autour de deux axes : la forme et la nature de la littérature naissante. Tcharents vise le « rôle des littératures nationales dans la construction de la culture soviétique » (VI, 267). Il comprend l'*inquiétude* exprimée dans les discours précédents face à l'incompréhension possible des représentants des *grands peuples* envers les *petits*. Son argumentation démontre l'inquiétude par rapport au regard hégémonique que peuvent porter les *aînés* sur les *cadets*, les *connus* sur les *inconnus* et que la grandeur de la révolution est précisément dans cette rectification du regard : « Je dis « de petites nations » et « des nations dominantes », appelées ainsi, car la Révolution d'Octobre nous démontra qu'il n'existe pas de petites ou grandes nations pour des peuples libérés du cannibalisme de classe, et qu'il existe des peuples et un collectif fraternel des peuples égaux qui ne se différencient que par leur « forme », mais pas du tout par leurs aptitudes ou

⁷⁶ Dans son ouvrage *Politiques littéraires en U.R.S.S. : depuis les débuts à nos jours* (p. 111) Chaké Der Melkonian donne des précisions sur le programme du congrès : « 1) La littérature soviétique et ses tâches ; rapporteur : M. Gorki ; 2) La situation présente de la littérature universelle et le rôle que peut y jouer la littérature soviétique ; 3) Rapports sur les littératures ukrainienne, biélorussienne, arménienne, géorgienne, azerbaïdjanaise, ouzbek, turkmène, tadjik, tatar ; 4) Les tâches de la dramaturgie soviétique ; 5) La poésie soviétique ; 6) Les tâches concernant les jeunes écrivains ; 7) Les statuts de l'Union des écrivains soviétiques. »

par le contenu du travail créatif »⁷⁷ Tcharents insiste sur l'existence de ces rapports de subordination. La révolution a effacé les raisons de survivance de ces rapports, car l'évolution finale de la société soviétique est l'aboutissement de la construction d'une société sans distinction de classes sociales. La psychologie héritée du passé nourrit les inquiétudes des représentants de petites nations ; ils se précipitent pour montrer aux « grandes » nations leurs « trésors méconnus ».

Et comme cela est admis, il trace des parallèles entre la perception bourgeoise et soviétique en ce qui concerne le rôle et la signification de la littérature comme deux approches opposées. Or, pour Tcharents cette opposition semble ne pas être suffisante dans la résolution des problèmes de la littérature soviétique. C'est une possibilité donnée aux littératures nationales que de quitter le champ restrictif de *l'autolimitation nationale* (ազգային ինքնասահմանափակում) grâce à la révolution, de rester dans le sillon de la culture nationale et de ne pas penser *du social* uniquement.

Puis, Tcharents soulève le problème des échanges entre les littératures nationales de l'Union soviétique par des traductions régulières (cependant toute la période soviétique ne brillera pas par ces traductions des littératures nationales, car la russification avait des adeptes parmi les cadres dirigeants locaux). Ici, Tcharents souligne les singularités littéraires des peuples soviétiques et présente son désir de partager avec tous les écrivains les richesses de chaque peuple de l'Union soviétique. Il en déduit : « ...cette méthode d'échange [*traduction*] de l'expérience poétique sera efficace aussi parce que non seulement il sera mis à la disposition du lecteur soviétique ce qui s'écrit dans sa langue maternelle, mais avec des traductions de haute qualité, on présentera le meilleur de ce que la littérature soviétique crée dans toutes les langues. »⁷⁸ Il enchaîne avec la réflexion sur la problématique de la littérature en général, la *maestria* et le rôle de la critique littéraire. Il prend l'exemple du discours d'Ehrenbourg où

⁷⁷ Du discours de Tcharents : « Ասում եմ՝ այսպես կոչված «փոքր ազգություններ» եւ «տիրապետող ազգեր», որովհետեւ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը մեզ ցույց տվեց, որ դասակարգային կանխբալիզմից ազատագրված ժողովուրդների համար գոյություն չունեն փոքր կամ մեծ ազգություններ, այլ կա իրավահավասար ժողովուրդների եղբայրական կոլեկտիվ, ժողովուրդներ, որոնք միմիայնցից տարբերվում են միայն «ձեւով», բայց ոչ երբեք իրենց ընդունակություններով կամ ստեղծագործական աշխատանքի բովանդակությամբ: (Œuvres, VI, 1967, p. 269)

⁷⁸ Du discours de Tcharents : « Բացի դրանից բանաստեղծական փորձի փոխանակման այս մեթոդը արդյունավետ կլինի նաեւ նրանով, որ խորհրդային ընթերցողի տրամադրության տակ կորվի ոչ միայն այն, ինչ գրվում է նրա մայրենի լեզվով, այլեւ բարձրորակ թարգմանություններով կներկայացնի այն լավագույնը, ինչ ստեղծում է խորհրդային գրականությունը բոլոր լեզուներով: (Œuvres, VI, 1967, p. 274)

l'inquiétude d'un esthète raffiné « ayant les traditions de la haute littérature bourgeoise », face aux exigences sociales de la littérature soviétique soulève la question des types de personnages, de descriptions littéraires, etc. Il veut que l'on écarte du chemin la crainte vis-à-vis des critiques. Il parle de cette situation, car, lui-même subit des critiques injustes où la critique a mis en avant *l'idéologie nue* en réduisant vulgairement l'art au silence. Il cède au passage obligé de la reconnaissance de ses faiblesses, de ses erreurs étant donné qu'il se retrouve dans l'incapacité d'apporter des réponses à la demande sociale ce qui l'oblige à dire : « Avouons enfin que souvent, derrière « le gauchisme » et parfois derrière l'ignorance des critiques, en sentant la terrible vérité cachée de notre vie qui est au-dessus de toutes nos disputes littéraires et esthétiques, — nous avons tout de même gémi et en avons été mécontents. Dans ce gémissement nous avons étranglé, d'une part, le mécontentement de notre propre impuissance à créer l'art de notre époque, et d'autre part, la voix intérieure du citoyen. Reconnaissons que souvent quelque voix intérieure nous a dicté que malgré tout, ils [*les critiques*] ont raison pour l'essentiel : c'est-à-dire notre « noble art », parfois, semble ne pas servir au but principal, et que nous, les représentants ainsi dire du « noble art », ne faisons pas quelque part ce qui est nécessaire pour notre lutte et pour notre victoire. »⁷⁹

Il ne faut pas se cacher derrière la complexité de l'art et le manque de la culture des masses, parce que selon Tcharents ce serait la politique de l'autruche, car la *tempête* de la révolution a depuis longtemps emporté la fine couche de sable qui couvrait leurs têtes. Donc, il reconnaît que le « noble art » n'est pas compatible aujourd'hui avec « la psychologie des masses de la meilleure classe de l'humanité ». Cette complexité dans l'écriture de certains écrivains est une complexité plutôt intellectuelle que les écrivains du « noble art » doivent surmonter. D'après lui, il ne sera pas facile de changer tout de suite les habitudes, de donner une lecture différente aux théories littéraires du passé et

⁷⁹ Եկեք խոստովանենք, որ հաճախ, քննադատների այդ «ձախլիկության», երբեմն էլ սոցիալական ետեւում, զգալով մեր կյանքի թաքնված, ահեղ ճշմատությունը, որ վեր է մեր բոլոր գրական եւ էսթետիկական վեճերից, - մենք այնուամենայնիվ տրտնջացել ենք եւ դժգոհել: Այդ տրտունջի մեջ մենք խեղդել ենք մի կողմից մեր օրերի արվեստն ստեղծելու սեփական անգործության դժգոհությունը, մյուս կողմից՝ քաղաքացու ներքին ձայնը: Եկեք խոստովանենք, որ հաճախ ինչ-որ ներքին ձայն թելադրել է մեզ, որ այնուամենայնիվ նրանք իրավացի են ամենագլխավոր հարցում. դա այն է, որ մեր բարձր արվեստը, երբեմն, կարծես չի ծառայում մեր հիմնական նպատակին, որ մենք այսպես կոչված «բարձր» արվեստի ներկայացուցիչներս, ինչ-որ չենք անում այն, ինչ անհրաժեշտ է մեր պայքարի, մեր հաղթանակի համար: Œuvres, VI, 1967, p. 277.

de composer, de créer une littérature selon la psychologie des masses prolétariennes pour qu'elle soit compréhensible et adéquate à cette psychologie.

Quel sera l'art de demain ? La question reste entière. Tcharents se rappelle l'exemple de Maïakovski qui lui semble n'avoir pas su créer, *sans pouvoir vaincre en lui l'esthète, la synthèse de la contemporanéité et de la complexité esthétique du thème*. Selon Tcharents, c'est justement la création de cet art *synthétique* qui est le problème le plus difficile à résoudre. De plus, cette littérature sortie des « milieux parti-komsomol » est déjà épuisée. Les poètes, sortis des rangs des masses prolétaires, malgré la contemporanéité de leurs thèmes, ne deviennent pas pour autant des esthètes, et de plus, la *simplicité déplaisante* de leur art est en décalage par rapport à « la psychologie des masses prolétariennes en croissance culturelle ». D'où la nécessité de créer ce nouvel art soviétique dont les préalables sont réunis : « ...l'armée polymorphe de nos poètes soviétiques, cette matière humaine, qui est devenue aujourd'hui une armée idéologiquement homogène, et, si, tout en même temps, elle maîtrise la culture créée par la meilleure partie de l'humanité, alors il n'existera plus de bastions qu'elle ne pourra pas conquérir. »⁸⁰ Ceci étant dit, il est difficile de croire à cette note optimiste de Tcharents, car en août 1934, son *Livre du chemin* est déjà censuré, ses ennuis avec le milieu politico-littéraire sont entamés (chapitre 3).

Dans son discours de clôture,⁸¹ Gorki fait le bilan des acquis du Congrès en signifiant particulièrement les deux conquêtes de l'idéologie soviétique dans le champ littéraire : d'abord, la victoire du bolchévisme, car les écrivains sans-parti l'ont adopté en tant que l'unique idéal du combat, c'est-à-dire l'acceptation des idées léninistes et la présence du Parti dans le champ littéraire et puis, le traitement égalitaire vis-à-vis des littératures nationales et l'organisation des rencontres littéraires artistiques, des décades d'art à Moscou, etc.

En somme, tout le champ littéraire est envahi par l'idéologie dominante, la liberté créatrice est censurée, même volontairement autocensurée. L'État-parti exige de la part

⁸⁰ ...մեր խորհրդային բանաստեղծների բազմապիսի բանակը, մարդկային այն հուսքը, որն այսօր դարձել է գաղափարապես միասնական մի բանակ, եւ, եթե նա միասնաբար տիրապետի մարդկության լավագույն մասի ստեղծած կուլտուրային, ապա չեն լինի ամրոցներ, որ նա չկարողանա նվաճել:
Œuvres, VI, 1967, p. 283.

⁸¹ Der Melkonian. *Politiques littéraires en URSS*, p. 127.

des écrivains, membres de l'union, une docilité absolue et garde un œil vigilant sur toute création artistique. De surcroît, la dénonciation et la délation sont encouragées comme un acte courageux. Pour ceux qui sont « égarés du bon chemin », le Parti prévoit le système de reconnaissance de leurs propres erreurs : « Le « coupable » reconnaît ses erreurs et se roule dans la boue devant tous, en jurant qu'il ne les répétera plus. Ce processus qui comporte quatre étapes – « Péché – Confession – Expiation – Rédemption » implique d'admettre que le Parti et les camarades formulent un jugement légitime. Il annihile tout sentiment de dignité personnelle chez celui qui en est victime, mais aussi, sans doute, chez ceux qui humilient l'un de leurs proches. Y participer est une preuve manifeste de loyauté et, donc, la condition nécessaire – mais pas suffisante – d'une carrière réussie. Cette participation est indispensable quand les victimes ont été désignées par le Comité central. »⁸² Malheureusement, même cela ne sauvera pas certains de la punition ; allant des peines dans les camps correctionnels de travail, connus sous le triste nom de goulag — administration centrale des camps — jusqu'à la peine capitale.

Pour conclure, rappelons les propos d'André Gide qui est membre de la délégation française au Congrès des écrivains soviétiques. Son constat est amer : « Maintenant que la révolution a triomphé, maintenant qu'elle se stabilise, et s'apprivoise ; qu'elle pactise, et certains diront : s'assagit, ceux que ce ferment révolutionnaire anime encore et qui considèrent comme compromissions toutes ces concessions successives, ceux-là gênent et sont honnis, supprimés. »⁸³

En ce qui concerne Tcharents, sa notoriété de poète révolutionnaire lui donne un temps de répit, mais la machine à tuer est en marche, et donc, la vague des répressions l'emportera en 1937. Son témoignage comme victime des répressions staliniennes donne une nouvelle dimension historique à sa poésie, même si *être témoin de son époque* a toujours été aux fondements de sa pensée poétique.

⁸² Cécile Vaissié. *Les ingénieurs des âmes en chef : Littérature et politique en U.R.S.S.*, éd. Belin, 2008, p. 57.

⁸³ André Gide. *Retour de l'URSS*, 2009, p. 60.

Chapitre 2

Une poétique de ruptures polymorphe

*On ne se bat bien que pour les causes qu'on modèle
soi-même et avec lesquelles on se brûle en s'identifiant.*

René Char, *Feuillets d'Hypnos*⁸⁴

Toute l'œuvre de Tcharents — de 1912 à 1937 — forme un ensemble organique avec ses moments de ruptures et sa forme polymorphe. Tcharents crée un univers poétique bouillonnant de vie, qui reflète sa perception de la vie. D'après le critique littéraire Jean-Pierre Richard : « ...il (l'homme) se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même. Or, il m'a semblé que la littérature était l'un des lieux où se trahissait avec le plus de simplicité et même de naïveté cet effort de la conscience pour appréhender l'être. C'est au contact d'un beau vers, d'une phrase heureuse, d'une image, d'un adjectif, voire d'une inflexion, d'un rythme ou d'un silence que tout grand écrivain découvre et crée à la fois sa grandeur d'écrivain et sa vérité d'homme. »⁸⁵ Ce lien entre la vie et l'écrivain est conditionné par la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis de son époque. Comme l'écrit le critique et le théoricien littéraire Bakhtine : « L'art et la vie ne sont pas identiques, mais en moi, ils doivent devenir unis dans l'unité de ma responsabilité. »⁸⁶

Par ailleurs, Tcharents peaufine constamment son langage poétique. Grand admirateur de Dante, il est toujours à la recherche d'un *nuovo stile*. Il travaille énormément sur les procédés stylistiques, sur les rythmes et les tonalités que la langue met à sa disposition. Trouver de meilleures combinaisons possibles entre l'idée et son expression demeure une approche axiale chez lui. Ce lien est en même temps une

⁸⁴ CHAR René. *Feuillets d'Hypnos*, Paris, éd. Gallimard, 1946, p. 34.

⁸⁵ RICHARD Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, 1955, p. 9.

⁸⁶ Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности. БАКХТИНЕ М. *Эстетика словесного творчества, Ёстетика slovesnogo tvorčestva*, [L'Esthétique de la création verbale], Moscou, éd. Isskustvo, 1979, [en ligne]. Disponible sur : elar.urfu.ru/bitstream/10995/49/1/1244285.pdf (Consultée en 2012), p.7.

source d'inspiration et de réflexion ; une innovation continue, une mise en question. C'est le mariage harmonieux du fond avec la forme, comme l'exprime Yvonne Batard sur l'*indissociabilité* des idées, de leurs formes chez Dante : « ...à chaque fois qu'on essaie de dissocier les idées de la *Divine Comédie* et les tercets qui l'expriment, on se heurte à un tout infrangible, étincelant et dur, que constitue le poème. Que le son dérive du sens ou que le sens dérive du son, il est vrai qu'il y a, dans toute expression vraiment poétique, réversibilité nécessaire du son au sens et vice versa, de sorte que l'expression poétique est comme un mot nouveau, dont on ne peut distraire une syllabe sans la détruire. »⁸⁷

La recherche du renouveau en poésie pousse Tcharents à expérimenter. L'écriture poétique pour lui est un acte de création en évolution permanente. Krikor Beledian explique ainsi : « For Charents writing poetry is always a controversial, problematic act, as if what poetry is not manifest, as if it were a practice that had always to be founded and begun anew. »⁸⁸ En 1933, Tcharents justifie cet engouement pour l'expérimentation sur l'exemple de Terian. Il ne conteste pas la position du poète-enseignant de Terian, cependant il constate la situation difficile dans laquelle se retrouve leur *lyre* devenue *inexpérimentée* (anvarj), en laissant les poètes *démunis de chants*, lorsque les choses *changent* (TCHARENTS A., 1983, p. 64).

Quelles sont les caractéristiques de la poétique de Tcharents ? En quoi consiste sa complexité ? Est-elle à la racine des pensées qu'on retrouve dans les textes du corpus ?

Nous nous proposons, après avoir présenté dans le premier chapitre le lien de la poésie Tcharents avec son époque, d'esquisser succinctement le contexte littéraire de sa poésie, avant de présenter l'ensemble de son œuvre jusqu'en 1932, en quelques étapes, sans vraiment respecter l'ordre chronologique.

Il s'agit de démontrer les traits caractéristiques de sa poésie à travers l'étude de ses poèmes, en les présentant dans l'ordre suivant :

⁸⁷ BATARD Yvonne. *Dante, Minerve et Apollon : Les images de la Divine Comédie*, Paris, éd. Société d'édition Les Belles Lettres, 1952, p. 15.

⁸⁸ BELEDIAN Krikor. *The poet of poetry*. In: *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, de NICHANIAN Marc (sous la direction), ed. Mazda Publishers, 2003, p. 284.

- l'expression symboliste avec ses particularités, notamment l'omniprésence du *rêve bleu*, ainsi que l'*or* de la révolution aux accents romantiques, comme une alternative de la réalisation du *rêve bleu*,
- la poétique de reconstruction après le génocide et sa conception du *Pays Naïri*,
- la recherche de nouveaux langages poétiques, notamment futuriste, prolétarien en harmonie avec les attentes de l'époque,
- la création d'une nouvelle écriture poétique et d'un style singulier ; en somme une approche révolutionnaire en poésie.

Un aperçu du contexte littéraire de la poétique de Tcharents

Quels sont les courants littéraires dominants de l'époque de Tcharents ?

Le champ littéraire arménien a particulièrement porté l'influence de deux littératures : la littérature française en Arménie occidentale avant le génocide et la littérature russe dans la partie orientale. Pendant la période soviétique, la philologie en Arménie, dépendante du champ politique, décrit un champ littéraire qui ne correspond pas tout à fait à la réalité. Dans son article *Les courants de la littérature arménienne au début du XX^e siècle*, en 1977, le philologue Édouard Djrbachian (1923-1999) distingue, tenant évidemment compte des nuances et des styles des auteurs, mais en « oubliant » par exemple le futurisme, quatre courants dominants du champ littéraire arménien au début du XX^e siècle, : 1) le réalisme ; 2) le naturalisme et certaines expressions du mouvement décadent ; 3) le néoromantisme, le symbolisme, et 4) le courant prolétarien. Il leur reconnaît la nature hybride : « – D'une façon générale il est possible de dire que dans notre littérature du début du siècle, il n'y pas de « romantisme pur », ni de « symbolisme pur », mais entre eux sont toujours présentes l'interférence, l'interpénétration, la fusion par des formes très diverses. Pour cette raison, dans la littérature arménienne, à la différence des littératures européennes et russe, il est aussi difficile de parler de l'expression complète du symbolisme dans la création de quelque groupe artistique d'écrivains qu'à propos de leur union organisée. »⁸⁹

⁸⁹ Հնդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ դարասկզբի մեր գրականության մեջ չկա ոչ «մաքուր ռոմանտիզմ», ոչ էլ «մաքուր սիմվոլիզմ», այլ միշտ առկա է նրանց փոխազդեցությունը.

Deux courants littéraires ont influencé la poésie de Tcharents : le symbolisme et le futurisme.

Le symbolisme. La première période de la poésie de Tcharents est symboliste. Le symbolisme réagit contre les courants littéraires dominants, tels que le réalisme et le naturalisme.⁹⁰ L'artiste retourne vers le mystère, la rêverie et les illusions. Le symbole assure le passage du monde matériel au monde spirituel, imaginaire. Le poète se voit comme un individu qui est hors de son temps, un voyant qui a des visions pour le monde. Il comprend l'univers des symboles et il sait les déchiffrer. Charles Baudelaire (1821-1867) devient son précurseur, Paul Verlaine (1844-1896) excelle comme un maître de musique, Stéphane Mallarmé (1842-1898) se fait théoricien. Jean Moréas (1856-1910) publie par ailleurs *Un Manifeste littéraire*, tout en justifiant les objectifs du symbolisme, il lui trouve une filiation dans la littérature mondiale : « Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible [...] dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. »⁹¹

ներթափանցումը, համաձուլումը՝ ամենատարբեր ձևերով: Այդ պատճառով էլ հայ գրականության մեջ, ի տարբերություն արևմտաեվրոպականի և ռուսականի, դժվար է խոսել ինչպես գրողների որևէ խմբի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմի ամբողջական դրսևորման, այնպես էլ նրանց կազմակերպական համախմբման մասին:

DJRBACHIAN Édouard. Հայ գրականության հոսանքների XX դարի սկզբին, *Hay grakanout'yan hosanqneré XX dari skzbin*, [Les courants de la littérature arménienne au début du XX^e siècle], (arm.). [en ligne]. Disponible sur : [http://hpj.asj-oa.am/2723/1/1977-1\(31\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/2723/1/1977-1(31).pdf). (Consultée en 2012), p. 32 et 48.

⁹⁰ Le **réalisme** qui privilégie l'objectivité dans la création se développe entre 1850 et 1880 et perdure dans des formes différentes jusqu'au XX^e siècle. La sociologie s'invite dans la littérature (Flaubert, Maupassant, Tolstoï, Dostoïevski, et autres). Le développement de l'industrie et les transformations qui s'ensuivent ne laissent pas l'artiste indifférent face aux injustices sociales. Les personnages réalistes évoluent dans la réalité de leur époque, contrairement au héros romantique qui sauve le monde par ses actions (par exemple, les protagonistes des romans historiques de Ghévond Alichan (1820-1901) ou de Raffi (1835-1888) qui luttent et meurent au nom de la libération de l'Arménie). Dans la littérature arménienne, les premières œuvres réalistes sont les romans de Pertch Prochian (1837-1907), de Khatchatour Abovian (1809-1848), en poésie et en dramaturgie, on peut noter les noms de Hovhannès Toumanian (1869-1923), de Gabriel Soundoukian (1825-1912), de Hakob Paronian (1843-1891), et autres. Plus tard, Alexandre Chirvanzadé (1858-1935) dépeint la société bourgeoise, comme pour le monde rural l'ont fait, Pertch Prochian à travers ses romans et Toumanian à travers ses poèmes et nouvelles.

Le **naturalisme** vient durcir l'approche réaliste. La description détaillée du milieu social est méticuleuse. Krikor Zohrab (1861-1915), Nar-Dos (1867-1933) et autres écrivains créent des personnages dont les aspects psychologiques riment avec les descriptions détaillées de la réalité. Ils sont souvent les victimes des injustices sociales.

⁹¹ Article *Le Symbolisme* de Jean Moréas, paru dans *Le Figaro littéraire*, le samedi 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p.1-2. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>. (Consultée en novembre 2012)

Pour le symbolisme qui a connu diverses tendances,⁹² le monde ne se limite pas à une apparence concrète et ne se réduit pas à une perception rationnelle. L'idée que l'homme est abandonné à la souffrance, à la misère et à la mort, renforce le sentiment d'effroi mystique, et la foi religieuse transparaît comme salutaire et libératrice. Dans le champ littéraire arménien — Daniel Varoujan (1884-1915), Missak Medzarents (1886-1908), Vahan Terian, Lévon Chant (1869-1951), et tant d'autres, — le symbolisme a sa spécificité : le problème national est transformé en *rêve national* de deux côtés de la frontière géographique qui sépare l'Arménie orientale de l'Arménie occidentale.

L'influence de Terian. La poésie de Vahan Terian⁹³ inspire le jeune Tcharents. Elle a eu un rôle initiatique dans sa poétique. D'après les souvenirs de ses amis, Tcharents achète le recueil *Rêveries du crépuscule* (*Մթնշաղի անուրջներ, Mt'nšal'i anourjné, 1908*) de Vahan Terian avec l'argent prévu pour autre chose.

Le premier poème de Tcharents, publié dans l'almanach *Patani* (*Adolescent*), à Tiflis, en 1912 : *Les fleurs se penchent doucement sous la berceuse du vent*,⁹⁴ est dans la veine symboliste de Terian. Tcharents a toujours considéré Terian comme son maître en poésie, il l'admirait, et cela même lorsqu'il le critiquait. Terian réapparaît dans ses derniers poèmes incarnant le poète de la *naïrité*, la *nostalgie ancienne du rêve national*. Le critique littéraire Souren Aghababian qualifie Terian de *poète du cœur* : « De l'état

⁹² Par exemple, la révolte dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, l'hermétisme de la poésie de Mallarmé, la voyance dans les poèmes d'Arthur Rimbaud (1854-1891), etc.

⁹³ Vahan Ter-Grigorian est né le 28 janvier 1885, à Gandza, région autonome en Géorgie. En 1899, Terian entre au séminaire Lazarian à Moscou. Puis, dès 1906, il continue ses études à l'Université de Moscou. Il est arrêté et jeté à la prison de Boutyrka pour ces actions révolutionnaires. En octobre 1917, Terian participe à la révolution bolchevique et à la guerre civile. Il participe aussi à la signature du traité de paix de Brest avec le mandat, signé par Lénine. Plus tard, Terian est membre du comité exécutif central de la Russie fédérale et sera mandaté au Turkestan (aujourd'hui, les républiques d'Asie centrale), il est cependant obligé de s'arrêter à Orenbourg, car il est malade. Il décède le 7 janvier 1920.

⁹⁴ Մաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի տակին –
Եվ լսում նրա հեռվիցը բերող երգը տխրագին...
Քամին ծաղկունանց շուրթերն է դողդոջ շոյում, գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում...
Եւ այս ամենը կատարվում է միշտ իրիկնաժամին,
Երբ որ տրտում են հեզ ծաղիկները ու մեղմ է քամին:

Les fleurs se penchent doucement sous la berceuse du vent –
Et écoutent la chanson triste qu'il a apportée de loin...
Le vent chuchote, caresse les lèvres tremblotantes des fleurs
Et murmure silencieux comment on aime aux lointains...
Et tout ceci se fait toujours à l'heure vespérale,
Quand les fleurs douces s'attristent, lorsque le vent est suave. Œuvres, I, 1962, p. 269.

d'âme « Toi, mon cœur, un enfant infortuné » jusqu'à « Ton cœur comme une pyrée lumineuse, garde allumée » — voici l'espace où, de sa perception négative du monde, Terian atteint la positive. Terian fait apparaître de diverses relations du cœur enflammé et fragile, il apprécie la vie par le critère du cœur. »⁹⁵ Dans son poème *Nork* Tcharents place la poétique de Terian au cœur de la poésie arménienne. Pour lui, Terian incarne « le peuplier » de la poésie nationale qui ressourçe les générations des poètes ; et lui, il en fait partie.

A/ Du bleu du rêve à l'or de la révolution

La vision symboliste dans la poétique de Tcharents — bien sûr dans son expression composite — dure presque dix ans, voire ne disparaît pas. L'idée-symbole demeure dans sa poétique comme un moyen à la fois de condensation et d'extériorisation de ce qu'il est difficile, voire impossible de dire en un discours construit selon les principes de la rhétorique. En revanche, les sensations, les visions, les voix, les couleurs deviennent des lieux et des personnages poétiques qui facilitent l'expression du message à véhiculer. On verra comment à travers les couleurs, notamment le bleu du ciel, l'or du soleil, le rouge du sang et leurs associations, le poète fait entendre son message au lecteur.

⁹⁵ Միրսո իմ, անբախտ դու մանուկ » հուզապրումից մինչեւ « Միրսոը, որպէս վառ ատրուշան, պահիր վառ », — ահա այն տարածությունը, որով Տերյանը աշխարհի բացասական ընկալումից հասնում է դրականին: Տերյանը ասպարեզ է բերում նկուն ու բոցավառ սրտի ամենատարբեր հարաբերություններ, սրտի չափանիշով գնահատում է կյանքը:

AGHABABIAN Souren. *Եղիշէ Չարենց, Yél'ishé Čarénc'*, [*Yéghiché Tcharents*], vol. I, Erevan, éd. de l'Académie des sciences d'Arménie soviétique, 1973, p. 7.

Le bleu du rêve

Les premiers poèmes de Tcharents portent les couleurs de l'arc-en-ciel du symbolisme – le bleu, l'or et le violet. Ce sont des lieux où l'automne, les souvenirs, les nostalgies des amours et des personnes chères s'éloignent et se perdent laissant un chagrin profond.

Son premier recueil de poèmes *Trois chants pour la jeune fille triste et frêle* (*Երեք երգ տխրատալուկի աղջկան, Yéréq yérg tخرadalouk al'jkan*, 1913, Œuvres, I, 1962, p. 11-17) est dédié à Astrik Rondartchian. La série porte comme épigraphe le dernier vers : *Et c'était le dernier amour du soir antique...* du poème *Améthyste* d'Albert Samain (1858-1900). Avec l'amour en filigrane, ces poèmes font état de la tristesse et du chagrin du sujet lyrique : un fiacre se balançant, des chemins boueux, une femme malade et *tuberculeuse*, le vent se lamentant à propos de quelqu'un et le cocher chantant sa chanson des jours passés, et lui, *insomniaque*, sur le chemin inconnu. *L'insomnie*, état de fatigue et de souffrance entre le réel et l'imaginaire, du premier poème fait la transition vers le deuxième poème se transformant en épithète — *nuit insomniaque*. C'est une âme troublée : à l'esprit inquiet, errant dans les champs tristes, une fille mourante, des souvenirs en désordre, la pluie, la douleur.

Le *je* a besoin de l'autre pour pouvoir parler de ces états d'âme : « Օտար էր հոգիս քեզ համար, ինչպէս / Օտար դաշտերից բերած ծաղկեփունջ / Mon âme était étrangère pour toi, comme / Un bouquet de fleurs apportées des champs étrangers. » (Œuvres, I, 1962, p. 13). Tcharents emploie souvent l'élément *autre*, *étranger* pour installer un dialogue poétique : « The other is that wich undergoes constant metamorphosis ; it is the ever-changing, that which replaces, that which summons the different — a kind of incessant movement that transcends all form and identity. »⁹⁶ Le *je* se révolte, traite la femme aimée d'*odieuse*, car les souvenirs d'un amour imaginé pur ne sont pas à la hauteur : *un lit, un corps nu*. Tout ce qui était naguère sacré n'existe plus : le sens sacré est perdu. Il ne veut que dormir et tout oublier pour enterrer la pensée de l'*amour pur*. Ce sommeil ressemble à la mort. Il bénit la mort du premier amour comme on bénit les morts chers. Dans le troisième et dernier poème *Le jour des*

⁹⁶ Beledian Krikor. In : NICHANIAN M. *Yeghishe Charents : the poet of the revolution*, 2003, p. 293.

morts (*Մենեյնց, Mér'éloc'*), la nuit tombe sur la ville déserte. Une atmosphère symboliste, le vent, les réverbères aident pour oublier la tombe obscure de son aimée, cependant le mépris et la méfiance des autres, exprimés par *quelqu'un a dit* qui s'oppose à un autre *quelqu'un* : « Et de loin, on l'entendait les pleurs inutiles de quelqu'un » (Œuvres, I, 1962, p. 17)

Les significations des couleurs évoluent progressivement en rapport avec ses pensées. Entre 1913 et 1916, Tcharents publie deux autres recueils : *Pays de feu* (*Հրո երկիր, Hro yérkir*) et *Des heures de vision* (*Տեսիլաժամեր, Tésilajamér*) où apparaissent d'autres symboles, tels que le *soleil* (*արեւ, arév*) ou le *miracle* (*հրաշք, hraşq*). Ici, le soleil est ensanglanté. L'image du *soleil ensanglanté*, on la retrouve d'ailleurs dans ses derniers poèmes, mais avec une autre charge symbolique. Le pays cher à l'âme du poète est loin et dans cette atmosphère du *mal du pays*, l'image de l'*oiseau bleu Mari* et de la *sœur* rappelle la *maison*. (Œuvres, I, 1962, p. 30) La maison est prise entre le bleu du ciel et de l'or du soleil comme une *croix dorée enfoncée dans le bleu du ciel* symbolisant la pérennité du peuple, reconnu comme une unité chrétienne. Elle évoque la patrie, devenue terre brûlée à cause des massacres et des déportations.

Par ailleurs, les nuances de l'or condensent en elles des sens contradictoires : le *soleil* — à la fois symbole de la vie, de l'éternité, mais aussi du changement et de l'avenir, la *lumière* — l'aube comme un commencement, mais aussi comme le symbole de l'amour pur à l'image de la *filles de lumière* (*լուսե աղջիկ, lousé al'jik*, Œuvres, I, 1962, p. 34), le *feu* — à la fois symbole de la révolution et du génocide, etc.

Dans son for intérieur, le sujet lyrique accepte la solitude, l'éloignement, mais l'espoir, fût-il infime, est là, car dans son expression crépusculaire, il espère le changement. Tout est provisoire, tout est éphémère : « Հոգուս մեջ իջել ու փովել էր մի / Հիվանդոս, հիվանդ տխրության հանգիստ : / Dans mon âme avait échu et s'était étendu un / Repos de tristesse souffrante, malade. » (Œuvres, I, 1962, p. 35)

Tout disparaît et l'amour, et la lumière. Les tintements sont aussi éphémères que les papillons : « Երբ հեռուներում գնգալով անցար, / Որպես մի դողանջ, մի լուսե թիթեռ... / Lorsque tu passas tintinnabulant dans les lointains, / Tel un tintement, un papillon de lumière... » (Œuvres, I, 1962, p. 36)

L'amour du poète est adressé à la femme pâle, malade, restée dans *la patrie lointaine*. L'amour pour la patrie et la femme se confondent dans sa nostalgie. En automne 1915, à Kars, dans la série *Des heures de visions (Tésilajamer)*, il évoque les montagnes enneigées, les lacs bleus, les cieux-rêves, le murmure du lac, la nostalgie antique du *pays lointain*. On retrouve ces images dans d'autres poèmes, entre autres dans la *Légende dantesque*, et surtout dans le poème *De ma douce Arménie*, écrit en 1921-1922 dont l'analyse littéraire en vue de la traduction sera présentée au chapitre 6. Une autre idée-symbole qui traverse la poésie de Tcharents et qui endosse des significations renouvelées est l'atmosphère d'*obscurité-brouillard-automne-tristesse*. Dans ses dernières œuvres, cette image symboliste exprimera la nostalgie du passé.

Les couleurs de l'arc-en-ciel du recueil *Arc-en-ciel (Օրհաճաւն, Ciacan, Œuvres, I, 1962, p. 67-123)*, 1916-1917, dédié à Karinée Kotandjian,⁹⁷ semblent être le trait d'union entre le monde réel et le monde rêvé. Le regard du poète est sévère vis-à-vis du monde réel qui vit des bouleversements politiques, sociaux et culturels. Il craint que son rêve emprunte le chemin des tortures. Il s'adresse à cette *sœur* dont il a besoin, afin de conserver la part du rêve bleu. Elle est compréhensive et délicate, lui est un poète *stellaire*, mais cela ne suffit pas pour garder le rêve bleu, cher à tous, si les efforts n'y sont pas : « Այնքան տրտունւմ է հոգիս, բայց միշտ ժպտունւմ է հոգունդ, / Որ երազը չդառնա Գողգոթայի ճանապարհ... / Mon âme est si triste, mais elle sourit toujours à ton âme, / Pour que le rêve ne devienne le chemin du Golgotha... »

Le poète veut évidemment garder ce rêve de la *femme fragile* — garant de la pureté de son âme et de l'éternité de la poésie. La fille féérique ressemble à une lampe, à la lumière tamisée, ses yeux rappellent ceux de la Mère du Saint enfant. Elle est à la fois *tuberculeuse* et *transparente* comme *le lait et l'agate*. Il veut toujours espérer, rêver grâce à la poésie : « Ես ի՞նչ անեմ, որ մնա ծիածանը երեքգույն, / Որ չցնդի, չմարի՛ իմ հոգու հեռուն... / Que faire pour qu'il demeure l'arc-en-ciel tricolore, / Pour que le lointain de mon âme ne s'éteigne pas, ne s'évapore ... » (Œuvres, I, 1962, p. 69)

Tant que le poète voit la *fille bleue*, le rêve continue. La fragilité des rêves rime avec l'état maladif de la jeune fille. Le poète peut les perdre à tout instant. Il dessine le lieu bleu de l'amour pur. C'est une forteresse irréaliste où l'amour éthéré fait loi. Le bleu

⁹⁷ Karinée Kotandjian, amie d'adolescence (Œuvres, I, 1962, p. 357)

porte en lui l'or du soleil. La croix enfoncée comme une flèche dans le ciel bleu définit le lieu de l'espoir.

L'alliance de l'or avec le bleu deviendrait ainsi la concrétisation du rêve tant espéré. La croix d'or — référence historique, religieuse du pays en danger — a besoin que le rêve continue pour devenir audible dans la *parole réveillée* de la poésie (Œuvres, I, 1962, p. 78).

C'est le pouvoir mystérieux que Tcharents attribue au *Verbe poétique*. Le poète cherche à garder à la fois le rêve et l'espoir par la force de la parole poétique. Le bleu et l'or ne sont pas contradictoires, mais complémentaires. À travers ces images symboliques, le poète a l'intention de laisser entrevoir l'invisible : sa profonde tristesse. Elle arrive avec la tombée du soir quand les rêves s'évanouissent et les nuances du violet, alliage du rouge et du bleu, reprennent tous leurs droits : « Որպէս երազու՛մ սպրած երեկո — / Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն... / Telle une soirée vécue dans un rêve — / Un brouillard violet et éteint... » (Œuvres, I, 1962, p. 89)

Les désastres des années 10 plongent le poète dans un désespoir profond. Il ne peut pas aimer, rêver de la femme — l'inconnue à mille voiles de Blok. La catastrophe nationale, ainsi que l'incertitude du destin collectif rendent impossible le rêve du poète-individu. Son rêve est national. Certains éléments réalistes et romantiques s'invitent progressivement dans sa poésie. Il critique les autres de ce *nous* national. Dans le poème *Les voyageurs de la Voie lactée* (*Հարդագողի ճամփորդները, Har-dagol'i s'amp'ordnére*, Œuvres, I, 1962, p. 62-63), le rêve est fini. Il veut refuser le rêve, car tous ceux qui ont *des soleils au cœur*, qui ont rêvé, ont déjà disparu, et le vide remplace les rêves, alors qu'ils voulaient profiter comme tant d'autres de l'or de ces Voies lactées. Il ne peut pas ou il ne veut plus glorifier Dieu, puisque *l'ennui des jours gris* ressurgit. Dans ses yeux reste ensevelie *une légende d'un immense bonheur aux-yeux-bleus*. *L'autrui* reste indifférent aux problèmes du poète et de ses proches. Cette indifférence rend le poète amer et frustré. Son cœur se durcit. Son entourage se moque de ses nostalgies de feu. Ici, *l'autre* est multiple et hostile : même les plus proches ne comprennent pas le désarroi du poète — « la sœur ricana, l'ami rit, les étrangers injurièrent » sauf « la putain embrassa dans le brouillard et le fou salua à voix basse » (Œuvres, I, 1962, p. 63).

Tcharents, poète optimiste, ne veut pas penser que tout est fini ; au contraire, il espère que la révolution sauvegardera le rêve national.

L'or solaire de la révolution

La réalisation du rêve national s'éloigne davantage après la Catastrophe. Tcharents devient témoin des atrocités de la guerre et des désastres du génocide sur le front de combats, entre automne 1915 et été 1916. Les images de guerre laissent à jamais leur impact dans sa poésie, devenant ainsi une source significative de réflexions contre la guerre, en particulier dans son long poème *Légende dantesque*.

Le bouleversement systémique du monde en gestation a sur lui un effet de fascination hypnotisante. Il participe épisodiquement à la révolution russe. Le romantisme révolutionnaire, nourri d'éléments réalistes, entre dans sa poétique. La révolution bouleverse tout ; le temps réel et le temps poétique. Le thème de la révolution, on le verra plus loin, se métamorphose dans la poétique de Tcharents — de son incarnation du renouveau dans la vie et dans l'art, à ses débuts, jusqu'à son rôle d'initiatrice de la construction de la nouvelle société et de l'homme nouveau. La révolution englobe les exaltations, le pathos, les aspirations humanistes et romantiques du poète, mais aussi sa révolte contre l'ordre établi. Le poète adhère à la révolution pour y trouver des solutions à ses interrogations sur les injustices historiques que supporte son peuple. Après la victoire du bolchévisme, son esprit d'avant-gardiste, son admiration pour l'œuvre de Lénine, son rêve de voir enfin *s'étirer la chaussée du nouvel Erevan jusqu'à l'Ararat* font de lui le poète embrasé de la révolution.

Chez Tcharents, la figure de la révolution est changeante. Elle se métamorphose en diverses matières et en des figures mythiques et imaginaires, comme *Soma*, la déesse hindoue qui appelle les masses à rentrer dans la danse effrénée de la révolution qui détruit le monde pour la reconstruire. Le poème *Soma*, écrit entre juin-juillet 1918, à Tsaritsyne,⁹⁸ a été publié en livret seul à Tiflis en 1918, puis intégré dans l'édition de 1922 de ses œuvres. Le poème est construit autour du mythe de Soma de la mythologie

⁹⁸ Tsaritsyne est l'ancien nom de Volgograd, de 1589 jusqu'en 1925. Pendant la Guerre civile, il y eut des combats avec la participation de Staline, Boudienny et Vorochilov contre les armées blanches de Dénikine. De 1925 jusqu'en 1961, la ville a porté le nom de Stalingrad.

des Vedas, qui incarne la liberté, le feu sacré et le breuvage qui enflamme les âmes, l'esprit des hommes. Elle est la vision révolutionnaire du poète romantique. C'est une illusion dorée qui, pour exister, consume les âmes enflammées et dont l'immensité universelle surpasse les intérêts de chaque individu : l'humanité n'en fait qu'une. Ce feu devient l'oriflamme de la révolution qui contient en elle les *aubes* de l'avenir. Le poète se sent un élément de ce feu et il le chante : « Կյանքս սովել եմ լույսիդ / Եւ երգում եմ քեզ : / J'ai donné ma vie à ta lumière / Et je te chante. » (Œuvres, II, 1963, p. 71)

Le poète a retrouvé Soma — l'autre, *sa douce sœur, folle Soma* — après tant de temps de recherches, conscient que cet amour peut devenir mortel. Soma porte en elle des feux qui peuvent bouleverser, retourner la terre entière. Soma a des origines divines et ses feux demandent des sacrifices. Elle est puissante ; elle fait descendre du ciel la rosée qui dote les plantes sur terre de la douceur et du pouvoir de l'ivresse, pour *embraser des cœurs*. Soma est un mouvement en spirale qui organise la danse enflammée *cosmique* et où entrent ceux qui apportent *un cœur brûlant à sacrifier* : « Բայց վառվի՛ պիտի սիրսս մոխրացած / Քո բռն՛ը գալիք արշալույսներում /, Mais mon cœur calciné doit brûler / Dans toutes tes aubes à venir ! » (Œuvres, II, 1963, p. 79)

Par ailleurs, la métaphore de la danse des foules pour présenter ici le mouvement révolutionnaire, on la retrouve dans les poèmes *Légende dantesque* et *Vision de mort* — la farandole funeste des victimes de guerre, ainsi que la danse lugubre des victimes de la Catastrophe.

Dans le poème *Les foules en folie*, le poète revoit les effets du feu divin de Soma sur les masses, sur les foules en folie. C'est une narration épique de la victoire de la révolution russe de 1917. Elle incarne également la force des masses, la force en commun. On retrouve d'ailleurs l'évolution de cette réflexion tcharentsienne à travers l'image métonymique de *Thersite «obtus»* dans le *Livre du chemin* où le poète considère Thersite comme l'unique vrai héros homérique : « Ոչ Աքիլլեսը մարմար, ոչ լուսե Պատրոկլը, ոչ Ուլիսը, — / «Բուր» Թերսիդեսն էր անմահ քո հերոսը միակ, Հոմերու : — / Ni Achille marmoréen, ni Patrocle radieux, ni Ulysse — / Homère, ton seul héros immortel était le Thersite «obtus» ! — » (distique XXXVIII, Œuvres, IV, 1968, p. 422).

Le poème relate les exploits de la révolution russe. Les masses, enflammées par les feux de la révolution, forment une unité, présentée par l'image de milliers et milliers de gens, unis dans la lutte contre l'ordre établi. L'invitation à entrer dans la danse des *cœurs enflammés* voit son aboutissement : la victoire de la révolution. D'ailleurs, pour renforcer la valeur testimoniale de sa narration et épaissir le trait réaliste, Tcharents rapporte ces faits en discours direct, à la première personne du pluriel : « Մենք մեր սիրտն ենք բերել նորից՝ հուսավառված ու կրակոտ : / Nous avons apporté de nouveau notre cœur de feu et d'espoir. », etc. (Œuvres, II, 1963, p. 86)

Le temps rythme le poème. D'abord, on voit les foules statiques et sans visage : elles vont attaquer la gare des chemins de fer, en un deuxième temps, elles prennent la gare et fatiguées, exténuées, elles attendent le moment propice pour attaquer la ville millénaire qui incarne le vieux monde mourant, et enfin, la prise de la ville augure l'avenir allant vers le Soleil — le but ultime. On retrouve l'écho de ces images de joie et d'espoir dans les derniers textes de Tcharents. Elles évoquent le passé transcendantal du poète, mais en 1936-1937, elles sont à l'origine de ses souvenirs de déception et d'amertume du présent sans issue.

Les *foules*, et de surcroît *en folie*, on imagine tout de suite des masses, des attroupements désordonnés, sans but précis. Or, le poète décrit une organisation des combats, planifiée étape par étape : le but – la victoire de la révolution, la victoire du monde nouveau sur le monde ancien, l'organisation – la prise de la gare, l'attaque planifiée sur la ville. Tout cela est inscrit dans un temps délimité : du coucher du soleil jusqu'à l'aube. Le poème rappelle d'ailleurs des scènes des premiers films muets soviétiques glorifiant la révolution. Son vocabulaire est riche en descriptions sensorielles. L'abondance du champ lexical de *soir*, par exemple, amplifie l'inquiétude face à l'imminence des événements, l'incertitude de l'avenir proche, la crainte de la défaite, le monde *vespéral*, le soleil couchant *sanguinolent*, la nuit *profonde*, le crépuscule *incertain*, etc. L'espace est peint en différents tableaux, en fresques : des champs en sang, des barricades, une énorme gare des chemins de fer, etc.

Le poème a un souffle soutenu, une voix rythmée. Grâce à l'emploi des figures de style, la narration devient plus saisissante. Les répétitions martèlent par exemple l'importance des idées-images. Les métaphores et les comparaisons telles que le sifflet strident du train venant de la gare rappelle « le cri d'un animal qu'on est en train

d'égorger » (II, 83) ou le doute, comparé à un *chien qui dort* (II, 88), l'image métaphorique de la ville : *énorme Sphinx, les seins blancs posés sur le sol* qui incarne aussi le système politique bourgeois, barre la voie rouge des foules, dotées *d'une volonté solaire* (Œuvres, II, 1963, p. 74 et 83), etc.

Pour Tcharents, il existe des liens inhérents entre les foules et la nature, et cela souligne, renforce la légitimité de leur lutte de devenir maîtres de leur pays quitte à détruire et à brûler. La nature donne à l'homme des forces extraordinaires. Elle arme les foules d'un potentiel surhumain : « Dans leurs muscles tendus, la force de la terre humide s'est installée — », et donc, elles peuvent dicter leurs souhaits. Tcharents emploie une image hyperbolique qui donne une dimension cosmique à l'action des masses :

Եթե ուզեն՝ արեւներին նոր տե՛ւպ կըտան ու նոր ուղի... / Եթե ուզեն՝
արեգակնէ՛ր կշարտեն երկինքն ի վեր. / Եթե ուզեն՝ վա՛ր կըբերեն երկինքնէրից
արեգակներ... / Եթե ուզեն՝ կամքով արի ու աշխարհի հրով վառված... / Ինչէ՛ր
միայն չեն կատարի ամբոխները խելագարված... (Œuvres, II, 1963, p. 92).

Si elles voulaient, elles donneraient un nouveau rythme, nouvelle voie aux soleils... / Si elles voulaient, elles lanceraient des soleils vers le ciel : / Si elles voulaient, elles descendraient des soleils des cieux... / Si elles voulaient, fortes en volonté, embrasées par le feu du monde... / Quels actes ne pourraient accomplir les foules en folie ! ...

Mais pourquoi Tcharents désire-t-il tant cette révolution ? Le poète toujours à l'affût de son temps, voit plus loin, devient voyant, triste, mais lucide : « Rien, rien ne nous donna la nostalgie bleue ». La révolution nationale est avortée. Le poète se sent contrarié et trompé. La réalité pèse de tout son poids sur lui et sur sa pensée poétique. Le temps presse. Il doit réagir, se sentir utile. Le bleu tout en étant attrayant par sa pureté n'a pu apporter des solutions à ses questions, à ses visions, à ses attentes dans la vie réelle. Le mal du pays ronge son âme et devient une constante de ses poèmes patriotiques. L'image de la *maison lointaine abandonnée* lui est douloureuse. Il se sent rongé par le sentiment de culpabilité. Sa maison l'attend dans le champ lointain où règne la mort et le brouillard. La nostalgie est devenue *une rose épanouie en feu* et éclaire dans le brouillard. Ce feu brûle l'âme du poète : « Եւ վառվում է հոգիս
սառսպանքով անուշ, / Տունս թողած հեռուն, որպէս ցնդած մի հուշ : / Et mon âme
brûle d'une souffrance douce, / Ma maison laissée au loin comme un souvenir évaporé. »
(série *Feu sacrificiel*, 1918-1920, Œuvres, I, 1962, p. 140).

Mais pour « retourner » dans cette maison natale qui est l'épicentre de son rêve bleu — son point de repère doré dans la vie — il doit emprunter des chemins tortueux, escarpés. Sauvegarder à tout prix le rêve national signifie rester vivant, réaliser l'idée de transcendance nationale. Plus tard, cet état d'âme, comme une conviction intime, cristallisera chez Tcharents l'idée nostalgique et malade du *délire du pays Naïri*. On verra que l'impossibilité du deuil national fera de cette présence un lieu poétique que Tcharents ne quittera jamais.

B/ La conception tcharentsienne du *Pays Naïri*

Les affres du génocide, le destin désastreux du pays, et tout ce qui est lié au problème national, font progressivement mûrir l'idée du *Pays Naïri*. Comme un idéal, elle est introduite dans la poésie par Vahan Terian. Le critique littéraire Aghababian, dans son essai sur Tcharents, cite une annotation faite par Vahan Terian, en 1915, sur le numéro du journal *Laboureur* (*Մշակ, Mšak*) où sont publiés trois poèmes de la série *Pays Naïri* : « Il ne faut pas comprendre « Naïri » au sens historique, mais dans le sens d'idéal. »⁹⁹ Plus tard, dans les derniers textes de Tcharents, l'idée du *Pays Naïri*, comme un chagrin d'amour, une nostalgie échappée au temps, se transformera, au fil des événements et des déceptions en chaîne, en *délire du Pays Naïri*.

De quelle façon le thème du *pays Naïri* évolue-t-il dans la poésie de Tcharents ?

Ici, il s'agit de saisir l'évolution des thèmes concernant la patrie, la question nationale, entre 1915 et 1926 à travers l'analyse de quelques poèmes tels que *Patrie aux yeux bleus*, 1915, *Légende dantesque*, 1916, *Vision de mort*, 1920, le roman *Pays Naïri*, 1921-1924. Ces œuvres sont en quelque sorte les prototypes des idées-symboles que Tcharents peaufinera régulièrement et minutieusement toute sa vie.

⁹⁹ «Նաիրի» պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեալական իմաստով»

AGHABABIAN Souren. *Եղիշե Չարեկոյ, Yél'ishé Čaréc', [Yéghiché Tcharents]*, en 2 vol., Erevan, éd. de l'Académie des Sciences d'Arménie soviétique, 1973, vol. I, p. 99.

Lorsque Tcharents écrit, en février 1915, à Kars, le poème inachevé *Patrie aux yeux bleus* (178 vers, Œuvres, II, 1963, p. 7-13), la guerre continue, mais on est loin du printemps 1915, et donc, les espoirs sont encore permis. Le rêve national en bleu symboliste est de mise. Il prend forme, couleur, parfum à travers l'image des champs et vallées patriales ensoleillées. Les paysages font vivre le poète dans le rêve, oubliant le quotidien. Il est un voyageur. Il doit partir, car sa destination rêvée est chez *sa bien-aimée aux yeux bleus*, cette *maisonnette au bord du fleuve* (Œuvres, II, 1963, p. 9). Il y a une promesse, un serment d'union qui emplît son cœur de joie. La patrie se métamorphose en jeune fille promise, en vieille mère, en maison et en jardin ou encore en fleuve. Elle attend le retour de son fiancé. Une nostalgie lointaine brûle le cœur du poète. Il voit un monastère avec *l'or brillant de sa croix antique* (Œuvres, II, 1963, p.10). Il prie dans le monastère. Tout prédit un avenir radieux : le retour des moissonneurs et l'attente de sa Bien-aimée. Tcharents est dans le sillon du poète Daniel Varoujan¹⁰⁰ qui dans son recueil de poèmes *Le chant du pain* (publié en 1921), décrit la vie paysanne de l'arrière-pays aux couleurs pastorales.

Or, la peur de la perte de la patrie est toujours présente chez Tcharents : « Օ՛, հեռու իմ քույր, երկիր իմ անտեր — / Այնտեղ, երեւի, քրքշոււ է քաւիւ... / Oh, ma sœur lointaine, mon pays délaissé — / Là-bas, le vent rit peut-être aux éclats... » (Œuvres, II, 1963, p. 12).

Le poète garde l'espoir de voir un jour sa Bien-aimée heureuse et libre. Son pays est un tas de ruines, *orphelin, exsangue*. Or, même *dans ces jours de souffrance et de mort*, le bonheur des futures noces avec la promise le réjouit (Œuvres, II, 1963, p. 13). C'est en fait le lien inhérent de sa poésie avec la patrie éternelle, la transcendance de sa poétique qui se transformera en *illusion transcendantale* après le génocide et la perte de l'indépendance. Marc Nichanian explique dans son analyse du roman *Pays Nairi* : « Tcharents est plus clair : l'ensemble du mouvement national [...] reposait sur une

¹⁰⁰ Daniel Varoujan, né en 1884, dans un village (Brgnik près de Sébaste) en Arménie occidentale. Il fréquente le Collège des Pères mekhitaristes. Sa première poésie est publiée en 1903, à Venise. En 1902, au Collège Mourad-Raphaëlian de Venise, il découvre les littératures du monde. En 1906, à l'Université de Gand, en Belgique, il étudie les sciences politiques et sociales. Après ses études, il se consacre à la littérature et à l'enseignement. En 1914, il fonde avec d'autres écrivains arméniens un cercle littéraire voulant se réclamer de l'ère préchrétienne. Il fonde la revue d'avant-garde *Méhian* (Temple), illustrant le paganisme poétique. Dans la nuit du 11 avril 1915 (le 24 avril en calendrier grégorien), il est arrêté avec d'autres intellectuels arméniens de Constantinople. Déporté dans les déserts, il est assassiné le 23 août. Il a publié quatre recueils de poésies : *Frissons*, *Le Coeur de la race*, *Chants païens* et *Le Chant du pain*.

illusion que l'on peut bien qualifier de transcendante.»¹⁰¹ L'image idyllique s'effondre cédant la place à des images cauchemardesques. Dans le long poème *Légende dantesque* (composé de 620 vers en sixains décasyllabiques, Œuvres, II, 1963, p. 14-36) apparaît l'enfer du génocide : êtres massacrés, terres brûlées — en sang. Le rêve se transforme en cauchemar. La guerre continue, son *je* confondu en *nous* part pour combattre *l'ennemi éternel*. Il découvre alors l'enfer sur terre. Tcharents témoigne des événements de 1915. Il raconte tel un journaliste de guerre tout ce qu'il voit sur les chemins des massacres et des pillages. Il découvre la guerre et ses conséquences tragiques. Si le poème *Patrie aux yeux bleus* exprime la tristesse et l'inquiétude du poète, la *Légende dantesque* esquisse les contours du futur concept du *Pays Nairi*. C'est aussi son premier poème de témoignage de l'ère post-génocidaire.

Si l'adjectif *dantesque* manifeste l'intention narrative du poète, le choix du substantif *légende* oriente la réception. Dans sa *Divine comédie*, Dante invente les lieux de l'au-delà à travers sa perception cognitive du monde réel et où il fait cohabiter des personnages réels et irréels. Il rend son récit réel, en mettant côte à côte des créatures — fruits de son imagination et de ses connaissances. Le terme *comédie* (chant d'un cortège festif chez les Anciens Grecs) chargé d'une intentionnalité à double tranchant oriente son lecteur contemporain. Si la présence des personnages du monde réel rend crédibles les lieux imaginaires, la mythification des réalités invraisemblables permet de faire accepter l'insoutenable et l'impossible des images réelles. L'intention de présenter le génocide comme une légende, en gommant toutes les reconnaissances historiques, géographiques, topographiques et autres, peut suivre deux objectifs qui se complètent : susciter chez le lecteur l'intérêt de découvrir la vérité de cet événement historique par l'engagement personnel et dénoncer l'insupportable de la guerre et surtout rendre dicible l'insoutenable du génocide.

Dans le poème sont développées deux idées fondamentales sous l'emprise de ses impressions des combats près de la ville de Van, en 1915 : les effrois de toute guerre et l'inacceptabilité d'un acte génocidaire. Le poème s'ouvre sur la description du chemin qui mène des jeunes à la guerre, insouciant, la fleur au fusil. Toutes les guerres commencent par l'enthousiasme du vainqueur : « Nous dansions et nous chantions »,

¹⁰¹ NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes au XX^e siècle, La Révolution nationale*, t. 1, éd. Metispresses, coll. Prunus Armeniaca, 2006, p. 71.

« L'éclat des armes nous emplissait de joie », « Aucune émotion incertaine d'adieu, / Ni doute perfide de mourir il n'y avait » (Œuvres, II, 1963, p. 14-15), etc. Mais la guerre dévoile rapidement son vrai visage. Le doute sur le bien-fondé de la guerre s'installe et la certitude du combattant s'estompe : « Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր — / Կյանքը դարձնում նրովյա՛լ գեհեն : / Qui est-ce qui nous tend de pareils pièges ? — / Transformant la vie en géhenne maudite ? » (Œuvres, II, 1963, p. 17)

Tcharents fait des ancrages topologiques en leur attribuant des noms inventés ou des noms communs faisant office de noms propres à signification symbolique: la *Ville morte*, le *verger*, le *lac* avec sa déesse dans ses tréfonds, le *puits souillé* par des lambeaux de corps en décomposition, la *colline* de tous les dangers et de peur, qui réapparaît aussi dans la *Vision de mort* de 1933. Ces lieux réels dans leur présentation intentionnellement imaginaire deviennent le décor scénique pour les faits tragiques et inhumains. Les vagues ramènent des bruits et des vibrations jusqu'aux oreilles du narrateur, fragilisé psychologiquement par les combats et par les images insupportables. Les fantômes sortis de nulle part sautillant dans cette farandole autour du feu rouge sont partout. Les soldats sont devenus soudain silencieux, et les histoires d'horreur racontées par les survivants des massacres rendent « possible et recevable » l'effroyable image de la réalité. En somme, l'inacceptabilité de l'existence des horreurs, commises par l'homme contre l'homme, cède peu à peu la place à leur réception engendrant chez l'*autre* des états de folie et de divagation (Œuvres, II, 1963, p. 27). De ce point de vue, le rêve paraît comme un bien réparateur au sens propre comme au sens figuré. Si Dante dans un rêve conscient fait passer le sens de sa mission, Tcharents semble utiliser le rêve comme un moyen de détachement de la réalité insupportable, afin de gagner du temps pour pouvoir « accepter » l'inacceptable. Ce temps qui atténue souvent chez les survivants l'effroi d'une catastrophe peut devenir chez certains un cauchemar dont on ne se défait jamais : « Ուղեղիս բորբոք կտավի վրա / Թանձրացան նրանք ու անցան հեռուն — / Եւ խավարն իջավ աչքերիս վրա / Ու ողջը կորավ աներազ նիհրում... / Sur la toile de mon cerveau enflammé, / Ils se condensèrent et ils s'éloignèrent. — / Et les ténèbres recouvrirent mes yeux, / Et tout sombra dans un sommeil sans rêves... » (Œuvres, II, 1963, p. 28)

Au réveil, tout revient douloureux, décuplé. La défaite montre son visage et ses revers. La *promesse non tenue* fait mal, brûle, anéantit le poète. L'idée d'avoir laissé les

amis morts dans les champs couverts de glace le rend honteux et meurtri. Les vivants se sentent enterrés — « livides tels des morts » (Œuvres, II, 1963, p. 34), car le manquement au devoir est ressenti comme une trahison en renforçant le sentiment de culpabilité d'être vivants : « Անխոս հայացքով իրար թաղեցինք, / Իրար հոգու մեջ զերեզվաւն մտաւնք : / D'un regard muet, nous nous enterrâmes, / Et descendîmes dans la tombe de nos âmes réciproques. » (Œuvres, II, 1963, p. 34)

Malgré les horreurs de la guerre et l'impensable des actes génocidaires, le poète veut demeurer homme et croire coûte que coûte aux valeurs humaines. C'est dans la vie qu'il cherche les issues de salut. Marcher *obstinément*, même si c'est pour *une vie futile, insensée*, vaut la peine, car il faut tout faire jusqu'à : « Éteindre – rallumer les étoiles mortes » pour que l'univers demeure un rêve (Œuvres, II, 1963, p. 36). Optimiste, le poète ne veut pas que l'esprit ensommeillé de l'homme fasse naître des démons, mais des rêves bleus dorés.

Malgré son optimisme, la guerre marque à vie le jeune poète. Sa vision du monde, à ses 19 ans, change. Tcharents a 23 ans en 1920 et il a déjà connu les atrocités de la guerre. La couleur du sang versé prend définitivement place dans sa poésie. Elle est partout : guerre, génocide, révolution. La mort est omniprésente sous toutes ses formes. Ce n'est pas par hasard qu'il emploie le titre *Vision de mort* à trois reprises. Dans le premier *Vision de mort*, dédié à David Ter-Danelian,¹⁰² journaliste et publiciste (1875-1942), écrit en 1920, sonne le glas de l'État-nation avorté, le deuxième (dans le recueil *Livre du chemin*) est un regard rétrospectif sur l'histoire de la lutte de libération nationale, et le troisième, écrit le 20 et le 21 février 1936, est dédié à la mémoire d'Alexandre Tamanian — l'architecte-urbaniste d'Erevan moderne.

Le premier a été écrit le 6 octobre 1920, pendant la guerre arméno-turque. L'élément symbolique, incarné par la potence, attend sa victime. La potence que l'on

¹⁰² Ter-Danélian a été dachnak. En 1898, il travaille à Bakou. Dès 1903, il se considère comme marxiste. Le sort de l'Arménie occidentale reste primordial pour lui. Il signe des articles sous le pseudonyme *David Ananoun* pour la revue hntchak *Renaissance Véracnout'youn*, en Bulgarie. En 1905, il s'éloigne des Hntchaks, entre dans *l'Organisation arménienne ouvrière social-démocrate*. Pour son pays, il souhaite l'autonomie culturelle nationale. Il défend la Commune de Bakou (avril-juillet 1918). Il devient chef du mouvement la *Coopérative d'Arménie - Haycoop, Hayastani koopérac'ia* à côté des Dachnaks. Après la soviétisation, il est considéré comme un compagnon de route et travaille pour la revue *Nork* où Tcharents publie régulièrement ses écrits. Il écrit sur le mouvement révolutionnaire arménien. Il fut arrêté en 1927 et envoyé à Arkhanguelsk. Après 1935, on perd sa trace. Il écrit entre autres l'ouvrage *Ռուսահայերի հասարակական զարգացումը, R'ousahayéri hasarakakan zargac'oume, Le développement social des Arméniens de Russie*, en trois volumes.

verra aussi dans le roman *Pays Naïri*, devient la vision métaphorique de la mise à mort du rêve national. Par analogie, la potence lui rappelle la lyre, mais celle de la Mort. La potence est placée dans la ville et les gens se regroupent autour d'elle. Le cœur du poète tremble comme la *corde tendue d'un violoncelle délaissé*, car la potence représente son dernier chant d'amour filial — *le sommet de mes nostalgies* — et elle est là : « Որպէս բախտիս մութ քամահրանքը, կամ որպէս / Մի հիմ խոստում, որ անկատար, դրժած թողի — / Comme l'obscur mépris de mon destin, ou comme / Une promesse ancienne que j'ai laissée inachevée, trahie — » (Œuvres, I, 1962, p. 324)

De quelle promesse parle-t-il ? Est-ce la même promesse que dans la *Légende dantesque*, celle venant de l'antiquité au nom de la gloire de la patrie antique qu'il tient devant ses camarades, tombés sur le champ de bataille ?

Le poète parle du présent *sans lumière et sans feu* de son pays. Avec son *ultime amour naïrien*, tel un fantôme persécuté au coucher du soleil, il veut donner son cou à cette nostalgie et se balancer, tragique et immaculé, telle la figure christique que l'on retrouve également dans le roman où les trois protagonistes sont crucifiés par l'ennemi. Mais le 6 octobre, la ville natale du poète n'est pas encore tombée (ce sera le 30 octobre 1920) aux mains de l'*éternel ennemi*. Le poète présage le triste sort de sa ville natale. Il veut être l'unique victime et qu'on voie dans ses yeux de pendu : « Mon pays pourpre, ton avenir auréolé » (Œuvres, I, 1962, p. 325)

Poétique de reconstruction après la Catastrophe

Le rêve national d'un État-nation est anéanti quand Tcharents écrit *Pays Naïri* — un roman de témoignage et satirique que Marc Nichanian qualifie d'une nécessité du deuil : « C'est de bout en bout un roman satirique, tourné contre le mouvement de libération nationale, qui fut — selon Tcharents — un mouvement de suicide national. [...] La férocité de Tcharents dans le roman s'explique par le fait que celle-ci est tournée non contre un ennemi extérieur, mais en réalité contre « nous-mêmes », contre l'illusion la plus intime qui « nous » a animés pendant des décennies. Que se passe-t-il quand l'illusion la plus intime se solde par un désastre, quand elle prend fin abruptement en nous laissant

entièrement démunis ? »¹⁰³ Un constat amer de la patrie perdue que Tcharents veut à tout prix faire revivre sous une autre forme, dans un espace réduit. Peut-on créer à nouveau après un désastre comme le génocide ? Tcharents veut croire à la reconstruction du pays et donc à la reconstruction de la pensée poétique. Il veut trouver des voies de la reconstruction.

Le roman est composé de trois parties.¹⁰⁴ Il a été publié entièrement en 1926, aux éditions *PetHrat*, portant en exergue le poème *Pays Naïri, rêve lointain* de Terian.¹⁰⁵ Le fond du roman est la désillusion du rêve national resté en suspens après le génocide et la perte de la patrie historique. C'est le regard d'un témoin oculaire, d'un acteur de *ces temps sombres*. Il fait l'état des lieux d'une ville de province. Il décrit la vie quotidienne de ses habitants. La ville de province est à la fois la trame narrative et l'incarnation des idéaux de l'auteur. Leur conceptualisation donne au poète la possibilité d'apporter ses propres réponses concernant les transformations sociétales et les bouleversements géopolitiques.

Le temps scande le roman : d'une part, la mise en situation et le dénouement des événements historiques — périodicité des événements, accélérations et ralentissements pour préciser le temps des faits historiques, parfois en jour et en heure — et d'autre part, l'appréciation objective et subjective des indices temporels. Ainsi, les événements de la *macro-histoire*,¹⁰⁶ entre 1913 et 1920, animent et bouleversent la ville. Le calme et l'ennui d'une ville de province sont perturbés par un compte à rebours de l'Histoire.

¹⁰³ NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes au XX^e siècle, La Révolution nationale*, p. 71.

¹⁰⁴ La première partie — *La ville et les habitants* (*Քաղաքը եւ բնակիչները, Qal'aqe yév bnakičnere*) — publiée en 1922, est écrite en automne 1921, à Moscou. La deuxième partie — *La guerre* (*Պատերազմը, Patérazme*) — publiée aussi dans la revue *Nork*, en 1923, est écrite en automne 1922 et terminée le 11 octobre, à Moscou. La troisième partie — *La révolution au pays Naïri* (*Հեղափոխությունը Նայիրի երկրում, Héł'ap'oxout'youne Nayiri yérkroum*) — et *l'Épilogue* sont écrits entre février 1923 et août 1924, à Erevan. Il les donne à la publication le 28 août 1924, mais seront publiés en 1925.

¹⁰⁵ Du recueil *Pays Naïri* de Vahan Terian

Երկիր Նայիրի, երագ հեռավոր,
Քնած ես քնքուշ թագուհու նրման.
Մի թե ես պիտի երգեմ քեզ օրոր
Եվ արքայական դնեմ գերեզման.
Եվ մի թե, մի թե սիրտըս ավերված
Ավերակներին լոկ պիտի պարգեմ,
Քն տեղ փայփայեմ սավերըդ մեռած,
Քն սուրբ խոսքի տեղ իմ լացը լսեմ...

Pays Naïri, rêve lointain,
Tu dors doucement telle une reine :
Est-ce moi qui dois te chanter une berceuse
Et t'enterrer comme une reine ?
Et est-ce vraiment mon cœur dévasté
Que je dois, vers tes ruines, lever,
Ne caresser que ton ombre morte,
Ouir mes pleurs au lieu de ta parole sainte ? ...

¹⁰⁶ Terme utilisé par Marc Nichanian dans son livre *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes au XX^e siècle, La Révolution nationale*, t. 1, éd. Metispresses, coll. Prunus Armeniaca, 2006.

En 1914, la guerre éclate. Les citoyens sont désorientés et bouleversés par cet événement. Les occupations quotidiennes deviennent vite futiles, cédant la place aux soucis nationaux. Les meetings au jardin public et les débats, organisés par la *Compagnie* (*Ընկերություն, Enkérout'youn*), ont remplacé les parties de cartes, les rencontres dans les cafés. Le tourbillon des bouleversements mondiaux emporte bientôt le rêve naïrien. Les sentiments du poète sont mêlés : amour de la ville natale, car il s'agit bien de la ville de Kars et en même temps, tristesse, regard satirique, constatations affligeantes, résignation, ressentiments, etc.

Rétrospectivement, Tcharents revoit le passé dans l'évocation des lieux. Dans la ville naïrienne, les lieux vivent en harmonie. Les lieux du présent — le chemin de fer qui *sonnera le glas* de la ville millénaire, le quartier commerçant avec sa rue Loris-Mélkonian et même le bâtiment de cinq étages, où demeurent toutes les institutions du pouvoir russe et qui abrite le *coin sombre* (*Մութ անկյուն, mout' ankyoun*) conçu pour réprimer l'esprit naïrien — n'agressent pas les lieux du passé glorieux. La forteresse *imprenable* (*անառիկ, anar'ik*) des temps anciens, qui devait incarner la lutte de la libération nationale et la victoire des *Naïretsis* contre *l'Ennemi éternel* (*Հավերժական նոյն, Havérjakan vosox*) devient le cercueil de *Hamo le Mazout*,¹⁰⁷ le protagoniste du roman ou encore l'Église des Saints Apôtres avec ses histoires mystérieuses et surprenantes, et *le pont de Vardan* garantissent la *naïrité* de la ville. Le poète critique d'ailleurs le *naïf Naïretsi* pour sa foi aveugle qui aime son patrimoine sans vraiment comprendre où sont les vraies valeurs : « ...Ils pensent [*les Naïretsis*] que le pont a existé et ils sont persuadés qu'un tel pont ne pouvait construire que le stratège Vardan,¹⁰⁸ car tout ce qui est grand et surprenant, ce qui est naïrien le naïf Naïretsi d'aujourd'hui attribue à Vardan Mamikonian. »¹⁰⁹ Ainsi, Tcharents appuie sur une vieille plaie : la méconnaissance de sa propre culture comme un frein à la construction nationale.

¹⁰⁷ Le prototype de *Hamo le Mazout* est l'un des hommes publics de la ville de Kars – homme d'affaires Hamazasp Nohratian. Il a fait fortune dans le secteur du pétrole, d'où vient son surnom *de mazout*. En 1899, il est connu déjà comme un membre actif du parti Dachnak. Au printemps 1919, quand les Turcs quittent la ville, Nohratian est nommé le maire de la ville jusqu'au 31 octobre 1920. Les Turcs le torturent avant de lui donner la mort (Œuvres, V, 1966, p. 512-574)

¹⁰⁸ Vardan Mamikonian fut le stratège des forces arméniennes au V^e siècle lorsqu'il eut lieu la bataille d'Avarair, le 26 mai 451, contre les armées perses beaucoup plus nombreuses. Les Arméniens gardèrent le droit de rester Chrétiens et obtinrent un temps inestimable de répit.

¹⁰⁹ Կարծում են, որ կամուրջ է եղել եւ համոզված են, որ այդպիսի մի կամուրջ Վարդան զորավարը միայն կարող էր շինել, որովհետեւ այսօրվա միամիտ նաիրցին այն ամենը, որ մե՛ծ է

Le début de la Première Guerre mondiale fait renaître l'espoir de réaliser le rêve national sous le protectorat russe, notamment dans le cerveau de Hamo le Mazout. Mais très vite, ce *rêve bleu* prend la figure squelettique du *rescapé naïrien, mendiant un bout de pain* devant la maison de Hamo le Mazout. Tcharents évoque la réalité du génocide à travers cette image du rescapé. Par ailleurs, cette image du *rescapé naïrien, mendiant un bout de pain*, on la retrouvera dans d'autres poèmes et notamment dans son poème hymnique *Requiem aeternam* où le *je* poétique avec son *vieux père* mendie un bout de pain.

La révolution russe de février 1917 accélère le temps du roman, tandis que le 3 mars 1917, la *macro-histoire* s'allonge à l'infini dans le temps du sort national. Hamo et la ville attendent la décision nationale sur l'orientation à prendre. Après un calme bref et relatif, le tourbillon du coup d'État orchestré par Lénine – le guide des *Naïrophobes* (les Bolcheviks), à Petrograd en novembre 1917 (révolution d'octobre), s'abat comme un coup de massue sur la tête des représentants de la ville.

En revanche, la République née sur les ruines ravive les espoirs de la ville naïrienne. Elle réoriente la perspective d'un avenir meilleur. Pendant les quelques jours printaniers de 1918 — inoubliables en lutte pour la survie nationale, Hamo le Mazout part pour *les territoires occupés* et découvre les ravages causés par les batailles et les massacres. À son retour, il trouve l'échiquier politique envahi par des forces naïrophobes. Puis, c'est la fuite incompréhensible, basement préparée par certains Naïrophobes dont l'image est incarnée par le personnage de Monsieur Marouké, figure du Bolchevik arménien. Tcharents ne le flatte pas. D'ailleurs, dans sa lettre du 13 septembre 1924, de Tiflis, adressée à Achot Hovhanissian, Tcharents fait part de son intention d'apporter quelques changements dans la description du personnage de Marouké : « ... la première et la plus importante rectification c'est l'histoire de Monsieur Marouké : dans la première partie du roman, il est un enseignant provincial, il frappe les enfants, etc., dans la deuxième partie, c'est un opposant du *dachnaktoutioun* sans

Եւ զարմանալի, ինչ որ նաիրյան է ու հաղթական – վերագրում է Վարդան Մամիկոնյանին : Œuvres, V, 1966, p. 20.

principes, dans la troisième, il est bolchevik... ».¹¹⁰ Tcharents n'apportera aucune rectification.

Le néant prend possession de la ville en octobre 1920, quand le dernier train quitte la gare, laissant Hamo le Mazout avec ses fidèles lieutenants — le médecin et l'enseignant — sur les hauteurs de la forteresse qui devaient frapper l'ennemi éternel le moment venu. C'est là l'une des interrogations restées sans réponses qui alimentera sans cesse la curiosité douloureuse devenue une maladie chez Tcharents et dans sa poésie : trahisons, manipulations, sacrifices ... le délire... À la fin du roman, Hamo le Mazout est crucifié au poteau télégraphique tel Jésus-Christ emportant avec lui son *rêve cérébral* : la libération et la construction du pays Naïri : « Le plus terrible et le plus répugnant est que ces hordes barbares de l'ennemi clouent, dit-on, une planche de bois au milieu du troisième poteau télégraphique au-dessus de la tête de Hamo le Mazout et écrivent dessus, figurez-vous, en lettres naïriennes : H.M.R.N. qui signifie : « Hamo le Mazout — Roi de Naïri »¹¹¹

L'abandon incompréhensible et illogique de la ville présage chez le poète le début d'une maladie, d'un délire. Pays Naïri est un *trouble mental*, une association d'idées et d'images, qui apparaît partout. Parfois, il prend l'image de son père : « Millénaire, il se lève des cheveux aux éclats jaunes de mon père Abgar Agha – il me regarde. Il se présente en mille figures et aspects. Immatériel, il vit en toute chose à nous. »¹¹²

Tcharents choisit l'image christique de la mort qui promet la résurrection, c'est-à-dire que la reconstruction est possible. Or, il enterre le rêve national, il voit sa mise en cercueil. Le peuple a l'aspect d'un homme d'âge moyen, sans doute un enseignant qui marche dans les rues, égaré, portant sur la tête un cercueil. Cette image symbolise le deuil national non entamé. Tcharents se voit dans cet homme : il faut qu'il enterre son rêve du pays Naïri, comme cet homme doit enterrer quelqu'un de cher. Il faut enterrer ce qui est mort. Mais les souvenirs surgissent, et la tragédie indicible de son peuple

¹¹⁰ ... առաջին եւ ամենախոշոր շտկումը – դա պ. Մարութի պատմությունն է. վեպի I-ին մասում նա գավառացի հարբեցող վարժապետ է, ծեծում է երեխաներին եւ այլն, II մասում – Դաշնակցության անպրիցիպ հակառակորդ, III-ում – բռլշեվիկ... Œuvres, VI, 1967, p. 411.

¹¹¹ Ամենազարհուրելին եւ ամենաքստմնելին այն է, որ նրանք, ոտիսի այդ թափթփուկ հորդանները, ասում են, մի տախտակ են փակցնում երրորդ հեռագրասյան մեջտեղը, Մազութի Համոյի գլխավերեւը, — ու գրում վրան, երեւակայո՞ւմ եք, նաիրյան տառերով. Մ.Հ.Ա.Ն. Որ նշանակում է՝ «Մազութի Համո՝ Արքա Նաիրի» Œuvres, V, 1966, p. 270.

¹¹² Հորս՝ Արգար աղայի դեղնափայլ մազերից ելնում է նա, հազարամյա – նայում է ինձ : Հազար-հազար տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա : Ապրում է, աներեւոյթ մեր ամեն ինչում: Œuvres, V, 1966, p. 11.

envahit de nouveau son âme et son cœur, comme dans le cerveau de son protagoniste, un dévoué de la « naïrité ». Le deuil a un sens, un but que le poète cherche à trouver : « ...bref, nous avons cru vivre une vie terrestre normale et nous n'avons pas su que tout cela fut une illusion, un mal cérébral [...] le brouillard cérébral de Hamo le Mazout ... »¹¹³ En revanche, il existe une Arménie... soviétique — et ici le *Nairi* est remplacé par *Hayastan* — réelle, géographique, terrestre.

Pour supporter l'insupportable, il trouve le besoin de rendre matériel, palpable la perte de la patrie et de son rêve bleu du *Pays Nairi* : « ... se levaient Van, Bitlis, Mouch, Erzroum, Svas, Diarbekir — six vilayets. C'était Naïri, antique et millénaire. »¹¹⁴ Son sarcasme est tragique, autodérisoire, impitoyable. L'instrumentalisation de la Question arménienne et de la lutte pour une Arménie libre sur son territoire historique, par la *Compagnie* telle une *Araignée cérébrocentrale* (*Ուղեղակենտրոնասարդ, oul'él'a-kéntronasard*) est une figure métaphorique que Tcharents maîtrise jusqu'au bout du roman. Le critique est dur envers certains notables de la ville. D'ailleurs, cette pensée critique envers les *notables* arméniens réapparaît dans le *Livre du chemin*. C'est une immense tristesse la perte irrémédiable de la ville natale qui se transforme dans le cœur délirant du poète en un néant habité d'hallucinations, devient un trouble mental — *le délire du Pays Nairi* est né dans la poésie de Tcharents.

En cette année de 1921, le poète cherche des voies de reconstruction dans l'espace soviétisé où la « fabrication » de l'Homme nouveau fascine les intellectuels avant-gardistes du monde. Tcharents veut cette reconstruction en poésie, certes, difficile, voire impossible, dans l'ère post-génocidaire, car il sait que seule la volonté de revivre peut lui donner la force de réexprimer son rêve national par d'autres langages poétiques.

¹¹³ ...ապրել էնք, մի խոսքով, իբր թե երկրային աշխարհաբնակ կյանքով, եւ չենք էլ իմացել, որ իլլուզիա է այդ բոլորը, ուղեղային մորմոք [...] Մագութի Համոյի ուղեղային մշուշը... *Œuvres*, V, 1966, p. 179-183.

¹¹⁴ ...էլնում էին Վանը, Բիթլիսը, Մուշը, Էրզրումը, Սվազը, Դիարբեքիրը — վեց վիլայեթ : Նաիրին էր. հին ու հազարամյա : *Œuvres*, V, 1966, p. 188.

C/ Le poète de la désinvolture

Si le thème de la Révolution en période prérévolutionnaire rime chez Tcharents avec le romantisme aux nuances symbolistes — l'or, le rouge, le pourpre, le rouge sang, le bronze — après la victoire de la révolution prolétarienne, ses pensées nouvelles nécessitent de nouvelles formes poétiques.

L'application du marxisme dans l'idéologie léniniste enthousiasme, tout au moins à ses débuts, beaucoup d'écrivains. Tcharents adhère aussi à la philosophie marxiste et salue l'idéologie léniniste.

Quelle est la raison de son adhésion ?

Le changement radical du milieu politico-littéraire conditionne une rupture profonde avec les traditions littéraires. C'est la politique de la *table rase*. Tcharents s'inspire de Maïakovski, poète futuriste, qui met son art poétique au service de la poésie soviétique : une poésie publicitaire, directe, compréhensible par tous. La poésie de Tcharents portera l'influence du style *agitpoème*. Par cette rupture affichée, Tcharents adopte l'expérimentation dans l'art poétique. Il écrit des poèmes comme *Radiopoèmes*, *Poésouzurna*, *Omnipoème*, *Romance sans amour*, *Komalmanach* qui portent l'influence du futurisme russe de l'ère soviétique. Il présentera la théorie de son approche futuriste dans la *Déclaration des Trois*, élaborée avec deux amis poètes.

L'expérimentation en poésie est-elle la voie indispensable de sa poétique de reconstruction dans l'ère post-génocidaire ? De quelle façon Tcharents veut-il parvenir à son but ? Comment envisage-t-il l'expression de la construction de la nouvelle société et de l'homme nouveau en art, en poésie ?

La Déclaration des Trois

La date de naissance du futurisme est le 20 février 1909, lorsque dans *Le Figaro* est publié le *Manifeste du Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti et qui propose une nouvelle écriture, dictée par la réalité italienne, pour une Italie qui veut se confirmer comme une nation libre et indépendante.

En Russie, après la révolution de 1917, le mouvement cubo-futuriste prend une place importante dans le champ littéraire. Il devient le porte-drapeau de la littérature prolétarienne, mené par Maïakovski dans le cadre du *LEF*. Le mouvement répond aux attentes de cette nouvelle littérature postrévolutionnaire à naître. En témoigne la *Déclaration des futuristes*, signée par V. Maïakovski, V. Kamenski, D. Bourliouk, publiée dans le premier numéro de la *Gazette des futuristes*, *Gazeta futuristov* en mars 1918.

Le futurisme est présent dans la littérature arménienne dès les années 10. Le mouvement fait très vite des adeptes : à Constantinople, Hrant Nazariants (1886-1962) et à Tiflis, Kara Darvich (1872-1930).¹¹⁵ Après la soviétisation du pays, le futurisme arménien, sous l'influence du futurisme russe, cherche à devenir un courant au service de la littérature prolétarienne. La *Déclaration des Trois*, signée par les écrivains Yéghiché Tcharents, Azat Vchtouni et Guévork Abov, à Erevan, dans le journal *Arménie soviétique* (*Xorhrdayin Hayastan*) du 6 juin 1922, en est la preuve.

<p><i>Déclaration des futuristes : Maïakovski, Kamenski, Bourilouk, 1918</i></p> <p>Nous sommes seuls à être la face de notre Époque. Le cor du Temps s'exprime par nous dans les Lettres.</p> <p>Le passé est étroit. L'académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes.</p> <p>Nous devons jeter Pouchkine, Dostoïévski, Tolstoï, etc. par-dessus bord du navire de l'Actualité.</p> <p>Qui ne peut oublier son premier amour ne pourra reconnaître son dernier amour...</p> <p>Tous ces Maxime Gorki, ces Koup-rine, Blok, Sologoub, Rémizov, Avertchenko, Tcherny, Kouzmine, Bou-nine, n'ont besoin que d'une villa au bord de la mer.</p>	<p><i>Déclaration des trois : Tcharents, Vchtouni, Abov, 1922.</i></p> <p>La littérature arménienne d'aujourd'hui est une tuberculeuse qui est inévitablement condamnée à mourir.</p> <p>L'unique justification de son existence – c'est d'être moribonde.</p> <p>Nos traditions ressemblent aux enfants tuberculeux qui hormis la contamination ne proposent rien d'autre.</p> <p>« Patrie », « Amour pur », « Désert et solitude », « Crépuscules fins », « Oubli et rêves », — voici les microbes de notre pneumonie littéraire : nationalisme, romantisme, pessimisme et symbolisme.</p> <p>Nous nous présentons comme des guérisseurs. Nous apportons de l'air pur et une santé de fer. Au nationalisme bourgeois nous opposons l'internationalisme prolétarien.</p> <p>Face à « l'Amour pur », nous mettons l'instinct sexuel sain.</p> <p>Pour nous, les « Déserts » sont devenus des villes peuplées.</p>
--	--

¹¹⁵ BELEDIAN Krikor. *Le Futurisme arménien*, concernant Hrant Nazariants, pp. 34-59 et Kara Darviche, pp. 196-231.

<p>C'est ainsi qu'on récompense les tailleurs. Nous regardons leur nullité du haut des gratte-ciel.</p> <p>Nous ordonnons de respecter les droits des poètes :</p> <p>1)d'augmenter le volume du vocabulaire par des mots arbitraires et dérivés (le mot est une innovation) ;</p> <p>2)de nourrir une haine implacable contre le langage qui fut avant nous ;</p> <p>3)d'écarter avec horreur de notre fier front la couronne de gloire à bon marché ;</p> <p>4)de rester indifférents au milieu de la mer des sifflets et d'indignation.</p> <p>Et si dans nos lignes subsistent encore les sales traces de votre « Bon Sens » et « Bon Goût », elles sont cependant déjà illuminées par les premiers éclairs de la Nouvelle Beauté, de la Parole à valeur intrinsèque.</p> <p>Trad. Dans la <i>Documentation française</i>, n° 147 du 31 oct. 1954, p. 7.</p>	<p>Et dans nos veines, nous sentons l'émotion des foules par milliers. L'aube empourprée aujourd'hui a succédé aux « Crépuscules fins », et le cor de combat de la lutte des classes a réveillé en nous des « rêves de l'oubli ».</p> <p>Le tempérament des masses crée en nous, et nous descendons notre œuvre à la masse. Nous exigeons :</p> <p>1.sortir la poésie des chambres dans les rues et parmi les masses et les livres vers la parole vivante. 2.exprimer ce qui est contemporain – mouvement, lutte des classes, fer et rouge. Pour atteindre ces buts, il faut appliquer dans la poésie :</p> <p>1)le rythme comme mouvement ; 2)l'image comme une qualification du milieu social ; 3)le style et le langage comme une expression de la matière et du caractère.</p> <p>Notre devise du jour est : À bas les écoles littéraires, les écrivains de chambre, les livres dormants dans les bibliothèques et les femmes de salon ! Vive la parole artistique vivante dans les masses créatives ! Vive la masse créatrice avec son rythme puissant ! Vive la révolution prolétarienne !</p> <p>Texte extrait du <i>Haykakan futurizm, Le futurisme arménien</i> de Krikor Beledian, Printinfo, 2009, Erevan, p. 313-314, trad. E. Mouradian</p>
--	--

Le courant futuriste propose des possibilités de modernité dans la recherche de moyens stylistiques et rythmiques, voire de connivences entre les différents registres langagiers. Krikor Beledian, considérant le langage comme quelque chose de vivant, affirme : « Il est bien sûr simpliste de penser que dès que la parole littéraire descend dans la rue, elle rencontre déjà la parole et le rythme vivant, et il ne suffit que de la reproduire sur le papier. Selon moi, l'important est **cette ressemblance magique** que la *Déclaration* et Tcharents supposent entre la parole poétique et celle de la rue. Une similitude qui a une seule racine : la vie est l'art, l'art est la vie. Ces deux réalités ne sont pas différentes l'une de l'autre. Elles ne coexistent pas, mais en font une. [...] l'œuvre littéraire n'est pas autre

chose que le reflet d'une mesure plus ou moins adéquate de la réalité, voire de la vie domestique. »¹¹⁶

Influence de Maïakovski. Pour Tcharents, la poésie est comme une arme, *une flèche lancée*, postée à l'avant-garde dans la vie. En 1922, il part pour Moscou dans le but d'étudier. Il va souvent écouter les discours de Maïakovski. Il devient son grand admirateur : « S'il est besoin de le dire – je peux annoncer que j'ai appris beaucoup de Maïakovski, que je peux considérer avec fierté comme mon maître. », écrit Tcharents dans son article *Pro doma sua*, en février 1923 (*Œuvres*, V, 1966, p. 42). Et en 1937, dans son poème *À Vladimir Maïakovski*, il exprime sa tristesse face au gâchis d'un talent immense. Tcharents regrette qu'un si grand talent ait étranglé en lui « ... la flûte — de l'amour, du délire... » pour « ...chanter les nouvelles maisons et étables... » (TCHARENTS A., 1983, p. 223)

Tcharents ne met pas en cause le futurisme comme courant littéraire — que souvent la critique littéraire soviétique interprète à tort —, mais son usage à des fins idéologiques. En Union soviétique des années 30, la commande sociale idéologique est friande des poèmes de propagande. Elle a besoin de la mythification de la révolution pour éduquer les jeunes générations. Voici ce que dit Aghababian à propos des *Radiopoèmes* : « La problématique des *Radiopoèmes* n'est pas de donner la chronologie concrète de la révolution. Les *Radiopoèmes* avaient la vocation de l'énonciation stylistique de l'esprit de la révolution et des éléments substantiels. Et sa clé était l'intonation pathétique solennelle, romantique majestueuse, glorifiante et avenante. »¹¹⁷

¹¹⁶ Միամտութիւն մը կայ անշուշտ մտածելուն մեջ որ գեղարուեստական խօսքը փողոց իջնելով արդէն կը հանդիպի կենդանի խօսքին ու ռիթմին, որ կը բաւէ փոխադրել թուղթի վրա: Կարելորդ, ըստ իս, այս **մոզական նոյնութիւնն** է որ Յայտարարութիւնը եւ Չարենց կ'ենթադրեն բանաստեղծական խօսքին ու փողոցի խօսքին միջեւ: Նոյնութիւն՝ որ ունի մէկ արմատ. Կեանքը արուեստ է, արուեստը՝ կեանք: Այս երկու իրողութիւնները տարբեր չեն իրարմէ: Ոչ միայն կը գոյակցին, այլ մէկ են: [...] ... գրական երկը ուրիշ բան չէ եթէ ոչ **արտացոլում**, աւելի կամ նուազ չափով համապատասխան իրականութեան, պիտի տեսնենք՝ կենցաղին:

BELEDIAN Krikor. *Հայկական ֆուտուրիզմը, Haykakan futurizm, [Le Futurisme arménien]*, Erevan, éd. Printinfo, 2009, p. 327.

¹¹⁷ Ռադիոպոեմների խնդիրը հեղափոխության կոնկրետ ժամանակագրությունը տալը չէ: Ռադիոպոեմները կոչված էին հեղափոխության ոգու եւ տարերքի ոճաբանական հայտնությանը: Իսկ դրա բանալին պաթետիկ-հանդիսավոր, ռոմանտիկական-վեհաշուք, փառաբանական-մաղթանքային հնչեբանգն էր:

AGHABABIAN Souren. *Եղիշն Չարենց, Yél'ishé Čarénc', [Yéghiché Tcharents]*, en 2 vol., Erevan, éd. de l'Académie des sciences d'Arménie soviétique, 1973.vol. 1, p. 230.

En toute évidence, les intentions de Tcharents ne correspondent pas tout à fait aux attentes du Parti. Son action pour la reconstruction de l'expression poétique nationale dans l'ère post-génocidaire n'est pas forcément compatible avec la productivité propagandiste envisagée par le régime dictatorial.

Le thème national

La réalisation internationaliste de la question nationale, restée en suspens, devient chez Tcharents une source d'inspiration pour aborder autrement *son rêve national*.

Le poème *Omnipoème* — écrit entre mars 1920, à Erevan, et décembre 1922, à Moscou — est l'expression optimiste des lendemains radieux de l'Arménie soviétique qui dorénavant fait partie de cette vaste famille internationaliste. Tcharents replace l'Arménie, son histoire antique et récente dans l'histoire mondiale. Le Traité de Lausanne (1923) est encore à venir et pour Tcharents, l'État soviétique peut encore organiser l'union de sa patrie, pour qu'il retourne à Kars, sa ville natale. Dans le *Début* du poème, le poète se présente ainsi : « Ես — հայաստանցի պոետ — / Երկիր, ուր մշուշ է ու մահ — / Բոլորի՛, բոլորի՛ համար / Երգում եմ / Նորից / Հիմա : / Moi — poète hayastantsi¹¹⁸ / Pays où il est brouillard et mort — / Pour tous, pour tous ! / Je chante / De nouveau / Maintenant. » (Œuvres, II, 1963, p. 124)

Le thème du poème évolue autour de la révolution permanente qui génère l'amitié et la fraternité internationaliste. Dans le *Premier chapitre, juillet 1914, Erevan*, le lieu des actions est la rue Astafian, la rue principale d'Erevan, une petite ville provinciale de l'Empire russe. Sur ce fond du décor de la rue populeuse, il identifie l'ouvrier Poghos (Paul) en sueur et fatigué. Soudain, dans l'atmosphère étouffante, sous le soleil dardant, une goutte de sueur de front de Poghos tombe dans la poussière et fait surgir de la terre des armées par milliers : *Des soldats de fer, de bronze* (Œuvres, II, 1963, p. 129). Ils portent des drapeaux rouges et au premier rang s'avance Poghos avec un

¹¹⁸ Le mot *huy hay* est généralement utilisé pour désigner les personnes d'origine arménienne, mais la dispersion du peuple arménien dans le monde au cours des siècles a créé le besoin de faire la distinction entre les Arméniens par rapport à leur lieu d'habitation, et donc, l'Arménien d'Arménie est *huyuuuuuuuiggh hayastanc'i* pour l'Arménien de diaspora qui est à son tour *uhyuuuuuuuuy sp'your'qahay* pour les Arméniens d'Arménie. On utilise également *uuuuuuuuuuuy tas'kahay* pour l'Arménien de Turquie, *uuuuuuuuuy r'ousahay* pour l'Arménien de Russie, *ghuuuuuuuuuy fransahay* pour l'Arménien de France, etc.

drapeau sur l'épaule. Et ce miracle est possible parce que Poghos revient de chez un ami qui lui a parlé des événements graves qui vont venir. Le deuxième personnage est *Hamo le boutiquier* – *Xanout'pan Hamo*. L'unique souci de Hamo est le bon déroulement des ventes et le profit. Même l'annonce de la guerre ne lui remue point l'âme. Le deuxième chapitre décrit l'ampleur de la Première Guerre mondiale en un langage simple :

Լսեցի՞ք –	Avez-vous entendu ? –
Ելան –	Ils se sont levés –
Բանակներ հսկա, երկաթազրահ: (Œuvres, II, 1963, p. 132)	Des armées énormes, blindées.

Ou encore :

Ու որնու՛մ էին –	Et elles hurlaient –
«Վն՛-վն՛-վն՛» –	« Vo-vo-vo ! » - « vo-vo-vo ! » –
Թնդանոթների կոկորդները չոր –	Les gorges sèches des canons –
«Վն՛» –	« Vo ! » –
«Վն՛-վն՛»	« Vo-vo ! »
«Վն՛-վն՛» –	« Vo –vo ! » –
Գիշեր,	Nuit,
Ցերեկ,	Jour,
Կեսօր:	Midi. (Œuvres, II, 1963, p. 134)

Le schéma est linéaire. Il n'est pas difficile de deviner la préférence du poète. Deux camps adversaires sont comparés : les prolétaires de tous les pays travaillent dans les usines pour fabriquer des bombes, tandis que les capitalistes dans leur cabinet pensent aux gaz, aux armes sophistiquées pour gagner la guerre et s'enrichir.

Dans le troisième chapitre, le poète-narrateur s'indigne. C'est l'automne et il revient à la rue Astafian où des *christs arméniens* meurent de faim et de maladie par milliers. Hamo le boutiquier devant son échoppe semble ne pas les voir. Hamo ne comprend pas ou ne veut pas comprendre l'ampleur des désastres de la Catastrophe. Fatigué de ces informations sur les problèmes géopolitiques, il rentre chez lui pour jouer aux cartes, alors que : « Et devant sa boutique / Un orphelin était en train de mourir. » (Œuvres, II, 1963, p. 139). C'est l'image du *rescapé nairien*, mendiant un bout de pain devant la maison de Hamo le Mazout du roman *Pays Nairi*, l'image métaphorique du génocide.

Entre-temps, Poghos est appelé sous les drapeaux et il vit l'enfer de la guerre. Tcharents place la question nationale dans le thème de la révolution. Dans le Quatrième chapitre *Erevan. C'est-à-dire – Naïri* (Œuvres, II, 1963, p. 140), Tcharents refait l'histoire, en parlant du présent de son pays Naïri : « Un vieux rêve antique / Un pays – fantôme des siècles. » Devant la boutique de Hamo, on trouve Hamazasp, le soldat courageux de la patrie et l'instituteur Sogho (diminutif de Salomon) qui est un des fils chers de Naïri : « Դարերի սշուշից ելած, / Ձեռքին՝ հնամյա մի նետ — / Դարերի սշուշի վրա / Գրոււմ էր՝ «Վեց վիլայեթ» / Sorti des brouillards des siècles, / Dans la main une antique flèche — / Dans la brume des siècles / Il écrivait : « Six vilayets » » (Œuvres, II, 1963, p. 141)

L'instituteur Sogho et le fidayi originaire de l'Arménie occidentale qui rêve de la libération de son village, ne comprennent pas pourquoi l'Arménie ne trouve pas sa place sur cette terre. Tcharents le sait, et de plus, connaît *son* ennemi : c'est le Capital, l'ogre qui se promène partout et qui se nourrit de cadavres. Mais la révolution n'est pas loin. Tcharents connaît la raison, le moteur de la révolution : c'est l'envie des gens simples de stopper la guerre et de fraterniser avec tous les peuples. Tcharents change de lieu sans transition. Il amènera le lecteur à Moscou, pour parler du coup d'état bolchevik et de la guerre civile.

Dans le cinquième chapitre, le poète revient à Erevan où l'ennemi a de nouveau repris Kars et arrive vers Erevan : 1918. Et de Moscou rouge partent aux quatre coins du monde des dépêches : « Les frères, levez-vous, c'est notre lutte finale ! » (Œuvres, II, 1963, p. 146). La révolte de mai 1920 à Alexandropol est introduite dans le décor du mouvement révolutionnaire mondial et de la révolution permanente. On revoit Poghos, revenu de la guerre et devenu évidemment bolchevik. Il a politiquement évolué. Il ne ressemble pas d'ailleurs au *Nairophobe* de son roman — l'enseignant Marouké.

Dans la postface, si le poète salue la construction de ce monde nouveau où il voit la reconstruction de son rêve national, il exprime aussi sa vigilance de poète éveillé face aux événements, son inquiétude et sa crainte prophétique : « Թե խաբէն օրերն այս հրկեզ՝ / Սրսն՝ վ՝ միշտ քեզ պէ՛ս ու քեզ հե՛տ — / Ես էլի՛ քն փառքը կերգեմ — / Ես — չնչին, / Վերջին / Պե՛տն ... / Si ces jours enflammés me trompent : / De mon cœur, toujours comme toi et avec toi ! — / Je chanterai encore et toujours ta gloire — / Moi — infime, / Dernier / Poète ... » (Œuvres, II, 1963, p. 150).

Ainsi, Tcharents ne dissimule ni sa vraie motivation ni la raison de son attachement à la construction du nouveau monde, à savoir reconstruire son rêve national à travers un langage poétique renouvelé.

À la recherche de nouveaux langages poétiques

Les années 20 représentent une période créatrice, mouvementée pour Tcharents. Les principes de la *Déclaration des Trois* donnent naissance entre autres à des textes contradictoires. Entre deux poèmes sur la révolution, Tcharents reste provocateur, mais constructif. Il expérimente, il agit en poésie. Il compose des poèmes avec des approches poétiques différentes. En 1922, par exemple, sur le thème de l'amour, un sujet constant dans sa poésie, il écrit le *Recueil de chants* (*Տաղարան, Tal'aran*, Œuvres, I, 1962, p. 221-246) — une série de poèmes d'inspiration sayat-novienne où le poète recrée l'univers poétique de Sayat-Nova, poète du XVIII^e siècle, en utilisant des éléments stylistiques et rhétoriques de sa poétique singulière. Tcharents utilise les structures poétiques de Sayat-Nova : rythmes, répétitions rimées (l'analyse du poème *De ma douce Arménie* sera proposée dans un but d'analyse comparative et de traduction au chapitre 6).

En même temps, il écrit le poème *Romance sans amour* (*Ռոմանս առ առջիկ, Romans ansér*, TCHARENTS A., 1983, p. 279-297) l'antipode du recueil *Tagharan* par sa forme et par son fond. Dans son article *Pro domo sua* en réponse aux critiques littéraires de son époque, Tcharents dit ceci : « Avec ma *Romance sans amour* je me mets, d'une part, contre notre ancienne poésie, de l'autre, contre nos « prolétariens ». J'ai voulu décrire l'amour. Comment ? — J'ai opposé la haine masculine à l'attitude rêveuse et passive de Terian envers la « femme », envers cette « chimère » bourgeoise qui, obtenant chair et os, devient tout simplement « un chat doré », une femelle. [...] Qu'est-ce l'amour lorsque les millions manifestent — voilà le sens de mon poème. [...] Quiconque sait ce que signifie vision « prolétarienne » au sens **émotionnel** — qu'il le dise à haute voix. Notamment concernant l'**amour** [...] nous devons nous efforcer à créer notre **culture**

littéraire qui par ses formes, ses procédés, son langage et son rythme s'opposera à la culture ancienne. »¹¹⁹

Le poème, composé de 553 vers allant des monosyllabes à des décasyllabes, est divisé en cinq parties : *non-début, début, suite, suite et fin, P.S.* C'est une rupture nette avec le symbolisme et avec le néoromantisme révolutionnaire. Le vocabulaire « apoétique » des futuristes souligne la différence avec l'expression et les idées littéraires précédentes : Toumanian, Terian et tout le passé littéraire, en général. Tcharents semble couper le pont avec le passé pour créer son propre langage poétique et son style. Il attaque le conservatisme de la critique littéraire qui ne veut pas voir la complexité du champ littéraire : exprimer le *nouveau* de l'époque tout en sauvegardant le rêve national comme son élément essentiel et central. Tout en aimant Terian, il écrit :

Traduction littérale

Հաճեի՞ք է, չէ՞,	Il (vous) plait, n'est-ce pas
Էլի ձեզ	Encore à vous
Տերյանի երգը թքոտ:	Le chant baveux de Terian ?
Բայց	Mais
Էսօր	Aujourd'hui
հոգիս թող ձեզ լիզի	que mon âme vous lèche (effleure)
երկաթե,	de fer (tel un fer)
թեժ արդուկով:	de fer à repasser chaud (à repasser brûlant).

TCHARENTS A., 1983, p. 279.

Le poète veut tourner la page de la poésie existante qui d'après lui ne correspond plus aux idées nouvelles. Pour Tcharents le renouveau ne se résume pas en ce que la propagande attend, mais dans le *comment* :

Կարծում եք՝ հենց է ս է — չէ. / ուզեցի — կերգեմ ոնց որ կա. / խոսքերով նույն նեխած ու ծեր — / երեկ — սեր, / էսօր — շոգեկառք. (TCHARENTS A., 1983, p. 280)

¹¹⁹ Իմ «Ռոմանս անսեր»-ով ես դուրս եմ եկել մի կողմից մեր հին տերյանյան պոեզիայի, մյուս կողմից մեր «պրոլետարականների» դեմ: Ցանկացել եմ պատկերել սերը: Ի՞նչպես: - Տերյանյան պասիվ, երազային վերաբերմունքին դեպի «կինը», դեպի այդ բուրժուական «ցնորք»-ը՝ ես հակադրել եմ առնական աստելությունը դեպի այդ «ցնորքը», որ մարմին ու միս ստանալով դառնում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ «ոսկեգօծ կատու», էգ [...] Ի՞նչ է սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես – ահա իմ պոեմի իմաստը: [...] Ով որ գիտի ի՞նչ է նշանակում «պրոլետարական» աշխարհագրացում՝ **հուզական** առումով – թող բարձրաձայն ասե: Մանավանդ **սիրո** խնդրում [...] մենք պետք է ձգտենք ստեղծել մեր գրական **կուլտուրան**, որ իր ձեւերով, պրիմներով, լեզվով ու ռիթմով հակադրվի հինին: Œuvres, VI, 1967, p. 38-40.

Vous pensez que c'est comme ça ? / si je veux — je chanterai tel qu'il est : / avec les mêmes mots vieux et pourris — / hier — l'amour, / aujourd'hui — la locomotive

Une fois les *poètes bossus* mis au courant de ses intentions, Tcharents reprend la problématique qui lui est chère : l'avenir du langage poétique, le langage de cette nouvelle culture sans classes, l'expressivité d'une poétique moderne et futuriste. Or, pour lui, la langue et le vocabulaire existant ne suffisent plus pour exprimer les nouvelles idées. Un nouveau langage, de nouveaux rythmes sont nécessaires. Il compose une romance, mais sans amour. Le titre oxymorique annonce déjà l'approche provocatrice. La partie *Début* s'oppose à l'atmosphère symboliste : « Tu n'es ni une illusion frêle ni un miracle inexistant de l'âme ». Génia, la fille ou la femme, sera louangée pour son doux corps *par mon crâne comme un gong* du poète (Tcharents joue sur la sonorité des mots *gang* – crâne en arménien et *gong*) où se niche un petit insecte et en frappant d'*en bas*, peut à la fois faire crier de douleur et remplir de passion charnelle. On est loin de la femme tuberculeuse. Génia est plutôt l'objet de la passion charnelle :

Աղջիկ:	Une fille.
Մարմին:	Un corps.
Աչքեր են	Ce sont des yeux.
Շրթունքներ:	Des lèvres.
Հոնքեր:	Des sourcils.
Կոնքերի կոնքը կլոր:	La conque ronde des hanches.
Ուզում ես՝ գա՛ ,	Tu veux qu'elle vienne !
շրթունքե՛ր —	qu'elle (t')embrasse —
քեզ.	toi !
գրկե՛ս u հրկեզ ձեռքերով:	que tu l'étreignes avec des mains brûlantes.
Ի՞նչ հուշ,	Quelle souvenir ?
Ի՞նչ ցնորք,	Quelle illusion ?
երազ,	un rêve,
լուսնահար տխրություն ու երգ: —	un chant et une tristesse chimérique. —
Կգա,	Elle viendra,
կգգվի նա — շոգ.	elle se blottira — chaude,
շեկ.	blonde :
վավաշոտ.	lascive :
Է՛գ:	une femelle !

TCHARENT A., 1983, p. 284.

Tcharents n'est pas Terian et il « a déjà craché, jeté » les chants et les *arcs-en-ciel*. Le monde a changé. Il a vu « le feu, la guerre, les armées rouge et blanche », mais il n'est pas mort, il vit. Le poète se veut convaincant de l'inexistence de l'illusion, du rêve, du troubadour... Il préfère la femme en chair et en os à cette *fille de rêve*, cette *illusion*. Le vocabulaire très en vogue rappelle le passé récent et le désir de construire une société complètement libérée des carcans du passé. C'est l'amour et la femme à la manière moderne. Il crée son langage moderne.

Traduction littérale

P.S

Ծիծաղո՞ւմ եք :
 Իհարկե դե...
 Ե՞ս –
 պոետ,
 «երկաթե»
 «կարմիր»
 և
 հանկարծ
 երգի տեղ երկաթե —
 կիրք,
 կոնք,
 կին:
 Չգիտեմ:
 Բայց գիտեմ հաստատ,
 Հավատում եմ,
 զգում եմ, որ նա
 իմ
 վերջին
 շնչին նստած
 պիտի վեր համբառնա!
 Չարենցը մեռա՞վ.
 Մեռավ:
 Նոր պոետ ծնվի որ մի:
 Թքած թե թերթերի վրա
 Իշարար շարեն ՈՂՈՐՄԻ:

Riez-vous ?
 Et en effet...
 Moi ? –
 poète,
 « de fer »
 « rouge »
 et
 soudain
 à la place du chant de fer —
 passion,
 hanches,
 femme.
 Je ne sais pas.
 Mais je sais sûrement,
 Je crois,
 je sens que lui
 assis sur mon
 dernier
 souffle,
 doit monter aux cieux !
 Tcharents est mort ?
 Il est mort.
 Pour qu'un nouveau poète naisse.
 Tant pis si dans les journaux
 On écrit bêtement : PITIÉ POUR SON ÂME !

TCHARENTS A., 1983, p. 296-297.

Il reconnaît la nature dialectique de la poétique. Il salue dans sa propre mort la venue d'un *autre* poète, une caractéristique qui traverse son œuvre : « From the standpoint of aesthetics, on the ground of poetic experience, the search for the other entails constant experimentation with new poetry. This is what constitutes the internal logic of the

various detours and leaps in Charents's work. [...] Charents offers us the clearest possible formulations of this conquest of the other. At the end of *A Romance Without Love*, the poet dies so that « a new poet may be born » »¹²⁰

Pour Tcharents, l'essentiel réside dans la recherche des voix poétiques constamment renouvelées, comme un terrain d'expérimentation créatrice.

Le sort de la revue *Standard*

Après la *Déclaration des Trois*, le *Standard* — une revue dont l'unique numéro sera édité, mais jamais diffusé, en mai 1924, à Moscou, par Tcharents et ses deux amis architectes Mikaël Mazmanian et Karo Halabian — se veut à la fois un acte énonciatif de la fin de la poésie ancienne de Terian (*teryanakan*) et de la nouvelle ère poétique. D'après Tcharents, il manque à la *Déclaration des Trois* un programme clair de procédure de changements du langage littéraire. Le *Standard* devait assurer « le développement de la concrétisation de la *Déclaration* et son introspection idéologique détaillée et formelle. » (Œuvres, VI, 1967, p. 97-98)

Tcharents, l'esthète, trouve que l'art et la littérature doivent servir à la cause de la révolution d'une manière utilitaire et propagandiste et pour ce faire, il faut d'abord trouver de nouvelles formes et expressions poétiques adéquates à ces nouvelles réalités. Si cette approche littéraire artistique représente une avancée pour la recherche de nouveaux styles, la « bannérisation » de l'idéologie soviétique limite, voire empêche l'épanouissement et l'évolution de la pensée littéraire. La commande sociale de l'idéologie soviétique fausse cette condition fondamentale de la liberté créatrice. Tcharents expose le point de vue principal du *Standard* disant ceci : « Clairement : *Standard* fait descendre l'art de sa position particulière et lui attribue une signification purement utilitaire et pragmatique. Dans le domaine de la littérature et de l'art *Standard* propose comme une ligne directrice principale : en théorie, une approche formelle et

¹²⁰ BELEDIAN Krikor. In: *Yeghishe Charents, The Poet of poetry*, in *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*. NICHANIAN Marc (sous la direction), ed. Mazda Publishers, 2003, p. 296.

sociologique, en pratique, un thème social actuel + une idéologie de classes pure + la dernière expression formelle de cette branche de l'art. »¹²¹

Autrement dit, le nouvel art doit servir comme une utilité publique pour la classe ouvrière. Cette utilité doit être concrète. L'art de commande doit être *prestataire* (*spasavorakan*). Le langage doit être simple et accessible à tous. Dans ses souvenirs, Mazmanian raconte : « Au début de 1924, nous entreprîmes avec Tcharents la publication d'un mensuel artistique littéraire. Nous avons quelques points de vue sur certaines branches de l'art et la nécessité de publier une revue avait mûri. Nous proposâmes de la nommer *Standard*. Tcharents hésitait sur l'adéquation du nom. Il chercha dans les dictionnaires son sens : le mot standard avait deux significations — l'un étendard et l'autre — élément de référence. Sur la couverture, nous avons mis une photo de Lénine, de la tête aux pieds, debout sur une voiture *Dynamo*. Cette composition originale devait exprimer l'idée : *Le socialisme, c'est l'électrification plus le Pouvoir des soviets*. »¹²²

Les genres proposés en littérature par *Standard* sont : agit-poème, roman d'aventures, satire-agit, agit-drame, bouffonade politique. Le *Standard* a l'ambition de devenir le précurseur d'une nouvelle approche artistique et littéraire, alors que le pouvoir des soviets cherche la servilité de l'art et de la littérature à l'idéologie. D'ailleurs, même dans les pensées de Lénine concernant l'utilité de l'art et des littératures nationales à l'idéologie soviétique il n'était pas prévu la liberté de la pensée artistique.

¹²¹ Պարզ՝ «Ստանդարտը» իջեցնում է արվեստը իր առանձնակի դիրքից եւ տալիս է նրան գուտ ուտիլիտար, գործնական նշանակությունը: Գրականության եւ արվեստի ասպարեզում «Ստանդարտը» որպէս հիմնական ուղեգիծ՝ առաջադրում է տեսականում՝ ֆորմալ եւ սոցիոլոգիական մոտեցում, գործնականում՝ սոցիալական ակտուալ թեմա+դասակարգային անխառն իդեոլոգիա+արվեստի տվյալ ճյուղի ֆորմալ վերջին խոսքը: (Oeuvres, VI, 1967, p. 558.) On peut feuilleter l'unique numéro de la revue *Standard*, mis en ligne depuis le 10 août 2014 sur : www.arteria.am/hy/1311076424

¹²² 1924 թ. սկզբներին Չարենցի հետ ձեռնարկեցինք գրական-գեղարվեստական մի ամսագրի հրատարակության: Արվեստի առանձին ճյուղերի վերաբերյալ որոշ տեսակետներ ունեինք եւ հասունացել էր ամսագիր լույս ընծայելու անհրաժեշտությունը: Անունը առաջարկեցինք դնել «Ստանդարտ»: Չարենցը երկմտում էր այդ անվան նպատակահարմարության նկատմամբ: Նայեց բառարաններում նրա բուն նշանակության մասին. Ստանդարտ բառը երկու նշանակություն ուներ, մեկը՝ որոշ, մյուսը՝ օրինակելի նմուշ: Շապիկի վրա դրել էինք Լենինի լուսանկարը ողջ հասակով մեկ՝ կանգնած դիմամտ մեքենայի վրա: Այդ յուրօրինակ կոմպոզիցիան պետք է արտահայտեր «Սոցիալիզմը՝ դա էլեկտրոֆիկացիան է պլյուս Սովետական իշխանություն» գաղափարը:

MAZMANIAN Mikaël (et autres), <Իշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին (Չարենցի հետ), *Hişol'out'younnér Yél'ışé Ćarénc'i masin (Ćarénc'i hét)*, [Souvenirs sur Yéghiché Tcharents (Avec Tcharents)], Erevan, éd. Haypétrhat, 1961, p.68.

En réalité, l'écrasement de la liberté artistique et littéraire continuera d'une façon dissimulée, à travers la formulation *forme nationale, fond idéologique*, avancée par la propagande idéologique qui est présentée comme le défenseur des littératures nationales.

D/ Réorientation littéraire politiquement correcte ?

En 1922, dans le journal *Arménie soviétique (Xorhrdayin Hayastan, n° 267-268)*, Alexandre Miasnikian¹²³ — homme politique et critique littéraire — donne sa vision de la nouvelle littérature en précisant trois caractéristiques. Cette littérature doit clairement exprimer, selon Miasnikian, une *position idéologique*, une *thématique concrète* et être dotée d'une *qualité esthétique*. La nouvelle littérature doit « évoluer seulement par la voie de convergence des traditions esthétiques nationales et du contenu internationaliste surgissant de l'expérience vivante de la construction socialiste. »¹²⁴ En somme, les écrivains nationaux et régionaux devaient créer le modèle parfait de l'homme nouveau aux traits nationaux. Miasnikian n'apprécie pas l'écriture publicitaire des affiches et invite les écrivains à s'inspirer du passé épique. Il suit la vision léniniste du rôle de la psychologie dans la littérature et du choix de formes littéraires.

Miasnikian voit en Tcharents le poète qui pourrait préparer cette nouvelle littérature à venir. Il organise le voyage de Tcharents en Europe du 23 novembre 1924 au 31 juillet 1925, avortant ainsi le *Standard* et ses principes de la littérature soviétique. Le voyage change les regards de Tcharents sur le rôle et les objectifs de la littérature

¹²³ Alexandre Miasnikian est né le 9 février 1886 dans la région de Nakhitchevan de l'Empire russe. Il meurt dans un accident d'avion le 22 mars 1925, près de la ville de Tiflis. Étudiant à Moscou, il participe aux mouvements révolutionnaires. Après l'insurrection de février 1917, il dirige les actions de la fraction bolchevique au sein de l'armée rouge. Il occupe des postes de responsable politique en Bélorussie, puis à Moscou. En avril 1921, il rentre en Arménie comme le commissaire du conseil du comité du peuple. Dès 1922, il devient le dirigeant et l'organisateur de la Fédération de la Transcaucasie. Il est aussi critique littéraire et publie des articles sous le pseudonyme de Martouni.

¹²⁴...զարգանալ միայն ազգային գեղարվեստական ավանդների եւ սոցիալիստական շինարարության կենդանի փորձից բխող ինտերնացիոնալիստական բովանդակության համադրման ճանապարհով: AGHABABIAN Souren. *Yéghiché Tcharents*, vol. 2, 1973, p. 50.

soviétique. Il compare les deux mondes, capitaliste et socialiste, il voit l'état des communautés arméniennes en diaspora. Il visite Constantinople, Athènes, Naples, Rome, Venise, Paris, Berlin. Il écrit des poèmes comme Maïakovski — écrivain venu d'un *pays libre*. Il relie ses impressions à l'idée centrale de louer l'Union soviétique comme un havre de paix de la classe des travailleurs. Il invente des personnages, tel *Ali* qui habite à Constantinople ou il sacralise des lieux, comme *le mur des Communards* à Paris — symbole de la lutte permanente, ou encore il revalorise la vie des personnes célèbres comme Lénine. De plus, ses jours passés à Venise, en compagnie de l'écrivain Avétik Issahakian,¹²⁵ donnent lieu à des réflexions sur l'art en général, l'art soviétique et la méfiance du « vieux » poète vis-à-vis de l'État soviétique et de cette nouvelle littérature. Tcharents invite Issahakian à rentrer au pays, à participer à la construction de la nouvelle littérature au lieu de rester « dans cette Venise lointaine » avec des souvenirs sombres du passé et rejeter le monde nouveau (*Élégie, écrite à Venise, Œuvres, II, 1963, p. 250-264*).

Ainsi, la profonde conviction de Tcharents concernant la prédominance de la littérature par rapport à quelque idéologie que ce soit, décide le *futur proche* de sa poésie et dans une lettre datée du 14 mai 1925, il écrit : « J'ai vu, j'ai senti d'une manière profonde que depuis la glyptique égyptienne jusqu'aux impressionnistes français, tous, sans exception, appartenaient à une seule école, et — c'est la mentalité existante, la psychologie de la classe dominante de chaque époque. »¹²⁶ En fait, il ne rejette pas sa vision du *Standard*. Il réaffirme plutôt d'une part, l'existence du lien inhérent entre le temps et l'art et de l'autre, la nécessité de garder la littérature hors de la portée d'une idéologie. Elle doit plutôt être le catalyseur de cette idéologie, son arbitre, voire son juge. Une approche esthétique renouvelée se dessine avec de nouvelles toiles narratives. Les thèmes ont changé, l'écriture a changé.¹²⁷

¹²⁵ Poète arménien, né en 1875, mort en 1957.

¹²⁶ Extrait d'une lettre, écrite le 14 mai 1925, à Berlin, adressée à la revue *Vichka* de Bakou, qui la publie dans son premier numéro, en juin de la même année. « Ես տեսա, ամենախոր կերպով զգացի, որ եզիպտական արձանագործությունից սկսած մինչև ֆրանսիական իմպրեսիոննիստները, բոլորն անխտիր, մի դպրոցի են պատկանելիս եղել, եւ դա – ամեն մեկի դարաշրջանի տիրապետող դասակարգի հոգեբանությունը, տիրող մտայնությունն է: » (Œuvres, VI, 1967, p. 425)

¹²⁷ Il écrit des poèmes sur le monde ouvrier et les luttes des classes. *Istanbul*, le 19-22 décembre, à Constantinople ; *Poème héroïque (Poém hérosakan)* écrit en février 1925 à Rome ; *Le mur des Communards à Paris (Komounarnéri pate P'arizoum)* ; du 12 avril au 23 mai 1925, à Berlin, dédié à la mémoire d'Alexandre Miasnikian.

1925-1932 : l'un des thèmes dominants est la figure mythifiée de Lénine après le décès: *Ballade à propos de Vladimir Ilitch Lénine, du moujik et d'une paire de chaussures*, écrite en 1924, *Tonton Lénine*, écrit en 1924,

Mais qu'est-ce qui a changé dans l'écriture de Tcharents par rapport aux trois caractéristiques de la nouvelle littérature, avancées par Alexandre Miasnikian ?

Dans son *Poème héroïque* (*Poém hérosakan*, écrit en février 1925, à Rome, Œuvres, II, 1963, p. 227-231), il *théorise* sa vision de l'art poétique — la poésie est en symbiose avec le temps et les événements politiques, historiques. Donc, il met de côté le *tambour lefien*,¹²⁸ car la vie a changé, les moyens de lutte ont changé. Écrire en *lignes rompues* (*hatvol' tol'érov*) n'est plus de mise. Il faut revenir à la source et réinventer l'écriture en tenant compte des difficultés de cette tâche permanente.

Il annonce ouvertement son interprétation de la formulation du *fond idéologique* qui n'est pas celle des chefs politico-littéraires. Autrement dit : **dans une œuvre, l'aspect social ne doit pas être visible ou primer sur l'aspect universel de l'œuvre.** De plus, l'œuvre qui se fixe des barrières idéologiques pour mettre en avant l'objectif d'une *classe sociale* ne peut être ni reçue ni perçue par tout le monde. Pour sa défense, il rappelle aux critiques son attachement à la cause depuis toujours, même s'il est considéré comme un *étranger*. Il connaît certes la valeur de l'écriture de commande, cependant, il faut lancer et se lancer dans cette nouvelle littérature, quitte à forcer sur les traits et épaissir les couleurs. Tout change et cette nouvelle littérature a besoin de nouvelles expressions, de nouvelles formes, sans pour autant négliger l'esthétique de son langage.

Lénine et Ali, écrit le 24 novembre à Trébizonde, etc.

Les séries : *Aube épique* (*Էպիկական լուսաբաց*, *Èpikakan lousabac'*) 1926-1930, dédié à son épouse Arpénik Tcharents, composé de cinq parties : *Éloges et conseils* (*Ներբողներ ու խոհեր*, *Nérbol'nér ou xohér*), *Élégies et autres vers* (*Էլեգիաներ եւ այլ բանաստեղծություններ*, *Èlégianér yév ayl banastél'cout'younnér*), *Fragments épiques* (*Էպիկական ֆրագմենտներ*, *Èpiqakan fragmétnér*), *Poèmes versifiés* (*Չափածո նովելներ*, *Շափ'aco novélnér*), etc. La série *Entracte lyrique* (*Լիրիկական անտրակտ*, *Lirikakan anrakt*) 1927-1930, composée de : *Ars poetica*, *Épigrammes et vers satiriques* (*Էպիգրամներ եւ սատիրական բանաստեղծություններ*, *Èpigramnér yév satirakan banastél'cout'younnér*)

¹²⁸ Il s'agit de la revue *LEF*, *Levyi Front Isskustv*, *Front de gauche des arts*, fondée en 1923, par Vladimir Maïakovski et Ossip Brik.

Le fond et la forme

Ses recherches en art poétique ne se limitent pas aux cadres déterminés par la formulation de *forme nationale* comme un préalable à l'émergence de la littérature prolétarienne. Pour Tcharents la poésie n'est pas une chose de figé, mais un mouvement en spirale qui garde en lui des éléments des langages précédents explique Krikor Beledian : « In Charents that poetic act is a desire which constantly aims to subvert, alter, or transform the given; as such, it can unceasingly pass from one mountain to another, one extreme to another, one position to another, in kind of **permanently restless movement...** »¹²⁹ (je surligne)

En ce qui concerne le fond, depuis ses premiers poèmes symbolistes jusqu'au style provocateur futuriste, sa vision poétique n'a pas changé : pour faire revivre la *transcendance nationale* dans une société fermée et antidémocratique, il accepte des détours. Tcharents comme tant d'autres se met à dissimuler ses vraies intentions.

Après la victoire de Staline contre Trotski, le Parti cherche plus d'investissement et plus de productivité de la part des écrivains. Le *fond idéologique* est orienté vers le stalinisme. Cependant, les résultats obtenus ne sont pas toujours à la hauteur des attentes des dirigeants. Pour faire « suivre » et répondre aux attentes du Parti, Tcharents choisit des thèmes où selon la vision linéaire de la littérature éducative soviétique il y a des personnages positifs — exemples à suivre — et des personnages négatifs — néfastes à la construction de la société soviétique ou exemples pour rééduquer l'individu en permettant de mener un travail sur soi : « Dépeint comme un être travaillant et cultivé, l'Homme nouveau se voulait une personne soignée, un modèle d'hygiène et de ponctualité qui s'est affranchi des sentiments égoïstes et qui demeure toujours lié à l'obligation de se sacrifier pour les autres, voire à mourir pour une cause collective. »¹³⁰

Tcharents ressuscite et redimensionne la ligne transcendante de sa poétique qui en fait n'a pas changé : c'est le problème national avec ses composantes complexes et tragiques dans une nouvelle réalité politique. On le voit réapparaître dès 1922 — la

¹²⁹ BELEDIAN Krikor. *The Poet of poetry*. In: *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, sous la direction de NICHANIAN Marc, ed. Mazda Publishers, 2003, p. 297.

¹³⁰ LANDRY Jean-Michel. *La formation du sujet stalinien : littérature et subjectivité en Russie soviétique* (note de recherche). In : *Anthropologie et Sociétés*, vol. 32, n°1-2, 2008, p. 253-264. [en ligne]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderugit/018892ar>

glorification de la patrie dans le poème *De ma douce Arménie*, ainsi que le sort national par la prisme internationaliste dans les poèmes futuristes ou encore sa vision de la transcendance nationale à travers le poème *Le garçon aux cheveux bouclés* (*Գանգրաւիէր տղան, Gangrahér tl'an*) entre 1928-1929.

Lorsque Tcharents écrit ce long poème narratif, il lie ses aspirations nationales avec l'Union soviétique. L'avenir lui apparaît paradoxalement sous des couleurs symbolistes – le *bleu* du ciel et la journée printanière en cheveux *enflammés* qui nous rappellent *la croix d'or enfoncée dans le bleu du ciel*. Dans ce décor lumineux et chaleureux, il reprend son *rêve nairien*, cette nostalgie de l'union avortée de son pays, exprimé par l'image panoramique d'une future *chaussée qui s'étire de nouvel Erevan jusqu'à l'Ararat* : « Փակոււմ եւ հոգնած աչքերըս մի պահ / Եվ տեսնոււմ եւ ես — այնքա՛ն, այնքա՛ն պարզ / Գալիք մի զարուս, վառ մի օր սիւս / Je ferme un instant mes yeux fatigués / Et je vois — tellement, tellement clair : — / Un printemps futur, un jour éclatant » (Œuvres, IV, 1968, p. 103).

Les échéances de la réalisation du rêve ont changé. L'avenir n'est plus le futur proche, mais un futur incertain : « Ինչքա՛ն են արդոյք տարիներ հոսել / Մինչև զարնային այս օրը զվարթ : / Combien d'années se sont écoulées / Jusqu'à ce jour gai, printanier ! » (Œuvres, IV, 1968, p. 103). Le rêve continue. Il décrit la ville d'Erevan et ces rues où les maisons et les usines sont alignées les unes à côté des autres. Les gens sont souriants et dans les maisons, il y a de la lumière. Dans le silence de la matinée future, avance un groupe de pionniers ; le foulard rouge au cou, à pas sûr, au rythme du tambour. Ils passent devant la vallée où coule le fleuve et où gisent des pierres anciennes et le poète, lui-même, est un souvenir anonyme et effacé entre ces pierres oubliées. (Œuvres, IV, 1968, p. 104).

Le poète oppose à cet avenir merveilleux le présent que lui paraît comme du passé — proche ou éloigné. Le poète pense toujours que le passé n'est pas important, vu l'état des *pierres anciennes* ou tout simplement pour accentuer l'écart entre l'ancien régime et le bien-vivre de l'ère soviétique. Le silence du présent narratif est *instable, éphémère, titubant* alors que le silence du passé, celui des tombes est stable, durable, solide. Le poète s'invite dans le texte par le biais d'une simple inscription tombale et annonce sa non-présence dans cet avenir : « Գրված է վրան. — « Եղիշէ Չարենց, /

Բաւաւստեղծ, ծնված Մակու քաղաքում » / Il est écrit dessus : — « Yéghiché Tcharents, / Poète, né dans la ville de Makou » » (Œuvres, IV, 1968, p. 105)

Le nom rappelle vaguement quelqu'un. Le jeune garçon aux cheveux bouclés ne vit sa vie qu'au présent. Le poète accepte cette « non-reconnaissance » des générations pour vue que la vie soit meilleure. Le garçon peut piétiner sa tombe avec ses pas *lumineux*, car il est *l'enfant aux cheveux dorés de notre avenir meilleur* (Œuvres, IV, 1968, p. 105). Paradoxalement, la figure du jeune garçon aux yeux bleus et aux cheveux bouclés, porteur de la transcendance nationale dans le cadre soviétique, ressemble au jeune garçon du poème *Intermède* (chapitre 3) qui chante la fin des *Achilles* en Union soviétique et leur métamorphose pitoyable en des *Pierrots*.

Réorientation ou dissimulation ? Il est difficile de le dire. Bien que la réalisation du rêve national soit continuellement repoussée dans le temps, elle reste le point névralgique de la poétique de Tcharents.

Exemples à suivre

Dès 1923, Tcharents écrit plusieurs poèmes sur Lénine. Il reste fidèle au léninisme comme un principe de construction d'une société juste. La figure de Lénine est familiale, aimante et sage. Il apparaît régulièrement dans ses œuvres dès les années 20 jusqu'en 1936. Dans ses ballades, ainsi que dans son poème *Requiem æternam*, la figure de Lénine est brossée à côté des prophètes et des philosophes, porteurs des idées humanistes. Dans le poème *Vision de mort*, 1933, à la sortie de la forêt obscure, l'homme aux yeux bleus avec une lampe dorée à la main est Lénine.

Dans son poème *Mon ami Lipo*, il lui a servi l'exemple à suivre pour la fabrication de l'homme nouveau la vie du révolutionnaire Liparit Mkhtchian (1894-1921), un ami d'enfance de Kars. Lipo est tué pendant les attaques de l'insurrection de février-mai 1921. Il était commissaire militaire et Tcharents était avec lui à Artachat (chapitre 1). La trame narrative est simple : description des événements. Il glorifie son courage et sa mort en martyr : « ...À l'aube on tua Lipo » (Œuvres, II, 1963, p. 279). Son ami meurt pour une cause noble : « Qui cependant ne rêve pas d'une telle mort ? » (Œuvres, II, 1968, p. 280). Pour Tcharents, les martyrs de la cause bolchevique méritent

les mêmes honneurs et souvenirs universels que les héros de Homère. De la même façon, dans le poème *Boris Žnélažé*, il louange Boris Dznéladzé (1900-1923), révolutionnaire, l'un des organisateurs du komsomol en Géorgie — plusieurs fois arrêté par les mencheviks et jeté en prison — qui a œuvré pour la victoire du parti communiste en Géorgie et en Transcaucasie (Œuvres, II, 1963, p. 302), etc.

Exemples de rééducation

Tcharents n'oublie pas les « autres » — les rejetés et les incompris par le pouvoir soviétique. Un sujet douloureux que beaucoup d'écrivains soviétiques abordent d'une façon linéaire : bon et méchant. Pour Tcharents l'éducation des générations passe aussi par les réflexions sur des thèmes contradictoires et difficiles à aborder. Le poème narratif inachevé *Chavarche le chef* raconte le drame d'un homme qui a pris les armes pour vivre et pour secourir le peu qui reste de son peuple massacré, avec l'aide et les promesses du gouvernement dachnak. Mais, Chavarche, ce *fedayi* aguerri, se retrouve désemparé face aux comportements des officiers arméniens *russifiés*. La bête est en lui. Tcharents décrit les nuits arrosées de désœuvrement d'un homme qui a été un héros. Les beuveries continues avec ses semblables à Erevan l'ont rendu insensible et méfiant. La promesse qui a été sienne depuis longtemps est rompue, il se sent inutile. Pendant une intervention armée contre les groupes armés des brigands tatars dans un village, il voit apparaître devant son cheval une jeune femme d'une beauté exceptionnelle. Tcharents traduit les sentiments contradictoires de Chavarche. Cette femme représente à ses yeux *l'ennemi éternel*, l'ennemi qui a massacré toute sa famille, a détruit sa vie et l'a chassé de son pays et à cause duquel il ne sait rien des siens ni de sa maison. Il ne reste pas indifférent face à la beauté de la femme, mais la soif de vengeance est plus forte que l'humain. Il tue aussi le soldat qui considère la femme comme son butin (Œuvres, II, 1963, p. 295). Chavarche cherche la mort, car sa mission sacrée s'est soldée par échec. Il se sent trahi par tous. Il mène une vie vaine ; de beuverie en beuverie. Il vexe et humilie sans raison valable même les passants dans la rue.

La figure de Charvarche incarne le désespoir, les frustrations, l'incompréhension des événements tragiques et les impuissances des autorités de l'État arménien. Il est devenu inhumain. La déraison dicte ses actes. La guerre lui a appris *la règle d'or* : il faut être fort pour être respecté. Tcharents ne condamne pas Charvarche. Cela est suffisant pour que la critique littéraire soviétique voie en cela le non-respect des directives du Parti.

De la même façon, le récit *De la maison de rééducation d'Erevan*, écrit en mars-avril 1927, à Maïkop, décrit les coulisses carcérales de la société soviétique. Tcharents se retrouve à la Maison de rééducation suite aux événements tragiques advenus dans sa vie. Le 5 septembre 1926, Tcharents ivre blesse légèrement une jeune fille, Marina Aïvazian, d'un coup de revolver. Le lendemain, il est écroué dans la prison d'Erevan, autrement dit la *Maison de rééducation* d'Erevan pour une affaire pénale. De plus, il est exclu du PC(b) d'Arménie. Il risque 8 ans d'emprisonnement sous régime sévère, mais le 9 novembre, le tribunal le condamne à 3 ans d'emprisonnement (Œuvres, V, 1966, p. 614). Dans la nuit du 1^{er} janvier 1927, sa femme Arpénik Ter-Astvatsatrian meurt à l'hôpital, suite aux complications d'une grossesse extra-utérine. Tcharents obtient un congé de sept jours et passe ces jours au cimetière. Vu son état de trouble psychologique, le 8 janvier, on décide de substituer sa peine d'emprisonnement par une *cure obligatoire* dans un sanatorium. Tcharents quitte la prison d'Erevan au début de février 1927. (Œuvres, V, 1966, p. 623)

Il part pour Maïkop où il retrouve sa famille et il se met à écrire le récit *Mémoires de la Maison de rééducation d'Erevan* après avoir passé presque six mois en prison. Tcharents étudie la vie carcérale de la nouvelle société soviétique qui veut *réduquer* ceux qui ont *dévié* du droit chemin. Tcharents compare ce lieu à celui du roman *La Maison des morts* de Dostoïévski.

Malgré des silences certains, le récit est un témoignage significatif sur un monde méprisé par le système soviétique. Il qualifie ses descriptions de *subjectives*. Voici ce qu'il dit dans la préface du récit : « Par le concours des circonstances tragiques, j'ai eu en six mois l'occasion de connaître suffisamment la vie à la Maison de rééducation d'Erevan ; et maintenant, je veux décrire cet endroit intéressant, qui même s'il existe et vit, devant nos yeux, de sa vie spécifique, reste un monde totalement inconnu – je peux le dire avec certitude – non seulement des larges masses, mais aussi d'une grande partie des communs

des mortels impliqués dans la vie publique. Mes impressions, je les écris maintenant « de mémoire », parce que, malheureusement, à l'époque, je n'ai pas eu la possibilité de « réunir du matériau », comme les philologues habiles le font lorsqu'ils se retrouvent dans un monde inhabituel. Il est nécessaire de dire aussi qu'ici, je raconterai seulement des « impressions » et je n'ai aucunement la prétention de m'occuper de l'**observation** de ce coin, disons, étonnant, de la vie soviétique. »¹³¹

En somme, lorsque le poète soulève de cette manière la question des « autres » dans la société soviétique, il affirme la suprématie et la liberté de la littérature sur l'idéologie dominante.

Quelle place ont ces gens mis à la marge de la société ?

Ils ne représentent pas l'idéal de l'homme nouveau. Tcharents les décrit comme des individus avec leurs défauts et leurs qualités, voire, les rend sympathiques.

Bref, Tcharents ne remplit pas la commande sociale. Tcharents comme Goethe et d'autres poètes de leur époque veut devenir *le souffle de [son] époque*, mais sans trahir sa *lyre*. (Œuvres, IV, 1968, p. 26). Être avec son temps et en même temps placer les intérêts de l'individu avant les exigences de l'idéologie, ce sont les aspects de l'acte de l'écrire en poésie pour Tcharents, sa poétique, son éthique. La poésie est son destin, il n' imagine pas son destin sans la poésie, même si la poésie libre peut le détruire : « Այս նոր հերկը, որ ուզում ես ցանել — / Օ, իհարկե, կարող է քեզ կործանել: / Ce nouveau labour que tu veux ensemer, — / Oh, en effet, il peut te détruire. » (Œuvres, IV, 1968, p. 142)

La prophétie de Tcharents se réalise plus tôt qu'il croyait. Le *Livre du chemin* qui devait devenir le couronnement de son action poétique annonce son profond désaccord avec le milieu politico-littéraire, voire avec le pouvoir politique.

¹³¹ Իրերի դժբախտ բերումով ես առիթ ունեցա մոտ վեց ամսվա ընթացքում բավականին ծանոթանալու Երեւանի Ուղղիչ Տան կյանքին, եւ այժմ ես ուզում եմ նկարագրել այդ հետաքրքիր վայրը, որը թեկուզ կա, գոյություն ունի եւ ապրում է մեր աչքի առաջ իր յուրօրինակ կյանքով, սակայն – ես համոզված կարող եմ ասել – ոչ միայն լայն մասսաները, այլեւ հասարակական կյանքով ապրող մահկանացունների գերազանց տոկոսը ոչ մի հասկացողություն չունի այդ աշխարհի մասին: Իմ ստացած տպավորությունները եւ այժմ գրի եմ առնում «հիշողությամբ», որովհետեւ, դժբախտաբար, ժամանակին հնարավորություն չեմ ունեցել գրավոր «նյութեր հավաքելու», ինչպէս այդ անում են հմուտ գրականագետները, երբ ընկնում են որեւէ արտասովոր աշխարհ: Անհրաժեշտ է ասել նաեւ, որ ես այստեղ պատմելու եմ միմիայն «տպավորություններ» եւ բնավ հավակնություն չունեմ զբաղվելու խորհրդային կյանքի այդ, եւ կասեի՝ զարմանալի անկյան **ուսումնասիրությամբ**: Œuvres, V, 1966, p. 277.

Chapitre 3

Entre l'action et la contemplation : le *Livre du chemin*

La parole est l'ombre de l'action

Démocrite¹³²

Le contemplatif est celui pour qui l'envers vaut plus que l'endroit.

Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*, 1930-1936

Au début des années 30, Tcharents est un poète en action. Il a déjà trois publications de ses œuvres réunies : en 1922, le *Recueil des œuvres (Yérkéri jol'ovacou)* en deux volumes, puis en 1927, à Tiflis, le *Recueil des poèmes (Poémnéri jol'ovacou)* et en 1932, les *Œuvres (Yérkér)*, à Erevan. Bien que Tcharents jouisse de sa notoriété de poète de la révolution d'Octobre, la visée didactique de son *Livre du chemin*, qui exprime en fait sa vision poétique de la fabrication de l'homme nouveau, dérange son commanditaire, le pouvoir politique.

Tcharents construit son *travail programmé* autour le temps qui est au cœur du *lien générationnel* de son dessein didactique : une étude empirique du passé, le présent comme un catalyseur pour l'avenir et enfin le futur comme un lieu de contemplation avec l'*autre* ou les *autres*, tel un cercle sans cesse renouvelé. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty explique ainsi le lien qui existe entre les trois étapes du temps : « Il y a un style temporel du monde et le temps demeure le même parce que le passé est un avenir ancien et un présent récent, le présent est un passé prochain et un avenir récent, l'avenir enfin un présent et même un passé à venir, c'est-à-dire parce que chaque dimension du temps est traitée ou visée comme autre chose qu'elle-même — c'est-à-dire enfin parce qu'il

¹³² *Les penseurs grecs avant Socrate*, trad. Jean Voilquin, éd. Garnier-Flammarion n° 3, p.176.

y a au cœur du temps un regard, ou [...] *quelqu'un* par qui le mot *comme* puisse avoir un sens. »¹³³

Initialement, le recueil est conçu pour être un bilan des acquis de la révolution et une proposition de réflexions sur l'histoire nationale prise dans la *macro-histoire*, selon le terme de Marc Nichanian. Dans cette intention poétique au service de la construction du monde nouveau, il n'y a rien qui pourrait alerter la censure. Or, le GlavLit trouve que le recueil révèle l'existence d'un profond désaccord entre la vision du poète et l'idéologie soviétique, entre l'intellectuel et le système.

Cependant, la censure produit l'effet inverse. Le livre se transforme en un inventaire poétique et philosophique composé de cinq parties et n'assure plus cette unité théorique de l'édition de 1933. Le critique littéraire Vazguen Gabriélian rapporte : « Les changements obligatoires dans la deuxième version s'intègrent partiellement dans la construction de la première conception, les séries *Ars poetica* et *Livre de la connaissance* d'une certaine façon font dévier le but initial – l'orientation du chemin du passé vers l'avenir de la marche historique arménienne. »¹³⁴

Pourquoi l'édition d'un ouvrage au but didactique dérange-t-elle autant le milieu politico-littéraire ? Tcharents a-t-il changé de regard vis-à-vis de la politique du pays depuis 1922 ? En quoi et de quelle manière cela se manifeste-t-il ?

Pour répondre à ces interrogations, nous nous proposons d'analyser le recueil en quatre sous-chapitres :

- l'hostilité du milieu politico-littéraire vis-à-vis de la vision poétique de Tcharents,
- le passé comme un lieu riche d'enseignement,
- le présent comme un lieu de construction de l'avenir,
- le contemplatif comme un aboutissement en art poétique.

¹³³ MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, éd. Gallimard, première édition 1945, reproduction photomécanique de l'édition de 2001, p. 482. [en ligne]. Disponible sur : file://C:/Users/c/Desktop/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf (Consultée en septembre 2014)

¹³⁴ Պարտադրյալ փոփոխությունները երկրորդ տարբերակում մասամբ են մերվում առաջին հիացումի կառույցին, «Արվեստ քերթության» ու «Գիրք իմացության» շարքերը ինչ-որ չափով շեղում են նախնական նպատակի անցյալից ապագա հայոց պատմական երթի ճանապարհի ուղղվածությունը:

GABRIELIAN Vazguen. *Գիրք ճանապարհի. Երկու տարբերակ. ի՞նչ են ասում փոփոխությունները, Girq s'anaparhi. yérkou tarbéak. Inč én asoum p'op'oxout'younnére ?* [Livre du chemin. deux versions : que disent les changements ?]. In: le journal Azg, rubrique *Culture*, n° 9 du 12/05/2012. [en ligne]. Disponible sur : www.azg.am/AM/culture/2012051204 (Consultée en novembre 2012)

A/ Le milieu politico-littéraire hostile à la vision de Tcharents

En 1933, pour Tcharents, l'hostilité du milieu politico-littéraire à l'endroit de sa poésie, en particulier envers son *Livre du chemin*, n'est qu'un regard local, « arméno-arménien », en somme une simple jalousie. D'où peut-être sa naïveté dans sa volonté de s'expliquer devant Staline. Le livre sera réimprimé, en juillet 1934, avec des changements significatifs. Ce n'est pas, bien évidemment, l'image philosophique de l'enseignement de la voie taoïste ou l'inspiration goethéenne du recueil qui attisent l'ire de la censure, mais le contenu de certains textes, comme on peut en juger d'après les interrogatoires enregistrés et les témoignages des contemporains.

Suite aux caviardages de la censure dans la partie *Ars poetica* de l'édition de 1934, Tcharents prend comme responsables de cette situation les critiques littéraires en Arménie : « Ամենից առաջ քննադատ է / Նա այսօր, — էս ծանոթ էմ նրան. / Նա սիրում է դնել իր թաթը / Իմ գրքերի վրա: / Avant tout, c'est un critique / Aujourd'hui, — lui, je le connais, / Il aime poser sa patte / Sur mes livres. » (Œuvres, IV, 1968, p. 453, vers 53-56). Ces *philistins bruts et obtus* qui lui ont toujours jeté la pierre ne peuvent pas lui causer tristesse et chagrin, car ils ne comprennent rien à la poésie : « Ձեր խավարի հանդեպ — ոգիս միշտ հրակ է: / Face à vos ténèbres, mon esprit est toujours un œil de feu. » (Œuvres, IV, 1968, p. 399) lance le poète déçu, mais rebelle.

Pour comprendre les raisons de cette hostilité du milieu politico-littéraire à l'égard de Tcharents et de son recueil, mais aussi l'acharnement du GlavLit, nous avons essayé de faire un descriptif de l'enlèvement politique de Tcharents et de présenter la structure du recueil afin de saisir le sens des changements apportés après la censure.

Le début des ennuis avec le régime politique

Le recueil est à l'imprimerie, lorsqu'on ordonne l'arrêt de l'imprimatur par la décision du 14 novembre 1933 du Comité central du PC(b) d'Arménie. Le recueil est qualifié de « diffamation contre-révolutionnaire trotskiste contre le parti et son guide, qui

donne une interprétation fort idéaliste à l'histoire de l'Arménie, exprimant ouvertement le nationalisme fort combattif. »¹³⁵

Tcharents, comme tant d'autres artistes soviétiques, essaie de clarifier le « malentendu » autour du poème *Intermède*, taxé d'antistalinisme. Le poème sera traduit mot à mot et envoyé à Staline qui trouvera l'œuvre *bonne*, mais pour certaines raisons, voire des raisons certaines, il ne trouvera pas opportun de le publier. Tcharents est contraint de s'adresser à Beria, à Staline, à la romancière Marietta Chahinian (1888-1982). Dans sa lettre, il demande à la romancière de devenir son Émile Zola : « Aidez-moi ! On vous convoquera sans doute au Comité central du PCU, puisque ma lettre adressée à Staline contient aussi cette lettre adressée à Vous. Beaucoup dépend de Vous. Je Vous prie : devenez un nouvel Émile Zola pour moi. »¹³⁶ Ces prières et ces « suppliques » auront une efficacité éphémère.

En Arménie, le comité central conclut que le recueil véhicule une pensée « nationaliste qui idéalise l'histoire de l'Arménie ». Aghassi Khandjian, premier secrétaire du comité central du P(b)C d'Arménie, fait l'impossible auprès de l'Union des écrivains arméniens pour atténuer les méfaits de l'incident. Mais l'*Intermède* n'est pas la seule raison de la « colère » du Parti. D'après les souvenirs des proches du poète, il y a eu une dénonciation de la part d'un ou deux « amis » concernant l'acrostiche, créé à partir de la deuxième lettre de chaque vers et dissimulé dans le poème *Précepte* (*Պատգամ, Patgam*) écrit le 9 mai 1933 qui exprime l'idée suivante : « Ո՛վ հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է : / Ô peuple arménien, ton unique salut est dans ta force collective » (Œuvres, IV, 1968, p. 605). Dans le poème, Tcharents réutilise les images symboliques telles que le soleil et sa lumière, à savoir la Révolution et l'avenir en construction. Il se souvient de la Patrie où un fleuve coulait *étranger à la captivité*, depuis des siècles et qui portait en lui cette *aube*

¹³⁵ Հակահեղափոխական-տրոցկիստական գրպարտություն կուսակցության եւ նրա առաջ-նորդի դեմ, որը թունդ իդեալիստական մեկնաբանում է տալիս Հայաստանի պատմությանը, ակնհայտորեն արտահայտելով հայկական մարտնչող նացիոնալիզմը։

Publié dans le journal *Xorhrdayin Hayastan*, n°267 du 18 novembre 1933. In: GASPATIAN D., *Le Tcharents tragique*, (arm.), p. 25.

¹³⁶Extrait de la lettre de Tcharents à la romancière Marietta Chahinian : « Помогите мне. Вас наверное позовут в ЦК ВКП, так как в письме к Сталину вложено мое письмо к Вам. От Вас зависит очень многое. Заклинаю Вас: станьте для меня новым Эмиль Зола. »

La lettre publiée dans *Պատմաբանասիրական հանդես, Patmabanasirakan handés*, [Revue historique-philologique], n°2 de 1987, p. 226-230. [en ligne]. Disponible sur : [http://hpj.asj-oa.am/4787/1/1987-2\(226\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/4787/1/1987-2(226).pdf) (consultée en janvier 2013).

lointaine. Mais ici, l'image poétique semble exprimer la déception du poète, liée à la révolution et à son rêve, resté inaccompli. Malgré cela, il invite son peuple à réfléchir et comprendre le vrai sens de ce *nouveau soleil* et de sa lumière qui « lave, purifie notre esprit immortel ». Le peuple doit également être attentif pour ne pas perdre à cause d'une *bêtise sa sagesse créatrice* qui est *mise sur la balance* (Œuvres, IV, 1968, p. 428)

Les ennuis commencent pour ne plus finir. Pendant les interrogatoires, Tcharents expliquera qu'à travers ce message, il a voulu inviter ses compatriotes de diaspora à rentrer en Arménie soviétique. Mais la censure en fait une autre lecture. Tcharents devient un « élément à contrôler ». Plus tard, pendant l'interrogatoire du 16 novembre 1936, au NKVD d'Arménie, les deux juges d'instruction Mourdoussi et Guévorgov, non seulement reprennent les motifs de l'interrogatoire de 1935, mais évidemment, ils n'oublient pas l'acrostiche dissimulé dans le poème *Précepte*. Voici l'explication de Tcharents à ce sujet : « [...] je ne le [*l'acrostiche*] considère pas du tout de devise contrerévolutionnaire, dachnak, parce que j'ai employé le terme **peuple** dans un sens foncièrement opposé à celui de **nation** [...] Cette poésie est écrite en 1933, quand, comme on le sait, la situation des régions montagneuses d'Arménie était catastrophique, c'était le présumé objectif de ma disposition quelque peu pessimiste, et qui avait transparu sur quelques pages de mon livre, en particulier dans ce slogan. [...] J'avoue que malgré ma perception personnelle de ce slogan en tant que **non contrerévolutionnaire**, il est tout à fait possible qu'elle puisse être perçue comme **contrerévolutionnaire**. »¹³⁷

La réédition du recueil en 1934 suscite davantage la rage de certains hommes littéraires « haut placés » qui voient dans cette poésie des « idées nationalistes incompatibles avec les idéaux de l'internationalisme soviétique ». Même les quatrains dédiés à Alexandre Miasnikian (Œuvres, IV, 1968, p. 436) où le poète exprime son

¹³⁷« [...] ես դա (l'acrostiche) ամենեւին չեմ համարում հակահեղափոխական, դաշնակցական լոզունգ, որովհետեւ ժողովուրդը հասկացությունը եւ կիրառել եւ սկզբունքորեն հակադիր ըմբռնումներով ազգ տերմինին [...] Այդ բանաստեղծությունը գրված է 1933 թվականին, երբ, ինչպես հայտնի է, Հայաստանի լեռնային շրջանների դրությունը աղետալի էր, դա օբյեկտիվ նախադրյալ էր հանդիսացել իմ որոշ չափով հոռետեսական տրամադրության համար, ինչը եւ արտահայտվել է իմ գրքի մի քանի էջերում, հատկապես այդ լոզունգի մեջ: [...] Խոստովանում եմ, որ չնայած այդ լոզունգի բովանդակության վերաբերյալ իմ ունեցած սուբյեկտիվ պատկերացմանը, որպես ոչ հակահեղափոխական, ամբողջապես եւ լիովին կարող է ընկալվել նաեւ որպես հակահեղափոխական: »

GASPARIAN David. *Փակ դռների գաղտնիքը, P'ak dr'neri gal'niqe*, [*Le secret des portes fermées*], Erevan, éd. Apollon, 1994, p. 28-29.

regret de la perte d'un fidèle des idées de Lénine — défenseur des arts et des littératures nationales — seront censurés. Tcharents interpelle Miasnikian comme un grand dirigeant. Il trouve en lui un *éclat du génie sublime léniniste*. En 1933, oser mettre en avant les idées de Lénine, penser qu'il pût exister un dirigeant meilleur que Staline était déjà suspect. On peut y voir l'attachement de Tcharents aux idéaux révolutionnaires et à la force dirigeante des *vieux Bolcheviks*, mais aussi son rejet du culte de la personnalité grandissant autour de Staline et de ses actions. Le Glavlit a ses critères de contrôle, même si le quatrain *Sans titre*, deux pages plus loin, dédié à Staline, est élogieux. Le poète peint un tableau allégorique où on voit le nom de Staline monté comme un soleil sur l'océan. Cela rappelle les affiches de propagande à dimensions monumentales très en vogue à l'époque : « Le siècle était grandiose comme l'océan, et dans cet océan profond, / Comme un soleil infini — ton nom monte. / Et notre siècle avance ton nom lumineux, / Ô, notre dirigeant de génie, de hautes idées, de renom » (Œuvres, IV, 1968, p. 440). Cependant, cela n'aide pas à expier les « péchés » du poète égaré.

Ainsi, les poèmes et les vers censurés seront remplacés, afin de conserver le travail éditorial déjà effectué : le nombre des lignes et la numérotation des pages, etc.

La structure du recueil

Un exemplaire de l'édition de 1933 se trouve dans le Fonds Tcharents des archives du Musée de l'Art et de la Littérature de Tcharents, sous le n° 407. C'est l'exemplaire de la bibliothèque personnelle du poète. Une émouvante dédicace datant du 15 juin 1936 y figure : « À mes chères enfants : Arpénik Tcharents et à sa sœur Anahit – « Adok ». De la part de leur père infortuné Yéghiché Tcharents, poète naïrien.»¹³⁸ Grâce aux efforts du poète Zoulal Kazandjian et de l'écrivain Hrant Matévossian, en 1997, une publication facsimilé de l'édition de 1933 (320 p.) a pu être réalisée à Venise, d'un tirage de 1000 exemplaires à l'occasion du centenaire de Tcharents. L'édition de 1933 regroupe des poèmes, courts et longs, écrits principalement entre 1932 et 1933, sauf le

¹³⁸ Իմ անզին բալիկներին՝ Արփենիկ Չարենցին եւ իր քրոջը՝ Անահիտին - «Ադոկին»։ Իրենց դժբախտ հորից՝ նայիրյան պոետ Յեղիշէ Չարենցից։
Musée de la Littérature et de l'Art de Tcharents, Erevan, Doc. 407, p. 1.

long poème *Intermède*, écrit entre avril 1929 et juin 1933. Dans l'édition de 1934, deux parties sont rajoutées afin de remplacer les pages censurées : *Ars poetica* et *Livre de la Connaissance*.

Il s'agira ici de comprendre en quoi la déception du poète influence sa poésie et si la fin de sa confiance envers le système politique dictatorial esquisse les contours de sa révolte, de sa résistance silencieuse en poésie.

Tcharents admire la poésie de Goethe et, à cette époque, il traduit beaucoup ses poèmes : « Le livre contient une dizaine de poèmes traduits du poète allemand. Il contient aussi toute une partie, le « Livre de la sagesse », dont l'inspiration est ouvertement goethéenne. Cette partie a été écrite par Tcharents au printemps 1934, après l'interdiction de l'ouvrage en sa première version, et donc pour remplacer les morceaux censurés. » explique Marc Nichanian.¹³⁹

L'acrostiche introductif, formé des initiales du prénom et du nom de sa fille aînée, Arpenik Tcharents, à qui Tcharents a dédié le recueil, précise l'orientation thématique et l'intention poétique du recueil — voir son enfant protégée et éduquée par le feu de la révolution. Il considère la révolution comme le garant de l'esprit de la lutte, de la construction de la nouvelle société et de l'éducation des générations à venir. Il s'adresse à la révolution en lui demandant de donner force et puissance à « cette créature de chant et d'amour », car elle est encore *petite et si faible* (*Œuvres*, IV, 1968, p. 173). La révolution lui a donné et donne des forces pour qu'il soit dévoué à la lutte et qu'il écrive des chants à sa gloire. En revanche, le second quatrain est complexe, difficile à comprendre à cause de sa syntaxe torturée. Le poète craint que ses pensées soient mal interprétées : « **Qu'il ne soit pas** [*je surligne*] de sorte que dans ce monde / Que je **ne chante pas**, ô soleil, / Dans ce siècle ouvrier, festif, / Empli de ton essence, embrasé, / Voué à cette lutte et à toi, / Des **chants** et des **vers** jusque-là **inexistants**. »

C'est complexe pour plusieurs raisons. On peut penser que Tcharents complique la syntaxe pour obtenir les initiales du nom ՉԱՐԵՆՏ ՇԱՐԵՆՑ' ; une hypothèse. Mais cette hypothèse est faible, quand on connaît la force de la parole poétique de Tcharents. Créer des rimes n'était pas un problème pour lui. En revanche, la crainte de ne pas respecter volontairement ou involontairement les principes, les critères de la commande idéologique peut être une autre hypothèse. Dans les deux cas, il invite le lecteur à faire une lecture

¹³⁹ NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes au XX^e siècle, La Révolution nationale*, t. 1, éd. Metispresses, coll. Prunus Armeniaca, 2006, p. 106.

intentionnelle pour repérer et comprendre l'inédit de ces vers, c'est-à-dire voir l'*envers* de ses propos.

Comme toujours, Tcharents organise la publication de ses œuvres selon *sa compréhension de leur ordre chronologique interne* : « ...publication « according to Charents's understanding » means publication in, precisely, inner chronological order. The systematic makes manifest, on the basis of the law of succession, what was written in inner time. But this « systematicity » is premised on an authorial choice, that is, a classification which, although temporal, corresponds to the author's understanding of his own work, his self-understanding. »¹⁴⁰

Première partie — *Aux croisées de l'Histoire* — réunit dix longs poèmes qui seront conservés dans l'édition de 1934, sauf *l'Intermède*. Leur objectif didactique est de tirer des leçons du passé, proche et éloigné, pour construire le présent et préparer l'avenir.

Deuxième partie — *Chants et conseils* — composée de treize chants et conseils, est dédiée ou adressée aux différentes composantes de la société sous forme de conseils et de messages. Le poème *Sept conseils aux bâtisseurs de ville*, écrit le 16 février 1933 (Œuvres, IV, 1968, p. 389), sera remplacé par le poème *Message à nos maîtres de génie* (36 vers), écrit le 6 juin 1934.

Troisième partie — *Ars poetica* — contenant dix textes assez courts est un regard contemplatif sur l'art poétique.

Quatrième partie — *Le Livre de la connaissance* — composée de vingt-quatre *roubaïs*,¹⁴¹ de cinquante-et-un distiques¹⁴² et de huit *beïts*¹⁴³ (Œuvres, IV, 1968, p. 409-

¹⁴⁰ BELEDIAN Krikor. *The Poet of Poetry*. In : *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, NICHANIAN Marc (sous la direction), ed. Mazda Publishers, 2003, p. 286.

¹⁴¹ Le *robâî*, *roubaïyat* au pluriel, attribué à l'écrivain et savant perse Omar Khayyam (1048-1131) a été repris par les poètes arabes. Les deux premiers vers d'un *robâî* riment avec le dernier vers, le troisième étant un vers libre. Il existe des *roubaïyat* dans lesquels les quatre vers riment les uns avec les autres.

Dans la poésie arménienne, le *roubaïyat* est devenu une variante de quatrain à côté du quatrain arménien, connu sous le nom de *hayren* ou *khaghik*. Les textes préislamiques - *l'histoire des rois du Grand Iran*, *Médjnoun de Leïla* ou la vie d'*Aboul Alaa El-Maari* (973-1057), entre autres, ont aussi alimenté l'imagination des poètes arméniens. Tcharents, Avetik Issahakian, Hovhannes Toumanian ont composé des *roubaïyats*. Les thématiques des *roubaïyat à l'arménienne* sont construites au travers du prisme de la philosophie existentielle de l'aire iranien : des réflexions sur la vie, sur l'existence, sur la place de l'homme dans l'univers, sur l'amour, etc. Chez Tcharents, les *roubaïs* sont tous rimés en aaba, sauf le *roubaï XII* qui est en rime abab. Les césures ne sont pas égalitaires, parfois il y a trois césures dans un vers. Ce sont de longs vers de 14, de 16, de 15 syllabes.

¹⁴² Les *distiques* sont inspirés des distiques de Goethe. Ce sont des réflexions sur l'être et le devenir de l'acte poétique, le rôle de la poésie et sa force. L'historique et le mythique se retrouvent de nouveau : Goethe, Terian, Medzarents, Toumanian, le Pan, Lénine, révolution d'Octobre, Naïri, Iran, Allemagne, Weimar, Dante, Homère, Alexandre le Grand, Alexandre Pouchkine, Fauve, Nymphes, Apollon, Daphnée et Chloé,

426) de l'édition de 1934, témoignent de l'amertume et de la colère du poète suite à la censure.

Les pensées de ces textes en forme d'aphorismes se marient avec leurs formes poétiques et assurent ainsi une émotion esthétique, une observation contemplative où la *sagesse* devient l'élément central.

Cinquième partie — *Diverses poésies, poèmes et traductions* — est composée de 25 textes et de 12 traductions dont neuf sont de Goethe, trois de Pouchkine. Parmi ces textes, outre les poèmes *Précepte*, *Notre langue*, trois variantes de l'*Acrostiche* introductif et huit quatrains, dédiés aux écrivains Goethe, Maïakovski, Toumanian, Medzarents et Abovian, on compte des quatrains dédiés à Alexandre Miasnikian, à Staline, à la révolution, deux quatrains dédiés à un ami, nommé *N.N.*, ainsi que le poème *Sans titre* dédié à sa fille Arpénik et enfin deux poèmes dédiés au poète Heinrich Heine.

Pour ne pas attirer davantage les foudres de la censure aguerrie, Tcharents inclut des textes répondant explicitement aux attentes simplistes de la commande idéologique. Par exemple, le thème des 9 derniers *roubaïs* se résume en louange de l'Union soviétique, du régime politique, ainsi que de son guide et dirigeant, en traitant des sujets tels que la lutte ouvrière dans le monde, la situation politique dans les pays capitalistes, par exemple, les événements de 1933-1934, en Allemagne (Œuvres, IV, 1968, p. 413). Dans les textes panégyriques concernant le *Guide*, le *Dirigeant* ou le *Gouverneur*, on repère aisément la personne désignée – Lénine ou Staline. Le quatrain, écrit le 16 avril 1933, louange la révolution d'octobre, puisqu'elle annonce l'heure du salut, la fin de l'esclavage impérial et national. Elle donne un État, *une patrie*, mais pas *la patrie* : « Nous n'avions pas durant des siècles – de patrie. – / Et elle nous donna une patrie. » (Œuvres, IV, 1968, p. 435). Une patrie à l'indéfini ? N'existait-elle pas déjà *la patrie* ? Fallait-il en créer une autre ? Le poète veut se persuader du *bienfait* de cette révolution.

Est-ce que les changements des circonstances et les résultats décevants le font douter de son choix irréversible ?

Thersite, Patrocle, Ulysse, Achille...

¹⁴³ Dans la poésie persane, le *beït* est un vers composé de deux hémistiches. C'est un distique où les deux vers riment en a/a. Le sujet poétique s'exprime souvent par un vocatif de soi par *je* ou *tu*.

En tout cas, le temps s'écoule et presse le poète. Il doit tout dire avant la fin de son chemin. Dans le *roubaï II*, il sent qu'il est incapable d'arrêter l'effusion de ses pensées comme « une mine profonde et inépuisable » qui contient des « trésors immenses, infinis ». Il est prêt à extraire ces richesses sauf si « sur ta vie inquiète ne pèse la nuit sans issue » (Œuvres, IV, 1968, p. 412) — une autre prophétie tragique de Tcharents.

B/ Les leçons du passé

Tcharents organise ses réflexions didactiques et ses conseils à travers l'image des voies. Il s'intéresse de près aux enseignements philosophiques, notamment à l'enseignement de la *voie taoïste*. D'après les souvenirs de ses amis, entre autres Gévork Émine et les ouvrages des auteurs comme Souren Aghababian ou Krikor Beledian qui pense que cette approche taoïste est tout à fait possible : « Charents might have become acquainted with Taoism in Armenian translation : see *Ĕnt'qtsk'e yev ir kanonë* [The process and its law] trans. G. M. Chavtarian (Vienna, Mkhitarian Press, 1919). It is not impossible that Charents came across this book on his 1924-1925 voyage to Europe. For Charents, the revolution, constantly changing nature, and poetry are all caught up, one might say, in the process of the Tao. »¹⁴⁴ Le poète construit un ensemble de réflexions autour de l'idée de la *voie*, du chemin à *défricher*, comme un lien entre la terre et le ciel, entre le réel et l'imaginaire, entre le temps qui s'écoule et son espace : « J'ai fixé mon regard sur le passé, monté le cheval du futur » (Œuvres, IV, 1968, p. 222)

Dans la première partie du recueil, *Aux croisées de l'Histoire*, Tcharents envisage d'attirer l'attention du lecteur sur des événements historiques, proches et lointains, comme des leçons de l'Histoire pour réussir le présent et préparer le futur.

Quelles sont les motivations de son choix thématique ?

¹⁴⁴ Hovhannisian, Mazmanian, Soghomonian et al. *Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին. Չարենցի հետ, Hišol'out'younnér Yél'išé Čaréc'i masin : Čaréc'i hét*, [Souvenirs sur Yéghiché Tcharents : Avec Tcharents], Erevan, éd. HayPetHrat, 1961, p. 391.

AGHABABIAN Souren. *Yéghiché Tcharents.*, vol. 2, 1973, p. 253.

BELEDIAN Krikor. *The poet of Poetry*. In : *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, NICHANIAN Marc (sous la direction), 2003, p. 305.

Deux thèmes se détachent clairement : le problème national et la révolution d'octobre.

Le passé national

L'Histoire, la mémoire collective de l'humanité, s'écrit sur les faits et les événements réels, mais ses débuts se confondent avec ses racines mythologiques. La rencontre du mythique avec l'historique est une approche réflexive sans cesse renouvelée dans la poésie, en l'occurrence dans l'œuvre de Tcharents. Par exemple, dans sa relecture intentionnelle de l'épopée *David de Sassoun*,¹⁴⁵ il rend la noblesse

¹⁴⁵ C'est l'un des textes les plus connus de l'oralité arménienne : près de 2500 pages tapuscrites en 50 variantes dialectales. Le philologue Garéguin Srvandzian initie la recherche, puis le professeur Manouk Abéghian le transmet en 1886. Sa publication de 1939, sous la direction de Manouk Abéghian, contient plus de 10 000 vers.

Trame narrative : Les inspecteurs d'impôts du Calife rentrent à Bagdad et lui relatent la beauté de la fille *Tsovinar* du roi arménien Gaguik (histoire : Gaguik Artsrouni, X^e siècle, dans la région de Van). Pour éviter la guerre, elle accepte d'aller auprès du Calife. Mais un jour, elle boit de l'eau d'une source jaillissant d'un rocher et par la volonté divine tombe enceinte. Elle met au monde deux garçons : *Sanasar* et *Baghdasar*. Dotés de forces surhumaines, les garçons grandissent vite. Ils quittent Bagdad. *Sanasar* plonge dans la source aux pouvoirs magiques. Il obtient l'épée qui foudroie et l'étalon magique. Il boit de cette eau et devient géant. À la proximité d'un courant d'eau bleue, ils construisent une forteresse avec d'énormes morceaux de roche. Le nom de la ville est trouvé : *Sassoun* – énorme et effroyable. Du mariage de Sanasar avec une princesse, naissent trois garçons - *Mhér*, *Hovhan-la-grosse-voix* et *Vérigo*.

Mhér hérite aussi des pouvoirs surhumains de la *Source lactée*. Dans un combat de corps-à-corps avec un lion, il le déchire en deux. Mhér se marie avec la princesse *Armaghan* après avoir tué le dragon qui coupait l'accès à une source et gardait la princesse dans sa forteresse. Pour l'indépendance de son pays, Mhér mène une guerre contre *Msra Mélik* – le roi de Mossoul. Après la mort de Mélik, il vit auprès de la veuve de Mélik, et bientôt, elle met au monde un garçon. Le petit Mélik a les forces de son père. Ismil khatoum veut faire de Mélik un tyran. Mhér, énervé, retourne à Sassoun. Pour protéger la patrie de mauvais desseins de Mélik, l'épouse de Mher lui pardonne la trahison. Les deux époux meurent tout de suite après la naissance de David.

David est allaité par Ismil. David grandit vite et devient un géant. Mélik voit en lui un ennemi et le renvoie à Sassoun ordonnant à deux compagnons de le tuer sur la route. Mais David découvre sa perfidie. David fait la connaissance d'une vieille dame qui lui apprend son histoire. Son oncle, Hovhan-la-grosse-voix, lui montre les lieux saints de leur famille, et David fait construire en une nuit le monastère sur le mont *Maroutha*. David ne paie pas les impôts. Mélik arrive à Sassoun avec une armée immense. Selon les conseils de la vieille dame, David obtient les armes de son père, l'étalon et l'épée. Il va en guerre, seul contre l'armée et il tue Mélik. Après la guerre, David se marie avec la belle *Khandouth khathoun*, même s'il est fiancé avec *Tchemekhik-sultan* et avec qui il aura une fille. Parti pour sept jours, mais de retour au bout de sept ans, sur la route, il rencontre son fils et ne le reconnaît pas. Ils se combattent, et seule l'intervention de *Khandouth* met fin à leur lutte. David maudit son fils : être *stérile et immortel*. David est tué par la flèche de sa propre fille.

Le Petit Mhér se marie avec *Gohar*, mais ils n'auront pas d'enfant. Il erre sur la terre et vient en aide aux populations en danger. Il se lasse des injustices du monde. Suivant le conseil paternel d'outre-tombe, il s'enferme dans le rocher en attendant la destruction du **vieux monde et la construction du nouveau : quand le grain de blé sera aussi grand que la baie d'églantine et le grain d'orge sera aussi grand que la noix**. Selon la légende, tous les ans, la nuit de l'Ascension et de la Sainte-Marie, la grotte (non loin du bastion de Van) s'ouvre, Mhér sort de la grotte, vérifie la solidité du sol et y retourne.

responsable des infortunes de la patrie en croisant les aspects historiques et mythiques de plusieurs époques historiques.

Tcharents se focalise sur le personnage de Jean-la-grosse-voix (*Dzénov Ohan*), l'oncle paternel de David. Il donne une nouvelle signification à cette figure de l'épopée en faisant de lui le représentant peureux et lâche de la noblesse qui accepte l'esclavage au lieu de lutter au nom de la libération de la patrie. Tcharents, comme éditeur, a beaucoup travaillé sur l'épopée (publié seulement en 1939). Cette relecture de l'épopée est une révision de l'histoire épique, qui correspond aux critères de la *littérature synthétique* que Tcharents appelle de ses vœux au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques : trouver des éléments dans les œuvres nationales qui peuvent aider à faire progresser l'idéologie soviétique en littérature.

On serait injuste vis-à-vis de Tcharents, si on mettait en doute sa volonté de poète en action et si on s'arrêtait sur cette explication simpliste. Tcharents étudie et connaît bien l'histoire de son pays. Il n'hésite pas à avoir une lecture critique, car il veut comprendre les raisons de cette acceptation d'assujettissement et de cette *légende de défaite* qui poursuit son peuple, alors que lorsqu'il s'unit, il gagne des batailles. Il utilise les moyens offerts par la propagande idéologique pour traiter ces sujets nationaux frappés d'interdiction. Pour Tcharents, les notables du passé ont la grosse part de responsabilité de ces défaites continues. Il trouve une continuité, une similitude de mentalité entre ces notables du passé et les dirigeants politiques et littéraires de son époque : la même docilité et la même obéissance.

Le personnage revisité de Jean-la-grosse-voix, différent de son prototype épique, accepte le joug du tyran le Mélik du Mesr, *l'Antéchrist*. Pour calmer la colère de Mélik, il oblige le peuple *timoré, docile et tête baissée* comme un signe d'obéissance sans bornes, à passer sous l'épée *cruelle, de sang et d'acier* de Mélik (Œuvres, IV, 1968, p. 181). Tcharents attribue à Jean-la-grosse-voix une *volonté cruelle*, tout en lui qualifiant de lâche. Le thème de l'assujettissement du peuple et de sa docilité sera renouvelée dans ses derniers textes comme une *misère pitoyable*. De la même façon, dans le poème *Aux croisées de l'Histoire* qui suit le poème *David de Sassoun*, ses réflexions sont organisées à travers les impératifs de son époque : toujours de ce passé immémorial au

D'après l'Introduction de l'édition de 1961, sous la direction de Manouk Abeghian, éd. HayPetHrat. Disponible sur : <http://armenianhouse.org/sasuntsi-david/epic.html> (Consultée en 2011).

pieu du mont Ararat, « notre ancêtre *irréel* a allumé son feu » (vers 6, Œuvres, IV, 1968, p. 203) venant jusqu'à ce présent radieux. C'est la marche du peuple, présentée à la première personne du pluriel, et qui étrangement rappelle la statue *L'Homme qui marche* (1960) d'Alberto Giacometti (1901-1966).

La deuxième thématique habituelle dans la poésie de Tcharents est la dénonciation de la misère du peuple dans le passé. Poursuivant dans cette voie, il avance des réflexions qui devaient sans doute satisfaire les attentes des « prêtres » de la commande sociale idéologique, mais pouvaient aussi faire suite aux critiques soulevées dans le roman *Pays Naïri*. Ici, il met en relation le *nous* commun et le *je* poétique qui peut être le poète ou un individu appartenant à ce *nous* commun. La voie — la *nôtre* — n'a rien d'enviable : « sombre / incertaine et sans gloire / étendue sans flamme et sans sourire », elle a été un terrain « d'esclavage, cendre, oubli et mort » pour « une marche terrestre vidée de sens » qui rappelle le vers : « Marcher pour une vie futile » du poème *Légende dantesque*. Toute l'histoire nationale est comme un *récit insensé* qu'on a raconté, de génération en génération, sans se poser la question de savoir *comment changer les choses* (vers 13-22, Œuvres, IV, 1968, p. 203).

Le schéma narratif est habituel. Le passé d'un peuple de l'Union soviétique n'est pas lumineux, les ancêtres ne sont pas *glorieux*. Cela est tout à fait dans la ligne comme toile de fond de louanges à l'endroit du régime. Or, le poète semble apporter un début d'explication à ce passé misérable. Il est misérable, car la voie de son peuple a toujours été *illuminée* par la lumière des autres peuples au lieu d'avoir la sienne. Et cette *brillance* apportée par les étrangers est souvent devenue une source de malheurs. Mais l'Union soviétique ne représente-t-elle pas, elle aussi, cette brillance dangereuse venue d'ailleurs ?

Tcharents propose d'avancer sans regret, tout en mesurant l'investissement de son peuple dans l'Histoire. Il est très sévère vis-à-vis de ses ancêtres. Il introduit un élément comparatif : l'image de *la louve légendaire*. La louve — la *nôtre*, l'ancestrale — par rapport aux totems ou à la louve des autres peuples est dans un état pitoyable avec « ses côtes maigres déchiuetées par des milliers de fauves ». Mais elle chemine toujours « le visage face à la tempête des épreuves futures. » Elle est quasi inexistante, sans pouvoir, contrairement, par exemple, à la louve de Rome — la mère nourricière du pouvoir — qui avec deux autres fauves barrent le chemin de Dante pour gravir le mont

de la béatitude spirituelle — *monte diletto* (Dante, Inf. canto I, 77). Chez Tcharents, la louve elle-même est à la source de ses problèmes : la question nationale et le génocide. Quoi qu'il en soit, pour les deux poètes, la voie vers la contemplation spirituelle est barrée et donc, il ne reste que : « ...l'altro viaggio del « santo monte » indicato da Virgilio. »¹⁴⁶ Faire un autre voyage pour pouvoir finalement gravir le mont de la félicité. Donc, il faut agir.

Tcharents continue son raisonnement critique à l'endroit des princes et des rois d'autrefois qui n'ont pas cherché à créer le feu incandescent de l'esprit, mais, comme des fantômes, ils l'ont toujours demandé auprès des autres (vers 84-86). Pour Tcharents, la noblesse nationale n'a pas su tenir son rang. Or, la relève ne lui paraît pas meilleure : ce sont des chevaliers de la docilité, de l'obéissance et de la misère. Il soulève l'un des aspects problématiques de l'histoire de la culture nationale qu'il nomme *la légende de la défaite* et dont on verra l'évolution dans ses derniers poèmes. Ces chevaliers ont cherché depuis des siècles le salut de la nation à l'étranger. Il pense que l'existence du territoire national est la condition *sine qua non* pour l'épanouissement de tout peuple — le lieu où cohabitent les créations culturelles — le garant de la continuité d'une civilisation et dont la perte doit inspirer le *chant de révolte* (vers 133-135, Œuvres, IV, 1968, p. 207). De plus, *nos guides sans gouvernail* (vers 144), comme *notre louve affamée et exténuée*, voyagent dans la nuit, ils ne trouvent pas d'issue à leurs problèmes. Le poète les voit partir sans agir en laissant aux autres *des caravanes d'effroi et de misère* (vers 162).

L'aspect religieux n'est pas oublié. Selon Tcharents, le christianisme a été pour son peuple un « mauvais guide » depuis des siècles. Sa vision athée de l'histoire devait normalement satisfaire le GlavLit, surtout lorsqu'on connaît le rôle central de l'Église dans l'histoire d'Arménie. La philosophie religieuse mène à la mort : « le pays promis au nom du fils, de l'âme et au nom du père... » n'est pas prévu pour la vie terrestre (vers 175, Œuvres, IV, 1968, p. 208). En somme, il ne pense pas à la vie promise chrétienne, mais il prend l'obligation de construire d'abord la patrie terrestre.

Il compare le passage de son peuple à *un mirage aux croisées de l'histoire* (vers 179). *L'avant-dernière* page de notre histoire (vers 190) s'ouvre, évidemment, sur une

¹⁴⁶ GALLETTI Franco. *Il percorso di Dante nei tre mondi : le due vie*, éd. Orientamento – Al Qibla, La pagina del Venerdì. Disponible sur : www.edizioniorientamento.it (consultée en mai 2014).

sévère critique de la bourgeoisie. Il condamne de nouveau la bourgeoisie et le parti dachnak pour la perte de la patrie. Ils ont mis le pays, *notre ancre dernière*, en vente (vers 201). Cette critique, très demandée par la censure, glorifie le parti bolchevik tout en exprimant la gratitude pour ses actions de « libération » menées dans le pays.

Tcharents conclut en rappelant que le peuple, délaissé par sa classe dirigeante, a su garder malgré tout « le feu créateur de l'esprit » (vers 277-278). Pour montrer l'attachement du peuple à *l'Aube de la soviétisation*, il choisit cette image allégorique de l'Évangile : « Je vous le dis encore, il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu. » (Mathieu 19, v. 24). Tcharents détourne l'image allégorique du verset, afin de préparer une progression parallèle à son argumentation. Son peuple est à la fois riche et pauvre, si on considère sa misère comme une richesse : « hériter la perte de nos siècles » (Œuvres, IV, 1968, p. 213).

En somme, c'est un peuple spolié de l'Histoire. L'interrogation reste entière : par qui, comment, pourquoi et jusqu'à quand a-t-il été spolié ? Son peuple ressemble au *chameau têtue* de l'Évangile, mais qui a une réelle chance d'entrer au « paradis pur de l'avenir ». L'Union soviétique représente-t-elle ce paradis des peuples opprimés mais libérés ? Quel avenir enfin pour son peuple qui doit gérer son passé tragique ?

Le passé a aussi des pages glorieuses dès lors qu'il s'agit de l'homme bâtisseur, du créateur. Le bâtisseur qui malgré son existence de serf a su survivre et créer ses récits, ses mythes et ses chants, n'est-il pas l'artiste ou le poète — garant de la pérennité des valeurs nationales ? Cette volonté populaire de vivre est rendue par « notre esprit – si fertile » (vers 251). Le poète apprécie la vie et l'œuvre des artistes, des écrivains. C'est le sujet du poème *Vers le mont Massis* (composé de 235 vers) qui met en scène la nuit de la disparition du romancier Khatchatour Abovian (1809-1848). À travers son poème, Tcharents exprime sa gratitude envers l'écrivain Axel Bakounts (1899-1937) qui a écrit un roman consacré à la vie d'Abovian et à son roman *Les plaies de l'Arménie*.

Abovian passe sa dernière nuit dans sa chambre. Il sort d'un tiroir son livre. Il réfléchit sur sa vie : a-t-il eu raison de sacrifier sa vie d'homme au devoir filial envers la patrie ? Puis, il sort dans la nuit et disparaît sur le chemin qui mène vers le mont

biblique Ararat : « ...sommets haut que son peuple / A considéré éternellement comme le sens de son existence », pour « goûter là-haut le repos éternel » (Œuvres, IV, 1968, p. 221).

Le destin d'un vrai intellectuel n'est-il pas lié à celui de son propre peuple ?

La réponse de Tcharents est positive, car il y a une volonté d'identification chez lui. Il réfléchit sur l'engagement de l'écrivain, de l'intellectuel, et surtout, sur le courage d'assumer ses choix malgré les difficultés et les incompréhensions de l'entourage. Une identification qui lève le voile sur son attachement vital à la poésie et au destin de son peuple.

Le retour à la Catastrophe : l'évolution du concept *Pays Naïri*

L'histoire de son peuple, composée de défaites et parsemée de quelques victoires qui ont pu le garder debout comme un survivant, interpelle toujours le poète. Le poème *Vision de mort* (composé de 744 vers, daté du 4 mai 1933) est une réflexion sur les désastres de l'histoire nationale prise dans la spirale de la macro-histoire. Il porte en épigramme le vers : *Massacre, massacre, massacre !...*, de la série *Des feux d'espoir et d'agonie* du poème *Visions de mort* du poète Siamantô (1878-1915) — victime du génocide de 1915. Cela ressemble à un inventaire poétique de l'histoire de la lutte de libération nationale, dont la défaite culmine avec le génocide et ses affres, ainsi que ses conséquences désastreuses pour la vie et la psychologie de tout un peuple — l'impossibilité du deuil. Pour pouvoir avancer et *frayer* son chemin vers la contemplation spirituelle — *monte dilettoso* au sens poétique du terme — le poète doit suivre l'exemple de Dante, à savoir repasser par son *Purgatoire* imaginé où sont les hommes de la nation : « ...Per tornar altra volta là dov'io son, fo io questo viaggio » (Dante, Purg.II, 91-92). Au contraire de Dante, Tcharents est sûr de son point de retour lumineux : l'époque léninienne.

Pourquoi son âme est-elle troublée à l'idée de revoir les images du passé de son peuple ?

Le poème, composé de plusieurs panneaux scéniques, peut faire l'objet de plusieurs études. Ici, nous avons essayé de suivre le regard critique de Tcharents sous l'angle de *leçons du passé* et de comprendre pourquoi il voit les élus, les dévoués du peuple en Enfer, car le fleuve sur lequel avance le bateau nommé *Souci* qui les amène vers le passé sombre est en sang (vers 66, Œuvres, IV, 1968, p. 225) et rappelle le fleuve de l'Enfer de Dante.¹⁴⁷

Dès le début, les vers trahissent à la fois l'inquiétude et la lucidité d'un homme qui a tout compris, mais qui est incapable de changer l'ordre des choses. Il est poète et il a le devoir de dire *les choses*, même si cela peut lui causer plus que des ennuis. Les chemins de la Poésie sont *sinueux*. Les vers suivants relatent à la fois l'engagement et l'action du poète dans la vie à travers la poésie. Tcharents revient sur les lieux du passé pour se libérer des images cauchemardesques du passé, mais il se sent seul : « ...de nouveau sans aide, / Effrayé, comme devant une haute montagne... ». Il ne sait pas si son intention de retracer l'histoire de l'échec national sera riche en enseignements : « Et je ne sais pas si je vais tomber ou m'éteindre comblé ?... » (Œuvres, IV, 1968, p. 222).

Tcharents est conscient du danger encouru, mais il sent le besoin d'aborder cette question. Pour passer *de nouveau* ce chemin effroyable, il interpelle les grands hommes de l'art poétique, car il a besoin de leur soutien. Tcharents choisit Dante comme guide, car ce qu'il doit raconter sera plutôt du domaine de Dante et non de Virgile, ni de Homère ni de Ferdowsi. À la place de leurs *visages marmoréens et harmonieux*, le géant de *l'obscur Moyen âge* se dresse avec son *aspect de pierre* (vers 51-52, Œuvres, IV, 1968, p. 224). La perception du tragique, du sordide à travers la description des images dantesques, Tcharents l'a déjà exploitée dans le poème *Légende dantesque*.

Malgré les différences d'idées, de pensées et de vies, Tcharents se sent proche de Dante. Il se sent comme *un enfant balbutiant de l'art face à ce maître de mérites* (Œuvres, IV, 1968, p. 225). Tcharents cherche des ressemblances dans leurs histoires. Dante décrit son voyage en enfer où il rencontre des gens connus de son passé et de son présent lorsqu'il faisait partie des notables de la ville de Florence. De la même façon, Tcharents fait défiler l'histoire de la lutte nationale à travers la présentation des

¹⁴⁷ Dante, *Inferno*, XII, 46-48 : « Ma ficca li occh a valle, chè s'approccia / la riviera del sangue in la quale bolle / qual che per violenza in altrui nocchia. »

personnes dévouées à cette cause. Chez Tcharents l’ancrage narratif avec le présent ne réapparaît qu’à la fin du poème à travers l’image de Lénine — une lampe à la main pour éclairer son chemin de retour. Tcharents reprend les images mythologiques de la *Divine comédie* pour les réadapter à la réalité imaginaire de son récit poétique :

Գնում ենք ահավասիկ քեզ հետ Քերթուրյան ու Խոհի դժվար ճանապարհով /
Դեպի ափը դեմի՝ ամեն հույս ու հավատ թողնելով այս ափին, / Եվ Մտածումս
ահա, որպես մշտնջական ու կորովի Քարոն, / Նավարկում է դեպի Անցյալը, դեպի
Անցյալը դառն, դեպի ափը Մահվան ու Սարսափի... (Œuvres, IV, 1968, p. 226).

Voici que nous allons avec toi par le chemin difficile de la Pensée et de la Poésie / Vers la
rive d’en face laissant sur cette rive espoir et foi, / Et voici mon Souci qui comme un
éternel Charon / Navigue vers le Passé, vers le Passé amer, vers la rive de la Mort et de
l’Effroi...

Un silence règne sur la *rive de l’Effroi*, au ciel, il y a un *croissant* pâle « avec sa
lueur morte qui étend tristesse et effroi » (vers 75, Œuvres, IV, 1968, p. 226). Le premier
cri entendu dans ce silence ressemble à un soupir, à un sanglot, à une jérémiade. Le
premier habitant qu’ils rencontrent est un *homme à tête nue*. Avec une lyre d’argent,
au regard triste et sans secours, il s’adresse à Dante. Il a chanté sur une île
transformant la lyre en trompette pour allumer les feux du passé, comme un phare
nouveau. Il retourne dans la forêt où les arbres ressemblent à des visages de pierre. On
reconnaît dans ce personnage Ghévond Alichan (1820-1901), poète, traducteur,
philologue, devenu en 1838 membre de l’abbaye des Mekhitaristes sur l’île de Saint-
Lazare à Venise. Il œuvre pour faire connaître le peuple arménien, sa culture et sa
civilisation auprès des États européens. Tcharents remonte en amont des espoirs de la
cause nationale, liés aux actions de l’Europe chrétienne en Arménie occidentale.

Le personnage rencontré auprès d’un feu (Œuvres, IV, 1968, p. 145-146) est le
romancier Raffi (1835-1888). Son aspect physique — grosse tête sur un corps de nain,
portant des lunettes et tenant un livre dans les mains — rappelle les caricatures d’antan.
Ses romans historiques, embrasés par l’esprit de la lutte de libération nationale, ont
éduqué des générations entières. Et d’ailleurs, pendant les années de répressions
staliniennes, les romans de Raffi seront interdits, voire bannis par certains écrivains et
critiques littéraires dans leur « zèle internationaliste » mal placé : « Certains camarades
arméniens l’avaient qualifié [*Raffi*] d’initiateur des idées nationalistes-chauvinistes-

dachnaks. Il se trouva même des gens qui le déclarèrent « fasciste », comme si l'Arménie du XIX^e siècle avait pu connaître un phénomène comme le fascisme. »¹⁴⁸

Lorsque le feu s'éteint peu à peu, le personnage jette son livre et se met à souffler sur les cendres pour raviver le feu en appelant le barde des chants du combat. Apparaît alors un homme triste aux cheveux bouclés et au front énorme : c'est l'écrivain Raphaël Patkanian (1830-1892). Au regard audacieux et intelligent, avec sa trompette, il appelle au combat. Mais les sons de la trompette ressemblent plus aux hurlements du vent. Le *nain à grosse tête* se met à danser sur les sons qui rappellent plus des jappements de chien que des airs de combats. La tristesse profonde et le comportement bizarre de ces deux personnages laissent sans voix les deux visiteurs. Ils continuent leur chemin. La forêt est hostile, elle est le lieu des erreurs. Les deux voyageurs se retrouvent dans une clairière désertique. Les images du poème *Légende dantesque* réapparaissent : une voie serpentine allant vers une colline oblique, un feu festif d'énormes flammes (Œuvres, IV, 1968, p. 235), etc. Les lieux reviennent comme dans un cauchemar, mais pour réexprimer autrement les mêmes réflexions. C'est le témoignage par des souvenirs refoulés des événements de la Première Guerre mondiale et des chemins du génocide. Le plus insupportable pour le poète est ce *comment sommes-nous arrivés à cette situation*.

Sur cette voie menant vers la colline, ils rencontrent un être qui « était un homme, un fantôme ou un démon – était difficile à définir tout de suite » (Œuvres, IV, 1968, p. 236). Il ressemble à une sauterelle géante. C'est un squelette qui à la place de la tête a une machine de fer. Voilà comment Tcharents décrit le fondateur du Parti dachnak Chistaphor Mikaëlian (1859-1905) :

Եւ գլխի փոխարեն ունէի մեքենա՝ շինված թիթեղից: — / Ես սրտի փոխարեն ունէի իմ կրծքում պողպատ զսպանակ... (vers 236-237)

Et à la place de la tête j'avais une machine, faite de fer blanc, — / Et dans ma poitrine, à la place du cœur, j'avais un ressort d'acier...

¹⁴⁸ Les propos de l'écrivain Fadéiev, président de l'Union des écrivains soviétiques, dans l'article *L'éducation communiste des travailleurs et l'art soviétique*, publié le 16 avril 1939, dans le journal *Pravda*. Chaké Der Melkonian, 1978, p.138.

D'ailleurs, dans le roman *Pays Naïri*, Tcharents place à la tête de la lutte de libération nationale une *Compagnie centralisée* qui ressemble à une *araignée cérébro-centrale*.

Tcharents voit dans ce personnage de mi-homme, mi-engin celui qui anéantit les rêves du peuple par ses actions *mal calculées*.¹⁴⁹ Un des aspects cauchemardesques du concept du *délire du Pays Naïri* apparaît sous la forme d'un cortège, tel un *énorme fleuve humain* éclairé par la lumière blanche de la lune, il déferle vers la colline, attiré par les sons de trompette, le cortège des morts. C'est la représentation métaphorique des massacres réguliers organisés sur le territoire de l'Arménie occidentale. Le poète et son guide s'écartent de leur chemin pour ne pas être emportés, comme deux *copeaux infimes* (Œuvres, IV, 1968, p. 241). En tête de ce cortège, avance un homme barbu, tel un prêtre louangeant Jésus – fils de Dieu. Il tient un *trésor en fer blanc*, écrit dessus *amphore politique* (*qal'aqakan anot'*) portant la gravure d'un petit aigle bicéphale planant comme une colombe (Œuvres, IV, 1968, p. 243). Dans le cortège, il y a des chantres et parmi eux, un seul a une vraie flûte. C'est le poète Bedros Tourian (1852-1872). Après le passage des poètes, devant le *corbillard noir* qui symbolise le *Pays Naïri*, marche un vieillard tenant dans sa main une *louche en papier* et répétant sans cesse un nombre magique. Rappelons la déception et les espoirs anéantis de Khrimian Hayrik, en 1878, à la Conférence de Berlin (chapitre 1).

Comme les derniers accords graves d'une tragédie, la présence des poètes martyrs Siamantô et Daniel Varoujan dans ce cortège souligne la colère de Tcharents (Œuvres, IV, 1968, p. 257).

La foule grimpe et arrive au sommet de la colline (Œuvres, IV, 1968, p. 262) où une danse folle met tout et tous en mouvement déchaîné. Cela rappelle la farandole des morts de la colline de la *Légende dantesque*.

<i>Légende dantesque</i>	<i>Vision de mort</i>
Եւ մեռելների շուրջապարն էր թռչում / Լուսնահար, իսկառ, տխուր, արնաներկ, / Հնչում էր նրանց երգը կարկաչուն, /	Մի ամբողջ ժողովո՛ւրդ էր պարում եղկելի ճիչով ու երգով: / Մանուկներ տկլոր, անատամ աղջիկներ, ծերեր հաշմանդամ, /

¹⁴⁹ Pour voir le pays antique libéré de ce « roi sanguinaire », il fabrique en 1904, un engin pour tuer Sultan Hamid II, mais l'engin explose avant l'heure tuant ainsi quelques soldats. LEO. *Du passé* (*Anc'yalic'*), 1925, Tiflis, p. 141, Œuvres, IV, 1968, p. 586.

<p>Մատանայական տազնապի մի երգ – / Ու ցատկում էին խավարի միջում / Նրանց արնավառ սրունքները մերկ...</p> <p>(vers 367-372, Œuvres, II, 1963, p. 27)</p> <p>Et s’envolait la farandole des morts / Somnambule, folle, triste, ensanglantée, / Résonnait leur chant sonore, / Un chant de la détresse diabolique – / Et sautillaient dans les ténèbres / Leurs chevilles nues, embrasées de sang...</p>	<p>Գլուխները բռնած ձեռներին, վայրենի լացով ու ճիչով, / Թռչկոտում էին ու պարում, – ցատկոտում էր կարծես մի անտառ</p> <p>(vers 669-672, Œuvres, IV, 1968, p. 264)</p> <p>Tout un peuple dansait avec des chants et cris misérables. / Des enfants nus, des filles édentées, des vieux mutilés, / Les têtes tenues entre les mains, de pleurs et de cris sauvages, / Ils sautillaient et dansaient – toute une forêt semblait sautiller</p>
--	--

Les images s’enchaînent chargées de symboles : le feu, le roi, le tricolore, le singe anthropomorphe (réapparaîtra dans les poèmes-songes), le révérend, le chat jaune : une vraie farandole de métamorphoses à la signification symbolique. Ainsi, les horreurs sont tellement insupportables — cris, hurlements, rires hystériques, odeurs répugnantes, apparitions difformes et insoutenables que le poète et son guide se sauvent. Ils voient une lumière bleu ciel et rencontrent un homme avec *une lampe dorée* à la main. Tcharents décrit l’aspect physique de Lénine pour mettre en valeur son humanisme et sa gentillesse : « pâle, un front énorme, des yeux bleu ciel ». « Son regard semblait pénétrer des lointains infinis. / Il nous salua avec le sourire, telle une étoile, un signe lumineux : — / Sur le verre de la lampe de cet homme au front énorme / Il y avait une étoile aux ailes dorées et une devise tranchante » (Œuvres, IV, 1968, p. 269).

Tcharents achève le poème, avec des mots gratifiants à l’endroit de Lénine, car, grâce à la révolution et à son guide, il est devenu le poète de la révolution. Et pourtant, il a besoin de parler de ces personnages rencontrés en enfer qui ont un sujet en commun : la patrie et son destin. Ils sont tous du XIX^e et du XX^e siècle. Chacun a œuvré à sa manière et dans son domaine pour la libération de la patrie. Tcharents cheche son chemin.

Si Dante a besoin de prendre des voies détournées pour son chemin vers le *monte delittoso* comme un aboutissement spirituel et une action contemplative, Tcharents retrouve le présent, mais sans vraiment expliquer le bienfait de ce voyage si ce n’est que l’extériorisation des ses pensées troubles et « dérangeantes » en parole poétique, un moyen d’évoquer les faits historiques interdits en Union soviétique, une issue pour

invoquer ceux qui ont souffert comme lui de la défaite nationale et bien sûr pour lever l'interdiction et mettre des mots sur la douleur d'un deuil impossible. Cela prouve qu'il est impossible d'interdire par quelque force politique que ce soit l'action en poésie. Tcharents contourne donc l'interdiction de la question nationale grâce à son action en poésie, difficile à interdire, de plus, cette poésie s'avère à double tranchant en ce qui concerne le passé révolutionnaire.

Choix de l'action révolutionnaire : doute ou regret ?

Si l'interdiction de parler de l'histoire nationale, notamment de la Catastrophe, en dehors des directives du Parti, cause de la tristesse au poète, l'évocation du passé révolutionnaire, par exemple, le résultat du conflit Staline-Trotsky, laisse planer le doute sur la *réjouissance* de Tcharents à propos de son époque glorieuse.

Dans son poème *Le train blindé « Général Vardan »* (composé de 158 vers), Tcharents met en scène la révolte, transformée en insurrection, organisée par les Bolcheviks à Alexandropol, en mai 1920. Le héros du poème, le commandant du *blindé* — capitaine Moussaëlian — a fait preuve de désobéissance envers ses chefs hiérarchiques. Le fait historique se résume en quelques phrases : « Le 2 mai, l'autorité locale tente d'arrêter les dirigeants bolcheviks réfugiés dans le train blindé « Vartan Zoravar » que commande le capitaine Moussaëlian. Acquis aux insurgés, celui-ci refuse d'obéir aux autorités qui le rappellent à Erevan et il organise une garde rouge. »¹⁵⁰ Dans cette nuit décisive pour le destin du pays et pour son propre sort, un gradé de l'armée et du gouvernement dachnak, décide de changer de camp. Ce sont les souvenirs d'enfance qui l'aident à prendre sa décision. Il se voit sur la petite scène de l'école où il interprète le rôle de *Général Vardan*, — ce même Vardan si cher au *naïf Naïretsi* du roman *Pays Nairi* — le stratège victorieux, avec son armure et son casque de papier. Il adhère aux idées bolcheviques, car il déteste la défaite récurrente, devenue légendaire.

¹⁵⁰ AFANASYAN Serge. *L'Arménie, l'Azerbaïdjan et la Géorgie : de l'indépendance à l'instauration du pouvoir soviétique*, 1981, p. 110.

Tcharents a régulièrement eu besoin de revoir ces moments du choix crucial pour le problème national, mais aussi pour son adhésion personnelle à la cause bolchevique.

Avait-il la conscience inquiète ou voulait-il justifier son choix ? En tout cas, la défaite devenue légendaire, comme une seconde nature de son peuple, l'interpellerà toujours.

L'éducation se fait aussi sur le passé proche de la construction de la nouvelle société. Comme une leçon du passé révolutionnaire, il écrit la pièce versifiée *Intermède*, composée entre le 29 avril 1929, à Tiflis, et le 18 juin 1933, à Nork.

Tcharents met en scène le conflit idéologique et politique entre Staline et Trotski après le décès de Lénine. Il utilise une vaste palette digne d'une présentation théâtrale de masses¹⁵¹ du début des années 20.¹⁵² L'idéologie léniniste est au centre du poème. Les deux personnages principaux mènent une guerre sans merci pour la prise du pouvoir, et chacun se considère comme l'héritier de l'idéologie de Lénine. Le troisième personnage collectif, le public à multiple voix, incarne d'un côté la société apeurée — les voix timides, tremblotantes, une voix de femme — et de l'autre, les représentants du système politique au pouvoir — des voix cavernueuses, presque menaçantes.

Quelles sont les motivations de Tcharents pour écrire une telle pièce ? Cherche-t-il à restituer l'histoire du conflit politique à travers les informations plus ou moins accessibles dans le pays ?

¹⁵¹ La didascalie : « Le Patron du Théâtre, le Héros ou le personnage principal que le Grand Auteur, ou le Patron du Théâtre, a été effacé de la pièce. Le spectateur âgé, Premier personnage, Deuxième personnage, une voix cavernueuse de la salle, une voix tremblotante de la salle, une autre voix cavernueuse de la salle, une autre voix tremblante de la salle une voix sûre de la salle, une voix timide de la salle, une autre voix timide de la salle, un spectateur clignant les yeux, une voix ferme de la salle, une voix de femme de la salle, un spectateur n'aimant pas disputer, un jeune garçon aux cheveux bouclés, des spectateurs, plusieurs voix de la salle. » (Œuvres, IV, 1968, p. 318).

¹⁵² ...des mannequins énormes et caricaturaux symbolisaient telle ou telle force sociale (le bourgeois en frac, gibus et cigare, le fasciste en cagoule du Ku-Klux-Klan) ou figuraient grossièrement des politiciens bourgeois connus. Ce même éloignement donnait toute sa valeur au mouvement, surtout au mouvement d'ensemble stylisé, à la pose, à la pantomime collective. [...] Chaque groupe portait le même costume (le leur pour les ouvriers et les militaires) ; les répliques étaient échangées entre groupes et non entre individus, ce qui ressuscitait une sorte de chœur antique. Le dialogue choral était même considéré comme un lien entre le public et les acteurs, comme un moyen de faire participer le public au jeu. [...] Après 1929, les spectacles de masse allèrent diminuant et finalement disparurent.

AMIARD-CHEVREL Claudine. *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930*. In : Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 9 N°3-4. Juillet-décembre 1968. p. 365-385. doi : 10.3406/cmr.1968.1760. [en ligne]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_00080160_1968_num_9_3_1760 (Consultée en 2011).

Tcharents qui voulait, nous dit-il, *glorifier la loyauté et la justice de Staline*, le décrit en réalité comme le falsificateur du testament de Lénine, comme celui qui a dévié de l'œuvre du Guide, et de plus, qui terrorise le peuple. Est-il vraiment crédule ou veut-il passer pour un naïf ? N'a-t-il pas compris que la censure serait capable de déceler ses intentions ? Pourquoi prend-il ce risque ? Est-ce la voix de la conscience de son action poétique qui dicte ce regard critique sur les événements du pays ?

En tout cas, cela nous rappelle l'acte de la mise en scène, pensée par le prince Hamlet — pour vérifier les révélations du fantôme — où le faux roi empoisonne son frère... Mais dans l'Union soviétique du règne de Staline, les révélations finissaient par des répressions.

Les explications du poète peuvent paraître naïves et linéaires — Trotski comme un homme politique vaincu, Staline comme le représentant et le protecteur de l'avant-garde du mouvement prolétarien mondial. Or, la description des personnages (*spectateur âgé* ou *à la voix caverneuse*) ou l'existence du *testament disparu*, entre autres, laisse le GlavLit en faire une autre lecture.

La toile de fond se forme autour du différend entre Staline, le Patron du théâtre et Trotski, le Héros qui incarne les idéaux de la Révolution permanente, mais qui est effacé de l'œuvre de Lénine — le *Guide immortel* et le *Grand Auteur* — qui a laissé son œuvre *géniale* et un testament.

Le point du désaccord réside dans le choix d'orientation politique à donner à l'œuvre de l'Auteur. Le Grand Auteur durant les 40 années de sa carrière politique a connu des complots, des trahisures, mais jamais de la part du Théâtre et de son Patron. D'ailleurs, les *vieux Bolcheviks* mettent en cause non pas la participation de Staline à la révolution ou son dévouement à la cause commune, mais sa façon de dicter et d'avancer, coûte que coûte, sa vision de la construction de la nouvelle société et les répressions qu'il organise pour réaliser son dessein.

Le Patron du Théâtre s'adresse respectueusement aux spectateurs et leur demande s'ils ont aimé la présentation de l'œuvre *post mortem* du Grand Auteur qui comme *tout le monde sait* n'a eu le temps d'écrire que les deux premiers actes. Tout le monde est satisfait de l'interprétation de *l'œuvre génialissime* du Grand Auteur. De temps en temps, il orchestre les répliques et les silences de la salle (Œuvres, IV, 1968, p. 319). Il se croit l'héritier de l'œuvre de l'Auteur. Et même s'il n'a obtenu qu'un *brouillon*, il

s'est « efforcé d'écrire de telle sorte que l'essentiel reste inchangé ». Il prépare donc le terrain pour réfuter les revendications du Héros qu'il a omis de l'œuvre. Il obtient les cris d'approbation du public enthousiaste, incarnée par les voix *caverneuses* (p. 322). À l'opposée, *les voix tremblotantes* et *le spectateur clignant les yeux* qui semblent susciter la compassion du poète osent timidement mettre en cause la véracité des propos du Patron du Théâtre.

Tcharents fait raconter l'histoire de Lénine par la bouche de Staline-Patron du Théâtre. L'Acte III présente la *Ville tombée* et les armées triomphantes entrant dans la *Ville* (un clin d'œil au poème *Les foules en folie*). Puis, c'est le décès du Guide. Des *gens décidés* passent au pouvoir ; des gens ayant toujours avancé sur la trace des pas du Guide. Par conséquent, le Patron en déduit que la suite proposée n'est pas en contradiction avec les idées du guide. Il obtient de nouveau l'approbation du public et prépare la salle à entendre quelque chose de très étonnant.

Un homme est apparu et prétend être le Héros principal de l'œuvre du Grand Auteur. Il décrit le personnage. L'intention des propos descriptifs du Héros est révélatrice : « un monsieur fantastique, la canne à la main, un regard nonchalant » (Œuvres, IV, 1968, p. 323). Pour l'homme de l'ère soviétique, de surcroît stalinien, c'est l'image du bourgeois méprisant le pouvoir des soviets. L'homme soviétique connaît son ennemi et il s'en moque et s'en méfie à la fois. Le Héros, à l'aspect douteux, veut donc reprendre sa place centrale dans la pièce, car, d'après lui, cette omission a transformé la pièce en une *farce*, d'où la métamorphose d'Achille en Pierrot.

Le Patron du théâtre, sûr du soutien du public, lui donne la possibilité de s'exprimer pendant l'entracte. Évidemment, la salle rit, sans compter les quelques rares expressions en faveur du Héros. La rhétorique du Patron est à envier. Après avoir donné quelques appréciations analytiques à l'œuvre du Grand Auteur, il minimise d'avance le rôle du Héros, d'où vient ce personnage *étonnant* et il est prêt à le qualifier d'imposteur qui comme « une pierre lourde dérangeante » veut s'accrocher *au nom du Maître*. Par questionnements rhétoriques, le Patron révèle l'identité de ce personnage présent seulement dans l'œuvre « initiale » du Maître : « ...passant d'armée en armée constamment / Un rôle d'Éthiopien » (p. 326). Le Patron du théâtre se veut excessivement *gentil et compréhensif*, même vis-à-vis de ceux qui le traitent de voleur

et de falsificateur. (La gentillesse des dictateurs qui prennent la défense des faibles et embrassent les enfants !)

Les échanges contradictoires s'installent dans la salle. Le Patron du théâtre, toujours attentif aux réactions de la salle, scrute la salle et à un moment opportun, avec une *voix ferme et calme*, il demande si quelqu'un veut exprimer son opinion. De toute la salle intimidée, une seule personne prend la parole : « D'un coin de la salle sort un spectateur âgé, mais un homme vif au pas ferme qui, traversant toute la salle, marche vers la scène. » (Œuvres, IV, 1968, p. 329). On reconnaît le vieux Bolchevik trotskiste. La figure du spectateur âgé incarne la première génération révolutionnaire qui a porté la révolution d'Octobre jusqu'à sa victoire : des officiers de l'armée tsariste, des intellectuels, des artistes, des ingénieurs qui ont cru y voir le progrès politique et social de l'humanité. Le *spectateur âgé* est le témoin oculaire de l'œuvre du Guide et ses appréciations ne sont pas compatibles avec les dires du Patron. Il confirme que le Héros a été prévu par le Guide dans l'œuvre, et cela même si le Patron n'apprécie pas le Héros. Il insiste sur le fait que le manuscrit a été changé par le Patron puisqu'il l'avait vu dans sa loge, sur le bureau du Patron. Tcharents veut-il montrer que la liberté d'expression existe encore dans le pays ?

Dans la salle, on entend des cris d'appréciations contradictoires. Le Patron observe calmement la salle. Il maîtrise le lieu et les gens, exige des preuves, mais *le spectateur âgé* n'a pas de preuves et par conséquent, son argumentation est discréditée aux yeux des autres. Le Patron du théâtre joue l'homme vexé et interroge la salle afin d'obtenir l'approbation, gagnée d'avance, des spectateurs. *Le spectateur âgé* se tait. Le Patron du théâtre voit dans ce silence l'expression de l'impuissance de son contradicteur. Cependant, le spectateur âgé persiste en rétorquant que le contenu de l'œuvre a été complètement déformé et que l'acte III n'a plus rien de commun avec l'œuvre du Maître et il souhaite que le Héros s'exprime. Cependant, le Patron du théâtre excelle par sa rhétorique. Respectueux vis-à-vis du spectateur, il le réfute, et, ce faisant, il recherche l'approbation de la salle. Il attaque en recourant à la victimisation : « moi – la racine des maux ». La salle réagit. On entend des voix de mécontentements. Pour écraser définitivement les affirmations du spectateur âgé, le Patron endosse le rôle du défenseur de l'œuvre de l'Auteur : « Որ ինչ-որ մարդիկ տարօրինակ / Աշխատում են, ճգնում են շարունակ` / Ամենասև լուսանքը դարձնելով գործիք`

Ցե՛խ շարտել մեր մեծ հեղինակի գործին / Certaines personnes étranges / S'acharnent à vouloir / Faisant de l'injure la plus noire / Jeter de la boue sur l'œuvre du grand auteur ! » (Œuvres, IV, 1968, p. 336-337)

Les tirades des deux comédiens viennent contredire les propos du *spectateur âgé*. Entre l'étonnement et l'incompréhension, le *Premier acteur* énonce sa fidélité de plus de trente ans envers l'œuvre du grand auteur. Les propos du *Deuxième acteur* provoquent le point culminant de cet étonnement général et font exploser la salle :

Մեր սիրելի, մեր մեծ Տնօրենի / Յուզումնքներով այժմ է՛լ մինչև վերջ / Կկատարենք մեր պարտքը հեղինակի հանդեպ, — / Եվ ո՛չ մի, ո՛չ մի «հերոս» / Օ, չի՛ կարող մեր թափը կաշկանդել... (Œuvres, IV, 1968, p. 342)

Dorénavant et toujours, selon les directives / De notre cher, notre grand Patron / Nous accomplirons notre devoir envers l'auteur, / Et aucun, nul « héros » / Ne pourra freiner notre élan ! ...

Le Patron invite le Héros sur la scène : « ...un homme de quarante ans, de haute taille, avec une barbichette à l'assyrienne et avec de longs cheveux d'acteur, vêtu d'une cape noire, sans manches et d'un chapeau noir aux larges bordures en velours. »¹⁵³ Le Héros est contraint à parler devant une salle hostile. De plus, le langage du Héros est artistique, de registre soutenu, donc, archaïque et inintelligible pour la majorité des spectateurs. Ce faisant, Tcharents souligne le bas niveau de connaissances de la salle qui en effet ne peut pas suivre et encore moins adhérer aux pensées du Héros.

L'un des premiers éléments de son argumentation est la dénonciation de la grande capacité du Patron à *mentir* et à *jeter de la poudre aux yeux* (Œuvres, IV, 1968, p. 347). Il regrette l'absence d'un héros dans la pièce, car toute œuvre littéraire a au moins un héros principal. D'après lui, le Grand Auteur ne pouvait pas remplacer le Héros par des épouvantails. Le pathos de l'auteur est absent de la pièce et la dernière œuvre du Grand Auteur est irréversiblement perdue à cause de la perte du manuscrit ou de sa copie, et cela « grâce aux efforts » du Patron. Mais le Patron réfute l'existence de tel manuscrit, tout en acceptant l'existence d'un manuscrit en brouillon auquel il a

¹⁵³ ...մոտ քառասուն տարեկան, բարձրահասակ, ասորական սև մորուքով և դերասանական երկար մազերով մի մարդ է՝ հազին սև, անթև անձրևանոց և գլխին սև, լայնեզր, թավշյա գլխարկ: Œuvres, IV, 1968, p. 345.

apporté des *modifications nécessaires*, voire amélioratives, tout en restant fidèle à l'esprit de l'Auteur.

Le Héros cherche l'approbation du public, mais il obtient l'effet inverse. La salle ne saisit pas le sens de ses propos. Il parle des choses que personne ne veut plus entendre. Le Héros devient donc l'objet de railleries : « Achille transformé en Pierrot »... Les spectateurs pensent que le Héros se moque de l'Auteur, du Patron du théâtre et d'eux-mêmes. Le Héros essaie de les convaincre, mais sans résultat. Le Patron du théâtre reprend l'idée de *ce grand et sublime héros* et avec un air moqueur exprime son doute sur son importance, puisque son omission n'a pas été remarquée, et que l'œuvre n'a rien perdu de sa valeur. Le Héros comprend qu'il a perdu la bataille, il lance son monologue de vaincu. Il s'interroge sur ses erreurs et surtout sur la tragédie de son époque qui : « Գերազանցում է անգամ Վարպետի, / Օ՛, անգամ նրա բոլոր հոյակապ / Ողբերգությունը / Surpasse même du Maître / Oh, même les plus sublimes / Tragédies ! (Œuvres, IV, 1968, p. 362).

Un *jeune garçon aux cheveux bouclés* — la figure du garçon de l'avenir — pousse avec sa voix limpide une chansonnette qui raconte l'histoire d'un héros d'antan *irréel* qui s'appelait Achille et qui est maintenant devenu Pierrot. Son caractère irréel est manifeste, car « un casque en fer-blanc il portait sur la tête » pour aller à la guerre. *Ce* Pierrot sera ridiculisé, de plus, pour son statut d'un *homme de trop* : ce casque lui va bien, car il est toujours un héros, mais un héros *d'intermède*. Sur l'ordre du Patron, le rideau s'ouvre et on voit le Héros accroché aux pans du rideau et en train de tomber sur la scène. Il est piétiné des deux côtés par l'avancement des armées du Guide, ce qui sonne comme un épilogue à l'œuvre *génialissime* de l'Auteur.

L'image de l'Achille piétiné est la victoire politique de Staline, qui s'inscrit dans la perception de la revalorisation des personnages de grandes œuvres littéraires comme un but de la formation idéologique de l'homme nouveau. Par exemple, tout comme la figure de Thersite dans l'*Illiade* incarne le soldat, la plèbe deviendra chez Tcharents l'image du représentant du peuple et du soldat pacifique : « Դու արձագանքն էս լսում այսօրվա մարտերում խոսքերի այն. / Որ — Թերսիդեսն է ասել զորքերի անաջ դէռ հնում : — / Dans les combats, tu entends l'écho des paroles / Que — Thersite a autrefois prononcé devant les armées. » (distique XXXVII, Œuvres, IV, 1968, p. 422).

Le bilan des leçons du passé n'est donc pas réjouissant : d'une part, des défaites nationales à cause des erreurs des notables et des dirigeants nationaux impuissants à les résoudre, et d'autre part, une cause gagnée au prix du sang versé, mais qui dévie de son chemin initial et peut devenir une source d'erreurs pour le présent. L'unique point positif qui traverse le passé, proche et éloigné, sans fausseté, sans erreur, c'est la création artistique, en l'occurrence l'art poétique.

C/ L'avenir par le prisme du présent

Tcharents ne choisit pas les sentiers battus, les chemins faciles de l'éphémère. Son regard contemplatif est tourné vers les « lointains porteurs de l'immortalité » (Œuvres, IV, 1968, p. 375). Pour comprendre et préparer l'avenir, il a besoin de sentir la terre sous ses pieds, la présence de ses racines, comme un autre poète, Aimé Césaire : « Il y a toujours ce proverbe africain qui me revient et qui dit : « Quand tu ne sais pas où tu vas, rappelle-toi d'où tu viens. » En me souvenant d'où je viens, je retrouve la négraille, l'habitation, la rue Case-Nègres, je retrouve mon histoire... C'est ça qui m'a toujours guidé. C'est cela pour moi être noir. »¹⁵⁴

Le passé et le futur ont besoin du présent — un chantier permanent. Comme dans un miroir, le présent reflète l'image d'une société apeurée, même si son poète se veut encore confiant. Tcharents prévoit toute une partie théorique autour de réflexions poético-philosophiques, sous forme de conseils et d'éloges pour argumenter sa vision du lien entre le passé, le présent et le futur. Le présent devait représenter le volet radieux du travail, de la création et de la réussite. Sa poésie devait être didactique, pleine d'enseignement pour les générations à venir. Or, cette orientation programmée

¹⁵⁴ Auteur : François Fèvre, réalisateur : Laurent Chevallier et Laurent Hasse. *AIMÉ CÉSAIRE*. Émission de 52 min., production : France 5/2F. Productions, 2007. Disponible sur : http://www.france5.fr/empreintes/index-fr.php?id_article=12&page=personnalite (Consultée en décembre 2012)

subit un changement axial, car la censure en décide autrement. Le regard contemplatif que Tcharents imaginait *réjouissant* sur son époque trahit pourtant sa déception.

Action contemplative au temps présent

Dans la poétique d'action de Tcharents, toutes les couches sociales sont représentées : la classe dirigeante des ouvriers et des paysans, ainsi que les *serviteurs* de cette classe dominante — les employés, les intellectuels, les artistes, etc. Cela traduit le panorama de l'ordre social selon la vision de Staline. Par exemple, le poème *Les maçons de l'avenir*, composé de 153 vers, est dédié aux ouvriers de choc (*oudarnik* en russe et *harvacayin* en arménien) qui accomplissent et suraccomplissent les plans quinquennaux. Le poète décrit leur travail, ainsi que l'industrialisation du pays sous le regard attentif du Dirigeant. Ces flux humains se déversent *en rangs de fer* dans les villes pour répondre *au grand appel du travail* (Œuvres, IV, 1968, p. 276).

Tcharents fait l'éloge de la paysannerie en reprenant le schéma préféré : passé difficile, présent laborieux pour un avenir radieux. En 1919, il a travaillé dans un village comme enseignant et il a connu les difficultés du monde rural. On peut penser que ses louanges des « exploits » de la collectivisation sont sincères. Dans le poème *Les semeurs des champs communs* (composé de 284 vers, Œuvres, IV, 1968, p. 282), il glorifie la vie dans les kolkhozes où les semeurs des champs communs sont heureux une toute première fois depuis des siècles. La collectivisation change le mode de vie et de travail du paysan. On a beaucoup écrit sur la création des kolkhozes et des sovkhozes étant des modèles d'organisation du travail collectif et égalitaire. Ne citons que le roman *Hatsavan* (du nom du village de la fiction) de Nairi Zarian, dans la droite ligne directive du Parti. Il crée d'un côté des personnages hostiles à la collectivisation, des représentants du monde ancien, les méchants — des saboteurs, des paresseux, les ennemis du peuple et du système soviétique, et de l'autre, les bons — des gens sages, équilibrés, aimant le progrès et leur pays, ainsi que des jeunes qui apprécient leur vie en kolkhoze... Ce roman est l'exemple criant de la *servilité* et de l'*assujettissement* de la

littérature devant la propagande idéologique ce que Tcharents même dans sa période marxiste-léniniste n'acceptait pas.

Le poète apprécie en particulier l'attention de son pays, illuminé par le soleil de la révolution, envers les trésors culturels et spirituels : « Որ օրերումս այս պարզևե մեզ / Հույզեր հրահուր և մրգեր կե՛զ : / Qui de nos jours nous offre / Des émotions ardentes et des fruits brûlants. » (Œuvres, IV, 1968, p. 295). Le poème *Éloge du raisin, du vin et du bel enseignement* (composé de 336 vers répartis en 42 huitains) rappelle l'avènement de la Révolution d'octobre et ses conséquences dans la culture, l'enseignement, les savoirs, les arts, etc. Tcharents est dans l'observation du présent pour l'avenir. Le poème *Nork* (composé de 232 vers, répartis en 29 huitains) évoque le souvenir du poète Terian, incarné dans le peuplier du quartier Nork et sonne comme un prélude au retour aux sources. Sa rhétorique narrative commence par la révolution, le tohu-bohu des bouleversements mondiaux. La révolution incarne la grande lutte des classes – *tempête salvatrice* (vers 16, Œuvres, IV, 1968, p. 293). Elle rend le quotidien lumineux. Elle est énonciatrice des grandes batailles de la révolution permanente.

L'image de l'avenir radieux rappelle un jardin immense où les Muses ne sont plus les détentrices de l'inspiration poétique, mais *l'esprit génial* du dirigeant Lénine (vers 296-297). Pour parler du *Bel enseignement*, Tcharents reprend sa narration rhétorique de l'histoire et présente des hommes de Lettres et de culture de l'Antiquité jusqu'à son époque. Il met côte à côte le sacré et le profane, le savant et le populaire, l'oralité et la littérature écrite : des chants de la région *Gorthn*¹⁵⁵ jusqu'à Grégoire de Narek, aux copistes du Moyen Âge, à la poésie de Toumanian et de Terian. Il introduit le rêve dans la *marche* de la langue créatrice dans le pays sans classes de l'humanité. Le poète ne veut pas voir la culture nationale fondre dans une masse homogène, au contraire, il souhaite sauvegarder l'identité culturelle, la langue et la littérature nationales. Lorsque Marc Nichanian dans son analyse du poème *Requiem æternam* évoque la volonté de Komitas musicologue d'*esthétiser les sources populaires* (chapitre 4), il fait le lien avec *la troisième voie de Tcharents*, concernant sa vision de la création de la langue littéraire. Ce désir de créer une esthétique de la langue, exprimé dans le *Manifeste de Mehyan* en 1914, avant le génocide trouve son écho dans la vision esthétique de la

¹⁵⁵ Gorthn faisait partie de l'ancienne région de Vaspourakan, entre la région de Syounik et du Nakhitchevan d'aujourd'hui.

langue chez Tcharents : « Il est absolument fascinant de voir Tcharents, vingt ans après eux [*Mehyan et des écrivains comme Oshagan, Varoujan*], sans avoir aucune idée de ce qu'ils avaient écrit et cherché, reprendre la même idée avec les mêmes mots. L'éclat, qui seul permet aux trésors cachés des langues et productions populaires d'apparaître, était pour tous l'éclat de l'art. »¹⁵⁶ Dans le poème *Notre langue*, en vingt vers, Tcharents décrit les sonorités, les couleurs, les aspects d'une langue¹⁵⁷ à la fois *souple et sauvage* :

Առնական է, կոպիտ, բայց միևնույն պահին / Պայծառ է նա, որպես մշտաբորբոք
փարոս, / Վառված հրով անշեջ դարերում հին: — (Œuvres, IV, 1968, p. 429)

Elle est virile, brutale, mais en même temps / Elle est étincelante comme un phare
perpétuel, / Brillant du feu incandescent dans les siècles anciens. —

Les maîtres sont intervenus et ils ont taillé cette langue, tantôt cristalline, tantôt roche de montagne. L'unique chose qui n'a pas changé, c'est l'esprit de la création (vers 9) toujours vivant. La langue est vivante et elle change. Mais malgré ses beautés apparentes et ses poètes qu'on ne peut pas oublier : « le langage mélodieux de Terian », « le murmure de parchemin de Narek », « le patois de Toumanian, chantre brillant de Lori » (Œuvres, IV, 1968, p. 429), il y a besoin, avance de nouveau Tcharents, de façonner de nouveaux langages poétiques pour exprimer le nouveau fond, notamment à des fins didactiques.

Poésie didactique

Tcharents semble avoir trouvé le trait d'union entre les vivants et les morts, entre la Nature et la création artistique. Dans le présent, le passé avec ses lieux et ses

¹⁵⁶ NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage littéraires arméniennes au XX^e siècle*, 2003, p. 62.

¹⁵⁷ Cet état des lieux de la langue fait écho avec les souvenirs de Nadéjda Mandelstam lors de leur séjour en Arménie, en 1930 : « Mandelstam apprenait l'arménien, l'idée de remuer sur ses lèvres de vraies racines indo-européennes le réjouissait. Il me persuadait que l'épanouissement de la langue était précisément cette flexion arménienne préservée, son étape créative. » « ...Մանդելշտամը սովորում էր հայերեն, երջանկանում էր այն գիտակցությամբ, որ շուրթերով շուռումուռ էր տալիս իսկական հնդեվրոպական արմատներ: Նա ինձ համոզում էր, որ հենց չկորսված հայկական թեքումն էլ լեզվի ծաղկումն է, նրա ստեղծագործական փուլը: »

GASPATIAN David. *Չարեցի հետ, Ćarénc'i hét*, [*Avec Tcharents*], Erevan, éd. Nairi, 2008, p. 281.

personnes se meut pour le futur en forme de chants et de conseils. Le poète se prépare et prépare son pays à cet avenir. Il veut participer à la construction de ces lendemains radieux du pays. Il cherche une harmonie dans la société, il rêve d'une société meilleure. Il donne des conseils, attribue de bons et de mauvais points. Il est en somme à la recherche de la félicité par la poésie. Il agit en poésie.

Quel est le chemin qu'il propose à sa génération et aux générations à venir ?

Ses réponses sont des conseils dont l'axe central est l'amour : aimer, se souvenir des autres, aimer apprendre, aimer et accepter la vie, aimer et protéger la Nature, etc. Il est par exemple fasciné par le monde infini des livres – *Chant dédié aux livres* (Œuvres, IV, 1968, p. 376) — un labyrinthe silencieux, multicolore, de mille nuances, ainsi que par la Nature mère (*Chant dédié à la Nature*, composé de 99 vers, Œuvres, IV, 1968, p. 382) — répétitive, reflorissante, éternelle, polymorphe, toujours au présent, mais que l'homme *disgracieux* lui fait mal avec ses actes cruels. Il n'oublie pas les malades — *Chant pour les malades* (p. 374), etc. Ses sentiments se distinguent aussi par leur multiplicité, par leur diversité. La tristesse du poète est liée étroitement à la *nostalgie de l'esprit* comme un *bienfait suprême*, mais qui peut s'alourdir sur les épaules de quelqu'un comme « une fièvre terrible, descendre comme un brouillard et priver tes yeux du phare » (p. 374), mais qui peut aussi mener vers l'immortalité.

Tcharents utilise tous les éléments : nature, vie sociale, leçons du passé, rêve, envie de voir les choses changer dans un avenir proche ou lointain, etc. Toute la deuxième partie du recueil est consacrée à ces réflexions de la génération précédente qu'il représente. Son chemin passé lui donne cette position de maître de sagesse qui enseigne le bon chemin, selon le mode oriental.

Ainsi, il place l'amour au centre du renouvellement de la vie, des sentiments et des passions. Il invite les jeunes gens à la découverte du monde — *Le chant d'amour dédié aux jeunes de l'avenir* — qui semble pour chaque génération un pays parfumé et où le soleil ressemble à une cymbale (Œuvres, IV, 1968, p. 365).

Les difficultés, comme une forêt, sont nombreuses dans la vie. Il conseille de garder la dignité, d'être humble et surtout d'avoir des ambitions et des aspirations. Il faut aimer son destin, le chemin de sa vie, il faut savoir le construire : « Le dorer par ton amour énorme et par ta marche limpide... » (Œuvres, IV, 1968, p. 366). Comme Dante, il faut savoir parfois choisir la voie difficile pour mieux apprécier le goût de la

félicité et réussir son chemin dans la vie.

Le printemps symbolise tout ce qui est réjouissant, beau, merveilleux au début de la vie. Le poète conseille de sauvegarder le *premier amour* en le considérant comme un pont et non comme un espace étendu (p. 367). La vie offre cet amour le plus innocent et intact comme *un énorme diamant majestueux*. Tcharents enseigne l'importance du premier amour dans chaque vie qui commence. Il reste gravé dans les cœurs des gens et ses souvenirs peuvent être aussi bien ravageurs qu'enivrants.

Les deux poèmes dédiés aux rapatriés *Chant dédiés aux arrivants* dévoilent l'attente et la joie du poète de voir le retour de ces compatriotes. Il veut qu'ils gardent leur amour, leur dévouement et leur courage malgré les difficultés. Depuis 1925, beaucoup de choses ont changé, lorsque Tcharents invitait le poète Issahakian à rentrer en Arménie soviétique. Le ton a changé, les propos et les arguments ont changé. Le poète leur demande des sacrifices pour sauvegarder la *terre ancestrale* tellement chère et indispensable à la survie de la nation :

Թեև գալիս եք դուք ալիքների նման և աստղերի / Ձեր ճանապարհի՛ն, ձեր
կոչումի՛ն, ձեր ընթացքի՛ն անգետ — / Բայց լինելու է ձեր երթը այս դժնի ու լուրթ
ափերին / Արևներից, աստղերի՛ց ավելի ուրույն ու բարձրականթեղ...
(Œuvres, IV, 1968, p. 370).

Même si vous venez comme des vagues et des étoiles ; / Inconscients de votre chemin, de votre vocation, de votre marche — / Mais votre passage sera sur ces rives bleues et difficiles, / Plus haut et plus stable que les étoiles et les soleils ...

Cela étant, l'idée de construire sa voie en poésie sans l'écarter du chemin difficile du destin de la patrie reste inchangée chez Tcharents.

Tcharents est aussi admiratif devant l'idée du voyage, et l'image d'un Ulysse qui n'oublie pas sa maison, ses origines, sa terre natale, même si la vie lui offre plusieurs possibilités de mener une vie féérique, lui est chère. De plus, chaque voyage porte en lui le retour et donc, le désir de le raconter. Le poème dédié au voyageur *Chant dédié au voyageur courageux* (Œuvres, IV, 1968, p. 371) englobe l'acte de témoigner du voyageur.

Le langage poétique de Tcharents est un lieu où les symboles, à travers les images dans leurs formes poétiques harmonieuses, se métamorphosent dans le temps et avec le

temps. Dans le but de démontrer le lien intrinsèque des trois temporalités, telle une unité, il les réunit souvent dans le même poème.

Image poétique chargée de symboles

Tcharents crée des images à plusieurs sens symboliques, ancrées dans le temps. L'une de ces images est l'arbre, en l'occurrence le *peuplier naïrien* qui ressurgit dans l'image du faubourg de Nork. Il symbolise le « chant patrial » de Terian. Elle est représentée comme un peuplier *parfumé* élancé : « Sur la haute colline, / Dans le vieux faubourg patrial, / Accroché à son tronc antique » (Œuvres, IV, 1968, p. 308). L'évolution du symbole de l'arbre que l'on verra plus loin incarne ici la poésie nationale depuis son oralité jusqu'à l'écrit, jusqu'à la poésie de Terian. Dans le long poème *Deux Sintis*, il se voit comme un chêne seul face aux vents violents étrangers comme l'unique encore debout dans *la forêt patriale* de l'Art poétique (chapitres 4 et 5). Ce peuplier représente l'âme, l'esprit naïrien cher à la poésie de Terian. Tcharents témoigne une fois de plus son amour pour Terian qui *murmura son chagrin naïrien*. Le peuplier rappelle Terian de retour « dans son pays encore obscur et sourd » comme Ulysse. L'adverbe *encore* souligne le temps passé depuis le passage de Terian. Le poète part, en revanche « nous, accrochés à son chant, coupés du reste du monde », nous l'attendons. Ce poète et son peuple pensaient être protégés par le feuillage du peuplier, car il incarne l'esprit, la vie et la survie de son peuple depuis des siècles (Œuvres, IV, 1968, p. 311). Le peuplier a des propriétés divinatoires. Dans l'antiquité, les prêtres païens interprétaient ses susurrements sibyllins en guise d'oracle. C'est l'une des images mythiques de l'esprit naïrien. Terian est le gardien de cet esprit. Tcharents reprend le terme de l'esprit naïrien, non pas pour le critiquer, mais pour exprimer son amour de la langue et du pays. Il narre son histoire et parle de *l'esprit vaincu des siècles* : « Et la tempête se lève et transforme le pays en désert et tout un peuple immortel » (Œuvres, IV, 1968, p. 312). La Hache tue, *moissonne* l'esprit national. Le chemin a été long jusqu'à ce que « Notre chant devînt de fer. » (p. 314). La révolution venue du nord nettoie et sauve. Le nouvel Erevan, le quartier et le peuplier sont les garants de *la naïrité* de cette Arménie soviétisée. C'est le rapport du poète avec son

pays. Un lien inhérent que Tcharents évoque également dans le poème *Précepte*. Ici, la nostalgie est une force qui devient plus tard son lieu de refuge. Cette force silencieuse et consciente deviendra l'un des piliers de sa résistance passive, d'une intimité en révolte et de sa survie.

Exploitation d'une forme narrative

On a déjà évoqué l'importance de l'indissociabilité de la forme et du fond dans la poétique de Tcharents. Ici, il s'agit de comparer trois poèmes qui ont la même structure narrative et suivent la même démarche poético-philosophique : *Sept conseils aux bâtisseurs de ville* (A) — composé de 45 vers, écrit le 16 février 1933, retiré de l'édition de 1934 (Œuvres, IV, 1968, p. 389-393), *Sept conseils aux semeurs de l'avenir* (B) — composé de 41 vers, le 11 février 1933 (Œuvres, IV, 1968, p. 395-396) et *Sept conseils aux chantres de l'avenir* (C) — composé de 33 vers, le 16 février 1933 (Œuvres, IV, 1968, p. 397-398). D'après la datation des textes, Tcharents a écrit ces trois poèmes en l'espace de six jours successifs. Leur thème commun en forme de conseils poursuit un but didactique : ce qu'il faut faire pour réussir son œuvre en art. Le poète prend la posture d'un sage et délivre ses sept conseils aux créateurs de l'avenir : aux bâtisseurs de ville (A), aux chantres de l'avenir (C) pour leur détailler la nature, les aspects, les valeurs de la poésie et enfin, aux semeurs de l'avenir (B), métaphoriquement les poètes de l'avenir.

En poursuivant la problématique générale du recueil, à savoir la démonstration des liens étroits qui existent entre le passé, le présent et l'avenir, Tcharents construit une structure de développement, de gradation de conseils en un mouvement déductif (A), inductif (B) et d'énumération (C) où la synthèse des six premiers conseils aboutit à une conclusion profitable à l'interlocuteur-lecteur : l'avenir a besoin du passé comme un garant de réussite (A), comprendre le passé dans le présent pour réussir l'avenir (B) et la nature indomptable, insaisissable de l'art poétique et, par extension, celle de tout art comme les mystères de la création (C). D'ailleurs, cette pensée de l'insondable du don artistique, Tcharents la développera plus tard dans son poème *Gaie science* (chapitre 5). Tcharents met en confiance ses interlocuteurs en annonçant tout de suite sa

proximité d'artiste comme un poète inconnu (A), un frère lointain (B) et un poète qui a déjà goûté *le fruit amer de la sagesse* (C)

Éléments du passé comme leçons. Comme condition préalable, le poète souligne la nécessité du lien avec le passé, par exemple, un cercueil en pierre et son mort au visage de parchemin trouvé obligatoirement par les bâtisseurs de ville à l'emplacement des fondations de la future ville à construire (A). Se souvenir de tout ce qui a été cher et précieux comme la révolution, *l'Ouragan rouge*, transformé en pluie printanière dans le présent, de l'illusion chère de Massis comme un délire, de l'origine du chant sonnante comme un rêve qui est *notre esprit* et évidemment de l'image des *vieux os* dont l'évocation même fera jaillir des gémissements de souffrance de tout le pays (B), définit le cadre du développement de son objectif du présent et du futur. La transcendance de chaque poète (C) doit être enracinée dans le passé de sa terre natale — comme ce peuplier nairien avec ses racines dans la terre patriale, — car l'origine du chant est d'abord et avant tout la terre. C'est un préalable à l'immortalité de la poésie comme pour les bâtisseurs, le cadavre en cercueil de pierre (A).

Éléments d'effort au présent. Comprendre le passé, la sagesse contenue dans les édifices d'art, respecter les lieux et être clairvoyant pour pouvoir percevoir les valeurs héritées, tout cela ne suffit pas. Il faut bien choisir l'emplacement de sa ville (A), cela n'est pas assez encore ; il faudra construire la tour, les remparts et accrocher l'horloge rouge pour des générations comme un symbole d'effort, contempler seulement la pousse de peuplier du quartier de Nork ne suffit pas, il faudra en faire pousser d'autres (B), ou comprendre qu'au commencement le chant a été à côté du verbe ne suffit pas pour assurer enfin l'immortalité de l'œuvre poétique (C).

Éléments de synthèse. Le poète arrive à la même conclusion en empruntant différentes voies de raisonnement : la réussite dans l'avenir est la synthèse du passé et le présent. La solidité d'une construction en l'occurrence de la ville réside dans les cendres du mort en cercueil de pierre, mélangées au mortier (A). C'est la garantie de la longévité de la construction d'une ville, ainsi que la longévité et l'immortalité du chant (C). C'est la capacité de dépassement, de ne pas se contenter de ce que l'on a, mais dans la persévérance constructive s'armer en travaillant les *terres* (les arts, la littérature et la poésie) du passé pour préparer celles de l'avenir. La vision poétique (B) s'acquiert par l'étude et le travail, pensant que le semeur de l'avenir ne doit jeter que la

septième poignée de blé pour son propre labeur. Et comme une chute inattendue, le septième conseil du poème sur les chantres de l’avenir (C) annonce le *mystère de création* et bien évidemment le chant de l’avenir n’a pas besoin de conseil. Tcharents parle comme un esthète qui ne dissimule pas sa conviction à propos de l’existence du talent et du mystère de la création. Mais il veut que son action contemplative de poète soit le bien commun de tous, voilà le sens profond de ces conseils, pouvoir expliquer pour que le mystère de la création ne soit pas pris pour un miracle : savoir atteindre le mystère. Comme Dante dans *Convivio* définit le choix de la voie sur le chemin de la vie : « Ici Dante dit que « dans cette vie existent deux félicités auxquelles conduisent deux chemins, l’un bon, l’autre excellent : l’une est la vie active, l’autre est la vie contemplative; laquelle, bien que par l’active on parvienne, comme cela est dit, à la bonne félicité, conduit [la contemplative] à la félicité excellente et à la béatitude » »¹⁵⁸

L’apprentissage perpétuel et le travail sans relâche pour arriver à comprendre ce mystère de création et sa nature insondable sont exprimés dans le poème *Éloge à nos maîtres du génie*. Émerveillé face aux constructions du passé, Tcharents se voit comme le digne héritier de ces maîtres-artistes. Pour lui, le présent, comme le lien entre le passé et l’avenir, est primordial. Le présent est un lieu, un processus d’apprentissage perpétuel. Tcharents construit les fondements de l’action de ses contemporains sur l’action des Anciens, car ils avaient « le sens de la mesure » et le talent de donner à la matière un *aspect auguste* et une forme profondément sensible. Le poète veut apprendre le *secret du beau* afin de rendre son art *harmonieux* : « Ո՛ր ւժ ներշնչէք իմ երգին, որ ընթացքը իր ջշեղի, / Որ ժառանգորդը դառնամ հանճարեղ արվեստի ձեր ուկյա : / Donnez de la force à mon chant pour qu’il ne dévie de sa route, / Pour que je devienne l’héritier de votre art parfait (litt. en or) sublime. » (Œuvres, IV, 1968, p. 393).

Le poète est dans le présent, il apprend lui aussi. Il lui semble maîtriser l’art des maîtres-artistes du passé, en sachant bien que l’on ne maîtrise jamais assez l’art poétique. Il veut obtenir leur bénédiction, hériter leur *effort* bouillonnant dans ses chants : « Ձեր անմահ կնիքը դրե՛ք — իմ անմար երգերի վրա / Posez votre sceau

¹⁵⁸ Qui [dans *Convivio* / Banquet, IV, XVII] Dante dice che « esistono in questa vita due felicità, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano : l’una è la vita attiva, e l’altra la contemplativa ; la quale, avvegna che per l’attiva si prevegna, come detto è, a buona felicità, ne mena [quella contemplativa] ad ottima felicità e beatitudine »

GALLETTI Franco. *Il percorso de Dante nei tre mondi : le due vie*. In : éd. Orientamento–AlQibla, La pagina del Venerdì, (it.). [en ligne]. Disponible sur : www.edizioniorientamento.it (consultée en 2012).

immortel – sur mes chants inextinguibles ! » (p. 394). Par ailleurs, cela sonne comme une confession intime d'un Tcharents qui était très souvent perçu par ses contemporains comme quelqu'un d'insolite qui avait une haute opinion de lui-même.

La poésie — un lieu de confiance, de protection et de liberté : n'est-elle pas la voie de la contemplation ?

D/ Devenir poétique : la voie de la contemplation

Après la censure du recueil, Tcharents n'a plus la prétention de construire l'avenir de la nouvelle littérature prolétarienne. Il réfléchit sur le devenir de sa poétique philosophique : un regard contemplatif sur le devenir hautement poétique. Il reconnaît la suprématie du mystère de la création, car elle n'obéit même pas à son auteur : « Հիշատակը ձեզ չի պատկանում, ինչպես որ սողերն իմ հանդուզն / Օ՛, ինձ չեն պատկանում, թեև ելնում են սհա իմ գրչից... / La mémoire ne vous appartient pas, comme mes vers audacieux / Oh, ils ne m'appartiennent pas, même si de ma plume ils surgissent... » (Œuvres, IV, 1968, p. 387).

Nous avons détaché ici quelques pensées qui ne sont pas tout à fait compatibles avec la conception initiale du *Livre du chemin* et qui annoncent la nature de sa poétique du devenir : les traits de la poétique philosophique de Tcharents, l'influence de la pensée goethéenne dans l'édition de 1934 et enfin le rapport de Tcharents avec ses poètes, comme une réflexion autour du thème *le poète et la cité*.

Poétique philosophique

La poétique de l'avenir de Tcharents est nostalgique. Elle évoque le souvenir de ces *jours lumineux de l'avenir*, dont il rêvait dans le passé. Cet attachement à la

nostalgie représente pour lui tout ce qui est cher venant du passé. Ces souvenirs sont les témoins de l'infini et de l'immortalité de l'esprit.

La philosophie poétique de Tcharents est optimiste et lumineuse. Dans un monde où tout meurt, disparaît inévitablement, Tcharents développe l'idée suivante (*Chant dédié aux morts*, Œuvres, IV, 1968, p. 386-388) : il n'y a que le souvenir qui vit, tel un témoin. Le souvenir se construit, se travaille dans la vie de chaque homme. L'œuvre d'une vie demeure et témoigne du passage terrestre de chacun de nous. Ni la fin d'une vie physique ni le néant de la vie d'outre-tombe ne déterminent la fin de l'existence. Le souvenir, *ce conte précieux*, fait revivre l'être dans les pensées des vivants et « demeure dans les cœurs des gens et emplît les cœurs de nostalgie... » (Œuvres, IV, 1968, p. 386). C'est la perception du cycle de la vie du poète athée et de surcroît marxiste. Si nous admettons de partager, d'une façon égalitaire, le grand néant après la mort, alors, il faut créer le *bon* souvenir, la nostalgie à travers nos actes et nos œuvres, en suscitant ainsi l'amour et la reconnaissance des vivants. Les œuvres demeurent et font revivre leurs auteurs comme le reflet de la lumière des étoiles mortes, « calcinées depuis fort longtemps » et par conséquent : « Մոռացուր՞նք ինչ ուրեմն բոլոր մեռյալներին, / Եվ փա՛ռք նրանց ընդմիջս ու հավիտյան, որ թողել են կյանքում հիշատակի կրակ... / L'oubli, donc, à tous les morts / Et la gloire éternelle, car ils ont laissé dans la vie le feu du souvenir !... » (p. 387).

Rien n'a changé dans sa définition du rôle de la poésie et celui du poète. Dans l'oubli du défunt, il glorifie l'œuvre léguée comme il saluait dans la mort du poète la naissance d'un nouveau poète (*Romance sans amour*, 1922, TCHARENTS A., 1983). Un mouvement perpétuel en spirale qui détermine la nature profonde de l'art poétique. Chaque artiste un jour reconnaît ouvertement ou en silence la suprématie de la vie : « Ով միամիտ երգիչներ, որ կարծում էիք, թե դուք եք / Մեր կյանքում ուղիներ հարթում — երբ կյանքն էր ձեզ տաշում ու հարթում : / Ô, poètes crédules, qui croyez être les défricheurs / Des chemins dans notre vie — quand la vie vous taillait et défrichait. » (distique XV, Œuvres, IV, 1968, p. 418).

Suite à la censure, Tcharents, bien que déçu, croit à son devenir poétique, même si ce destin ne peut plus être envisagé dans les limites des trois périodes du temps : le passé, le présent et l'avenir proche. La figure du lecteur du futur éloigné, plutôt de la lectrice, y prend source, comme dans le poème *Nostalgia* où il imagine le futur comme

un lieu idyllique avec « un fleuve lumineux, des maisons de marbre sur ses rives », ce qui nous rappelle les lieux de ses poèmes symbolistes, évoquant la maison natale, la patrie lointaine, tragique et perdue. Ce sont les *rives lumineuses* de l'avenir que le poète a toujours cru irréel ; *illusion et songe* (Œuvres, IV, 1968, p. 400). Elles sont loin ces rives de l'avenir, mais le poète se sent récompensé, car les jeunes filles qui se promènent lisent et se racontent ses poèmes : un retour vers le passé comme un rêve du repos en devenir. Même si Tcharents se sent piégé par l'idéologie dominante, il croit à la force de la poésie. Il a un lien inhérent et inépuisable avec sa poésie comme il l'a avec sa patrie : « Քանի կա լյանն Արագած և քանի աշխարհում դու կաս — / Դժվար թե ցամաքեն երբեք ալունքները քո ջինջ երգերի / Tant que le mont Aragats existe et que tu es au monde — / Je ne vois guère qu'un jour se tarissent les sources de tes chants limpides », (p. 404).

La partie *Ars poetica* ressemble à un monologue dialoguant où le poète dresse un bilan de son œuvre : « garant des lumières de notre art » (p. 399) où « brille l'esprit créateur et lumineux » (p. 403). Dans un présent anesthésié, il se sent le porteur, voire le sauveur des valeurs. Il veut les transmettre aux générations futures. Le court poème *Tout ce qu'il a eu ton peuple jadis* (Œuvres, IV, 1968, p. 406) traduit l'engagement du poète face aux siècles à venir. Il inscrit sa poésie dans la lignée des immortels. Il se fait une promesse : devenir le témoin de son époque. C'est cet engagement qui donnera la force et la volonté de témoigner en poésie. Malgré son siècle difficile, *immortel* et indestructible, où tout s'écroulait (*Monument*, Œuvres, IV, 1968, p. 408), il a édifié son propre monument. L'essence de cette poésie se niche dans les profondeurs de son siècle, et cette raison fondamentale lui donne la légitimité de se réclamer poète universel : « Բայց հայրենիքը ոգուս — բովանդակ աշխարհը եղավ : / Mais la patrie de mon esprit — fut la terre entière. » (p. 408). De plus, il reconnaît la force de sa parole poétique, lorsqu'elle est nourrie de la connaissance, de la sagesse et de l'imagination.

L'inspiration goethéenne

Lorsque Tcharents travaille sur son recueil, il lit et traduit beaucoup Goethe. Il connaît l'œuvre de Goethe : « Dans la bibliothèque de Tcharents au Musée de la Littéra-

ture et de l'Art, on conserve les œuvres de Goethe de différentes publications en allemand et en russe, où Tcharents a marqué plusieurs pages avec de petits bouts de papier dans le but de revenir à ces œuvres, voire de les traduire. »¹⁵⁹

Tcharents adhère à la vision poétique goethéenne. Dans son poème *Ma déesse*¹⁶⁰ Goethe apprécie davantage la visite nocturne de l'*Imagination*, la fille la plus *désirée de toutes les filles du ciel*. Cependant, il sait que la *Sagesse* est toujours présente avec l'*Espérance*, sa *paisible amie*. Le trait contemplatif de la poétique de Tcharents évolue sous le signe de cette trinité philosophique. Dans le premier *roubaï* qui ouvre le *Livre de la Connaissance* (Œuvres, IV, 1968, p. 416), la connaissance est symbolisée à travers l'image de la Chouette, l'oiseau favori de la sagesse, de la connaissance, de la stratégie et de l'intelligence de la déesse Minerve de la mythologie romaine. La symbolique de la Chouette a une signification particulière chez Goethe qui vient à son tour de ces études de la philosophie de Hegel : « La chouette de Minerve ne prend son envol qu'à la tombée de la nuit. » (*Principes de la philosophie du droit*, 1821). Tcharents reprend cette image :

¹⁵⁹ ԳԱԹ Զ-ի գրադարանում պահպանվում են Գյոթեի երկերը՝ գերմաներեն և ռուսերեն տար-բեր հրատարակություններից, դրանց բազմաթիվ էջերում Զ-ը դրել է թղթի պատառիկներ, այդ ստեղծագործություններին նորից անդրադառնալու, թերեւս նաեւ թարգմանելու նպատակով: Œuvres, IV, 1968, p. 610.

¹⁶⁰ Voir Œuvres, IV, 1968, p. 597. Voici le poème *Ma déesse* traduit par Gérard Nerval :

Laquelle doit-on désirer le plus entre toutes les filles du ciel ? Je laisse à chacun son opinion ; mais je préférerai, moi, cette fille chérie de Dieu, éternellement mobile et toujours nouvelle, l'**Imagination**. Car il l'a douée de tous les caprices joyeux qu'il s'était réservés à lui seul, et la folle déesse fait aussi ses délices.

Soit qu'elle aille, couronnée de roses, un sceptre de lys à la main, errer dans les plaines fleuries, commander aux papillons, et, comme l'abeille, s'abreuver de rosée dans le calice des fleurs ; Soit qu'elle aille, tout échevelée et le regard sombre, s'agiter dans les vents à l'entour des rochers, puis se montrer aux hommes teinte des couleurs du matin et du soir, changeante comme les regards de la lune.

Remercions tous notre père du ciel, qui nous donna pour compagne, à nous pauvres humains, cette belle, cette impérissable amie !

Car il l'a unie à nous seuls par des nœuds divins, et lui a ordonné d'être notre épouse fidèle dans la joie comme dans la peine, et de ne nous quitter jamais.

Toutes les autres misérables espèces qui habitent cette terre vivante et féconde errent au hasard, cherchant leur nourriture au travers des plaisirs grossiers et des douleurs amères d'une existence bornée, et courbée sans cesse sous le joug du besoin.

Mais nous, il nous a accordé sa fille bien-aimée ; réjouissons-nous ! et traitons-la comme une maîtresse chérie; qu'elle occupe la place de la dame de la maison.

Et que **la sagesse**, cette vieille marâtre, se garde bien de l'offenser.

Je connais sa sœur aussi : moins jeune, plus posée, elle est ma paisible amie. Oh ! puisse-t-elle ne jamais me quitter avant que ma vie ne s'éteigne, celle qui fit si longtemps mon bonheur et ma consolation : **l'Espérance!**

Այսպէս՝ այս ուշ ժամին եկավ եւ մոտեցավ քո ոգուն / Իմացութեան, կշռույթների
գիշերային անմահ բուն. — / Ախ, դեռ ինչպէս ամենատես Իմաստունն է այն
ասել — / Գիշերով է ելնում որսի այդ թռչունը իմաստուն: (Œuvres, IV, 1968, p. 409)

Ainsi, à cette heure tardive, elle vint et s'approcha de ton esprit / L'immortelle chouette
nocturne de la connaissance et de la mesure : — / Ah, comme l'a déjà dit jadis ce Sage
clairvoyant — / Cet oiseau sage ne chasse que la nuit.

L'homme ne voit que la surface de l'immensité des connaissances. Sauf l'esprit,
le *feu éternel*, perpétue même si l'obscurité s'étend, écrit Tcharents. D'après lui, il faut
chercher la grandeur de la poésie dans son union avec son époque (*roubaï V*, Œuvres, IV,
1968, p. 410). Cet esprit brille, car il brûle (*roubaï VII*, Œuvres, IV, 1968, p. 411).
Tcharents est sûr que le temps ressemble à un *bouclier* et à une *armure*. L'esprit reste
libre et traverse son époque. La mission du poète consiste à comprendre le passé,
forger, cibler le présent pour traverser et demeurer dans l'avenir. Cependant, cette force
de l'esprit « profond et immense comme une mine inépuisable », à la fois grandissante
et effroyable, présage la tombée de la nuit *sans porte* sur sa vie sans repos : une
métaphore saisissante pour décrire l'impossibilité de changer quoi que ce soit dans la
vie au présent. (*roubaï XI IV*, Œuvres, IV, 1968, p. 412).

La pensée, incommensurable et invisible est en somme incontrôlable. Or, le poète
doit saisir et contenir le *cumul* (*roubaï XIII*, p. 412) de son esprit au moment de la
récolte de ses chants. Il compare l'arrivée des pensées avec celle de ses maîtresses, les
Muses :

Նրանք գալիս են միշտ լուռ, պատահաբար ու անձուկ. / Եվ ո՛չ մի խոհ չի գա-
լիս, երբ տարածամ ես կանչում. / Միրուհիներն են այդպէս այցի գալիս մեզ հա-
ճախ — / Անակրնկալ, ինչպէս կայծ, որ թռչելով է խանձում: — (*roubaï XIV*,
Œuvres, IV, 1968, p. 412).

Elles viennent toujours en silence, désirables, par hasard : / Et aucune pensée ne vient,
lorsque tu n'appelles pas à l'heure : / Ce sont les amantes qui nous rendent souvent visite
ainsi — / Surprenantes, comme l'étincelle qui brûle dans l'envol.

Le lien direct entre l'époque et l'art a toujours été l'un des thèmes préférés de
Tcharents. L'artiste d'après lui ne peut rester à l'écart, il est impliqué, qu'il le veuille ou
non dans les événements de son pays et donc du monde : « Նուրբ էր
արվեստդ, չքնաղ, — բայց — մեր դարում հարկավոր էր / Ո՛չ թե սրտի
քնքշություն, այլ — ոգու կորով ու պայքար: — / Ton art était fin, magnifique, — mais

— dans notre siècle il fallait / Non pas la tendresse du cœur, mais — un désir et une lutte de l'esprit. — » (distique IV, Œuvres, IV, 1968, p. 416).

Dans certains distiques, Tcharents aborde le thème du lien entre le passé, le présent et l'avenir comme un objectif de méditation pour ses réflexions sur l'existence, le bien et le mal, l'amour et la haine, etc. En même temps, il continue à employer le procédé d'identification et d'interpellation à la recherche de l'*autre* qui n'est plus dans le présent ni dans le futur proche.

Le poète et la cité

Le lien générationnel que Tcharents met au centre de son recueil explique cette multitude de relations intertextuelles qu'il entretient avec les poètes de tous les temps et de tous horizons. Il met surtout l'accent sur la relation que le poète a avec la cité.

L'une de ses réflexions, décelée dans le recueil, concerne le caractère éternel de l'art, en l'occurrence de la poésie et la « gratitude » de la cité envers le poète. Peu nombreux sont les poètes qui de leur vivant ont connu la vraie gloire et la reconnaissance de la cité. Pour Tcharents, le poète mérite, indépendamment de son statut de citoyen, les honneurs de la société. Dans une lettre datée du 20 mars 1922 (Œuvres, VI, 1967, p. 384-388), il s'indigne de l'indifférence des hommes politiques en place vis-à-vis des poètes de différents bords politiques. Terian meurt en 1920, sous le régime dachnak et comme poète bolchevik n'est pas honoré, et de même pour le poète dachnak Garnik Kalachian qui meurt sous le régime bolchevik en novembre 1921. Or, Tcharents les voit fraternisant dans « l'autre-monde » *s'il existe* et il sait qu'ils souffraient tous les deux pour la *Maison commune*, la patrie. « ... tuez le citoyen, mais n'oubliez pas le poète. Le citoyen existe aujourd'hui, le poète est pour toujours. Vous pouvez tuer le citoyen, mais le poète — au grand jamais ! [...] ... S'il est un vrai poète et non un « citoyen-rimeur », même s'il semble dangereux du point de vue du moment ; il est utile *sous le signe de l'éternité...* »¹⁶¹

¹⁶¹ ... սպանէք քաղաքացուն, բայց մի մոռանաք պոետը: Քաղաքացին այսօր է, պոետը — միշտ: Քաղաքացուն կարող էք սպանել, պոետին — ո՛չ երբեք: [...] ... էթէ նա իսկական պոետ է եւ ոչ « հանգաշար քաղաքացի », որքան էլ վտանգավոր թվա օրվա տեսակետից՝ օգտակար է « под знаком вечности... » (Œuvres, VI, 1967, p. 386)

Les beïts *D* et *E* mettent à l'honneur la poésie de Ferdowsi. Son ouvrage *Shahnameh* qui est depuis des siècles une source d'inspiration et le témoignage d'une civilisation n'a pas donné de gloire au poète dans sa vie terrestre : « Ոսկեգօծել է քաղաւ շահերի քն շահիրական ջանքը, Ֆիրդուսի, / Բայց չեղա՛վ մի շահ, որ ոսկեգօծեր քն անօգնական կյանքը, Ֆիրդուսի՛ : — / Ton effort royal a doré plusieurs rois, ô, Ferdowsi, / Mais il n'y eut aucun roi pour dorer ta vie sans secours, ô, Ferdowsi. — » (beït D, Œuvres, IV, 1968, p. 425). Ou encore : « Շահնշահերի արշավանքների գովասանքը բորբ / Չոսկեգօծեց ո՛չ քն մահը խեղճ, ո՛չ քն կյանքը որբ : / L'éloge vif des campagnes des Grands rois / N'orna ni ta vie d'orphelin, ni ta mort de misérable. (beït E, p. 425)

L'invocation des poètes du passé proche et lointain lui offre la possibilité de dire ses vérités, comme une reprise des pensées des grands que l'on ne met pas en cause. Il interpelle Dante, Homère, Alexandre Pouchkine pour souligner l'indépendance de la littérature de la vie politique comme un préalable essentiel de la grandeur de l'œuvre littéraire : « Ո՛վ հանճարներ վիթխարի, — Դա՛նթ, Հոմերո՛ս, Ալեքսա՛նդր, — / Ձե՛րն էր արոսն երեկվա, — ձե՛րն է և հուճքը վաղվա : — / Ô, grands génies, — Dante, Homère, Alexandre, — / À vous était le champ hier, — et à vous sera la moisson de demain ! — » (distique XXXII, Œuvres, IV, 1968, p. 421).

Les *beïts* sont construits sur le schéma argumentatif de thèse-antithèse pour aboutir à une interrogation rhétorique ou à une affirmation comme un moyen de convaincre. Tcharents choisit comme interlocuteurs les poètes d'Orient : Hafez, Khayyam, Ferdowsi, Sayat-Nova. Par exemple, le beït *B* rapporte indirectement l'idée de Hafez sur l'éphémère du passage terrestre de l'homme et des choses. Tcharents se demande pourquoi Hafez a tant aimé la femme et la poésie en sachant que tout est passager : « Դու սսացիր՝ հող կդառնան շահ ու նոքար, Հաֆի՛զ, — / Ինչո՞ւ էլ դու կին սիրեցիր, ռանգ ու ռուքար, Հաֆի՛զ : — / Hafez, tu dis : ils iront à la poussière, shah comme servant — / Alors pourquoi aimas-tu femme, couleur et forme, Hafez ? » (Œuvres, IV, 1968, p. 425). De la même façon, Tcharents reprend la pensée connue de Khayyam sur l'éphémère et reformule une interrogation sur l'essence même de la poésie de Khayyam : « Կյանքի իմաստը զինու մեջ ու ջանի մեջ դու փնտրեցիր, — / Բայց, ո՛վ խայամ, կինն ու զինին քյուլհանի մե՞ջ դու փնտրեցիր : — / Le sens de

la vie tu cherchas dans le vin et dans l'âme, — / Mais dans la poussière cherchas-tu le vin et la femme, ô, Khayyam ? — »

Tcharents n'oublie pas Sayat-Nova. Il lui dédie trois beïts. Il expose la nature de la poésie de Sayat-Nova — l'Amour inaccessible : « Խոսքի եղավ զառ ու զառքաթ, Սայա՛թ-Նովա, — / Բայց չունեցա՛ր յար ու շարքաթ, Սայա՛թ-Նովա : — / Ta parole fut or et brilliance, Sayat-Nova, — / Mais tu n'eus pas de Bien-aimée ni de douceur, Sayat-Nova. » (beït VI, Œuvres, IV, 1968, p. 426).

Les trois quatrains dédiés à Toumanian montrent l'admiration du poète vis-à-vis de son aîné. Tcharents connaît les difficultés de l'art et du langage poétique où tout style poétique se construit et devient reconnaissable parmi tant d'autres. Il apprécie Toumanian. Même durant ses années gauchistes de proletkult, il a reconnu la grandeur de la poésie de Toumanian, car Toumanian avait forgé son propre style, en puisant dans les richesses populaires : « Նա մեծ էր հողն՝ վ, արյունն՝ վ : — / Արմատնե՛ր ուներ նա հողում : — / Il était grand par la terre, par le sang ! — / Il avait des racines dans la terre. » (p. 433)

Les quatrains, dédiés à Vladimir Maïakovski et à Missak Medzarents, révèlent en quelques lignes le trait axial de la pensée poétique que Tcharents apprécie tant chez les deux poètes. C'est la force et la suprématie de la poésie vis-à-vis de son époque et des événements historiques. La voix de la flûte de Medzarents émeut et ne s'arrête pas malgré le sang versé et les désastres. De la même façon, dans le quatrain intitulé *V. M.*, Tcharents écarte la thèse qu'encore aujourd'hui colle à la poésie de Maïakovski, à savoir réduire cette poésie à la poésie de révolution prolétarienne. Tcharents dit ceci :

Նա սիրում էր մեռնող քաղաքների տենդր / Եվ պատկերներ զարհուր և հոնդուն երգեր : — / Նա — պայքարող մարտի՞կ : — Դա լեզե՛նդ է, / Որ մռայլ մահով նա հավիտյան հերքեց :

Il aimait la fièvre des villes mourantes / Et des images effrayantes et des chants puissants — / Lui — un combattant ? — C'est une légende, / Qu'avec sa mort obscure il la réfuta à jamais. (Œuvres, IV, 1968, p. 438)

Tcharents écrit un long poème¹⁶² sur le poète allemand Heinrich Heine où il trace des liens de ressemblances entre leur biographie et leur époque. La vie et la poésie de

¹⁶² Le poème *Heinrich Heine* est composé de 112 vers répartis en quatrains octasyllabiques et décasyllabiques, sauf le vers 76 – pentasyllabique (Œuvres, IV, 1968, p. 451-455).

Heine, son aîné d'un siècle, fascinent Tcharents. Ils sont tous les deux patriotes, admirateurs de combattants des libertés. Pour Heine, l'espérance viendrait du grand soulèvement libérateur de 1813-1815, et Tcharents croit à la révolution d'octobre. Tous les deux chantent l'amour et la nostalgie. En poésie, ils admirent la philosophie poétique de Goethe et la philosophie marxiste. Si la révolution pour Heine est en dehors de son Allemagne (1830), pour Tcharents, la révolution doit sauver sa patrie. Tous deux travaillent dans le domaine de l'édition. Déçu de la société après la révolution de 1848, Heine cherche le chemin qui mène à Dieu, comme Tcharents, sous le régime totalitaire qui dévore les enfants de la révolution, seul et isolé, cherche le chemin de *de profundis* menant vers les Muses : comme *l'enfant prodigue* pour Heine et le retour du *soleil ancien comme Lazare levé de sa mort* pour Tcharents.

En conclusion, le *Livre du chemin* devient le miroir mystérieux qui montre l'envers de la réalité soviétique. Tcharents contourne le contrôle politique et littéraire pour parler en poésie. L'isolement imposé le guidera bientôt sur les voies du témoignage, ce qui en somme n'est pas nouveau dans sa poésie — la parole du témoin historique.

Chapitre 4

Témoignage historique en poésie

Ce siècle est à la barre et je suis son témoin.
Victor Hugo, *L'Année terrible*

Une œuvre littéraire de témoignage reflète les événements de la vie selon la perception de son auteur qui est souvent le témoin oculaire. Le témoin historique narre les faits de son époque du point de vue personnel et, par conséquent, son témoignage est subjectif. Cette subjectivité apporte un éclairage singulier à la réception des faits historiques : « ...la vérité historique se situe au moins autant du côté de l'expérience des individus engagés dans ces drames. [...] leur récit, écrit [...] dans un style personnel, est ainsi doublement singulier. »¹⁶³

Le témoignage en art, en l'occurrence en poésie, est intentionnel tout en restant le fruit des circonstances de son époque : « La société existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle, la reflète, l'exprime, cherche à la transformer ; elle existe dans l'œuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui, lui aussi, fait être la littérature, des études statistiques à la théorie de la réception. »¹⁶⁴

Être témoin d'actes abjects change et marque à jamais l'existence de quelqu'un comme c'est le cas pour des personnes qui ont connu les perversités des régimes politiques antidémocratiques, des génocides, des camps de concentration et autres. Parfois, après des années de silence, les anciens témoins oculaires des événements tragiques reprennent la parole.

¹⁶³ DOLONG Renaud. *Qu'est-ce qu'un témoin historique ?* Disponible sur : www.voxpoetica.org/t/qrticles/dulong.html (Consultée le 16 juin 2011).

¹⁶⁴ TADIÉ Jean-Yves. *La critique littéraire au XX^e siècle*, éd. Pocket, 2005, p. 155.

Tcharents pouvait-il se taire ? Comment un intellectuel comme lui, engagé dans le passé comme au présent supporterait-il les injustices autour de lui ? Avait-il d'autres moyens d'expression que la poésie ? Quels sont les faits et les événements qui forment les axes de son témoignage historique en poésie ?

L'absence de liberté d'expression et des moyens d'opposition d'un régime pluripartite rétrécissent le champ d'action du poète. La poésie comme haut lieu de la *Parole donnée* est son arme de combat de toujours. Il vit, voire survit en poésie comme en un haut lieu de témoignage et de spiritualité. Cette parole poétique ouvre les portes de sortie de son isolement imposé par les pouvoirs littéraires. Pour un esprit combattant comme Tcharents, il était difficile et inadmissible de se taire.

Dès 1935, après la controverse autour de la publication du *Livre du chemin*, les œuvres de Tcharents ne seront plus publiées jusqu'en 1954, l'année de sa réhabilitation. Tout au plus quelques articles ou poèmes seront publiés dans les journaux tels que *l'Arménie soviétique (Xorhrdayin Hayastan)* et le *Journal littéraire (Grakan t'ért')* — journal officiel de l'Union des écrivains arméniens, etc.

Par conséquent, les textes écrits entre 1935 à 1937 sont des inédits, publiés régulièrement après 1954. Cela représente un travail de recherche et de déchiffrement qui dure encore aujourd'hui.

Pour avancer dans le développement de l'argumentation de ma réflexion sur le témoignage en poésie, j'ai analysé certains textes du corpus de ses trois dernières années en deux chapitres, en optant pour deux lignes d'étude : dans ce chapitre, le témoignage des méfaits du pouvoir politique en poésie comme une mission, un processus libérateur, de résistance et dans le chapitre 5, la poétique intimiste comme un lieu du repos et de la sérénité retrouvée.

Ici, il s'agira d'observer, à travers l'analyse de certains textes du corpus, le regard de Tcharents, porté au revirement politique et au durcissement du régime stalinien, ainsi qu'à la politique culturelle favorisant la littérature prolétarienne au détriment des littératures nationales. J'ai donc distingué trois pôles de témoignage historique :

- la dénonciation des méfaits du régime totalitaire de Staline,
- l'interdiction de parler du génocide de 1915,

- un témoignage profondément spirituel d'un poète isolé.

A/ La critique du stalinisme à travers la poésie de Tcharents

Les ennuis de Tcharents, suite à son enlèvement politique et à la politisation de sa demande de quitter l'Union des écrivains arméniens en 1935, ne font que renforcer son sentiment d'être incompris. Dès 1935, Tcharents parle au passé de ses relations avec ses confrères, appréciés par le pouvoir politique, surtout ceux qui piétinent *la parole antique*, l'enseignement d'autrefois. Cependant, pour protéger sa famille et demeurer vivant, il reconnaît ses « fautes » comme tant d'autres et demande à être réintégré dans l'Union des écrivains arméniens, en mars 1935.

Mais la machine étatique totalitaire ne l'oublie plus. Staline lui-même s'intéresse à la vie de Tcharents, en décembre 1935. Tcharents jouit de quelques mois de répit avant les procès d'Erevan, mais la chute est inévitable. Il dissimule et cherche des compromis, mais la vraie poésie est faite du sublime et d'un brin de naïveté... En 1933, l'*Intermède* l'avait déjà trahi.

L'essoufflement de la commande sociale idéologique

Tcharents très actif dans sa vie d'homme et de citoyen vit mal son isolement et l'abandon du poste de rédacteur en chef aux éditions de *PetHrat*. Cette mise à l'écart scelle le début d'une vie d'homme en sursis qui se banalise par ailleurs dans l'Union soviétique de Staline. Il écrit avec l'envie de prouver son attachement au pays et son action poétique pour les valeurs littéraires selon la vision léniniste des littératures nationales. Certes, l'enthousiasme du poète révolutionnaire n'y est plus, mais il veut

prouver, expliquer son innocence. Il exprime dans certains textes son amertume et il s'impose le devoir de pointer les choses qui ne vont pas et qui plus est, de les déclamer.

En 1935 et en 1936, il écrit deux poèmes sur la soviétisation de deux républiques transcaucasiennes — l'Azerbaïdjan et la Géorgie. En 1935, l'Azerbaïdjan fête le quinzième anniversaire de sa soviétisation. Tcharents a fait partie de la délégation arménienne et a tenu un discours au conseil du comité populaire à Bakou. Dans le poème *À l'Azerbaïdjan soviétique* — publié dans le journal *Arménie soviétique*, n°300 du 30 décembre 1935 (TCHARENTS A., 1983, p. 22) — il adresse son salut *fraternel* au *peuple fraternel* qui a eu le même parcours difficile que l'Arménie : les méfaits du tsarisme, la pauvreté, mais après la soviétisation, la reconstruction dans l'harmonie avec les voisins-frères. Le vocabulaire du poème *Chant cordial à la Géorgie fraternelle*, publié dans l'*Arménie soviétique*, n° 46 du 25 février 1936 sur la soviétisation de la Géorgie traduit quant à lui l'amitié des deux peuples, venue du fond des siècles. Les huit quatrains retracent les périodes historiques où les deux peuples ont partagé le même sort : diverses invasions, des guerres, des rêves de liberté, la révolution d'Octobre comme un sauveur, la construction d'un monde nouveau, le léninisme et la « main d'acier du Dirigeant qui nous mène sur la voie de Lénine » (TCHARENTS A., 1983, p. 23)

Durant la soirée cérémoniale dédiée au quinzième anniversaire de la soviétisation de l'Arménie orientale, Tcharents lit le poème *Quinze ans* (*Տասնհինգ տարի, Tashing tari*, composé de 138 vers répartis en 23 sixains. TCHARENTS A., 1983, p. 16-21). Les quinze premières années de soviétisation sont à l'honneur. Les derniers vers des sixains se terminent par *quinze années* (*tashig tari*) ou du *siècle léniniste* (*léninyan dari*). Concession aux règles du genre, Tcharents ouvre le poème par un trait d'union entre le passé triste et le présent lumineux de l'époque léniniste au moyen de l'image d'une marche allant des amertumes et des souffrances du passé vers le *siècle léninien*. L'Arménie est honorée. Il se rappelle les inscriptions en trois langues d'Élam¹⁶⁵ pour insister sur la dimension historique des origines de son peuple. Il revient à la Catastrophe et à ses conséquences désastreuses — un pays *délaissé* comme *un corps à mi-mort* par ces propres maîtres — et à la révolution qui décide la suite du

¹⁶⁵ Dans l'inscription trilingue (émalite, akkadien et vieux perse) de Béhistoun, en 522 av. J.-C., sous le règne du roi Darius I^{er} est mentionné pour la première fois dans les sources historiques le nom de l'Arménie : *Armina*.

sort du pays : « Quand fulmina l'année de salut » (vers 25-30, TCHARENTS A., 1983, p. 17)

Le caractère internationaliste de la révolution prolétarienne n'est pas oublié. Ce qui paraissait illusion est devenu réalité grâce à la révolution et l'Arménie construit sa *vraie voie* depuis quinze ans. Rappelons que la propagande soviétique ne perdait pas l'occasion pour vanter les acquis culturels des républiques, comme l'enseignement en langue nationale, la liberté dans certaines mesures, le développement de l'art national, etc. La petite Arménie est introduite dans la lutte des classes, lorsque la nouvelle classe « a détruit ce qui paraissait indestructible » (vers 61-66). Il présente la nature de cet État soviétique prévu par Lénine : une société sans classes dont le but est de « détruire la prison de la terre entière » afin de sauvegarder la pérennité du *siècle de Lénine* (vers 70-72, TCHARENTS A., 1983, p. 18).

Et l'Arménie soviétique, de plus en plus hardie et forte, comme une composante de cette société, vit sa nouvelle vie et construit son propre avenir (vers 73-74 et 119-120). Il n'oublie pas les améliorations sociales dans la vie quotidienne : l'électricité et les grands immeubles ont remplacé la lampe à pétrole et les maisonnettes. Le pays est devenu *méconnaissable*. Or, au milieu de ce bonheur en chantier, dans le sixain 17, le poète parle d'une façon inattendue d'un peuple qui est pris dans le concert de la grande famille soviétique, mais qui a porté en lui la *docilité pitoyable*. L'harmonie anaphorique est déréglée. Le sixain se termine par *incalculables années, anhašiv tari* et fait vaciller toute l'architecture du poème glorifiant le régime depuis quinze ans :

Օ, շատ առավել դժնի դրանից / Եվ եղկելի էր հազարապատիկ — / Քն դեմքը հո-
նի, մեջքը կորանիստ, / Երկթև ճորտության հետքը ճակատիդ, / Քն կամքը բեկ-
ված, քաշված, անհարիր / Եվ ահաբեկված անհաշիվ տարի... (vers 97-102, TCHARENTS A., 1983, p. 19).

Oh, plus cruel que cela / Et mille fois plus dégoûtant était — / Ton visage vilain, ton dos courbé, / Sur ton front l'empreinte de servage à double sillon, / Ta volonté cassée, retirée, décousue / Et terrorisée d'incalculables années...

Ces quinze années de soviétisation sont-elles incluses dans ces *incalculables années* ?

Tcharents, l'intellectuel, parle de l'état pitoyable des intellectuels et de leur docilité vis-à-vis du pouvoir alors que la mission de tout intellectuel consiste en sa capacité de critiquer librement. Dans une lettre de novembre-décembre 1935, adressée

à Karen Mikaëlian, intellectuel et traducteur vivant à Moscou, concernant les préparations et les invitations de la cérémonie, il écrit : « ...la partie de l'intelligentsia arménienne, qui historiquement est soi-disant l'**unique** PONT entre notre passé et le présent, bien qu'il semble — être **vacillant** ce pont, ayant égarée l'identité, pitoyable et **sans volonté** ... Quoi qu'il en soit : j'ai **même** osé l'écrire dans le poème dédié à notre quinzième anniversaire où il est question de la docilité de l'esprit du peuple arménien comme le mal le plus difficile à vaincre. — Qui doit comprendre — l'aura compris. »¹⁶⁶

Le poème se termine sur une note optimiste : le souhait du poète est de voir son peuple renforcé, fort, courageux, car il fait partie du monde en chantier. L'Arménie doit être de tous les combats à venir : « Հավատով անխախտ նայելով հեռուն՝ / Կապված աշխարհին քն հերոսական, / Անսասան կանգնած անպարտ դիրքերում, / Avec une confiance inébranlable regardant loin, / Attaché à ton monde héroïque, / Debout fermement sur des positions victorieuses. » (vers 133-135, TCHARENTS A., 1983, p. 21).

Or, la conscience du poète-intellectuel n'est pas tranquille. Le constat est amer. La colère devient le premier sentiment de ses témoignages ouvertement contre le système totalitaire. Le sentiment d'être trompé par un système qui se voulait comme un « drapeau étincelant, un précepte et serment sacré » et pour sa réalisation on a fait « don du sang », ainsi que les combats – *le bronze et le fer* et les sacrifices du pays et de sa poésie – *Hélicon du chant naïrien*, pour obtenir à la place un faux bouclier. Il constate avec amertume sa déception : « Ողբերգում է ահա ձեզ դիֆերամբն այս ուշ — / Բանաստեղծի ողբերգն այս անբասիր / Ce dithyrambe tardif vous déplore ici — / Cette élégie immaculée du poète » (TCHARENTS A., 1983, p. 185).

Se taire est difficile. Il écrit. En 1935, sa critique des méfaits du pouvoir centralisé prend un tournant irréversible. L'évolution des événements tragiques en Union soviétique est perceptible dans ses textes sur Staline. Par ailleurs, les répressions staliniennes en Arménie alimentent la construction de deux autres axes de ses thèmes

¹⁶⁶ ... հայ մտավորականության այն մասը, որը պատմականորեն իբրև թե **միակ** ԿԱՄՈՒՐՁՆ է մեր անցյալի եւ ներկայի միջեւ, սակայն, ինչպես երևում է — **երկրուն** է այդ կամուրջը, ինքնությունը կորցրած, խեղճ ու **անկամ**... Ինչեւէ. այս մասին ես համարձակվել եմ գրել **անգամ** մեր 15-ամյակին նվիրված բանաստեղծության մեջ, ուր խոսվում է հայ ժողովրդի ոգու խեղճության մասին՝ իբրև ամենադժվար հաղթահարելի չարիքի մասին: — Հասկացողը՝ հասկացա՛վ: Œuvres, VI, p. 448.

de témoignage : l'évolution du concept du *Pays Naïri* dans le système totalitaire et les réflexions sur sa situation de poète-témoin désenchanté, mais clairvoyant.

La figure de Staline : l'avvers et le revers

Les écrits panégyriques sur les guides de l'idéologie communiste comme Marx, Engels, Lénine et surtout Staline sont un passage obligé en Union soviétique. La figure de Staline aura deux faces opposées, discordantes dans la littérature soviétique sous le régime stalinien : la face affichée, adulée dans la littérature officielle et la face dissimulée, bannie par les gardiens du temple littéraire soviétique, mais décrite par les écrivains, restés fidèles à la promesse sociale qu'ils avaient faite en leur âme et leur conscience : « Tiens vis-à-vis des autres ce que tu t'es promis à toi seul. Là est ton contrat. »¹⁶⁷ pour le redire avec René Char.

Comment la figure de Staline est-elle perçue et présentée dans la littérature soviétique officielle et dans les textes interdits ? Quelles sont les raisons de la discordance dans le contenu de ses textes sur Staline ?

Ici, il sera question d'une étude, répartie en trois séquences suivantes : le poème *Staline* (1939) de Naïri Zarian, comme un exemple représentatif de Staline dans la littérature officielle, puis, à l'opposé, l'*Épigramme* d'Ossip Mandelstam, interdite,¹⁶⁸ écrite en 1933 et enfin, la présentation des textes de Tcharents en comparant certains éléments de ses textes avec ceux du poème de Mandelstam.

¹⁶⁷ CHAR René. *Feuillets d'Hypnos*, éd. Gallimard, 1946, p. 70.

¹⁶⁸ Il faut attendre les années post-staliniennes pour que le *Samizdat*, dès les années 50, publie la littérature non officielle, surtout dissidente.

Le poème panégyrique *Staline* de Naïri Zarian

Le poème *Staline*¹⁶⁹ de Naïri Zarian (1900-1967) est un exemple de l'éloge de Staline typique des années 30 et 40. Ce poème se voulant être épique est une réponse aux directives idéologiques. Le début du poème est une mise en situation de ses propos extrêmement louangeux vis-à-vis de Staline : les héros connus des œuvres épiques — Achille de Homère, Rostom de Ferdowsi. Ces héros avec leur *gloire vaine* ne représentent pas grand-chose face à la grandeur du *Dirigeant*. Pour lui, le *soleil* arrive avec Marx, Engels, Lénine et surtout avec le « Guide d'Acier... grand et limpide ». Naïri Zarian propose d'emblée une *quaternité* par analogie avec la Trinité de la croyance chrétienne : « Չի՛ խավարի ծիրանավառ հորիզոնում պատմության / Ձեր հանճարի արեգնային չորրորդությունը տիտան : / N'assombriera point sur l'horizon empourpré de l'histoire / La quaternité titanesque, solaire de votre génie. »

Pour un poète qui a entièrement accepté la doctrine stalinienne, en tout cas dans ces écrits, et qui se considère athée comme l'exige le système soviétique, l'utilisation des références religieuses est plutôt une démonstration de ses connaissances civilisationnelles ou historiques. De plus, selon les traditions des chants orientaux qui, d'ailleurs, fleurissent de long en large dans toutes les républiques et dans chaque *kichlak* pour glorifier Staline en dialectes accessibles à tous, Zarian annonce la responsabilité qui lui incombe, à savoir *chanter le génie* de Staline. Il met à contribution Homère et Ferdowsi qui n'auraient pas pu rendre cette grandeur : « Հազար Հոմեր ու Ֆիրդուսի կաննեն գրիչ ու քնար, / Ու երգելով չեն սպառի Ձեր մեծությունն անհնար : / Mille Homère et Ferdowsi prendront plume et lyre, / Et n'épuiseront point en chantant Votre incroyable grandeur. »

L'avenir, l'immortalité de la *quaternité* sont assurés par de nouveaux poètes. Au cours des siècles à venir, on dressera des monuments à sa gloire. Mais en attendant, lui-même, un poète comme un soldat, partant à la guerre, le sourire aux lèvres, le cœur joyeux : « Իսկ ես, զինվորդ խանդավառ, հայ լենինյան բանաստեղծ, / Բերում եմ քեզ ժողովրդիս երախտապարտ սիրտը մեծ : / Et moi, ton soldat joyeux, poète arménien, léniniste, / Je t'apporte le grand cœur de mon peuple reconnaissant. »

¹⁶⁹ Dans l'Annexe 3. Disponible sur : <http://nationalidea.am/articles.php?id=98> (consultée en septembre 2012).

Une valse d'épithètes et de mots glorifiants explique les raisons de cette reconnaissance populaire par la bouche du poète. Le peuple de ce poète était autrefois au bord du gouffre et son salut est arrivé avec le son des pas qui résonne de l'Octobre libérateur, et alors, Staline avec Lénine sont arrivés au chevet du moribond, et le pays « s'allia à l'armée en campagne mondiale du communisme ». Le coup d'État orchestré par Lénine ouvre la voie de la révolution permanente qui finira quelques années plus tard par la mise à mort du trotskisme. Naïri Zarian continue sa narration. La mort de Lénine fait arrêter de battre un instant le cœur de l'histoire, mais Staline est là et il dirige le pays, puissant par la lumière de ses prédécesseurs *vers l'avenir radieux*. Naïri Zarian reste tout de même dans son rôle de poète arménien, il ne s'aventure pas trop loin. Il reste le poète *des montagnes en fleurs de ma sublime Arménie* : « Երգում եմ քեզ, Մեծ Ստալին, դո՛ւ հարազատ ամենքին, / Դու մարդկային երջանկության ճարտարապետ ու դարբին : / Je te chante, Grand Staline, toi, proche de tous, / Toi — forgeron et architecte du bonheur humain. » Naïri Zarian voit la lumière de la construction de cette nouvelle société et exprime sa joie lorsqu'il est témoin de la montée d'une nouvelle génération fidèle au Dirigeant.

En somme, c'est la description épique de la figure de Staline comme le concepteur et le constructeur — « forgeron et architecte du bonheur humain » — de la société soviétique, du *nouveau monde* et le gardien de la fabrication de l'homme nouveau. Il faut dire que Tcharents aura beaucoup de mal à le faire. On verra que chez Tcharents les éloges ne sont pas convaincants et ils sonnent faux.

Une génération bien à toi souligne cette obéissance aveugle, cet assujettissement qui sont pour Tcharents à la racine de cet état pitoyable du peuple. Naïri Zarian accomplit le travail défini par le Parti, à savoir *le travail sur soi* que le pouvoir politique propose et attend des écrivains une participation et un engagement à travers leurs œuvres pour éduquer des générations à venir. La subjectivité de Naïri Zarian respecte les tonalités de la vision du milieu politico-littéraire où la figure de Staline incarne le héros démesurément positif. Naïri Zarian est-il honnête vis-à-vis de lui-même ? Il est impossible de l'affirmer. En revanche, les poèmes de Tcharents sur Lénine, par exemple, sont convaincants, indépendamment de leur fond idéologique, ce qui est difficile de dire à propos de ses textes panégyriques sur Staline, et encore moins de la parole tranchante de Mandelstam.

L'Épigramme sur Staline d'Ossip Mandelstam

Le poète Ossip Mandelstam (1891-1938) a payé cher pour son épigramme adressée à Staline. Il la compose en automne 1933. Mandelstam n'a jamais accepté le pouvoir de la commande sociale idéologique. Il a su rester hors de la construction d'une société artificielle où les libertés élémentaires de l'individu n'étaient pas respectées. Il critique sévèrement la politique de Staline et l'état d'assujettissement de son milieu pusillanime.

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлёвского горца.

Nous vivons sans sentir sous nos pieds le pays,
Nos paroles à dix pas ne sont pas audibles,
Quand il en suffit pour un demi-entretien,
Là, on se rappelle le montagnard du Kremlin.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.

Ses gros doigts sont gras comme des vers,
Et ses mots comme des quintaux sont précis.
Ses moustaches narguent comme des cafards,
Et ses bottes brillent.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.

Une bande de chefs au cou grêle tourne autour de lui,
Il joue avec les services des demi-hommes.
L'un siffle, l'autre miaule, un autre gémit,
Il n'y a que lui qui désigne et punit.

Как подковы, кует за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него – то малина
И широкая грудь осетина.

Or, de décret en décret, comme des fers, il forge –
À qui au ventre, au front, à qui à l'œil, au sourcil.
Ce qui n'est pas une exécution pour lui – est une fête
Et elle est étendue la poitrine de l'Ossète.

L'élément descriptif des origines de Staline *montagnard* et l'indice spatial *du Kremlin*, haut lieu de pouvoir du passé de la Russie, soulignent l'incohérence entre le sujet et son complément. Le poète met l'accent en particulier sur l'une des caractéristiques de cette société — le mutisme ambiant qui règne dans la capitale et d'une façon générale dans le pays — et il dénonce le nouveau servage de la société, engloutie par l'idéologie soviétique et le culte de la personnalité de Staline : « Quand il en suffit pour un demi-entretien, — / Là, on se rappelle le montagnard du Kremlin. »

Dans le deuxième quatrain, les traits de l'apparence physique sont associés à des significations intentionnelles, comme le segment *gros doigts gras* et la phrase *les mots qui pèsent*. D'ailleurs, ce tandem de *doigts et mots* on le retrouve au troisième couplet, en pleine action : « Il n'y a que lui qui désigne et punit. » En revanche, Lion

Feuchtwanger dans son ouvrage *Moscow 1937* parle des mains de Staline avec enthousiasme et émerveillement : « Stalin speaks slowly, in a low rather colourless voice. He has no liking for a dialogue of short, excited questions, answers, and interruptions, but prefers to string together slow, considered sentences. Often what he says sounds ready for press, as if he were dictating. He walks up and down while he is speaking, then suddenly approaches you, pointing a finger of his beautiful hand, expounding, didactic; or, while he is forming his considered sentences, he draws arabesques and figures on a sheet of paper with a blue and red pencil. »¹⁷⁰

De la description physique, il détache les moustaches qui rient, qui narguent à la manière de cafard, c'est-à-dire rire des choses peu importantes, et les bottes qui brillent. Le sentiment de peur s'installe dans le troisième quatrain où apparaît l'entourage de Staline. C'est une « bande de chefs au cou grêle » qui s'empresse à rendre des *services*, tels des animaux. Le poète utilise un champ lexical des verbes exprimant les cris et les bruits d'animaux dressés : miauler, gémir, siffler. Leur servilité donne ce pouvoir absolu sur le pays et sur les hommes à celui qui *désigne et punit*. Le poète est acerbe avec ces gens qui se sont déshumanisés. Ces *demi-hommes* ont perdu les valeurs humaines et ils sont capables d'accomplir les pires horreurs. On comprend d'emblée pourquoi « les moustaches narguent comme des cafards », elles rient satisfaites. Par conséquent, le *montagnard du Kremlin* s'amuse avec les services de ces gens monstrueux. L'assujettissement est complet. Le grand chef décide *qui, quand et comment* il faut juger, exécuter ou pardonner... La description analytique du régime totalitaire de Staline est brossée en quelques lignes. Les décrets comme des *fers à cheval* sont cloués sur les différentes parties du corps des « coupables », mais quand le grand guide est clément, alors c'est la *framboise*, c'est-à-dire la fête, le régal dans le jargon des *bandits en loi, vor v zakoné* : un clin d'œil au passé peu glorieux de Staline. Et le dernier vers, telle une conclusion, réunit l'aspect physique, le sens et la signification de la figure dans une métaphore : « Et elle est étendue la poitrine de l'Ossète. » Une antithèse à double tranchant : une poitrine large, vaste, étendue au sens propre désigne un homme avec les épaules larges, allure droite, alors que Staline n'était pas comme ça, et au sens figuré, cela sous-entend quelqu'un de généreux et de tolérant.

¹⁷⁰ Lion Feuchtwanger. *Moscow 1937*, traduction d'Irene Josephy, 1937. In: The Viking Press, New York. Disponible sur : <http://www.revolutionarydemocracy.org/archive/feucht.htm> (consultée en octobre 2012).

Or, ce n'était pas le cas de Staline. Le poète semble vouloir montrer les pouvoirs infinis de Staline, tel un monarque absolu, dans un vaste et grand pays ayant oublié sa volonté de révolte, son sens d'indignation et sa colère.

Ainsi, en seize vers concis, Mandelstam résume en une antithèse singulière l'essence même du mouvement totalitaire de Staline. Mandelstam est l'un de ces rares auteurs soviétiques qui ont très vite compris la nature du régime stalinien et ont eu le courage d'exprimer leur méfiance et leur désaccord au mépris de la mort.

Les textes sur Staline de Tcharents

Tcharents fait partie de ceux qui ont douté et ont pensé s'être trompés dans leur compréhension du régime et de la personne de Staline, même si cela nous semble aujourd'hui difficile à imaginer. Toujours est-il qu'il devient la cible du milieu politico-littéraire et ses pensées considérées comme « anti » peuvent avoir des répercussions sur la vie de son épouse et de ses deux filles. Il faut aussi prendre en considération le développement des événements autour des « rapports indirects » qu'existaient entre Staline et Tcharents.

Tcharents écrit sur Staline en deux temps totalement opposés : de l'admiration controversée jusqu'à la détestation. Cela est d'autant plus intéressant qu'il englobe les deux tendances contradictoires de la perception de la figure de Staline. Elle est diabolique, quand le poète est sincère dans son expression, elle est artificielle quand on y perçoit la commande sociale idéologique, voire l'obéissance au régime politique. On repère en tout cas une ressemblance en ce qui concerne le choix du vocabulaire de qualification du régime totalitaire dans certains textes de Tcharents et celui de Mandelstam.

Dans le *Livre du chemin*, il y a des quatrains élogieux dédiés à Staline. À cette époque, le poète voit ou il veut voir dans la personne de Staline le révolutionnaire et le dirigeant, le digne hériter de l'œuvre de Lénine. Il croit en Staline comme beaucoup de Soviétiques. D'ailleurs, en 1953, Andreï Sakharov, grand scientifique soviétique dissident, dans ses *Mémoires*, dit ceci concernant son opinion envers l'œuvre et la personnalité de Staline: « Ces jours-là, j'avais, comme on dit, « perdu les pédales ». Dans

une lettre à Klava [*sa première épouse*] (et qui n'était destinée qu'à elle), j'écrivais : "Je suis sous le coup de la mort d'un grand homme. Je songe à son humanité". Je ne suis pas sûr de me rappeler exactement ce dernier mot, mais il s'agissait de quelque chose de ce genre. Très vite, je me mis à rougir en me rappelant ces mots. Comment les expliquer ? Même à présent, je n'arrive pas à les comprendre vraiment. Je savais *déjà* beaucoup de choses sur les crimes affreux, les arrestations d'innocents, les tortures, la famine, l'oppression. Je ne pouvais pas songer aux responsables de ces crimes sans indignation et dégoût. Bien sûr, j'étais loin de tout savoir et ce que je savais ne formait pas un tout cohérent dans mon esprit. Quelque part dans mon inconscient, il y avait aussi l'idée, inculquée par la propagande, que les excès sont inévitables dans tous les événements historiques importants [...] Je me sentais partie prenante dans l'œuvre de Staline : à mes yeux, c'était bâtir la puissance du pays, pour lui garantir la paix après l'horrible guerre qu'il avait subie. [...] ... je me créais involontairement, comme chacun sans doute, un monde illusoire qui me servait de justification. »¹⁷¹

Avant les répressions de juillet 1936, Staline « s'intéresse » au bien-être de Tcharents. Dans l'article *Comment vit Tcharents ? Est-ce vrai qu'on l'embête ?* de Vahram Alazan, publié le 20 janvier 1936 dans le *Journal littéraire* (*Grakan t'ért'*) où l'auteur rapporte les questions de Staline, posées à l'écrivain Stépan Zorian en décembre 1935, à Moscou, pendant la réception de la délégation d'Arménie à l'occasion du 15^e anniversaire de la soviétisation de l'Arménie orientale. Staline avait demandé à Zorian — *Comment vit l'écrivain Tcharents ?*. Et il avait continué : « Je crois qu'on l'embête. » Le même jour, le journal *Kommuniste* en langue russe publie un entretien avec Tcharents, le 12 février, dans le *Journal littéraire* est publié l'article *Tcharents et la poésie classique* de S. Haroutounian.¹⁷²

Tcharents tente d'écrire un texte élogieux, le poème *La troisième Aube*, publié dans le *Journal littéraire*, n°5, juin 1936,¹⁷³ qui affiche plutôt l'artificialité de ses propos. Plus tard, Tcharents écrit quelques vers élogieux sur Staline, probablement pour essayer de protéger sa famille. Il existe dans les archives du Musée de la Littérature et de l'Art quelques fragments très abîmés de quelques variantes d'un seul texte, qui au

¹⁷¹ SAKHAROV Andreï. *Mémoires*, Paris, éd. du Seuil, 1990, p. 187.

¹⁷² GASPARIAN David. *Le Tcharents tragique*, chapitre *Tcharents et Staline*, 1991, p. 242-276.

¹⁷³ *Ibid.*, Gasparian, p. 255.

point de vue littéraire ne présentent pas d'intérêt, en revanche, ils sont la preuve du désarroi et du désespoir de Tcharents.

Les textes analysés ici sont écrits entre 1936 et 1937 : *Malédiction* de 12 vers, 1936, *Des bottes au pied* de 37 vers, 1937 et *Staline* de 20 vers, 1937.

Le poème *Des bottes aux pieds*, écrit en 1937, commence avec une description physique de Staline :

Բարձրավիզ կոշիկներ հագին, / Գլուխը ամպերին հասած — / Որպես ամեհի մի արձան, / Կանգնել է ամեհի, անթով / Ցածրաճակատ, չէշոտ մի կինոո... (ISSOÏAN A., 2007, p. 121).

Des bottes aux pieds, / La tête atteinte aux nues — / Telle une statue effrayante, / Il est debout brut, répugnant / Un kinto¹⁷⁴ variolé, au front étroit...

Tcharents rappelle le rang social de Staline, alors que Mandelstam se contente d'indiquer ses origines ossètes. Tcharents fixe aussi les bottes comme un point de développement du rôle du pouvoir illimité de l'action de Staline. La lourdeur des pas qui font trembler le pays et les gens. Tcharents introduit la dimension géographique afin de faire saillir la monstruosité des actes à travers le vaste pays qui représente *un sixième du monde*. Il fait une description détaillée des frontières de l'Union soviétique — « Oural, Géorgie, Vladivostok, des murailles de Chine jusqu'aux rives chaudes de la Mer noire et de l'Océan glacial jusqu'au Massis ». Il veut surligner la puissance infinie de Staline — « un terrible, répugnant / Kinto ... au front étroit / Un phénomène terrible; inédit / Depuis la nuit des temps » — dans le monde comme une *ombre* que le pays *supporte à peine* (ISSOÏAN A., 2007, p. 121).

Là, où Mandelstam se contente des qualificatifs *montagnard* et *Ossète*, Tcharents en est moins avare : *kinto*, *colosse brut*, *phénomène terrible*, *maquereau*, *bandit*, *héritier des tsars russes* — « Ivan le Terrible et les Nicolais en pourpre royale, le cuisinier des catastrophes ». Le regard de Tcharents est le regard de celui qui est loin de Moscou et qui écrit en 1937 : analytique, par rapport au regard synthétique de Mandestam dont l'espace et le temps ne sont pas les mêmes. Il y a un écart de quatre ans, mais tristement riches en événements politiques entre les deux textes ; ne serait-ce que la Constitution et la vague des répressions commencée en Arménie, dès l'été 1936. Quatre années décisives pour le renforcement du pouvoir totalitaire de Staline. La force

¹⁷⁴ En géorgien *kinto* signifie marchand des rues.

de la parole prophétique est manifeste chez Mandelstam, mais aussi chez Tcharents qui compare Staline avec des rois et des empereurs du passé cruels : « Est-ce un sorcier d'antan, / Ou – d'un lignage de cœur cruel / D'un Témour, ou d'un Abbas¹⁷⁵ ? » et qui cuisine des plats d'où : « Ça sent à nouveau le sang / Du plat cuisiné de ce chef. » (ISSOÏAN A., 2007, p. 123)

Comme un sorcier qui cuisine, Staline prépare un plat, un breuvage de sang, une *potion magique* dans une mer de sang. L'évangile marxiste à la main : il manipule la philosophie marxiste, la déforme pour son dessein : « Dans une rue du globe / Construit sa « Djaboulqa »¹⁷⁶... » (p. 123) Autrement dit, c'est la sacralisation du régime totalitaire par peur et par représailles. L'idéologie devenue comme une religion exige une obéissance aveugle au nom du maintien du pouvoir prolétarien au monde. Or, Tcharents est un poète d'espoir dans son désespoir même. Ainsi, dans le poème *Staline* (ISSOÏAN A., 2007, p. 120), l'avenir, nous dit-il, viendra après le tohu-bohu interminable des *jours troubles* de son époque. Les purges et les répressions organisées à toutes les échelles de la société continuent encore et toujours plus fort. Il ne reste aucune ambiguïté concernant les intentions diaboliques de Staline. Le thème du *pays* revient dans ce texte. Ses contours se dessinent — dictature, pays anarchique, en rappelant le vers « nous vivons sans sentir sous nos pieds le pays » de Mandelstam.

La constitution de 1936 est annoncée comme le début d'une « démocratie » à l'occidentale,¹⁷⁷ mais en réalité, elle vise à protéger le monopole du Comité central de Staline qui veut continuer sa politique de répression. Selon cette logique complexe Staline est l'unique appui de la dictature encore *debout* dans un pays où tout fait penser à une situation anarchique et paradoxalement c'est lui-même qui *garde le pays*, c'est-à-dire que Staline a transformé le pays en un lieu de non-droit, un lieu où l'on peut juger,

¹⁷⁵ Abbas I^{er} le Grand est né en 1571, à Mazandaran et mort en 1629. Il devient le shah d'Iran de 1588 à 1629. En 1604, il organise des déplacements d'envergure des populations arméniennes vers la région d'Isphahan afin de les convertir à l'islam et de les faire travailler.

¹⁷⁶ Une ville des ténèbres dans le Coran.

¹⁷⁷ Dans son discours du 29 novembre 1936 au Congrès extraordinaire des Soviets de l'URSS, Molotov (1890-1986), ministre des Affaires étrangères et membre du Bureau politique, dit : « Nous prenons le meilleur de l'appareil démocratique de tous les autres États et nous le transferons dans notre pays et nous l'adaptions aux conditions de l'État soviétique. »

« Все лучшее в демократическом устройстве других государств мы берем и переносим в нашу страну и применяем к условиям советского государства. »
ZHUKOV Yuri. *Репрессии и Конституция СССР 1936 года, Р'эпрэсiі i Konstitouc'iya SSSR 1936 goda, [Les répressions et la Constitution de l'U.R.S.S. de 1936]*, p. 15. Disponible sur : www.august-1914.ru/zhukov2.pdf (consultée le 07. 11. 2011).

exécuter, tuer sans en rendre compte, car Staline est l'unique *appui* et maître du système qui ignore les règles élémentaires des droits de l'homme. La bande des *chefs au cou grêle* de Mandelstam n'est pas perceptible chez Tcharents, en revanche il voit Staline sauvage, terrorisé par des éventuelles représailles :

Եվ մի թե սարսափ առած գազանի / Իր մահն զգացող բորենու նման, / Մահվան մունն է նա հալածում հիմա / Շաչունով կացնի ու խարազանի... (ISSOÏAN A., 2007, p. 120).

Est-ce que comme un fauve étant effrayé / Tel un chacal sentant la mort, / Il persécute à ce jour la brume de mort / Avec des coups de hache et de cravache...

Le chacal représente Staline et par extension tous ceux qui sont aux commandes du pays. En revanche, le pronom personnel *nous* représente les victimes du régime. Il s'inquiète pour le sort de son pays et des générations qui doivent supporter « Մինչև ճառագի ալբր իսկական / Jusqu'à ce que rayonne la vraie aurore », car il craint que ce soit une *veille terrifiante* : « des jours troubles et obscurs, — / Invasion, massacres, carnages » comme *dans les siècles passés*.

Quelle est *la vraie aurore* ? Parfois, Tcharents compare Staline à une aube. Mais ici Staline est celui qui retarde l'arrivée de cette *vraie aurore*. De nouveau et toujours, le destin du peuple est au centre de son inquiétude. Ces propos traduisent la clairvoyance prophétique de Tcharents concernant l'évolution des actions répressives du régime politique.

B/ Ars memoriae du Pays Naïri, le talon d'Achille de Tcharents

Pays Naïri est-il une crainte sacrée, un mythe réel ou réalité mythique, une terre, une pensée nationale, un peuple ou une nation, un amour ou une nostalgie sans secours, un défunt cher, une femme, un chant, ou tout ensemble ? Tcharents le portera toute sa vie comme un amour immense, un crève-cœur. Le mont Ararat — symbole de la

transcendance de tout un peuple, lieu de mythes populaires, lieu des défaites, l'interpellerà toujours ...

L'inaccomplissement du *rêve du Pays Naïri* ne fait pas pour autant oublier le souvenir de la tragédie de son peuple. Au contraire, Tcharents le sacralise, puisque l'abandon de la Question arménienne par les Instances internationales, l'abandon de la question nationale et l'interdiction de parler du génocide par le pouvoir soviétique structurent la pensée constante de tristesse et de chagrin dans sa poésie et imprègnent sa poésie de tristesse.

Tout ce que Tcharents écrit n'est qu'une infime partie des faits de la *macro-histoire*, mais qui représente l'essentiel et le tragique de l'histoire nationale. Là où pour le poète, il s'agit du *national* (patriotique), le pouvoir soviétique le qualifie de *nationaliste* au nom du nationalisme soviétique, et donc, le considère condamnable.

Pourquoi cette divergence d'appréciation de la question nationale suscite-t-elle autant l'indignation et la révolte de Tcharents ?

Pour comprendre et démontrer comment la question nationale devient le point de vulnérabilité de Tcharents, l'étude s'est focalisée sur trois éléments politico-historiques, repérés dans ses poèmes. Il s'agit, d'abord, de la Catastrophe (le géocide de 1915) et du mutisme autour d'elle en Union soviétique, présentés à travers la vie et le destin du musicologue Komitas, le sujet central du poème *Requiem æternam*, puis, de la politique répressive d'homogénéisation des littératures nationales à travers l'image de *la forêt du chant national*, dépeinte dans le poème *Deux Sintis* et enfin, de la vague des répressions staliniennes de 1936-1937, en Arménie, à travers la série de sonnets *Dauphin naïrien*, étudiée dans le chapitre 6, dans un but de traduction comme un micro-univers pris dans l'ensemble poétique tcharentsien.

Komitas, figure du renouement national

Chez Tcharents, le désespoir et les illusions perdues attisent le *délire du Pays Naïri* qui s'inscrit en filigrane dans son poème hymnique *Requiem æternam*, écrit entre le 30 mai et le 30 novembre 1936, racontant les affres du génocide à travers une

histoire de vie d'homme : goutte d'eau dans l'océan de la mémoire collective... La vie d'un homme transformée en mythe ressemblant à ce chant populaire : « Mon cœur ressemble à ces maisons en ruine / Poutres rompues, piliers ébranlés / Les oiseaux sauvages y feront leur nid. »¹⁷⁸

Tcharents écrit le *Requiem æternam* en six mois. Il faut attendre jusqu'en 1954 pour voir le poème publié : « Cette version A du poème, avec quelques inexactitudes, a été introduite dans *Œuvres choisies* d'Yéghiché Tcharents, publiées en 1954. [...] Cette version restaurée et complétée du poème pour la première fois a été publiée par Anahit Tcharents (*Littérature soviétique, Sovetakan grakanout'youn*, 1964, n°1, page 73) »¹⁷⁹

Le poème est composé de 141 huitains (TCHARENTS A., 1983, p. 305-344). Chaque huitain est construit sur deux quatrains rimés. Les vers sont des heptasyllabes. Le poème se divise en quelques séquences thématiques : Komitas, le chant et le peuple ; les massacres, le génocide et Komitas ; la révolution et les préceptes religieux ; Tcharents — le fils, avec son père et Komitas devenu son père ; Komitas, le Christ errant arménien ; la vision prophétique de l'immortalité de Komitas.

Komitas fascine Tcharents. Il admire l'homme et son œuvre. Témoin et victime du génocide de 1915, il est intrinsèquement attaché même dans sa mort à l'histoire de son peuple. Komitas devient témoin et source de témoignage de deux réalités historiques. Il devient aussi le porteur de l'espoir de la cohésion nationale.

Né en 1869, en Anatolie, orphelin depuis son jeune âge, Komitas se retrouve à Etchmiadzine, ville sainte des Arméniens, pour étudier au séminaire. Il devient enseignant de musique, s'intéresse aux sources des chants populaires et au chant liturgique. Il introduit plus tard la notation musicale européenne dans le programme de ses cours de musique, crée une petite chorale, composée en grande partie des élèves du séminaire et mène un vrai travail de recherche en musicologie. Il travaille sur le

¹⁷⁸ Միրսու նման է էն փլած տներ, / Կոսրեր գերաններ, խախտեր է սներ, / Բուն պիտի դնեն մեջ վայրի հավքեր : L'*antouni* est un genre poétique de l'oralité arménienne - poème composé de 4 ou 6 vers heptasyllabiques et/ou octasyllabiques. Au début, il a été créé en Arménie occidentale, dans la région d'Akn (aujourd'hui Kemalye, un des 9 districts de la région d'Erzincan, en Anatolie). Ses thématiques essentielles, comme l'exil ou l'émigration, l'amour, la nostalgie, viennent des quatrains, *hayr'énér'*, composés, en grande partie, en arménien moyen. Le mot est composé du préfixe *an-*, de la racine lexicale *tun* et de la désinence du génitif *-i* qui a une valeur affixale.

¹⁷⁹ Պոեմի այս Ա տարբերակը՝ որոշ անճշտություններով, գետեղվել է 1954 թ. հրատարակված Ե. Չարենցի «Ընտիր երկերում» : [...] Պոեմի վերականգնված ու ամբողջացված այս տարբերակը առաջին անգամ հրատարակել է Անահիտ Չարենցը («Սովետական գրականություն», 1964, n°1, էջ 73) : TCHARENTS A., 1983, p. 612 et p. 614.

déchiffrage des notes arméniennes du X^e siècle, les *khazes* : « En effet, j’ai trouvé la clé des khazes arméniennes et j’arrive même à lire des écrits simples, mais je n’ai pas encore atteint le but final, car pour pénétrer le sens mystérieux de chaque khaze, même en fouillant une dizaine de manuscrits, il s’écoule parfois plusieurs mois. »¹⁸⁰

Il part pour Berlin dans le but de continuer ses études en musicologie. C’est la période où dans les pays européens la philologie, l’ethnomusicologie, la linguistique, notamment les recherches en étymologie, avancent à grands pas. C’est la période où les études indo-européennes fleurissent, on revisite les cultures grecque et latine, on trouve des influences et des interférences linguistiques, culturelles entre les cultures que l’on croyait différentes les unes des autres.

Grâce à ses recherches en ethnomusicologie, il travaille sur l’esthétisation de la musique populaire : « ...Komitas, avant la génération de *Mehyan*, s’était donné pour tâche de reverser dans la sphère de l’art les chants populaires recueillis et transcrits dans des pérégrinations sans fin à l’intérieur des provinces. [...] Son projet était évidemment celui d’une « esthétisation » des sources populaires et non celui d’une « popularisation » de la musique. »¹⁸¹

La nuit du 10 avril 1915 — le 24 avril selon le calendrier grégorien — la police turque de Constantinople vient le chercher pour le déporter. Le gouvernement des Jeunes-Turcs organise la déportation des intellectuels arméniens de Constantinople, scindée en deux groupes : les hommes arrêtés pour leurs idées politiques, au camp d’Ayas, et les autres : poètes, musiciens, enseignants, médecins, au camp de Cankiri.

Il rentre du camp de Cankiri, en mai, malade. Les moments de lucidité vont diminuant. Son destin d’homme se confond avec celui de son peuple.¹⁸² Emmuré dans son silence, Komitas ressemble à son pays anéanti.

¹⁸⁰ ... Իրավ է, եւ գտել եմ հայ խազերի բանալին եւ նույնիսկ կարդում եմ պարզ գրվածքները, բայց դեռ վերջնակետին չեմ հասել. Զի յուրաքանչյուր խազի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագիրներ պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում: *Site Internet* : <http://www.komitas.am/arm/letters.htm> / *Musée virtuel de Komitas*

¹⁸¹ NICHANIAN Marc. *Entre l’art et le témoignage, littératures arméniennes du XX^e siècle*, 2006, p. 61.

¹⁸² À travers les témoignages de Vahram Torkomian, médecin et ami, de Ketchian, rédacteur en chef, de Hrant Hrahan, écrivain, et d’autres, on comprend les raisons du trouble psychique de Komitas. Sa situation s’aggrave au début de 1916 et son ami médecin Torkomian le place à l’hôpital français de la Paix de Chichli à Constantinople. D’après les souvenirs de Vardan Pétouyan, l’un des élèves de K., encore l’automne 1918, K. vivait dans son appartement de Bankalti. Tchitouni, ami de K., écrit un article dans le journal *Bataille, S’akatamart*, le 29 décembre 1918, pour sensibiliser la communauté. Il se crée le comité « Aidons Komitas » qui réunit des fonds pour sortir K. de cet hôpital psychiatrique et l’envoyer à Paris. Le transfert se fait en 1919. K. aurait reçu un coup violent dans la nuque. Puis, sur leur chemin de déportation, il aurait assisté à une scène violente et barbare. Une autre fois, un policier lui aurait arraché des mains un seau d’eau... Les

Comme un trait d'union, Komitas renoue les deux parties de cette Arménie meurtrie à jamais. Il devient le témoin troublé du désastre national : « ...j'harmoniserai les cris de souffrance de mon peuple massacré, qui résonnent, jour et nuit, dans mon âme, depuis des mois. »¹⁸³ Son témoignage sera silencieux, endeuillé, sans paroles depuis l'hôpital psychiatrique de Villejuif à Paris, pendant vingt longues années.

Tcharents se recueille devant la dépouille de Komitas, le jour où le cercueil arrive à Erevan, de Batoumi par train, le 26 mai 1936.¹⁸⁴ L'enterrement de Komitas à Erevan devient l'élément déclencheur du poème *Requiem æternam*.

premiers signes de folie apparaissent déjà sur le chemin de déportation. Au camp de Cankiri, pendant une dernière messe improvisée, il aurait ri d'un rire démentiel.

Après sa mort, le 22 octobre 1935, l'argent restant est utilisé pour embaumer le corps et l'enterrer en Arménie Soviétique selon le souhait de Komitas. Il sera exposé à l'église de la rue Jean Goujon à Paris en attendant le rapatriement. Il sera enterré à Erevan, le 28 mai 1936, au panthéon qui porte son nom.

Site Internet : *Musée virtuel de Komitas*.

¹⁸³ « ...աղետյալ ժողովուրդիս ամիսներն ի վեր հոգվույս մեջ օր ու գիշեր արձագանքող տառապանքի աղաղակները պիտի դաշնակեմ... »

GASPARIAN Gourguen. *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում եւ վկայություններում, Komitase jamanakic'neri houšeroum yév vkayout'younnéroum, [Komitas dans les souvenirs et les témoignages de ses contemporains]*, Erevan, éd. Printinfo, (réédition de 1956), 2009, p. 386.

¹⁸⁴ « ... Sur la scène était posé le beau cercueil de Komitas, préparé avec soin et doté d'une petite ouverture vitrée. Triste, silencieux et tête baissée, le monde s'inclinait devant Komitas. À ce moment, l'agent de Beria avait sorti une pointe et une hache de sa valise, avait soulevé le couvercle du cercueil et s'était mis à fouiller le cercueil et les poches de Komitas. Tout le monde était ému. Tcharents, n'ayant pu contenir sa colère, s'écria : «Avez-vous trouvé quelque chose ? Ces dévergondés, ces sans-vergogne ne laissent pas en paix même un mort, honte à votre honneur !» Il avait quitté la salle, tête baissée, en parlant tout seul. [...] Durant deux jours, le peuple avait fait ses adieux à son chantre adoré... et le cortège s'était dirigé vers le panthéon municipal où Manouk Abéghian, Avetik Issahakian, Dérénik Démirtchian, Hratchia Adjarian, Panos Terlémezian et autres intellectuels et anciens élèves de Komitas avaient prononcé discours et oraisons émouvantes. La nature pleurait aussi. Sous une forte pluie, Haïkanouche Danielian avait chanté La pluie tomba, Անձրեւ եկավ, Anžrév yékav de Komitas »

« ... Բեմի վրա դրված էր Կոմիտասի գեղիցիկ, խնամքով պատրաստված դագաղը ապակեպատ փոքր պատուհանիկով: Բոլորը լուռ, տխուր եւ գլխահակ խոնարհվում էին Կոմիտասի առջեւ: Այդ պահին Բերիայի գործակալը իր ճամպուրակից հանել է մի լումիկ ու կացին, բացել է դագաղի կափարիչը եւ սկսել է շոշափել Կոմիտասի կողքերն ու գրպանները: Բոլորը հուզվել էին: Չարենցը, իրեն զսպել չկարողանալով, գոռալով ասել է. «Մի բան գտա՞ք, անամոթնե՛ր, խայտառակնե՛ր, մեռելին անգամ հանգիստ չեն թողնում, թո՛ւ ձեր նամուսին», - ասել է ու գլխահակ, ինքն իրեն խոսելով, դուրս եկել դահլիճից: [...] Երկու օր Կուլտուրայի տան դահլիճում հայ ժողովուրդն իր վերջին հրաժեշտն է տալիս իր պաշտելի երգահանին... ու մահվան թափոքը ուղեվորվում է դեպի քաղաքային պանթեոն, որտեղ սրտառույժ մահախոսականներ ու գնահատանքի խոսքեր են ասում Մանուկ Աբեղյանը, Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Հրաչյա Աճառյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը եւ շատ մտավորականներ ու Կոմիտասի սաներից: Բնությունն էլ էր արտասվում. Հորդառատ անձրեւի տակ Հայկանուշ Դանիելյանը երգում է Կոմիտասի «Անձրեւն եկավ» երգը:»

Կոմիտասի աճյունը Փարիզից Երեւան է փոխադրվում Աղասի Խանջյանի շնորհիվ [La dépouille de Komitas est transportée de Paris à Erevan grâce à Aghassi Khandjian]. Disponible sur : www.azg.am (consultée en septembre 2009).

La volonté populaire d'enterrer Komitas en terre d'Arménie se réalise, mais avec beaucoup de difficultés.¹⁸⁵ Les pouvoirs voient en cela un obstacle à l'accomplissement de la victoire mondiale de *l'internationalisme prolétarien* sur *le nationalisme petit-bourgeois*.¹⁸⁶

L'enterrement déclenche probablement la première prise de conscience collective et porte en lui les premiers germes de la première victoire morale face aux répressions stalinienne. L'impossible devient possible dans un pays où le national est taxé de nationaliste.

Dans la mort de Komitas, Tcharents voit la renaissance nationale. Le premier vers : « Հայրենի երգն էս դու մեր / Tu es notre chant patrial » énonce le rapport fondamental entre le sujet principal, Komitas et son objet, le chant. L'interpellation à la deuxième personne du singulier suggère la présence d'un troisième personnage, le poète - sujet passif. Le chant fait référence au spirituel, au sacré. Son retour à la patrie donne la solennité recherchée. Tcharents est dans l'énonciation : « Եվ հանճարի հեռակա / Հուրն է հանգչում ճակատիդ, / Ինչպէս մարդ ճառագայթ / Արարատի զազաթին : / Et du génie, la future / Flamme gît sur ton front, / Tel un rayon de soleil couchant / Au sommet de l'Ararat. » (vers 5-8, TCHARENTS A., 1983, p. 305)

L'une des caractéristiques essentielles du phénomène Komitas est sa mission de sauveur des chants millénaires, comme un prophète exilé. Ce prophète incarne *l'union* ou *l'harmonie ancienne*.¹⁸⁷ Le chant populaire, pétri dans l'âme et l'esprit du peuple, ne

¹⁸⁵ La dernière volonté de Komitas était d'être enterré en Arménie. En 22 octobre 1935, il décède. Le président de la commission des soins de Komitas, Danouch Chahverdian (1882-1941), organise le transfert de la dépouille de Komitas, par bateau, de Marseille vers Batoumi, le 10 mai 1936, avec un rapatriement de 1800 autres Arméniens, prévu par les décisions de 1934 et 1935 du Parti bolchevik de l'Arménie soviétique. Beria fut catégoriquement contre ce retour d'un « curé » et il donne l'ordre à Aghassi Khandjian, le premier secrétaire du Parti bolchevik central d'Arménie de stopper le transfert. Mais le télégramme arrive à Marseille avec un jour de retard. Le bateau arrive au port de Batoumi une semaine après. Une commission d'accueil et d'enterrement se met en place. La dépouille arrive à Erevan, par train, où, le 28 mai 1936, ont lieu les obsèques.

Disponible sur : www.azg.am/AM/pint/culture/2009092602 et www.aravot.am/am/article/sport/12925/view (consultée en 2010).

¹⁸⁶ Le nationalisme petit-bourgeois appelle internationalisme la seule reconnaissance de l'égalité des nations, et laisse intact (sans parler même du caractère purement verbal de cette reconnaissance) l'égoïsme national, alors que l'internationalisme prolétarien exige : 1° que les intérêts de la lutte prolétarienne dans un pays soient subordonnés aux intérêts de cette lutte à l'échelle mondiale ; 2° que les nations en train de vaincre la bourgeoisie soient aptes et prêtes à accepter les plus grands sacrifices sur le plan national en vue du renversement du capital international.

LENINE. *Première ébauche des thèses sur les questions nationale et coloniale*, pour le II^e Congrès de l'Internationale Communiste ; publié le 14 juillet 1920 dans le n° 11 de la revue L'Internationale Communiste, Œuvres, t. 31, pp. 145-152.

¹⁸⁷ La racine դաշննա՞նքն forme des mots avec le sens de « harmonie », comme ճա՞նա՞մուր (piano), ներճա՞նակ

peut pas être compréhensible par les princes et les étrangers. Il a la *voix fulminante* du peuple. Tcharents personnifie le chant populaire qui lui permet de construire son dialogue avec lui-même. Il s'agit d'une interférence qui unit le peuple à son chant, comme le créateur lié à sa création. Le chant populaire reflète la vie du peuple, l'accompagne. Le chant populaire est le produit de l'esprit collectif. Komitas est l'ange protecteur de ce chant jusqu'à ce que : « Մինչեւ խորշակն այն դաժան / Հն՛ւշ դարձրեց ու փռշի / Երկիր ու երգ սրբազան... / Jusqu'à ce que cette cruelle catastrophe / Transformât en souvenir et en poussière / Le pays et le chant sacré... » (TCHARENTS A., 1983, p. 86-88).

Tcharents qualifie la terre ancestrale de Komitas de *ce pays lointain noir, imprégné de sang*.¹⁸⁸ Il n'apprécie pas le soleil de son pays qui fut plus cruel que l'ennemi. Tcharents semble ici rappeler la déportation et le *soleil dardant du désert*. *Ce pauvre peuple obéissant* qui le nourrissait avec des « sentiments d'amour et du pain » n'existe plus. Tcharents « juge » ce peuple à son goût trop obéissant et docile.

N'a-t-il pas évolué son regard depuis le *Livre du chemin* où la lâcheté et l'assujettissement du peuple étaient imputées aux faiblesses et au manque de courage de ses notables ?

Le peuple a *toujours* supporté des milliers de privations, des coups d'épée, acceptant une vie de martyr. Il a *toujours* été chassé de sa maisonnette, de *son nid*. Le sujet Komitas et l'objet Musique sont placés dans un contexte où l'imminence de la Catastrophe est palpable. On retrouve les mêmes forces qui agissent — *ouragan violent, tourbillon cruel et menaçant, tempête folle* — tel « un fauve affamé qui avale tout et transforme le pays en désert, prenant les mères et les enfants dans sa gueule ». C'est une présentation allégorique de la Catastrophe.

Tcharents compare Komitas à une *feuille agonisante* et à un *esprit emporté et témoin* (vers 143-144, TCHARENTS A., 1983, p. 310) qui trouve son peuple errant, décapité sur les chemins de la mort. Les germes de la folie de Komitas sont dans cette tragédie, comme la conséquence des horreurs, vues sur les chemins de déportation. Son esprit est *expulsé* du pays et erre en exil : « Իրբեւ մեռա՛ծ երգի բուն / Comme un mot d'un chant mort » (vers 160).

(harmonie).

¹⁸⁸ (սեւ հեռաստանն արնակոխ) qui était un délire lumineux du Pays Nairi - pays perdu. Il crée un dérivé composé de l'adjectif *hér'ou* et le suffixe – *stan*.

Tcharents comprend Komitas : « Անհնարին էր, որ քո / Երգի ոգին հանճարեղ / Նայիրական իր երգով / Այնժամ երգեր մի արեւ... / Il était impossible que / L'esprit génial de ton chant / Avec son chant naïrien / Chantât le soleil en ce moment-là... » (vers 189-192). L'impossibilité de créer, chanter, composer après tant d'horreurs paralyse son esprit.

Tcharents pense-t-il à lui-même ? Comment écrire après un génocide ; cette interrogation n'est-elle pas actuelle ?

Komitas troublé, tel le roi Lear, est à la recherche de ce pays inexistant. Le *vent*, accompagné de la pluie, incarne la tristesse du musicien en exil. Cette pluie mélancolique est le souhait du poète : savoir Komitas guéri. Or, la douleur s'est nichée dans l'esprit lumineux de jadis et ne le quitte plus. Il ne voit que des êtres emportés par la *tempête noire*, des rescapés du génocide. La voix tant attendue et adorée ne sort plus, car sa source est tarie. Cette source est le peuple déraciné, apatride. Le poète comprend ce refus : « Բայց սէ՛րսն հոգու — միայն իր / Հայրենիքում է աճում... / Mais la graine de l'âme germe / — Dans sa patrie seulement... » Avant d'être universelle, toute création est nationale, et donc, elle a besoin d'une patrie géographiquement identifiable. C'est l'une des idées fondamentales de la poésie de Tcharents. Comme dans le *Livre du chemin*, pour Tcharents le retour des rescapés du génocide en Arménie soviétique est le préalable de l'union nationale. Et même si la figure de Komitas n'est pas compatible avec les principes d'éducation simplistes du nouvel homme soviétique, elle incarne, entre autres, ce lien « dangereux » entre le peuple d'Arménie soviétique et la diaspora du monde bourgeois. Par conséquent, le retour de Komitas au pays, même en *dépouille*, en *exilé mort* fait de lui le témoin de l'*ancienne unité*.

À feu et à sang, le peuple est en souffrance : « Այդպէս մահու գերանդին / Հունձն էր արել արդէն իր : / Ainsi, la faux de la mort / Avait déjà moissonné.. » (huitain, 38), lorsque le coup de tonnerre de la révolution du *Nord lointain* éclate, apportant une joie immense. La révolution est contradictoire par sa nature. Elle est à la fois celle qui *hait* et celle qui *pardonne*. Mais on est loin de l'image d'un Lénine au visage illuminé par la lumière de la lampe dans la *Vision de mort*. La comparaison avec les autres sauveurs que l'homme a connus n'a rien de commun avec ce dernier. Les précédents sont venus ici-bas au nom de Dieu, pour apporter la lumière, un nouveau destin et surtout une *promesse de la lumière éternelle* (huitains 47 et 48). Et tous ces

sauveurs — « blanc, noir, jaune, grand, petit, en barbe longue ou courte » — avaient comme précepte l'Amour. Le poète est sévère vis-à-vis de l'hypocrisie généralisée de l'humanité : « « Amour » immense et tolérant ! / « Amour » docile et gentil ! » (vers 509-510, TCHARENTS A., 1983, p. 322). Le poète fait un inventaire des idéologies religieuses pour constater partout la présence de l'élément *amour* et qui, d'après lui, ne serait exigé que de la part des pauvres au sens propre et au sens figuré, les plus démunis de ce monde.

La voix du poète est sarcastique. Elle dévoile le cynisme de ces enseignements religieux et philosophiques. Ces doctrines demandaient aux pauvres et aux miséreux une obéissance, une docilité muette envers leurs patrons, car les riches et les patrons ne sont que les « frères ignares qui vont souffrir dans la vie éternelle ». Donc, il faut tolérer leur cruauté, leur inhumanité, il faut les aimer tout en étant leurs esclaves, car « vous êtes les vrais patrons de la vraie vie à venir, céleste ». Et le poète interpelle : « Ո՛վ, տառապյալ մարդկության / Հազարամյա պատմություն / Ô l'Histoire millénaire / De l'Humanité en souffrance » (vers 569-570, TCHARENTS A., 1983, p. 325) pour savoir dans quel *abîme* elle a trouvé ce *poison noir*.

Le poète intervient comme un sujet, un composant de l'histoire de l'Humanité *noire et enflammée* et il s'interroge sur la crédulité à peine dissimulée de l'homme face à ce *songe, promettant le Haut destin* (la vie éternelle), même si on peut se demander, si cette Histoire n'a jamais connu un autre *délire* aussi *stupide*. Cette indignation fait méditer le poète sur l'enchantement de l'homme devant l'idée de l'amour fraternel. Comment l'homme a-t-il pu donner son âme depuis des siècles à ce *délire vain* ? L'intervention du sujet-Tcharents permet de rapprocher le passé et son époque. Ce dernier sauveur ne tient pas dans ses mains les tablettes de l'amour, mais la *violence* et la *haine défiante* (huitain 80). La révolution personnifiée, fulminante et intolérante verse le sang des puissants, des rois et des princes. Le nouveau précepte encourage la violence : « Դաշտերին — դաշն ընդհանուր / Պալատներին — պատերազմ / Aux champs – l'harmonie générale / Aux palais — la guerre » (TCHARENTS A., 1983, p. 328)

Ce sauveur n'est pas un *élu* comme le Christ. C'est une *foule armée* grandissant sans cesse — la reprise de l'image de la révolution du poème *Les foules en folie*. Le poète attend de la révolution la sauvegarde de son identité, de son appartenance

nationale. Ce souffle enflammé ordonne : « Որ ժողովուրդն ամեն մի, / Իր հանճարով ինքնագույն / Կերտի երգն իր հայրենի / Անկրկնելի ու մաքուր: — / Pour que chaque peuple, / Selon son génie singulier / Crée son propre chant patrial / Inégalable et limpide. » (huitain 92) Cela devait être l'accomplissement des déclarations faites dans son discours au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques en 1934, où l'on a décidé la libre expression des littératures nationales indépendantes.

La combattivité de l'esprit est un sujet de réflexion constant, une pensée fondamentale chez Tcharents. L'esprit en révolte peut être réveillé contre la docilité et la servilité : reprendre l'histoire là où le génocide et les bouleversements politiques ont entravé l'existence physique du peuple et son épanouissement culturel, même si cela demande d'autres sacrifices et d'autres victimes. Or, pour réaliser ce renouveau spirituel, il faut être serein avec le passé, comprendre le présent qui demande encore tant de « privations et de pertes ... et chères victimes ». Ce renouveau est incarné dans le retour de la dépouille de Komitas. (vers 795-797, TCHARENTS A., 1983, p. 332).

La Catastrophe tel un *être cher sans sépulcre* doit être enterrée. Avec Komitas, Tcharents veut organiser — dans la patrie ancestrale — l'enterrement de cet *être cher* et entamer le deuil qui voulait faire déjà dans les années 20 à travers le roman *Pays Naïri*. En 1936, Tcharents revient à ce deuil impossible et interdit : « Le rapport entre l'histoire et le deuil ne pouvait être que poétique. Il aura été le seul objet et le seul sujet de sa poésie.»¹⁸⁹ Pour Tcharents cet être cher au visage *naïrien*, devenu un *témoin parfait*, allongé dans le *cercueil millénaire* est Komitas. Il voit en lui « La pensée de l'autre monde en ruine, / L'étincelle du génie apatride... » (Huitain 124)

Tcharents se place dans le poème comme un *je* au présent. Komitas est *lui* ou *tu/vous* venant du passé. Il devient le père du poète empli d'amour filial. Komitas est à la fois le fils du peuple et le *père sauveur* des mélodies du peuple. Le poète lui trouve des ressemblances avec son propre père défunt, Abgar Soghomonian, qui est aussi l'un des fils du peuple. Le peuple est la base de l'unité nationale et par conséquent, ils sont liés par des liens de parenté. L'interrogation du poète sur l'identité réelle du défunt finalement n'est qu'une manière déductive pour confondre définitivement ces deux personnes chères et familiales dans l'union plus vaste qu'est le

¹⁸⁹ NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes du XX^e siècle*. 2006, p. 79.

peuple : « Կարծես տեսել եմ ես քեզ, / Մանկությունից մինչև մահ... / Il me semble t'avoir vu, / Depuis l'enfance jusqu'à la mort... » (Huitain 109)

Les rapports entre le père biologique et le père spirituel évoluent. Ils se confondent dans les souvenirs du poète-enfant : « Այդպես բնած ձեռքը ծեր / Հալածական իմ հոր՝ ես / Հաց եմ լեղի մուրացել / Հեռուներում աղեկեզ, – / Tenant ainsi de la main / De mon père persécuté, / J'ai mendié du pain fielleux / Dans les lointains de peine » (Huitain 110). Cette ressemblance est étonnante : « Մի՞թե իրոք դու այն բիրտ / Ծերունին չես ննջած հար, / Որ անունով միայն իր / Կոմիտասս չէր, այլ Աբգար : / N'es-tu donc pas ce rustre / Vieil homme, endormi pour toujours, / Qui n'était pas Komitas, mais Abgar / Seulement par son nom ? » (Huitain 114). Et son exclamation d'affirmation plus loin dans le texte est manifeste de son amour et de sa reconnaissance du nom du peuple, tel un hommage collectif : « Եվ հիրավի՛. — դու անմահ / Հայրն ես երգի մեր համայն... / Et certes — tu es l'immortel / Père de notre chant commun !... » (Huitain 125)

Tcharents saisit la possibilité pour exprimer son amour filial à ces pères disparus. Ses sentiments sont à la fois des sentiments de regret, de reconnaissance, de souvenir et de nostalgie : « Օ՛, իմ անդարձ ննջած հայր, / Որ չտեսար քո որդուն... / Ô, mon père endormi, / Qui ne vis point ton propre fils... » (Huitain 107). Les regrets d'un fils endeuillé qui n'a pas su dire ses sentiments. Aussi voulait-il présenter la gratitude de tout un peuple à l'égard de son cher fils, devenu le garde-fou de la spiritualité nationale. Le père du poète et Komitas se confondent dans son esprit et tous deux incarnent le pays Naïri qui n'existe plus : père, terre ancestrale, pays perdu, patrie. Ils se complètent dans l'image du *Père* qui incarne la souffrance et les privations du peuple, rendues par leur silence qui cache l'amour et la sagesse. Ce père porte la tristesse sur son *visage rustre* et dans son *cœur rêveur*. Le silence et la retenue du père de Tcharents-enfant ressurgissent dans les réflexions de Tcharents-adulte : un père qui n'embrassait jamais ses enfants, un père qui pouvait rester silencieux durant des heures, un père qui n'avait pas d'ami. Dans les souvenirs du petit garçon, il est resté un homme incompréhensible et mystérieusement taciturne, mais c'est lui qui lui a transmis la profondeur de l'esprit : « Որ երգերում բոլոր իմ / Եվ խոհերում այնքան վեհ՝ / Ինչ կա անհուն ու խորին, / Այդ միայն նա՛ է սովել... / Que dans tous mes chants / Et dans

les pensées si sublimes ; / Ce qu'il y a de profond et d'infini, / C'est lui qui me l'a donné... » (Huitain 122).

À la fin, Tcharents réunit le père biologique et le peuple massacré dans le corps allongé de Komitas, à Erevan. La dépouille devient le médium entre l'individuel et le collectif, l'immanent et le transcendant :

Մտերմութուն մի վերին: – / Նույն մտորումն ու անհուն / Նայիրյան խոհն հարա-
զատ, — / Նույն երազանքն անանուն՝ / Հազարավյա՛ երազած: — (Huitain 125)

Une intimité sublime. – / La même inquiétude et l'immense / Pensée chère, naïrienne, – /
Le même rêve anonyme ; / Désiré, millénaire...

Tcharents partage le même rêve, scellé sur les paupières de Komitas. C'est le rêve national, devenu *anonyme*.

Ce rêve est-il vraiment anonyme ? N'est-il pas interdit dans cette nouvelle patrie ?

Cette réincarnation du rêve national donne une nouvelle dimension à la figure du martyr. Le martyr du passé proche se transforme dans sa mort en témoin du présent. Tcharents sacralise Komitas. Le passé devient présent, le présent *défriche* le chemin de l'avenir. Si le présent est habité par le témoignage du passé, il y a donc un devoir de mémoire vis-à-vis de l'avenir. Il devient comme un *fantôme sublime*, au visage *du saint martyr* le témoin du présent supportant *la peine du témoin* et par cela Komitas est *neuf*, il est le renouveau tant espéré du poète (Huitain 127).

Même dans sa mort, ce *Christ errant* dérange. Il représente ce renouveau qui réside dans l'idée de témoin du présent. La dimension prophétique du poème se construit au fur et à mesure que l'argumentation se nourrit du passé : il est revenu comme dépouille pour devenir *la graine de l'ancien génie* qui deviendra féconde grâce à la rosée du pays. Une continuité se dessine entre l'ancien et le nouveau, le lien générationnel cher à Tcharents. Ainsi, sans oublier les événements funestes du passé, au présent, nourris du passé, des milliers de pousses se tournent vers le soleil.

L'enterrement de Komitas à Erevan se transforme en un souffle vivificateur de la conscience collective qui révèle un autre élément de désaccord avec les pouvoirs soviétiques qui souhaitent la rupture totale entre l'Arménie soviétique et ses communautés diasporiques. Pour Tcharents, il n'y a qu'un seul peuple et il doit rester uni (rappelons l'acrostiche caché du poème *Précepte* dans le recueil *Livre du chemin*).

Il attend beaucoup de ce *zèle*, de cet amour du peuple que suscite le retour de Komitas : « Իբրեւ աճյունն դու եկար, / Բայց իբրեւ կյանք ընդունեց : — / Tu revins comme une dépouille, / Mais comme une vie, il t'accueillit. » (Huitain 138).

Son repos éternel dans la patrie symbolise l'union éternelle de l'existence physique, géographique d'une Arménie comme un lieu du deuil possible et du renouveau culturel, de la poésie post-génocidaire. Tcharents semble vouloir confirmer son choix du chemin poétique emprunté depuis des années — avancer en regardant l'histoire en face et avec la Catastrophe (le génocide) qui rythme dorénavant sa poésie. Krikor Beledian explicite ainsi les propos de Tcharents concernant l'avenir de la poésie nationale : « *What must poetry be ...? Poetry must be and it must be modern ; it must be the poetry of the time of catastrophe and reconstruction. For Charents, this does not admit of the slightest doubt. Poetry is not impossible after the catastrophe, although it is of course difficult.*»¹⁹⁰

En toute évidence, son point de vue théorique sur la reconstruction et la modernité de la création littéraire post-génocidaire n'a pas changé depuis les années 20. Difficilement, mais avec détermination, Tcharents continue à cultiver sa vision du devenir poétique et à composer pour des générations à venir, et cela même dans un champ littéraire gangrené par les répressions humiliantes, dictées par le pouvoir central du Kremlin et exercées par les pouvoirs politico-littéraires nationaux.

La forêt du chant naïrien

Les répressions staliniennes de 1936 en Arménie frappent de plein fouet le milieu intellectuel, artistique et littéraire. Dès juillet, beaucoup d'écrivains et poètes, y compris d'ailleurs ceux qui appliquaient à la lettre les directives idéologiques du régime politique, deviendront victimes des procès d'Erevan. Les peurs, les craintes du milieu littéraire politisé affligent Tcharents et créent dans sa poésie l'image de *la forêt du chant ancien* dévastée à la fois par le vent violent étranger et le vent national.

¹⁹⁰ BELEDIAN Kirikor. *The Poet of poetry*. In: NICHANIAN Marc (sous la direction). *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, ed. Mazda Publishers, 2003, p. 298.

Depuis ses ennuis avec le régime, Tcharents ne fait que subir des critiques et des attaques qui visent son œuvre et sa personne : « Est-il possible que tout au moins pour la communauté littéraire soviétique soient secrets cette effroyable, voire dégoûtante au sens littéral, persécution politico-sociale et l'ostracisme, à cause desquels il y a plus de trois ans que je suis chassé du domaine public et littéraire. »¹⁹¹ écrit-il en 1936. Lorsque la vague des répressions déferle sur le pays, la déception et le chagrin du poète décuplent. L'attitude du pouvoir central vis-à-vis des écrivains et des poètes lui est insupportable : le régime politique attaque ouvertement la littérature nationale à travers ses représentants. Tcharents perçoit clairement le dessein de l'effacement des littératures nationales. Sa colère d'indigné est en premier lieu adressée au milieu littéraire qui ne voit pas le danger à venir. Oubliées les vexations à son endroit de la part de certains confrères d'autrefois : « Եւ դահիճ են դարձել ընկերներս / Et sont devenus bourreaux mes camarades »,¹⁹² il est prêt à les défendre. Dans le poème *Aujourd'hui tout Hélicon est descendu*, il réaffirme sa certitude de leur innocence, car dans leurs écrits, il n'y a rien qui peut entraver la marche de son peuple « souveraine et sublime ». C'est une politique d'humiliation et de répression envers le chant naïrien, envoyé *au sous-sol* obscur. Il s'interroge : « Հնարավո՞ր է արդյոք, մի ամբողջ / Ժողովրդի երգ դատարան տանել / Եվ որպէս խեղճ, հանցապարտ ամբոխ / Ե՛վ խարազանել, և՛ ամբաստանել... / Est-ce possible de porter le chant / De tout un peuple au tribunal / Et telle une pitoyable foule criminelle / De le fouetter et de l'accuser ? »

Les écrivains qui ont toujours salué la révolution et la construction de la nouvelle société ne pouvaient pas soudainement comploter contre le régime. Considérer toute une littérature comme *criminelle* et la juger comme une *foule inhumaine*, affecte le poète dans ce qu'il a de plus cher, de plus précieux : la littérature nationale. Mais la machine répressive a sa raison : une *conspiration* de la part des ennemis du système pour alimenter régulièrement la peur. Déclamer son mécontentement, Tcharents ne pouvait pas bien sûr, en revanche, il témoigne son attachement à ses confrères injustement punis et de plus, à travers leur punition, Tcharents se révolte contre cette

¹⁹¹ Մի թե կարող է գոնե խորհրդային գրական հասարակության համար գաղտնիք հանդիսանալ այն զարհուրելի, բառացի իմաստով քստմնելի հասարակական-քաղաքական հալածանքն ու օստրակիզմը, որի հետևանքով ավելի քան երեք տարի է, որ ես միանգամայն դուրս եմ շարտված գրական-հասարակական ասպարեզից: ISSOÏAN A., 2007, p. 192.

¹⁹² Le dernier vers d'un poème de huit vers, écrit le 13 avril 1935, à Tiflis, ISSOÏAN A., 2007, p. 32.

humiliation imposée à l'esprit national. Et donc, il est prêt à porter, même affaibli, « tout le poids de leur crime » et à supporter avec courage : « Emprisonnement, bague et mort, / Non comme une peine, mais comme une joie sacrée ». Anéantir l'esprit sacré de son rêve national est le paroxysme des désillusions du poète. Par conséquent, il s'octroie le droit — « Par des lèvres de poète, sublimes, immaculées » — de déclamer le mécontentement du peuple : « ժողովրդի սրբազան սրտի / Ըղձանքը խորունկ և խոսքը խրթին / Անահ կարդալու դժվար արվեստով / Par l'art difficile de lire sans effroi / La parole abstruse et le désir profond / Du cœur sacré du peuple » (ISSOÏAN A., 2007, p. 108).

Dans plusieurs textes, il revient à la situation désastreuse du champ littéraire national. Dans le long poème *Deux Sintis*, daté du 17 mars 1937 (ISSOÏAN A., 2007, p. 146-159), l'image métaphorique des *feuilles grises et jaunes* constamment balayées par les *tempêtes* et *vents méchants* symbolise la dispersion du peuple arménien et son état d'homme déraciné, d'errant, de nomade. Le poème est dédié à l'historien révolutionnaire Nersik Stépanian (1898-1937), arrêté en juillet 1936 par le souhait de Beria et condamné à la peine capitale par le pouvoir soviétique.

Par ailleurs, le titre *Deux Sintis* démontre l'intention du poète de laisser le lecteur trouver les relations intertextuelles de plusieurs réalités de son présent sur le plan national et international. On sait qu'à partir 1933, en Allemagne commencent les persécutions contre les Tziganes. L'ethnie des Sintis — des Tziganes des régions germanophones de l'Europe — ont été déportés et exterminés en partie dans les camps de concentration. Tcharents voit une analogie entre le destin de cette ethnie nomade et le sort du peuple arménien, décapité dans le passé et au présent. Tcharents le représente par l'image de *la forêt du chant naïrien* que l'on abat. Il reprend l'image de l'arbre, le peuplier du chant naïrien et sur le fond des répressions, il la voit disparaître peu à peu :

Եվ այդպես — դարձավ ամայի, / Նոսրացավ անտառն հնամյա, / Եվ ինչ որ վերջապես մնաց, — / Հնձեց Հողմն սհա այս ամեհի, — / Եվ սհա անապատ մահի / Մեր երգի հերկը դարձավ, — / Ուր Քամին է շաչում բարձրաձայն / Եվ երգում զովք երկնային ... (huitain 41, ISSOÏAN A., 2007, p. 158).

Et ainsi — devint désertique, / Se raréfia la forêt antique, – / Et ce qui resta à la fin, / Faucha voilà cette Tempête infernale, — / Et voici un désert de la mort / Devint la terre de notre chant, — / Où hulule à voix haute le Vent / Et chante louange céleste...

Les Vents cruels, ennemis du passé, ont causé la dispersion des *germes* du chant pour les rendre stériles loin de leur terre ancestrale. Mais il y a aussi le vent *patrial* qui *pourchasse* leurs feuilles et cause leur chute au moment où tous étaient réunis : « Դաշտերում իրենց հարազատ / Dans leurs chers champs » (ISSOÏAN A., 2007, p. 146).

Ce vent patrial est plus cruel, car il incarne la partie *altérée* du peuple — des *mites* pénétrées jusqu’au noyau des germes — qui participe, inconsciemment ou de peur, à la mise à mort de la culture nationale au nom de la création d’une *nouvelle patrie*. Mais comme toujours, Tcharents, visionnaire optimiste, connaît la force de survie de son peuple : « Նաիրյան բարձրաբերձ ոգուն, / Նաիրյան սաղմին անկորուստ / À l’esprit élevé naïrien, / À l’embryon naïrien resté intact » (ISSOÏAN A., 2007, p. 153)

Il ne comprend pas et accepte encore moins les faiblesses de ces hommes publics qui devaient pourtant œuvrer pour le bien du peuple. Parmi eux, il y a des courageux comme Aghassi Khandjian dont l’assassinat annonce le début des répressions en Arménie. Tcharents lui a dédié huit sonnets avec plusieurs variantes qui seront étudiés dans le chapitre 6 dans un but de traduction. Mais en grande partie, terrifiés et apeurés, ils trahissent leurs valeurs identitaires. Pour Tcharents, c’est toujours cette docilité qui empêche la continuité du lien générationnel. Il est étonné que cet état de servilité et d’obéissance démesurée ne les gêne pas : ils ne veulent même pas redresser *néanmoins un peu le dos* et de surcroît, il les voit *rampants* (huitain 33, ISSOÏAN A., 2007, p. 156).

Tcharents n’endosse pas les habits du guignol et du traître. On sait que durant les interrogatoires, il ne dénonce personne. Il accepte les conséquences tragiques qui ne tardent pas à venir. Il croit à la pérennité de sa poésie. Le symbole de la hache qui se lève pour abattre l’arbre, poussé dans la forêt nationale, en est la preuve. Il se voit seul dans cette forêt abattue et il entend : « Ձեր անկման մահերգը սեւ, / Եվ երկրում գետնաքարշ, նսեւ, / Ցողուններ են շրջում անդեմ / Le glas noir de votre chute / Et, au pays mesquin, rampant, / Des tiges, sans visage, susurrent » (ISSOÏAN A., 2007, p. 159)

Ce qui dépeint bien les pensées de Tcharents sur la force de la parole poétique et sur sa pérennité est formulé à travers la description bachelardienne de l’arbre dans l’imagination de l’écrivain : « Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle

profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité ! Aussitôt, en nous, nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie obscure, dans notre vie souterraine, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne. L'arbre est partout à la fois. La vieille racine — dans l'imagination il n'y a pas de jeunes racines — va produire une fleur nouvelle. »¹⁹³

En effet, la poétique de Tcharents garde sa *verticalité* grâce à ce sentiment d'appartenir à une *forêt à l'esprit éternel* qui est intrinsèquement attachée au destin de son peuple. Tcharents continue à témoigner et résister, fort par cet esprit mystérieux, en même temps généreux à son égard, d'autant plus que la conscience *d'être aimé par cette force spirituelle* renforce la présence de la *prière* dans sa poétique de témoignage.

C/ Prière en dernier recours : *de profundis*

Se comprendre soi-même quand tout se mêle, et tout est mis en doute, interroger son âme, sa conscience comme devant un miroir est un défi qui s'impose à tout artiste à un moment difficile. Ce moment de solitude devient un moment de conversation ouverte entre l'artiste et *l'autre* — ami(e), société, nature, conscience, Dieu, au-delà, car il a besoin de *l'autre*. Or, en 1937, Tcharents se sent seul, perdu et sans interlocuteur, sans *l'autre* : « Existe-t-il quelque chose de plus dégoûtant et, en tout état de cause d'**insensé** que son propre regard dressé dans son propre regard ? — tu scrutes le fond de tes propres yeux — et plus tu t'efforces de comprendre quelque chose, dans ton for intérieur, de sentir par ton âme, comme une reconnaissance, — plus ta figure te devient incompréhensible et méconnue... »¹⁹⁴

¹⁹³ BACHELARD Gaston. *La Terre et les reveries du repos*, 1948, p. 299.

¹⁹⁴ Կա՞րպրոք ավելի քստմնելի է ըստ էության անիմաստ բան, քան սեփական հայացքի մեջ հառած սեփական հայացքը. — նայում ես ինքդ քո աչքերի խորքը — եւ որքան ճգնում ես մի բան հասկանալ, ներքուստ, հոգեպէս զգալ, իբրեւ ճանաչում, — այնքան անհասկանալի ու անճանաչ է դառնում քո կերպարանքը քեզ...

Un extrait du texte en prose *De Profundis*, écrit le 13 mars 1937, ISSOÏAN A., 2007, p. 245.

Ce questionnement intime trouve son expression dans une série de poèmes que Tcharents a qualifiés de prières : *La prière de montagne (Léran al'ot'qe)*, deux variantes de *Ma prière de montagne (Im léran ql'ot'qe)* écrits en mars 1937 et d'autres textes où il monologue avec *Dieu* (chapitre 5).

Pour parler du lien que Tcharents entretient avec *l'Au-delà*, j'ai scindé ma réflexion en m'appuyant sur certains traits caractéristiques de ce lien : un témoignage de son époque politique du nom de son peuple, meurtri sous les coups du destin, que l'on verra dans ce chapitre, à travers les quatre sonnets regroupés sous le titre général *Tetraptikos*, et un témoignage intime (chapitre 5) à travers ses poèmes intimistes où il est en lien avec *Dieu de l'Art* selon la définition d'Arpénik Tcharents ou avec *Dieu-Art* selon la définition de Krikor Beledian et que j'appelle *croissance poétique* de Tcharents.

Dans le petit recueil de poèmes *Les prières d'Yéghiché Tcharents (Yél'isé Čarénc'i al'ot'qnére)*, Arpénik Tcharents tente de démontrer l'attachement du poète et de son œuvre à Dieu : « Yéghiché Tcharents savait qu'à l'heure de la grande tentation, la prière est l'accès au sphère spirituel et la communication avec la réalité céleste. Il connaissait aussi toute la vérité, enveloppée du « mondain », où il vivait — l'homme, le poète, le citoyen — il vivait de plus dans le siècle léninien. Un poète qui aime « le monde, le soleil »... »¹⁹⁵

La prière n'est-elle pas une forme poétique pour Tcharents, un moyen pour trouver l'*autre* et discuter avec lui ?

Les créations artistiques et littéraires composées autour du thème de *de profundis* sont nombreuses. Ici, je citerai seulement celles qui sont d'une façon visible ou invisible, présentes dans les textes de Tcharents : le *psaume 130* de la *Bible*, le sonnet *De profundis clamavi* de Baudelaire, la lettre *De profundis*¹⁹⁶ d'Oscar Wilde, écrite en prison, les prières poétiques du *Livre de lamentations* de Grégoire de Narek.

¹⁹⁵ Եղիշէ Չարենցը գիտեր՝ ահեղ փորձութեան պահին աղոթքը մուտք է հոգեւոր ոլորտ ու հաղորդակցութիւն երկնային իրականութեան հետ: Նա գիտեր եւ «աշխարհիկով» պաճուճված ողջ իրականութիւնը, ուր ապրում էր ինքը՝ մարդը, պոետը, քաղաքացին, ապրում այն էլ լենինյան դարում: Պոետ, որ սիրում է «աշխարհ, արեւ»...

TCHARENTS Arpénik. *Եղիշէ Չարենցի աղոթքները, Yél'isé Čarénc'i al'ot'qnére*, [Les prières d'Yéghiché Tcharents], Erevan, éd. Antares, 1999, p. 17.

¹⁹⁶ *De Profundis* est une longue lettre qu'Oscar Wilde a écrit à son jeune amant, Lord Alfred Douglas, depuis la prison de Reading, début 1897, lorsqu'il a été emprisonné pendant 2 ans suite à un procès intenté par le père de son amant. C'est une déclaration d'amour poétique, une sombre méditation sur les hommes et la société, un témoignage d'un prisonnier.

Ces témoignages poétiques expriment la douleur, le chagrin, mais aussi le regret ou la déception de l'artiste, lancés comme un dernier recours pour se sentir exister dans le regard de l'*autre*. La lettre de Wilde est un cri d'amour adressé à son amant et à la société. C'est l'amour qui lui donne la force de surmonter la vie carcérale et qui lui permet de rester sensible, aimant et humain. Il sauvegarde cet amour grâce à l'écriture poétique. Il cherche des réponses à ses souffrances dans l'amour et notamment dans l'image du Christ. Sa lettre témoigne de la blessure d'un homme qui cherche la sérénité pour pouvoir continuer à vivre, à survivre à l'épreuve cruelle.

Du poème *De profundis clamavi*, inclus au début du recueil *Les Fleurs du Mal* dans la section *Spleen et Idéal*, Baudelaire a fait un chant de désespoir : mélancolie, l'ennui, le vide, la fuite du temps, spleen, nostalgie... C'est une prière adressée à un *Toi* inconnu, mais sacré dont le lecteur ignore l'origine et la présence. L'univers dans lequel est tombé le poète est un *gouffre obscur* où *l'horizon plombé* stoppe tout espoir de fuite ou d'élévation. La *nuit* épaissit le trait sombre du contexte et renforce le sentiment de tristesse et de solitude. Il s'agit d'un lieu froid — *soleil sans chaleur, terre polaire, soleil de glace*. On ressent le vide de ce lieu *nu*, qui nous ramène au *gouffre obscur*. Le poète est triste dans ce monde froid où règne l'ennui et le vide. La mort semble donc être la seule issue possible. Le temps s'écoule, la souffrance demeure avec la conscience que *l'écheveau* du temps et le mort déroulent le fil de la vie. Dans la tradition littéraire, la description mélancolique du paysage correspond à l'état des poètes tourmentés, saturniens. Et Wilde et Baudelaire, animés par des raisons différentes, mais dans un état de chagrin, de tristesse et de désespoir sentent le besoin de ce dialogue spirituel.

La prière, venant du fond du cœur pour être écouté, pardonné et sauvé, est à la base du psaume *Cantique des montées*. Les deux traductions proposées ci-dessous sont pour nous rappeler le sens et l'enseignement du psaume 130 — *De profundis clamavi ad te, Domine* — et de comprendre les intentions de Tcharents quand il fait appel à Grégoire de Narek en le nommant *ce témoin* pour parler de son propre témoignage venant des profondeurs de son propre cœur. Dans ces quatre sonnets, construits autour du *de profundis*, la transtextualité d'emboîtement est apparente, selon la démonstration de Gérard Genette : « Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (Œdipe

Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle pas nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. »¹⁹⁷

<p>1. Cantique des degrés. Des profondeurs de l'abîme, je T'ai invoqué, <i>Hachém</i>.</p> <p>2. Mon maître, écoute ma voix, que Tes oreilles soient écoutantes, envers la voix de mes supplications.</p> <p>3. Si les fautes Tu en gardes le compte, Dieu, mon maître, qui peut subsister ?</p> <p>4. Mais, avec Toi, c'est le pardon, pour que l'on Te craigne.</p> <p>5. J'ai espéré en <i>Hachém</i>, tout mon être a espéré et Sa parole est mon espoir.</p> <p>6. Mon être est tendu vers mon maître, bien davantage que les gardiens n'espèrent en la délivrance de l'aurore, que les gardiens n'espèrent en la délivrance de l'aurore.</p> <p>7. Israël met toute son attente envers <i>Hachém</i>, car avec <i>Hachém</i> se trouve la bonté et avec Lui abonde le salut.</p> <p>8. Et c'est Lui qui affranchit Israël de toutes ses fautes.</p> <p><i>Traductions et commentaires par le Rav Yehoshua Ra'hamim Dufour</i> http://www.modia.org/priere/negociateurs.html</p>	<p>1. Cantique des montées. Des profondeurs je t'appelle, Yahvé ;</p> <p>2. Seigneur, entends ma voix ! Que tes oreilles soient attentives à la voix de mes supplications !</p> <p>3. Si tu prends garde aux fautes, Yah, Seigneur, qui donc tiendra ?</p> <p>4. Mais auprès de toi est le pardon, afin qu'on te révère.</p> <p>5. J'attends Yahvé, mon âme attend, et en sa parole j'espère.</p> <p>6. Mon âme [attend] le Seigneur, plus que veilleurs le matin, veilleurs le matin.</p> <p>7. Qu'Israël espère en Yahvé, car auprès de Yahvé est la fidélité, auprès de lui abonde le rachat.</p> <p>8. C'est lui qui libérera Israël de toutes ses fautes.</p> <p><i>La Bible OSTY, Traduction sur les textes originaux par Émile Osty avec la collaboration de Joseph Trinquet, éd. Du Seuil, 1973.</i></p>
---	---

Avec le témoin Narékatsi

Tcharents écrit quelques textes poétiques sur le thème *de profundis* : quatre poèmes regroupés sous le titre *Tetraptique, Tetraptikos* et un texte en prose *De profundis*, où le poète a un regard à la fois analytique et synthétique sur la poésie en général, ainsi que sur sa propre poésie, sur sa situation de rejeté et sur sa solitude de banni.

¹⁹⁷ GENETTE Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1992, p. 13.

Les sonnets portent en exergue *Des profondeurs du cœur parole vers Dieu* (Ի խորք արտից խաւար ընդ Աստուծոյ, *I xoroc' srtic' xausq end Astoucoy*) qui est le vers introductif des chapitres des prières du *Livre des lamentations* de Grégoire de Narek, poète arménien du X^e siècle. C'est un livre de prières qui témoigne des craintes, des troubles, des inquiétudes, des doutes, de la colère, mais aussi de l'amour du poète envers Dieu : « Grégoire invente un genre — une espèce de thrène sur une âme en détresse extrême — et un type de livre — une chaîne de prières. Colloque avec Dieu, les discours du Veilleur se meuvent dans un espace de parole où le Moi de l'homme « à la triste beauté » et le silence éloquent de Dieu se croisent, se conjuguent et se répondent. Ils feront école et seront constamment imités dans la littérature arménienne. »¹⁹⁸

Les quatre sonnets forment une unité poétique et dévoilent l'intimité, la sincérité de leur auteur qui parle en témoin oculaire, comme l'a fait Narékatsi à son époque. Le premier quatrain du sonnet A :

Ինչպէս դարեր առաջ — վկան Նարեկացի, — / Քեզ եմ հղում ես ողբըս, ո՛վ Արարիչ, / Ես մեղսավոր քերթողըս աստվածարյալ դարի, — / Ողջակիզյալ արյունս վարակածին... (TCHARENTS A., 1983, p. 195).

Comme des siècles avant — le témoin Narekatsi, — / Je t'adresse ma plainte, ô Créateur, / Moi, le poète-pécheur du siècle du culte, — / Mon sang contagieux brûlant vif ...

Dans son *Livre des lamentations*, Grégoire de Narek, un pécheur face à l'infinité de ses péchés, pousse sa lamentation vers le Créateur avec l'espérance d'être pardonné à l'instar du prophète Jérémie qui se lamente, car il présage l'exil des Juifs.

Le deuxième quatrain fait état des lieux : l'Aube désirée et si attendue, se transforme en un soleil couchant ressemblant à un lac de sang et où *notre nouveau Soleil* plonge telle la tête ensanglantée d'un décapité. Le témoignage du poète est accablant. De plus, il se sent trompé et trahi. Le possessif *notre* et l'épithète *nouveau* précise l'appartenance du soleil. Le nouveau sous-entend l'ère soviétique et le système totalitaire. C'est là où le poète et sa génération se sentent trahis. Le mot *soleil* peut signifier la vie au sens figuré. Le poète-témoin expose l'objet de son inquiétude : cette nouvelle vie s'avère menacée. Il n'est pas un témoin simple, car il détient une parole prophétique. Là où les autres ne voient rien, lui, il voit des milliers et milliers gens de foi et dans leurs yeux enflammés, il voit cette mer de sang abondante et déferlante

¹⁹⁸ NAREK de Grégoire. *Livre de prières*, introduction, traduction et notes par KECHICHIAN Isaac, préface de MECERIAN Jean, postface de BELEDIAN Krikor, Paris, éd. Cerf, 2000, p. 554.

réfléchir dans son éclat une lueur de réjouissance, la *nôtre*. En d'autres termes, il garde son optimisme triste de survivant résigné. Sa parole prophétique annonce le retournement de sa vision du destin national :

Եվ — արեգակն է հին վերադառնում դարձյալ՝ / Սրևմուտքից՝ ինչպես մահվան նաշից հառնած / Ղազարեի նման — արևը ետ դառնա... (TCHARENTS A., 1983, p. 195).

Et — à nouveau, le vieux soleil est de retour / De l'occident, comme Lazare, levé de la fosse / De la mort — que le soleil retourne...

Cette parole prophétique contient le souhait du poète : « Et — que le soleil retourne ». Une idée, formulée en une phrase rappelant le langage classique, annonce la résurrection du destin du peuple, comme ce fut le cas de Lazare dans la Bible. Le duo métaphorique de *soleil-vie* et le duo antonymique de *nouveau - ancien* font saisir le sens mal dissimulé dans le texte. Le terme *soleil* dans la poésie de Tcharents comme on a déjà vu, désigne aussi la révolution qui, pour le poète signifiait l'unique chemin de survie de son peuple (rappelons le poème introductif dédié à sa fille du *Livre du chemin* dans le chapitre 3). Tcharents voit la *nouvelle vie* de son peuple sous la protection de la révolution. Or, cette *nouvelle vie* tue plus que *l'ancienne*. Le poète est désespéré. La divinisation de ce *nouveau soleil* au prix du reniement de *l'ancien soleil* est devenue la cause de nouvelles infortunes du peuple. Et en réaction, réapparaît bien sûr le regret pour l'ancien.

Le sonnet B reprend son appel adressé à Dieu invoquant toujours *Narékatsi*, *notre témoin ancien* parce qu'il se languit, il aspire à l'esprit et au pain gagné honnêtement, qui n'a pas le goût du sang versé. Cependant, il ne voit qu'une **Hache rougeoyante**. Dans le sonnet A, le tableau s'ouvre sur l'aube transformée en soleil couchant ensanglanté qui représente le peuple — *une tête décapitée qui plonge*. Le deuxième tableau qualifie cette Hache tranchante d'*une mangeuse de vies*. Tcharents, tel Narékatsi se présente comme un pécheur. En dehors de l'existence terrestre, il n'a rien accepté et il n'a pas accepté l'existence divine. Il pensait être parfait. Et comme punition de ses extravagances, il expose sa situation : « Սհա կանգնած եմ — գուրկ անգամ դժնի հացից, — / Եվ կախված է գլխիս — մի արեգնացյալ կացին: — / Me voici debout — privé même du pain âpre, — / Et au-dessus de ma tête est suspendue une hache rougeoyante. — » (TCHARENTS A., 1983, p. 196).

Il se nomme *un nouveau témoin*. Arpénik Tcharents présente Tcharents comme un *Narékatzi* de son époque : « ...lui, un nouvel esprit narekien, un éclat vibrant, se souvient avec réjouissance de son état tragique : dans le crépuscule auroral de l'aube apparaît lui-même, décapité par la hache perfide et au visage de bourreau... »¹⁹⁹ Il reconnaît son état de pécheur et il demande pardon. Il veut purifier son esprit : nécessaire à tout commun des mortels qui veut devenir témoin. On entend donc la confession du poète. Il a eu du génie qui lui a permis de maîtriser la *matière autogénératrice*, comme Oscar Wilde se croyait un génie. Tcharents donne sa note d'appréciation : il est comme un scorpion qui *s'auto-empoisonne*.

La reconnaissance de son état de pécheur et sa demande de pardon sont intensifiées dès le premier quatrain du sonnet C qui énonce son incapacité d'agir. Il est isolé, seul devant les difficultés de la vie. Il se sent effrayé, seul, démuné, et il n'y a plus personne à qui s'adresser, hormis Dieu : « Ջարհուրելի կյանքի հանդեպ անօգ կանգնած / Ես ո՞ւմ դիմեմ, ո՞վ Տեր, — արդ՝ Քեզանից բացի: / Face à la vie effrayante, moi sans secours, / À qui m'adresser, ô Maître, — à ce jour, en dehors de Toi ! » (Tcharents A., 1983, p. 197).

Tcharents pense pouvoir s'octroyer le droit de rapprochement avec Dieu à travers ses prières cordiales et sincères. Il est amer et désespéré dans sa solitude. La déception et le désespoir atteignent sa *foi infaillible* envers l'avenir.

Mais de quel avenir parle-t-il ? Celui des lendemains heureux ou celui de son devenir poétique ?

Le poète ne supporte pas le présent qui s'éternise : « Եվ ինձ գերող ներկան — դարձավ անծիր: / Et ce présent captivant — devint sans limites » (p. 197). Il n'inspire plus ou il n'est plus ce lieu sacré entre le passé et le futur de la pensée poétique de Tcharents, exprimée dans le *Livre du chemin*. Il regrette que ses chants soient transformés en plaintes alors qu'ils étaient dédiés à l'aube et au soleil qui *embrasait son sang*.

Le poète qui était le chantre de la révolution et de l'athéisme marxiste, comme on disait en Union soviétique, le bâtisseur de la nouvelle société, ne cache plus sa

¹⁹⁹ ...ինքը մի նոր նարեկյան ոգի՝ շոնդալի ցուք ու ցնծությամբ հիշատակում է իր ողբերգական վիճակը, որը այգաբացի վաղ աղջամուղջի մեջ՝ երևում է ինքը՝ գլխատված՝ նենգ ու դահճադեմ կացնով...

TCHARENTS Arpénik. *Les prières d'Yéghiché Tcharents*, 1999, p. 23.

profonde déception, il étale son désarroi, son renoncement, ainsi que le reniement de son attachement à ce *feu ardent*, à cette *Aube* irrévocablement disparue pour céder la place à la résignation. Il revient à l'image de premier tableau du sonnet A :

Կյա՞նքն եմ մեռած արդյոք ոգեկոչում դարձյալ, — / Երագելով, որ այն վերադառնա՝ / Ղազարոսի նման – մահվան նաշից հառնած... (TCHARENTS A., 1983, p. 197).

Est-ce la vie morte que j'appelle à la vie encore, — / En rêvant qu'elle revienne, / Comme Lazare, levé de la fosse de la mort ?...

Il ne comprend pas ce qui lui arrive, ce qu'il avait enterré s'avère être porteur de la vie. Il s'en étonne lui-même, car il appelle à la vie une vie dont il a souhaité la mort. Il a lutté, il a voulu ce changement et il est en train de supplier le Créateur de redonner la vie à ce *soleil ancien*, à cette vie ancienne morte, tel Lazare autrefois ressuscité. Le dernier sonnet D est une sorte de conclusion et annonce le retour des idées et des pensées refoulées. C'est l'esprit de la poésie, c'est sa pensée poétique à travers sa personne physique qui cherche une sortie de cette réalité comme il la qualifie de *sans porte* (*անդուր*, *andour*) :

Քե՛զ եմ կանչում ես արդ, ինչպես Նարեկացին՝ / Հղում եմ ողբու Քեզ՝ սրտիս խորքից, — / Ինչպես շուղն է հղում շունչն իր Նորքից — / Իբրև տեսիլք՝ հեռվում հառնած Արագածի... (TCHARENTS A., 1983, p. 198).

Voici, comme Narekatsi, je t'invoque, / Du fond de mon cœur, je T'adresse mes pleurs, — / Comme envoie la pousse son souffle de Nork — / Vers l'Aragats,²⁰⁰ dressé au loin tel un fantôme ...

Ici, le lieu poétique rappelle le poème *Nork* du *Livre de chemin*. La pousse du peuplier du chant naïrien et le mont Aragats représentent deux éléments de la verticalité du chemin de la transcendance poétique nationale. De l'abîme, le poète, comme dans le psaume, invoque Dieu pensant au témoin *Narékatsi*. Le poète s'adresse à *l'Être suprême* comme la poésie s'adresse au mont de référence de l'esprit naïrien qui est sur le territoire de l'Arménie soviétique. Le transfert du symbolique de la transcendance nationale du mont Ararat au mont Aragats est-il conditionné par un éventuel renoncement du rêve national, par un souci de rime (vers 1, terminant par *Narékac'in* et

²⁰⁰ Le mont Aragats est d'origine volcanique d'Arménie, de 4 095 mètres d'altitude. Il constitue le point culminant de l'Arménie d'aujourd'hui.

vers 4, par *Aragacin*), ou par l'effort de dissimuler ses idées, étant sûr que le lecteur avisé comprendra son intention cachée ?

Tcharents compte sur la miséricorde divine, car *Il* ne laisse pas même *un insecte sans boire*. Et s'il n'est pas entendu, alors le problème est en lui, comme chez *Narékatsi* :

Ես — երգեցիկ եղեգ, — ինչո՞ւ այսքան տրտոււմ / Պիտի դողամ լույսիդ
անեզրութեան հանդէպ, / Երբ երբեք չե՛ս եղել դու այդքան նենգ... (p. 198)

Moi — un roseau chantant — et pourquoi si triste / Dois-je trembler envers l'infinité de ta lumière — / Alors que tu n'as jamais été bien perfide ?...

Il s'étonne sur son état de pécheur et se réjouit de l'existence de la bonté divine. Mais pour combien de temps encore ? Tcharents est isolé. Il accepte sa part de souffrance. En revanche, il ne peut pas se taire. Son Golgotha est tracé. Il accepte son destin, il présage sa disparition physique, mais en contrepartie, il demande sa survie en poésie pleine de la promesse du devenir. Discriminé, mais resté homme engagé, il témoigne, il écrit à l'attention du lecteur à venir. Fidèle à ses principes et à sa perception de la nature et du rôle de la poésie, il la verra comme un lieu où sa vie sera protégée et sa poétique sera inspirée par l'esprit universel de la poésie : « Il ne liait son salut et son espoir qu'avec la force du Cosmos. L'espoir de Tcharents, son désir de salut n'étaient pas un simple principe étroit et personnel. Son problème était national. Par conséquent, le poète n'adressait pas à Dieu la requête de son propre salut et de sa foi. Et en priant le Seigneur, il attendait son grand soutien pour les souffrants et pour lui-même. Tcharents croyait à l'éternité sans limite... »²⁰¹

Si la dénonciation des méfaits du système totalitaire représente l'un des thèmes de la poétique de Tcharents, sa poésie intimiste témoigne entre autres des restrictions, voire de la violation des libertés individuelles par ce même régime politique.

²⁰¹ Նա փրկությունը, իր հույսը միայն կապում էր Տիեզերքի ուժի հետ: Չարենցի հույսը, փրկության փափագը սուկ անձնական ու նեղ հիմնախնդիր չէր: Նրա խնդիրը համազգային էր: Ուրեմն եւ՝ պոետը միայն իր փրկության, իր հավատի հայցումը չէր ուղղել Աստծուն: Եվ աղոթելով Տիրոջը, սպասում էր մեծ հոգածություն՝ իր անձի եւ տառապյալների համար: Չարենցը հավատում էր անեզրական հավերժությանը...

TCHARENTS Arpénik. *Եղիչե Չարենցի աղոթքները, Yél'isé Čarénc'i al'ot'qnére*, [Les prières d'Yéghiché Tcharents], Erevan, éd. Antars, 1999, p. 27.

Chapitre 5

Entre le spirituel et l'intime : une poésie d'isolement

*La poésie se fait dans un lit comme l'amour
Ses draps défaits sont l'aurore des choses*
André Breton, *Sur la route de San Romano*, 1948

*La surprenante métamorphose du sommeil nous rend
égaux aux dieux.*

Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, Gallimard, 1924

Tcharents reste attaché aux problèmes de son époque même dans sa poésie intimiste. Si sa poésie engagée soulève des thèmes universels qui touchent la sphère commune des sociétés : guerre, génocide, avenir du genre humain, etc., de la même manière, une bonne partie de ses derniers poèmes invite à réfléchir sur des libertés fondamentales, des droits à la vie privée, etc.

Cette écriture poétique d'isolement, entre le spirituel et l'intime, se révèle comme un besoin onirique et grâce à Tcharents crée un lieu de rêve où les images, cachées profondément dans le dédale de son intimité de révolté et de résistant dévoilent des souffrances et des craintes, mais aussi de l'amour, des plaisirs charnels, des jouissances spirituelles et intellectuelles. Par ailleurs, dans l'essai *La Terre et les rêves du repos* de Gaston Bachelard, on trouve la description d'une telle situation : « Il [l'écrivain] le fait avec une étrange pureté d'abstraction, en détachant des images immédiates, sachant bien qu'on ne fait pas rêver en décrivant. Il nous met en présence des plus simples motifs de rêverie ; en le suivant, nous entrons dans *la chambre d'un rêve*. »²⁰²

Pendant les deux dernières années de sa vie, 1936 et 1937, Tcharents est isolé. Il n'a plus de vie sociale. Comme tout être opprimé, il se referme sur soi pour se protéger. Il ne lui reste que la poésie, comme une échappatoire à la rude réalité, et son intimité.

²⁰² BACHELARD Gaston. *La Terre et les rêves du repos, Essai sur les images de l'intimité*, coll. Rien de commun, Paris, éd. José Corti, 1948, p. 53.

Or, l'intimité n'est pas un lieu, d'où, par un pouvoir magique, il est possible d'exclure le dégoût de *l'extérieur* qu'on ressent et d'effacer les expériences cauchemardesques ou réjouissantes, fortiori les connaissances. Tcharents parle de son intimité en poésie, en la construisant nécessairement avec des éléments extérieurs selon le terme bachelardien : « Les images sont les réalités psychiques premières. Tout commence, dans l'expérience même, par des images. »²⁰³ La poétique intimiste de Tcharents a aussi ses éléments extérieurs dont certains seront évoqués ici, dans la mesure où cela paraît nécessaire en ce qui concerne l'étude de sa poétique intimiste.

Quels sont les éléments extérieurs cristallisés dans cette poétique d'isolement ?

Assignation à résidence. Après ses ennuis avec le régime et les procès d'Erevan, Tcharents sera assigné à résidence. Quelques rares amis encore en vie ou bien en liberté viennent le voir tels que le poète Guévork Émine, la peintre Régina Ghazarian. Guévork Émine se souvient : « Dès ce jour de 1936, presque tous les jours ou un jour sur deux j'étais chez Tcharents, tantôt avec Souren Tarian, tantôt avec Viguen Khetchoumian, mais la plupart du temps, j'y allais seul. En ce temps-là, Tcharents était en mauvaise santé, il sortait rarement de la maison, et les amis et les proches ne venaient pratiquement pas... Une seule fois, j'ai vu un homme de petite taille : Varcham Baybourdian (je crois l'un de ses amis d'enfance) et Avétik Issahakian... »²⁰⁴ Le contact avec le monde extérieur se résume à ces quelques visites.

La politique répressive stalinienne. En Union soviétique des années 30, les droits de l'homme sont réprimés. La révolution devient le fossoyeur de ces idées humanistes au nom desquelles, en 1917, le parti bolchevik demandait le sacrifice de soi afin de changer l'ordre social. Les vagues de répressions, l'un des moteurs du mouvement

²⁰³ Ibid., Bachelard, 1948, p. 292.

²⁰⁴ 1936 թվականի այդ օրվանից սկսած, համարյա ամեն օր կամ օրը մեջ, ես լինում էի Չարենցի տանը, մերթ Սուրեն Թարյանի, մերթ Վիգեն Խեչումյանի հետ, իսկ մեծ մասամբ՝ մենակ: Չարենցն այդ ժամանակ վատառողջ էր, տնից հազվադեպ էր դուրս գալիս, իսկ ընկերներն ու բարեկամները համարյա չէին այցելում նրան... Միայն մեկ անգամ եմ տեսել մի ցածրահասակ մարդու՝ Վարչամ Բայբուրդյանին (կարծեմ նրա մանկության ընկերներից էր) եւ Ավետիք Բսահակյանին...

GASPARIAN David. *Avec Tcharents*, partie II, Erevan, éd. Naïri, 2008, p. 158.

totalitaire, dévorent avant tout ceux qui ont fait cette révolution. Dans le poème *26 août 1936*, Tcharents écrit les vers suivants à l'adresse de tous ceux qui avaient lutté pour la naissance de cette société :

Եվ մի թե երբեք կարող էիք դուք / Այն հոկտեմբերյան օրերին հանդուգն / Պատկերել մի պահ մտքով ձեր... / Որ այդպես պիտի մեռնեք դուք մի օր...
(ISSOÏAN A., 2007, p. 191).

Et pourriez-vous, ne serait-ce qu'une fois / En ces jours d'octobre, audacieux / Imaginer un seul instant dans votre esprit... / Que vous alliez mourir ainsi ?...

La découverte des perversités et des dangers du régime totalitaire a fait du poète un témoin. La dichotomie entre la conscience collective qui attend tacitement du poète qu'il défende les valeurs fondamentales de l'individu et les exigences idéologiques du parti unique mène le poète vers une mésentente inévitable avec le système.

Tcharents se donne l'obligation de dire les choses avec pourtant le sentiment de ne pouvoir rien changer. Son écriture change : apparaissent de nouveaux rythmes et de nouvelles images poétiques. Dans le même poème, il s'étonne par exemple de son changement et surtout du changement de son écriture, car « ma main, soudain, d'elle-même, consentante » au lieu de donner des titres aux poèmes avec des mots *écrits avec de l'encre*, elle marque : « des symboles sibyllins ; / Telle la croix jadis – signifiant la mort ! » (TCHARENTS A., 1983, p. 147).

L'obéissance servile des représentants politiques, et surtout, littéraires au pouvoir central de Moscou lui est insupportable, voire répugnante. Il se veut défenseur de son patrimoine littéraire national. Dans le poème *Aujourd'hui tout Hélicon est descendu...* (TCHARENTS A., 1983, p. 171-177), il s'indigne face à ce *procès*, organisé contre les Belles Lettres de tout un peuple. Son sort de poète, il l'a lié avec celui de son peuple désemparé et déboussolé : allusion à ses amis dont la majorité se retrouve déjà en prison ou dans des camps :

Նրանց հետ մեկտեղ ձեր ամբաստանող / Մինկլիտի առջև և սրտով հոժար [պատրաստ եմ] / Ինքըս վերցնել ուսերով ուժատ, / Բայց ոգով ընդմիջտ և պիրկ և անկոր (TCHARENTS A., 1983, p. 176).

Avec eux face à votre sénat byzantin / Accusateur et de cœur consentant [je suis prêt] / Moi-même à prendre sur mes épaules affaiblies, / Mais de l'esprit toujours et dur, et solide

Il est prêt à partager avec ses confrères *emprisonnement, et bagne et mort*, et cela : « Non comme punition, mais comme une sainte réjouissance ... » (p. 176). En effet, le pouvoir politique qui devait donner de l'élan à sa poésie transcendante mise au service de la construction de la culture progressiste et cosmopolite le déçoit jusqu'au dégoût.

La restriction des libertés individuelles. La construction du nouvel ordre social se voulant égalitaire n'a pas supporté longtemps les libertés de l'individu que Lénine promettait à l'orée du pouvoir des soviets. C'est la démonstration du pouvoir illimité de la société sur l'individu, la tyrannie de l'idéologie dominante. Ici, il sera question de la « résolution du problème » concernant l'homosexualité comme une atteinte à la liberté de vie privée en Union soviétique, car les *poèmes intimes* soulèvent aussi ce problème douloureux encore aujourd'hui.

L'émancipation des homosexuels après la révolution bolchevique (l'abolition du Code criminel de 1832) sera plus moins respectée jusqu'en 1924. L'homosexualité est considérée comme un dérèglement biologique, psychique, mais aussi comme une manifestation de la décadence, typique de la société bourgeoise. Au début, elle est prise pour une maladie. Mais l'homophobie devient radicale sous le régime de Staline. La criminalisation de l'homosexualité sera régie par l'article 154, devenu plus tard l'article 121 du Code pénal, dès 1934. Tout acte homosexuel devient passible de trois à cinq ans d'emprisonnement. En 1936, on définit l'homosexualité comme un crime contre l'État soviétique et le prolétariat. De la même façon, il devient difficile d'obtenir le divorce, on criminalise l'avortement, mais contrairement à l'homosexualité cela ne durera pas jusqu'à la fin de l'URSS. Bref, les « mauvais » sentiments, les souhaits « honteux » de l'individu ne doivent pas déranger la construction de la société soviétique.

Dans les *poèmes intimes*, Tcharents semble dévoiler sa bisexualité dont il faut parler en terme d'hypothèse, car hormis les *poèmes intimes*, il n'existe aucun autre document de fait pour affirmer la véracité de cette réalité : seulement des suppositions qui enflamment d'ailleurs des tensions en Arménie et en diaspora, et en particulier suscitent l'indignation de la famille Tcharents.

Tcharents — poète de tous les combats, ancré dans son époque, qui s’était créé le statut de poète notoire à la parole infaillible, vit cet isolement comme une violence, une agression. Rester sans agir n’est pas dans sa nature. Mais comment a-t-il réagi ? On lui a tout pris, sauf son intimité poétique, car la poésie est, pour lui, ce qu’est l’âme pour le corps, comme l’auteur de ce quatrain — Nahapet Koutchak, poète du XVI^e siècle, qui n’imagine pas sa vie en dehors de l’amour de sa Bien-aimée :

Moi — œil, toi — lumière, mon âme ! sans la lumière l’œil s’obscurcit,
Moi — poisson, toi — eau, mon âme ! sans l’eau le poisson mourra.
Lorsqu’on sort le poisson de son eau et jette dans d’autres eaux, il vit,
Quand on me sépare de toi ; point autre remède hormis le trépas.²⁰⁵

Tcharents sent aussi un besoin vital de la poésie, car c’est *avec, en, à travers, pour, grâce à...* la poésie qu’il arrive à survivre.

Dans ce chapitre, j’ai essayé d’esquisser les contours de sa poétique introvertie et de comprendre à travers les textes du corpus les raisons et les motivations de sa résistance silencieuse.

Dans une situation d’oppression et de violation des libertés individuelles et intellectuelles, comment le fait de parler en poésie de ses sentiments, de ses divagations et de ses amours pouvait-il l’aider à survivre ?

L’étude est abordée en deux temps :

- la poésie devenue *modus vivendi*,
- dans l’intimité des amours de Tcharents comme un lieu de sérénité retrouvée.

²⁰⁵ Nahapet Koutchak, quatrain :

Ես աչք ու դուն լուս, հոգի՛, առանց լուս աչքըն խաւարի,
Ես ձուկ ու դուն ջուր, հոգի՛, առանց ջուր ձուկըն մեւանի:
Երբ զձուկն ի ջրըն հանեն՝ ի ի այլ ջուր ձրգեն, կու սպրի,
Երբ զիս ի քենէ զատեն, քան զմեռնիլն այլ ճար չիլինի:

TCHOBANIAN Archak. Հայրեններու բուրաստանը, Hayrénnérou bourastan, [Florilège de quatrains], Paris, éd. de l’UGAB, coll. Mélikonian, 1940, p. 157.

A/ Mode de vie — Poésie

Le temps a oublié le poète, le poète a oublié le temps. Il n'existe pas. Tcharents, comme beaucoup d'autres intellectuels de son époque, craint constamment pour l'existence physique de ses proches et pour lui-même. En Union soviétique, avoir la petite valise prête avec le strict nécessaire pour une destination inconnue était devenu une situation plausible pour tout le monde. Tcharents se réfugie dans un sommeil discontinu grâce à la poésie. C'est son lieu onirique, en marge du temps réel. Ce lieu se caractérise par sa nature ambivalente ; cauchemardesque et réjouissante.

Dans son poème *Divagation*, Tcharents parle d'un sommeil commencé qui terminera avec sa mort. Les indices temporels du poème font état de sa solitude. Il précise cet *instant noir* du 9 juillet 1936 qui allait s'achever par sa mort et où la *divagation* dure interminablement (ISSOÏAN A., 2007, p. 298). La durée *extrêmement* longue de cette situation est ressentie d'autant plus qu'elle est insupportable : « Et qui est si pénible, difficile / Dormir ne sera pas possible, tu te réveilleras... » (p. 298). Il est dans un état léthargique où tout se confond. Un état qui rend le monde onirique constant où le poète se sent protégé, à l'aise, voire heureux avec ses nostalgies. Bachelard explique ainsi un état psychologique : « ...quand la vie a donné « de mauvais rêves », on éprouve une nostalgie de l'intimité du bonheur perdu. [...] Toute intimité objective suivie dans une rêverie naturelle est un germe de bonheur. C'est un grand bonheur parce que c'est caché. »²⁰⁶ La rêverie poétique lui offre donc des instants de bonheur. Les poèmes sur la nostalgie ou les nostalgies semblent emplir l'instant poétique d'un bonheur triste.

Évocations nostalgiques

Entre le monde réel qui se rétrécit et l'univers spirituel qui s'agrandit, le poète sent le besoin de rompre le silence. Son temps, devenu peau de chagrin, lui fait sentir la proximité de la mort. Le pont qui relie les deux mondes est incarné par le présent gris,

²⁰⁶ Ibid., Gaston Bachelard, 1948, p. 16.

moribond et le passé devenu nostalgique en réaction à la grisaille du présent. Elle prend des formes différentes : les *nostalgies rouges* que l'on retrouvera dans le poème *Nausicaa*, ainsi que la figure du poète symboliste Vahan Terian et l'image de l'automne.

Automne

Dans la littérature, l'automne évoque souvent la nostalgie. Il est présent dans la poésie symboliste de Tcharents et dans les derniers poèmes où il symbolise la nostalgie d'un passé figé comme un instant poétique. Dans l'un de ses poèmes d'évocations nostalgiques (écrit en octobre 1936, ISSOÏAN A., 2007, p. 96), Tcharents interpelle son cœur pour connaître les raisons de cet état *docile et miséreux* au présent et savoir qui « (tu) grelottes dehors dans le chagrin de l'automne ».

La tristesse de son cœur est *froide* et elle pleure avec des *larmes glacées*. Ce n'est plus la tristesse de son époque symboliste, la tristesse amoureuse que le poète aimait tant : « Սաղայն ո՞ր է Ղարսը և ո՞ր է պարտեզում սրսող այն տղան, / Որ ունէր երազներ բուրյան, և ո՞ր է տիրաձայն Տերյանը / Mais où est Kars et où est ce garçon tremblotant dans le parc, / Qui avait des rêves fragrant et où est Terian à la voix triste ? » (p. 96). C'est l'évocation d'un temps révolu, perdu à jamais. Le poète a beaucoup de mal à accepter cette réalité. C'est à la fois l'image métaphorique du souvenir et de l'amour qu'il porte pour la poésie, car elle permet d'exprimer son amour du temps passé : « Est-ce ton amour qui pleure dans le cliquetis de la pluie froide ? ... »

Quel est cet amour : la femme aimée, le pays perdu, la poésie et Terian ou tout ensemble ?

Les images chères défilent « dans le cliquetis de la pluie froide » automnale pour rythmer l'écho du passé dans l'intimité protégée.

Terian — instant nostalgique

Cette nostalgie du passé permet à Tcharents de parler et d'écrire sur son *chagrin pur*. L'image d'un Terian, à l'esprit naïrien, triste et nostalgique se présente toujours

sous un jour automnal. Il qualifie son amour pour Terian d'*espoir vain* — l'esprit de la poésie nationale en péril — devenu son *délire naïrien*. Il représente l'esprit naïrien, plutôt son image introvertie et nostalgique. Son souvenir — *un délire étincelant* — est vif dans l'esprit du poète. Il devient « le gardien insomniaque – des pensées gardées intactes ... » de Tcharents : « Հիշատակդ, որ վառ ու բուրյան է, – խփել է կապույտ իր վրանը, / Հնչում է ձայնդ տես արևի նման զվարթուն... / Ta mémoire qui est brillante et parfumée, – y a planté sa tente bleue, / Voilà, ta voix résonne joyeuse comme le soleil... » (TCHARENTS A., 1983, p. 222).

Pour Tcharents, Terian est le poète qui a su exploiter les profondeurs de la langue. La figure de Terian, comme une évocation nostalgique, garde en elle cet amour de la langue et de la poésie dont l'*avenir radieux* Tcharents relate dans le poème *Nork*, transcendant l'esprit poétique national (chapitre 3). Cette *nostalgie naïrienne* qui est aussi l'esprit poétique et le poète Terian lui-même se retrouvent dans l'intimité de Tcharents. D'une façon inattendue, Terian devient l'interlocuteur de Tcharents — l'*autre* assis devant la porte de la maison paternelle lisant *du Terian* ensemble : « Նո՛ւյն կարոտն էս դու նաիրյան, և նստած կրկին իմ դռանը՝ / Հի՛ն տրտունջը քո մեջ դեռ պահած – տես հետքս Տերյան էս կարդում: / Tu es la même nostalgie naïrienne, et assis à nouveau devant ma porte, / Gardant toujours en toi notre tristesse – voilà, avec moi tu lis du Terian. » (p. 222).

L'évocation nostalgique de ce souvenir d'un passé heureux est d'autant plus intéressante que le poète se souvient de la maison paternelle, symbole de la patrie, du pays perdu dans sa poésie, comme un refuge où on se sent protégé du monde extérieur et qui permet de résister à l'asphyxie généralisée. Et d'ailleurs, selon la vision de Bachelard : « Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. [...] Cette maison [natale] elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, hélas ! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique. »²⁰⁷

²⁰⁷ Ibid., Gaston Bachelard, 1948, p. 95.

Sa chambre — son point de chute

L'intimité poétique de Tcharents a un autre lieu réel : c'est sa « chambre-bureau » à Erevan où il a vécu ses dernières années avec son épouse Isabella et leurs deux filles. Cette chambre devient l'endroit terrestre où le poète revient après ses rêves et retrouve la réalité cruelle.

Les retrouvailles avec soi

Entre le réel et le spirituel, entre la vie onirique et la vie réelle, le poète passe d'un monde à l'autre, et cela se fait chaque matin au réveil, quand le monde nocturne et ses spectres s'évanouissent.

Ես ամեն առավոտ, երբ հանկարծ, / Ելնելով, կարծես, անցավոր, / Մի ինչ-որ
անսովոր անձավից, – / Ջգում եմ մի վայրկյան ինձ / Հրաշքով երկնքից ընկած —
(TCHARENTS A., 1983, p. 209).

Chaque matin, quand soudain, / En me levant, comme un passant, / De quelque caverne
inhabituelle – / Je me sens, en un laps de temps, / Par miracle, tombé du ciel —

Il a la sensation de revenir d'une caverne, d'une grotte qui « ...donne un sens immédiat au rêve d'*un repos protégé*, d'un repos tranquille. »²⁰⁸ En même temps, il a l'impression d'être déchu, c'est-à-dire qu'il se sent dans un lieu entre la Terre et le ciel. Le poète est à la fois heureux et triste de ce retour, car il le revit comme une naissance, une résurrection. Il essaie de décrire en langage compréhensible les étapes de son retour difficile. Cet instant *imperceptible* où le sommeil s'éloigne pour céder sa place à la prise de conscience de son *identité* à travers le nom, le sang, le lieu, vécu comme une résurrection : « Այդ պահին վերստին հարություն, / Երբ ուղեղս փնտրում է ինձ /
Հայացքս դիպչում է միշտ / Մենյակիս – դիմացի պատին... / À cet instant de
résurrection renouvelée, / Lorsque mon cerveau me cherche / Mon regard s'arrête toujours
/ Sur le mur d'en face de ma chambre... » (p. 209).

Le réveil efface le souvenir. Les esprits restent dans le monde d'*ailleurs*. De quelle identité parle-t-il ? L'instant poétique s'éternise ; le passage entre les deux mondes apparaît difficile et mystérieux. Ce ralentissement du temps et du déroulement

²⁰⁸ Ibid., Gaston Bachelard, 1948, p. 185.

des actes cérébraux rappelle le processus résurrectionnel. Deux mondes, deux univers se succèdent — une traversée-éclair en dehors du temps, dans une chambre, dans une petite ville dans l'Univers.

Եվ իսկույն, անմիջապես / Ինչպես տեղը գտած կափարիչ, – / Ինքնությունս,
տեղս նորից / Հրաշքի պես – գտնում եմ ե՛ս... / Դարձել է ինքնության դիզ, / Սե-
փական գոյության պարոլ, – / Ինքնագտնման փարոս, – (TCHARENTS A., 1983,
p. 209).

Et tout de suite, immédiatement / Comme un couvercle trouvant sa place – / Mon identité,
mon espace de nouveau / Comme un miracle — je les retrouve !... / C'est devenu une
devise d'identité, / Un mot de passe de l'existence personnelle — / Un phare
d'autorecherche –

Le poète éprouve des sensations étranges : la récupération de sa propre identité et la conscience d'exister après la mort, le retour impossible de l'outre-monde. Leur description est aussi difficile que la formulation de l'indicible en un langage cohérent. Ici, le sens est torturé, mais le rythme saccadé rend efficacement la sonorité du texte telle une respiration retrouvée après une longue apnée.

Chambre habitée

Sa chambre est l'unique espace physique de sa vie terrestre, habitée des images du monde d'où il revient après ses *nuits éveillées*. Tcharents sait « s'entourer ». Son univers spirituel réunit des personnages hors du temps. Par la magie du monde imaginaire, sa chambre devient l'espace des apparitions et des personnes chères. Ces « situations » de rêveries se présentent tantôt comme une toile de fond, tantôt comme des personnages importants. Ils alimentent l'œuvre du poète ou s'en nourrissent. Ici, on trouve Dante (1265-1321) qui demeure pour Tcharents le grand maître, l'exemple à suivre. On a vu comment le jeune Tcharents symboliste face à la réalité tragique de son peuple faisait appel aux images dantesques (le poème *Légende dantesque*, chapitre 2). Les images impressionnantes qu'il avait de *La Divine comédie* apparaissent régulièrement dans son œuvre, comme dans la *Vision de mort* (1933, chapitre 3), ainsi

que dans sa vie, jusque dans sa chambre où, sur un mur, trône une reproduction du portrait de Dante.

Le portrait de Dante devient l'indice concret du lieu de retour, appelant à la réalité. Il devient un point de repère pour un *cerveau déconnecté* du réel, quelque part entre le sommeil et les retrouvailles avec sa propre identité. Ce portrait annonce tous les matins l'instant de la résurrection. Elle matérialise l'immatériel des divagations poétiques :

Այդ դեղին դեմքը Դանթեի... / Սհա՛ դեմք, պատին – Դանթեի / Սիլուետն է՝
Պետրարկայի կողքին. – / Ելել են նրանք դժոխքից / Եվ մտել դրախտն այնտեղ-
ից... / Դա – Ջիոտտո կոչված նկարչի / Հանճարեղ ֆրեսքի մի անկյունն է, – /
Այսինքն՝ դրա կրկնությունը / Գունավոր, չքնա՛ղ կատարած... (TCHARENTS A.,
1983, p. 209-210).

Ce visage jaunâtre de Dante... / Voici, en face, sur le mur – de Dante / Est la silhouette, à
côté de Pétrarque – / Ils sont sortis de l'enfer / Et de là sont entrés au paradis... / C'est – du
peintre, nommé Giotto / Un pan de la fresque magnifique – / C'est-à-dire sa reproduction /
En couleurs, magnifiquement faite...

Il s'agit en effet du fragment de la fresque de la Chapelle du Bargello, attribuée à Giotto de Bondone²⁰⁹ (1267-1337), peintre florentin, contemporain de Dante. La fresque représente Dante au Paradis. Tcharents imagine Pétrarque²¹⁰ à côté du grand Dante. Il veut voir ces deux poètes de la Renaissance, réunis, côte à côte. Il cherche la fraternité des êtres chers de tous les temps. Cette constitution de fraternité hors du temps est également présente dans l'un des *poèmes intimes*.

Il y est aussi le Jésus, féminin, *au visage triste* de Léonard de Vinci. Il ressemble à son épouse défunte Arpénik quand elle était dans le cercueil. Dans la maison-musée de Tcharents, dans sa chambre, au-dessus de son bureau — sur le mur qui est *le mur d'en face* du poème et du sofa où il devait passer des nuits éveillées — on retrouve les trois images à partir du haut : l'image du Jésus de Léonard de Vinci, en dessous c'est

²⁰⁹ D'après les spécialistes, le portrait de la personne à côté de Dante serait l'autoportrait de Giotto. Dans le *Onzième chant du Purgatoire* de *La Divine comédie* (commencée en 1307, et terminée peu de temps avant sa mort, 1321), Dante traite entre autres le sujet de la gloire vaine – *vana gloria* et la vanité du renom terrestre – *vanità di fama terrena* et il mentionne le nom de Giotto à côté de son maître en peinture – Giovanni Cimabue (1240-1302), afin de montrer la relativité et l'instabilité de la gloire terrestre : « Cimabue crut dans la peinture / tenir le champ, et Giotto a le cri maintenant²⁰⁹ » « Credette Cimabue nella pintura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido », *La Divina commedia, Purgatorio*, XI, 94-95, éd. Ulrico Hoepli, Milan, 1979, p. 396.

²¹⁰ Pétrarque est né en 1304 et mort en 1374. Il semblerait qu'il n'ait jamais rencontré ni Dante ni Giotto.

Dante avec Pétrarque « sortis de l'enfer / Et de là sont entrés au paradis... », suivi du portrait de son épouse Arpénik.

Tcharents rêve au-delà du réel quelque part dans l'instant poétique. Lorsqu'il se réveillera *vraiment*, ce sera réellement la fin de la *divagation* qui dorénavant fait partie de sa vie. Il veut, un jour au moment de son *vrai réveil*, quand il regardera autour de lui qu'il : « ...comprenne vraiment / Que la divagation est enfin finie ». D'ailleurs, son plus grand désir après le *vrai réveil*, c'est de retrouver « Ma chambre – toujours telle quelle, – / Que rien ne semble autre – / De ce jour où le sommeil commença... » L'existence de cette divagation qui s'esquisse progressivement lui paraît moins effroyable et délirante que le réveil lui-même le ramenant toujours dans cette réalité, composée de solitude et d'amertume. Le poème *Divagation* présage l'approche de ce réveil funeste qui est la Mort. Il ne fait plus la distinction entre l'état éveillé et le repos protégé. Il ne sait plus ce qu'il préfère : continuer à vivre comme cela ou désirer la venue de la Mort, « une histoire infinie, éternelle » (ISSOÏAN A., 2007, p. 298), afin d'abrégé les souffrances insensées : « Est-elle la vie plus cruelle / Pour que j'aie peur d'ouvrir les yeux. » Il ne sait même pas ce qu'il souhaite, car il ne peut pas définir ses sentiments, noués dans la gorge. L'incertitude de son sort le rend malade entre « sanglots, rire aux éclats et pleurs ». Il se sent perdu. L'unique chose sûre est qu'il se sent tranquille. Cette tranquillité, il a lorsqu'il ne sent plus la souffrance infligée par le monde réel. Il veut vivre des instants en poésie qui garantissent chaque fois la rencontre avec le beau, le sensuel et le mystérieux.

Dans un fragment de texte écrit en mars 1937, Tcharents nous fait part de son impression de vivre grâce à ce sentiment d'être venu au monde pour une mission précise : « Entraîne-moi toujours à l'impossible sacrifice quotidien, — apprivoise-moi à l'idée, à la loi que la vie elle-même, l'existence elle-même, est un choix quotidien, discontinu, une mort sans fin.

et c'est cela le mystère et l'unique voie et l'unique moyen du devenir de l'essence de la « forme la plus dense » — la discipline de l'esprit, de Dieu, de la matière et du sable et c'est cela la bravoure des génies ; leur mont du calvaire qui les fait monter jusqu'aux étoiles, jusqu'aux nouveaux univers de l'esprit, pour organiser en repoussant de l'esprit

d'un effort sisyphien les nouvelles pensées constamment envahissantes — en choisissant cependant le meilleur — pour créer le possible — avec le choix du meilleur possible. »²¹¹

Les évasions oniriques de Tcharents se font par la poésie, grâce à la poésie — une voix unique. Elle seule, capable de montrer la voie de spiritualité, lui fait oublier la réalité. Elle est le lieu de l'esprit, l'endroit où le poète se sent libre et serein. C'est elle qui lui donne la possibilité de parler, de s'exprimer et de se sentir vivant par la voix de son intimité.

La poésie — à la fois le sujet et l'objet de ses instants d'intimité, comme un *instant vertical et androgyne*, selon la qualification bachelardienne, dans une réalité intolérante — condense tout en elle. Elle détient les clés de son univers des évasions protectrices, elle est son amante et son dieu ; autrement dit, sa vie se tient debout en poésie.

Poésie en images métaphoriques

Dans plusieurs textes du corpus, la poésie prend des formes diverses et des significations différentes. La poésie en métamorphose révèle les différentes intentions poétiques de Tcharents. Pour le faire, il *transtextualise* les paramètres de son intention poétique afin de créer le lieu idéal pour l'objet ou le sujet (la poésie) du poème. Tcharents aime l'imaginer multiple et polyvalente. Les transformations de la représentation imaginaire de la poésie se réalisent par un travail systématique, riche en figures de style telles que la personnification, la métaphore, etc.

²¹¹ Վարժիր ինձ անընդհատ, ամենօրյա անկարելի զոհաբերության, — ընտելացրու այն մտքին, օրենքին՝ որ կյանքը ինքը, գոյությունն ինքը՝ անընդհատ, ամենօրյա ընտրություն է՝ մահ անվերջանալի:

Եւ այս է «Քանձրագոյն ձեւի» էության լինելիության իմաստն ու գաղտնիքը եւ միակ ուղին, — միակ միջոցը, — դիսցիպլինը ոգու, Աստծո, նյութի եւ ավազի Եւ այս է հանձարների մեծագործությունը՝ նրանց չարչարանաց լեռը, որ հասցնում է մինչեւ աստղերը, մինչեւ ոգու նոր տիեզերքներ, կազմակերպելու ոգու սիզիֆյան տքնությամբ անընդհատ խուժող նոր խոհերը ետ մղելով — սակայն եւ ընտրելով լավագույնը — ստեղծել հնարավորը — предельно возможный լավագույն ընտրությամբ:

TCHARENTS A., 1983, p. 478.

Poésie personnifiée

Le poème *Gaie science*, écrit le 28 mars 1937 (TCHARENTS A., 1983, p. 236-241) le jour de son 40^e anniversaire, est un hymne à la poésie où le poète associe l'image du chanteur des rues à sa propre image. Tcharents crée un instant poétique autour du concept *gaie science*²¹² ou *gai savoir*, initialement une approche poétique, qui lui permet de construire son intention poétique par le procédé de superposition d'images et de pensées que Genette nomme *transtextualité* « ...ou de transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » »²¹³ Tcharents propose à travers la perception de la poésie de gaie science une réflexion sur la réjouissance de l'art du langage et de ses rythmes, sur l'aspect chevaleresque de la poésie qui permet à chaque poète d'organiser son voyage contemplatif.

L'idée de la *gaie science* évoque en nous les traditions des poètes français de la Renaissance. L'Académie des Jeux floraux, rappelant en fait la fête romane *Flore*, réunissait les poètes à concourir. On distribuait des prix de poésie et d'éloquence aux meilleurs. Ces prix représentaient des bijoux floraux — violette, lys, églantine, amarante, souci, faits d'or et de pierres précieuses. Ceux qui obtenaient trois fleurs étaient considérés comme des *maîtres des jeux*.

Les temps changent, on passe d'un pays à l'autre, les valeurs changent, la poésie se métamorphose. Tcharents voudrait attribuer des *récompenses* d'abord à ce chanteur des rues que la réalité rejette. Elle est difforme et cruelle comme le chanteur des rues

²¹² ...prodigieux mouvement imprimé dans tous les sens aux peuples de l'Europe à l'époque des croisades, se manifesta particulièrement par la naissance subite de cette poésie, appelée gaie science par les Provençaux, et qui enfanta dans l'Europe entière une si grande profusion de poèmes d'amour et de chevalerie. Comme l'esprit de galanterie qui caractérise cette époque, respire partout dans cette poésie chevaleresque et la distingue spécialement des poèmes héroïques, [...] La gaie science fleurit d'abord chez les Provençaux, elle passa ensuite chez les Italiens [...] Après la France, ce fut l'Allemagne qui, au douzième et au treizième siècle, cultiva la gaie science avec le plus de succès. En Italie, ce genre de poésie atteignit au quatorzième siècle dans Pétrarque son plus haut point de perfection, et le quinzième siècle fut l'époque brillante de la poésie lyrique en Espagne. Le dernier poète espagnol qui s'acquit une grande réputation dans ce genre est Castillejo [...] La poésie lyrique, qui a pour objet l'amour et la galanterie, a pris des formes variées et caractéristiques suivant la différence du génie national chez ces peuples divers...

SCHLEGEL Frédéric. *Histoire des littératures anciennes et modernes* (pp. 133-150). In : Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts, faisant suite à la Bibliothèque britannique, rédigée à Genève, XIII^{ème} années – Tome XXXIII, Littérature, janvier 1828, Genève, Imprimerie de la Bibliothèque universelle. Disponible sur : <http://books.google.com>. p. 141.

²¹³ GENETTE Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, éd. Seuil, 1992, p. 7.

d'Erevan qui n'attire que l'attention des enfants qui jouent dans la rue et celle du poète Tcharents. Il voit souvent ce mendiant chanter sous ses fenêtres. Il est démuné de toute grâce et d'adresse artistique. Tcharents fait de lui le portrait d'un être *hideux*.

Or, les enfants, ces êtres encore intacts, son unique public, font joyeusement la quête pour lui. Le poète qui observe ce mendiant — poète et chanteur — le compare involontairement avec lui-même et d'autres poètes, et peu à peu, il lui trouve plus de talent qu'à certains de ses confrères. Bientôt, il va être surpris par la force du mystère de la vraie poésie : ce qui causait le *dégoût* dans son âme et lui donnait « un sentiment à proche de l'aversion » (TCHARENTS A., 1983, p. 238) cédera la place à l'émerveillement et à l'admiration devant la poésie qui s'exprime dans le chant du mendiant. Il chante un *chant disgracieux* avec *ses gestes*. Tcharents compare le chanteur à l'alchimiste qui « transforme le cuivre en or ». Il est devant le mystère de la poésie, tel le miracle *suprême et insensé, et triste* : « Ուտից-զրուիս մի պոետ է դարձնում նրան իսկական / Qui fait de lui, de la tête aux pieds, un vrai poète » (p. 239)

Tcharents se met à écouter le chant *déjà connu*. Ce chanteur des rues exécute comme frappé de *grâce de l'au-delà*. D'abord, il se demande si c'est ce triste et disgracieux chanteur mendiant qui a inventé cette *mélodie naïve* ou s'il l'a apprise d'un *génie méconnu*. C'est « la mélodie d'un pauvre troubadour des rues comme lui ». Son étonnement déçuplé face à cet immense talent confirme une fois de plus cette vieille idée chère à Tcharents de la méconnaissance du secret de la création artistique sur la subjectivité de la perception du beau et du sublime. Comment définir le beau ? Les secrets de la création sont insondables comme la création divine. L'art n'est pas un miracle, mais son mystère a un effet de miracle sur l'esprit :

Ես չգիտեմ, — եւ ինձ պէս չգիտէ ինքն երեւի — / Երգի գաղտնիքը — ինչպէս բոլոր քերթողները չգիտեն, / Բայց ես գիտեմ — ինձ համար պարզ, ինչպէս լույսն արեւի — / Որ տխուր մարդն այդ տես, — արվեստագետ է մի մեծ... (TCHARENTS A., 1983, p. 241)

Je ne sais pas, — lui, non plus comme moi, sans doute — / Ne connaît pas le secret du chant — comme tous les artistes ne le savent pas, / Mais je le sais — pour moi c'est clair comme la lumière du soleil — / Que cet homme triste voici, — est un grand artiste...

Le chanteur des rues termine *son numéro*. D'emblée, la laideur retransparaît. L'Art est comme une lumière qui fait ouvrir les yeux et rend voyant. Le poète sent

soudain un *chagrin profond*. Cet artiste rejeté, un prêtre païen de la gaie science qui chante sous les fenêtres du poète, rejeté et isolé, devient son *frère chagriné* qui est à l'opposé des poètes hautains, car il est poète *jusqu'au bout des cheveux*, de tout son être (TCHARENTS A., 1983, p. 240). Tcharents est émerveillé par l'apparition de la beauté jaillie de la poésie qui sait effacer la réalité « ...pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. »²¹⁴ Ici, la poésie n'est ni jolie ni laide, elle est sublime dans sa force enchanteresse. La nostalgie du chant du mendiant saisit le poète. Il reconnaît cette nostalgie d'antan. D'ailleurs, le mythe du poète-mendiant aveugle n'est pas très loin, il est en filigrane dans le texte. L'identification se fait. Tcharents se reconnaît dans ce chanteur des rues. Après le temps onirique de l'instant poétique, le temps long et tragique de la réalité ressaisit le poète. Il sait que sa situation est plus grave que celle du mendiant. Il sait qu'il doit se préparer à mourir, « clore sa vie » (p. 241).

Cependant, le sentiment d'accomplir une mission en poésie et par la poésie adoucit la survie du poète qui cherche la compagnie des Muses et leur inspiration comme une respiration, un appel d'air, une grande fenêtre ouverte sur le ciel.

L'image mythologique de la poésie

Pour Tcharents, la poésie est l'espace vital, l'instrument de combat qui forge la résistance qui redouble la volonté de survivre. La poésie comme un acte sublime de dépassement de soi, comme un sentiment conscient d'abnégations, devient la quintessence de sa mission : survivre pour créer, créer pour survivre. L'incarnation de la poésie en Muse dans des poèmes tels que *Ma sœur de pierre !*, *À ma Muse*, écrits en mars 1937, témoigne de cette nécessité de l'instant poétique spirituel dans sa vie d'homme-poète.

Sa *Muse de pierre* est une sœur, son unique *dirigeante* de haute importance : « Եղել էս քն'յր ինձ արդարև / Եվ միակ բա՛րձր Ղեկավար: — / Ô sœur, tu as été

²¹⁴ BACHELARD Gaston. *L'intuition de l'instant*, suivi de l'Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure, Paris, éd. Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1979, p. 103.

pour moi un vrai / Et unique Dirigeant supérieur. » Reconnaître la suprématie de la Muse dans ces termes signifie le rejet de la *gestion* de la littérature et de l'art par quelque pouvoir politique que ce soit. Cette *sœur de pierre* est à la fois généreuse et tranchante : d'une main, elle tient la *lyre* et de l'autre, *l'épée foudroyante*. Être choisi et avoir les grâces de la Muse n'est pas une promesse de quiétude. C'est un dévouement et pas une compromission. Le poète fait de la Muse la sœur de la Justice pour qu'elle soit aussi intransigeante. Les doigts froids de la Muse ont doté le poète de talent et même du génie. C'est elle qui dirige et doit diriger le poète jusqu'à la fin de sa vie. Il lui reconnaît l'immensité des pouvoirs depuis toujours : « De l'Homère érudit jusqu'à / L'Alexandre (Pouchkine) de génie ».

La repentance que le régime soviétique attend de ses brebis galeuses, Tcharents l'a faite envers la poésie. Par le vers « Maintenant, dirige-moi toute seule », Tcharents rappelle son « égarement » lorsqu'il cherchait ailleurs la source lumineuse de sa poésie. La Muse est à la fois l'amour et l'arme. Elle est pour le poète ce qu'est le glaive pour le soldat, pour l'enfant le jeu, pour le chanteur la lyre. Elle sait ouvrir la porte de l'enchantement spirituel, car c'est elle la poésie et l'au-delà. Elle est l'amie confidente de ses joies et de ses chagrins. Il associe l'amour à la poésie : « Ամեն վայրկյանս ու
սկնթարթ / Դն'ի ես միայն ինձ հետ կիսել / Թե՛ վիշտ, թե՛ վերք, թե՛ երգ, թե՛
վարդ, — / Մտքն՝ ւր իմ սեր: — / À tout moment, à tout instant / Toi seule as partagé
avec moi / Et le chagrin, et la plaie, et le chant et la rose, — / Mon amour pur. — »
(ISSOÏAN A., 2007, p. 259).

La poésie est le feu que l'on ne construit pas. C'est la Muse qui l'inspire. L'élément feu est une constante dans le vocabulaire de Tcharents — de l'or de l'arc-en-ciel symboliste en passant par le feu révolutionnaire et le grand feu de ses cauchemars jusqu'au feu de l'intimité cachée. La Muse, pur esprit, génère le *feu naturel*. C'est le feu de la spiritualité dont la métamorphose en force suprême divine redimensionne la perception de la puissance du mystère en art et en poésie.

La croyance poétique de Tcharents

Le temps poétique de Tcharents est complexe et contradictoire. Cela est particulièrement vrai, lorsqu'il tente, dans ses derniers poèmes, de définir *l'esprit de la poésie* à travers les images du divin — Dieu, des dieux — que je nommerai ici *croyance poétique*. Ce qui nous intéresse n'est pas simplement la représentation métaphorique de la poésie comme une figure de style dans un poème, mais la perception métaphorique de l'au-delà du mystère de la poésie tcharentsienne où la poésie est à la fois le sujet (elle est l'esprit) et l'objet, le don (elle est le fruit de cet esprit).

Ici, il s'agit d'esquisser en quelques traits la caractéristique du *divin* dans sa poétique, ayant en considération aussi bien la pensée mallarméenne de la *Mort de Dieu* et son passé de poète athéiste revendiqué que son attachement à la spiritualité de la mission christique et à la pensée mystique de la poésie de Grégoire de Narek (chapitre 4), dans le but de saisir la nature ambivalente et antithétique de sa *croyance poétique* et de comprendre en quoi la vision divine de la poésie l'aide à survivre.

Le caractère athée du *Verbe poétique* mallarméen n'est pas incompatible avec la perception de la spiritualité poétique symboliste de Tcharents. Dieu, garant de l'ordre social en crise, ne peut être celui du Verbe poétique en crise aussi : « Mallarmé n'est pas un simple spectateur et puissant analyste de la crise, mais bien un acteur de premier plan – après Baudelaire, « le premier voyant », et avec Lautréamont ou Rimbaud. Le caractère « fondamental » de la crise peut-il d'ailleurs être compris sans rappeler que le poète a lui-même vécu dans sa jeunesse, une vingtaine d'années plus tôt, une crise personnelle radicale ? Ne s'agissait-il pas déjà, en effet, d'une « crise de vers », dont la dramaturgie mentale, relatée dans sa correspondance, culmine en une « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu ? »²¹⁵ Mallarmé tue Dieu pour créer le *dieu* de la poésie, celui qui devient le moteur de son vers : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...]. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes

²¹⁵ NERET Xavier-Gilles. *Mallarmé et l'« exquise crise, fondamentale »*. In : *Correspondance*, 14 mai 1867, Pl 1, p. 714. SCÉRÉN-CNDP. Créé en janvier 2010 - Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire. Disponible sur : www2.cndp.fr/magphilo/philo24/article4-lmp.htm (consultée en septembre 2014).

pour avoir inventé Dieu et notre âme. »²¹⁶ Pour Mallarmé, la parole poétique libérée de la suprématie de Dieu, comme une « ...suggestion est exclusive de toute ontologie du verbe. Le mot humain n'a qu'un pouvoir humain. Il est générateur et signe de l'idée. Il se sépare de la réalité brute des choses par la notion pure, « l'absente de tout bouquet ». Merveille ! Tel est le génie de l'homme, source inépuisable du Rêve qui nie le Néant, en attendant « l'éclat multiple », crise fatale où tout se résoudra. »²¹⁷

Tcharents cultive une croyance envers la poésie. Cette croyance ne rentre pas dans les cadres religieux, mais elle est peinte sous des traits des idées, des pensées, des rêves que les courants religieux et philosophiques de la perception du mystère de l'existence lui offrent. La croyance poétique de Tcharents est cognitive, empirique et profondément aimante, cosmopolite.

Le Dieu de la Poésie

Dans le poème *23.X.1936* (composé de 66 vers, Tcharents A., 1983, p. 187-188), le mystère de la poésie est décrit par des images contradictoires. Tcharents lui attribue et réattribue des fonctions ambivalentes, il dépeint ses aspects antithétiques osant les réunir sur la même toile poétique. Dieu unique se retrouve en compagnie des Muses, divinités mythologiques, et de surcroît, Tcharents leur trouve des liens de filiation. Et tout ceci a un but précis : sa poésie comme un don à la fois céleste et divinatoire. Il remercie Dieu pour tout ce qu'il lui a donné dans sa vie *pitoyable* — le pain gagné avec honnêteté, le corps féminin comme du pain sacré, pour ses échecs aux combats brutaux et pour les rares victoires, mais il remercie plus pour : « Մուսաների՛ անեղծ ստեղծության, / Որ քերի՛ն է այս կյանքում տրվում, / Իբրև բարիք վերին՝ անզրտնելի ընծա / L'intimité immaculée des Muses, / Qui dans cette vie est donnée à peu de gens, / Comme une suprême bonté, un présent précieux. » (vers 9-11)

Il chérit « le cadeau introuvable » qu'est la poésie. Il peut donc continuer à vivre et surtout à accepter les *flèches du sort*. Ce don si précieux — sacré, *emplissant de bonheur*, paraît aux yeux des gens cruels un gâchis « une débauche voluptueuse / [...] / Donné à un imbécile, à un faiblard... ». Mais qui fait ces attributions ? C'est bien sûr le

²¹⁶ Ibid., citation de Mallarmé in *Correspondance*, 28 avril 1966, Pl 1, p. 696.

²¹⁷ Ibid., NERET Xavier-Gilles. *Mallarmé et l'« exquise crise, fondamentale »*, 2010.

dieu de la poésie qui attribue ce *droit impardonnable*. Ce dieu n'est pas connu et encore moins reconnu dans la cité des hommes, par conséquent, son jugement fondé sur *quelque loi suprême* est inadmissible par la doxa en vigueur.

Les temps où les pleurs sont de mise et l'amertume est du pain, où certains font la fête, alors que la misère est partout, Tcharents s'interroge sur le bien-fondé de ce don et de cette générosité divine vis-à-vis de sa personne. Il n'est pas mystique. Dans la croyance poétique de Tcharents, tout est possible. Il imagine une proximité parentale entre un père - *Dieu* au sens chrétien du terme (Seigneur, béatitude, vierge, sacro-saint, etc.) et ses filles païennes, venues de l'espace mythologique. Ensemble, ils forment l'aspect divin de *son* verbe poétique. La poésie, représentée par l'image métonymique des Muses, assure la possibilité de cette rencontre des éléments spirituels des registres différents. Toute interprétation devient possible lorsqu'il s'agit du dieu de l'Art : « L'existence du Dieu de l'Art tournait constamment autour de lui. Par l'intimité infinie des muses, il était [*Tcharents*] attaché à Ce Seigneur qui lui avait offert depuis toujours de la grâce et du génie... Et il était content de sa situation, de son génie et de son langage *brut de granit* qui l'accompagnaient sublimement jusqu'à l'Immortalité-sommeil éternel. Il priait Dieu pour qu'il lui donne du courage et de la force du pouvoir impossible... Et le Dieu de l'Art « l'écoutait » en lui retournant des lumières de l'essence de génie de poète... »²¹⁸

Les Muses sont les filles de gaieté du Seigneur, dont l'intimité est ce présent immaculé qui apporte pourtant de l'amertume à cause des envieux rancuniers et méchants, au lieu de : « Որ դարձրնէր պիտի ողորմելի իմ կյանքը / Երանութիւն — և խինդ անմահական / Qui allait transformer ma vie misérable / En béatitude — et en réjouissance immortelle » (vers 50-57). La présence des Muses, leurs grâces divines valent plus qu'une vie vécue tranquille, sans souci ; ne serait-ce qu'un instant de grâce vaut toute une vie. Il est prêt à payer dix fois plus cher pour cet instant de leur intimité sacrée supportant : « Եվ չարչարանք անգամ անագորույն — / Եվ

²¹⁸ Արվեստի Աստծո գոյությունը հար ու հավերժ նրա շուրջն էր պտտվում: Նա մուսաների անեզր մտերմությամբ կապված էր Այդ Տիրոջը, որը շնորհ ու հանճար էր մատուցել նրան՝ ի վերուստ... Եվ նա գոհ էր իր ձիրքից, իր հանճարից և «գրանիտյա կոպիտ բարբառից», որոնք իրեն ուղեկցում էին վեհորեն մինչ՝ հավերժ քուն-Անմահություն: Նա խնդրում էր Աստծուց, որ իրեն սա կորով, անկար գորության ուժ... Եվ Արվեստի Աստվածը «լսում էր» նրան՝ վերադարձնելով նրան բանաստեղծի հանճարեղ էության լույսեր...

TCHARENTS Arpenik. *Les prières d'Yéghiché Tcharents*, 1999. p. 20.

հալածանք ամեն, — և անգամ մահ՝ / Et même les sévices les plus atroces — / Et toute persécution — et même la mort ! » (vers 60-66)

Grâce au verbe poétique, l'esprit divin des choses peut être révélé. La poésie agit comme un alchimiste. Elle transforme la réalité des choses et l'expérience des hommes en mythes, afin de rendre possible leur perception. Aussi aide-t-elle l'homme de retrouver Dieu et de se sentir comme un dieu : une croyance entre le sentiment et le devoir. Le sens du divin poétique tcharentsien, comme un aspect de sa poétique du devenir, se situe entre la spiritualité du *Verbe poétique* mallarméen et le mystique de la mission christique.

Le trait christique de la poétique de Tcharents

Tcharents a un rapport personnel, un lien atypique avec Dieu. Il s'adresse à Lui comme on s'adresse à quelqu'un de proche, mais que l'on ne connaît pas. Il exprime sa gratitude vis-à-vis de *ce* Dieu. Il l'accepte comme un individu, comme un être proche.

Dans le poème *Dernière prière (Vérjin al'ot'q)*, daté du 25 octobre 1936, Tcharents interroge Dieu sur ce qu'Il peut éprouver envers quelqu'un comme lui, car il a été le poète : « Ես՝ բանաստեղծս անահ և մարտընչոյս արի՝ / Յուրաբանչոյր նյարդով կապված այս վեհ դարիս / Moi, poète sans effroi et brave combattant ; / Lié à ce grand siècle par chaque nerf » (TCHARENTS A., 1983, p. 189). Le poète n'est pas croyant au sens du terme religieux. Il ne parle pas de la forme religieuse de la foi en être suprême. Au contraire, il entretient un rapport de compassion envers le Suprême : « Ինչ-որ՝ սրտի՛ս նման անզուտ ու բարի, / Արարածի՛ թերևս անզո՛ր ինձ պէս... / D'un être pareil à mon cœur rare et bon / Et d'une créature impuissante peut-être comme moi ! ... » (p. 189). Sa compassion vis-à-vis de Dieu semble mettre le signe d'égalité dans son rapport avec l'au-delà. Au lieu de lui demander de l'aide et du soutien, il se montre compréhensif à son égard.

Est-ce une démonstration de force spirituelle ou de ses connaissances sur la condition humaine et ses travers ? Toujours est-il que son attachement à cet Être aussi *impuissant* que lui est présenté sous son attrait *humanisé* tant que cela permet l'instant poétique.

Le christique chez Tcharents est un mouvement interactif. Il n'est pas un simple demandeur passif, mais plutôt un *sacriifié illuminé*. L'image des chameliers, prisonniers des vents violents du désert, laisse apercevoir la nature de son rapport avec l'être suprême : « Թողած այնքան ուշիւ ու խորամխտ / Փորձառութիւնն իրենց լոկ ուղտերի դէղին / Բնագղին են կառչոււմ — և գտնոււմ ուղի ... / Ayant abandonné leur vigilante et si profonde / Expérience à l'instinct jaune de leurs chameaux / Ils s'y accrochent — et ils trouvent leur chemin... » (p. 189).

Tcharents préfère son existence onirique en poésie qui ressemble à cet *instinct* qui aide à retrouver le chemin. Il se sent serein grâce à son attachement à Dieu. Il montre une quiétude philosophique vis-à-vis de la fragilité de l'existence humaine. Il cherche à son tour la compassion divine afin de pouvoir survivre. Il cherche l'Amour et la compassion à travers l'image de Jésus. Il détache Jésus de la religion et garde l'enseignement de son passage sur terre comme une chaîne de souffrance, de tortures et de calvaires comme le garant de la générosité, de la grandeur de l'âme de l'homme qui a connu, qui a savouré les fruits rares de l'Au-delà inaccessible. Le *christique* de Tcharents se centre autour de ce Jésus humble qui accepte sa mort au nom de sa sainte mission sur la terre.

Pour Tcharents sa mission est la poésie aux attraits d'un Jésus qui rappelle son épouse défunte. Il a déjà accepté son chemin de croix. Cependant, il voit dans ce mont qui fut le mont du calvaire de Jésus le lieu de sa Résurrection : « Եվ չդարձա՞վ արդոք լյան Հարության / Լյան այն անօգ մահի՜ խաչելության / Et ne devint-il pas le mont de la Résurrection / Ce mont d'une mort sans secours : de la Crucifixion ? » (TCHARENTS A., 1983, p. 208).

Il évoque la scène du Vendredi saint. Le Christ entouré d'un voleur et d'un bandit. Il sera crucifié comme le dernier vaurien... Tcharents s'octroie le rôle de celui qui est chargé d'une lourde mission, comme poète et citoyen persécuté : accepter la réalité cruelle et survivre en acceptant le destin d'un homme torturé, car : « Ե՛վ արբազան է հար տառապանքով ծնված / Ճշմարտութիւնն ամեն, ամեն մի հանգիստ / Et sont toujours sacrés, nés de la souffrance, / Toute vérité, chaque repos » (TCHARENTS A., 1983, p. 217).

Il insiste sur ce rôle à jouer comme un poète, doté des grâces suprêmes du *Verbe poétique*, tel le Christ acceptant les souffrances et la douleur, le chagrin des siens au

nom du salut de l'être humain. Sa mort est imminente. Elle est visible, palpable dans ses poèmes. Le poète sent son haleine remplissant la chambre, comme une sensation de froid sur la nuque. Mais en même temps, Tcharents témoigne de sa *sérénité retrouvée*, comme un signe de l'acceptation de la fin de sa vie terrestre, fort par le sentiment d'un homme aimant et être aimé.

B/ Dans l'intimité poétique des amours de Tcharents

L'amour traverse toute la poésie de Tcharents, notamment dans ses derniers poèmes où une nouvelle intention poétique s'épanouit dans une liberté intime et protégée, avec une confiance recouvrée. Elle est l'expression de l'intimité à des formes diverses où le féminin et le masculin se conjuguent librement, à travers les sensations et les sentiments d'un révolté résistant que fut Tcharents.

De quelle façon l'extériorisation en poésie des sentiments les plus intimes et de diverses visions érotiques ou sexuelles renforce-t-elle chez Tcharents le désir de survivre ?

Il sera donc question d'étudier l'élément *féminin* et le caractère *androgyn*e — deux traits caractéristiques de sa poésie intimiste, décelés dans les textes du corpus.

Le féminin dans la poésie intimiste de Tcharents

Dans la poésie de Tcharents, les figures féminines sont peintes de mille couleurs brûlantes. La femme est tantôt entourée de mystère, tantôt elle est aimée crûment dans sa nudité, confondue entre le réel et l'imaginaire. Les figures féminines sont nombreuses dans la poésie de Tcharents : des contemporaines telles que ses deux épouses Arpenik et Isabelle, des amies, l'actrice Arousse Voskanian et d'autres, ainsi

que des déesses et des femmes déifiées comme Sappho, Sémiramis controversée, des femmes mythiques comme les Muses, Soma, déesse de la mythologie hindoue, la figure de la révolution, Nausicaa, femme attrayante aux aspects multiples, etc.

L'image de l'épouse aimante

Le poème *Sans titre*, écrit le 15 décembre 1936, a un développement scénique. Le poète imagine l'accueil de la nouvelle de sa mort en une ville endormie, à une heure crépusculaire. La mort est dans la ville : « Կլանգնի, ինչպես դժնի լռութուն՝ / Տարածված ամբողջ քաղաքի վրա : / Il s'élèvera, comme un silence cruel : / Étendu sur la ville entière. » (TCHARENTS A., 1983, p. 201).

Le poète entend l'écho de la mauvaise nouvelle dans les âmes, dans les cœurs des connus et des inconnus, des amis et des traîtres ou des indifférents. Tous se sentent affligés et attristés ne serait-ce qu'un instant de méditation. Le fantôme de la mauvaise nouvelle survole la ville tel un ancien souvenir. Les inconnus ayant déjà oublié ses *crimes* seront cléments envers lui et ouvriront un instant son livre pour refermer tout de suite après : « Եվ թախիծը խոր հուշս կողողե : / Et la tristesse profonde submergera mon souvenir. » (p. 202).

La mort ne lui fait pas aussi peur que l'oubli et l'indifférence. Néanmoins une femme pleure pour lui. Elle incarne son espoir d'être aimé. Il la voit dans une *chambre reculée*, la tête penchée sur son portrait avec les yeux tristes remplis de larmes. La fin du poème est en rupture avec la progression scénique de la narration. La dernière scène avec l'épouse endeuillée qui est en fait une image-cliché permet la transition à l'idée conclusive du narrateur. La disparition d'un être cher et aimé cause douleur et chagrin. Le poète imagine l'*après* de sa propre mort à travers les souvenirs de l'épouse aimante. Cet amour est dans ses livres, dans ses vers : il est la voix de sa poésie qui réveille chez le poète le passé transcendant de sa poésie, et qui fait prendre conscience de la singularité et de la pérennité de sa poésie :

Այն, որ ե՛ս էի, որ ի՛մն էր առաջ, / Արդեն չի հառնի և ոչ մի գրքում / Եվ ո՛չ մի գրքում աշխարհում գրած, / Եվ ո՛չ մի գրքում, և ո՛չ մի գրքում... (TCHARENTS A., 1983, p. 202).

Ce que j'étais et était le mien jadis, / Ne s'élèvera plus dans aucun autre livre / Et dans aucun livre, écrit dans le monde, / Et dans aucun livre, et dans aucun livre !...

Ainsi, l'amour devient un aimant entre le souvenir nostalgique d'un passé révolu et le présent d'isolement où l'avenir se dessine sous les traits d'une jeune fille qui n'est pas encore née.

Lectrice du futur — promesse d'amour

Le passé nostalgique et le présent sombre intensifient le désir du rêve du devenir. Son interlocuteur du futur a changé. Ce n'est plus « le garçon aux cheveux bouclés, aux yeux bleus » qui incarne la transcendance de l'avenir proche et lumineux de son rêve soviétique. Cette fois-ci, le futur est lointain. Dans ce rêve, le poète retrouve inlassablement son pays et la fille la plus libre que son pays n'ait connue. Cette fille est sa lectrice du devenir. Dans le poème *À mes heures noires de désespoir* (des quatrains décasyllabiques, rimés en abab, cdcd, TCHARENTS A., 1983, p. 166-169), Tcharents s'adresse à cette lectrice du devenir. C'est une jeune fille émancipée et instruite : un visage qui existe dans sa vie irréaliste, onirique d'insomniaque. Le poète est sûr de l'existence de cette jeune fille. Elle n'est pourtant pas la fille bleue de sa période symboliste. Il éprouve un sentiment d'amour envers la jeune fille. Il aime cette jeune fille qui ressemble à sa première épouse. Il se languit d'elle comme il se languit d'Arpénik. Le poète trouve cependant une différence entre elles : la jeune fille au cœur *héroïque* appartient à l'avenir, alors que son épouse défunte est dans le passé, devenue un souvenir. Mais ce qui compte le plus pour le poète c'est cette sensation de les aimer avec la même nostalgie : « Նո՛ւյն կարոտն է խոր հղանում նրանց, / Հավիտյան սիրած նույն հմայքը կեզ, — / Ինչպէս անցյալում — կնոջըս մեռած՝ / Գալիքո՛ւմ նրան կարոտում եմ էս : / La même nostalgie immense naît pour elles, / Le même charme chaud aimé pour toujours — / Comme dans le passé – ma femme défunte ; / Elle me manque dans l'avenir. » (TCHARENTS A., 1983, p. 166).

Son amour envers elle est d'autant plus mystérieux qu'il ne la verra jamais. Tcharents l'imagine avec sa famille, entourée de frères et de sœurs, vivant dans des conditions bien différentes de celle de son époque : « Որքան գալիքի կյանքն է

լիներու / Մեր անասնական օրերից սարբեր / Tant la vie de l'avenir sera / Différente de nos jours bestiaux » (TCHARENTS A., 1983, p. 167).

Elle est différente de toutes les autres d'avant. Tcharents met en parallèle cette jeune fille et toutes celles qui depuis des siècles, ont eu la vie difficile et ont vécu soumises. Pour Tcharents, elle symbolise la femme telle qu'il aimerait la voir. Elle ne ressemble pas à « Ses sœurs, maigres, courbées — / Gardant leur regard baissé même dans le présent » (p. 169).

La condition féminine est-elle importante pour lui, ou n'est-ce qu'une image allégorique ? Dans les deux cas de figure, il est contre l'hypocrisie de l'idéologie soviétique qui se veut progressiste dont la propagande démesurée se gargarise des « avancées » dans le domaine de la condition féminine.

Encore et toujours, Tcharents parle au nom du peuple, de ses rêves et de ses idéaux : « *Իմ հայրենական աշխարհի վրա / Իր նախնիների սրտցին օրից — / Երազել է միշտ մեր ոգին նրան / Որ նոր է գալու հասկանալու ինձ / Sur ma terre natale / Dès le premier jour de ses aïeux — / Notre esprit a toujours rêvé d'elle / Qui viendra encore pour me comprendre* ».

Ce quatrain dissimule une idée fondamentale pour comprendre les attentes du poète à propos de la réception de sa poésie du devenir. Il utilise des adjectifs possessifs et des pronoms personnels pour déterminer les relations qui existent entre lui et son propre pays – *ma terre natale*, entre la jeune fille du devenir et le même pays qui devient celui de la jeune fille – *de ses aïeux*, puis le lien entre lui et cette jeune fille du devenir assure l'esprit – *notre esprit a toujours rêvé d'elle*, et à la fin, d'emblée, il réunit l'ensemble du national par un glissement subtil afin que son œuvre poétique puisse être comprise – *pour me comprendre*. Cette représentation imagée de la réception de son œuvre confirme l'idée que Tcharents voit sa poésie dans le sillon de la littérature nationale. Par conséquent, il est serein en ce qui concerne la pérennité de sa poésie.

Nausicaa — le féminin polymorphe

L'image de Nausicaa — une héroïne pleine de fraîcheur et de charme, dans l'*Odyssée* de Homère — regroupe les aspects de l'amour de Tcharents pour les

femmes. La multiplicité de la féminité est rendue dans le poème *Nausicaa*, composé de 180 vers répartis en quatrains (TCHARENTS A., 1983, p. 345-351). Tcharents voit plusieurs Nausicaa dans le personnage mythologique. L'approche poétique consiste en effeuillage des aspects de la féminité, ainsi que la fascination d'un Ulysse pour des Nausicaa multiples dans son univers onirique symbolisé par l'image métaphorique du *sable rouge de mes nostalgies*.

Le poème compte 4 parties, dédié à : « Mon plus beau poème à Arpik, à Arpik et à Isabella ». ²¹⁹ La partie I est intitulée *Ancienne Nausicaa*. Dans ses commentaires (TCHARENTS A., 1983, p. 652) sur les différences textuelles du poème, Anahit Tcharents présente un texte de huit vers, daté du 28-29 février 1936, dédié à *L*. Il est fort probable que ce soit Lucie Taraïan, la cousine d'un camarade de classe de Kars, dont Tcharents tombe amoureux pour la première fois. La partie II est dédiée à la mémoire de son épouse décédée, les parties III et IV sont sans titre, cependant elles laissent deviner les deux destinataires : sa femme Isabella et sa fille aînée, Arpénik.

L'Ancienne Nausicaa incarne le premier amour qui n'a jamais quitté le poète et de surcroît s'est transformée en poésie. Tcharents la voit comme « cette flamme enfiévrée de ma soif brûlante » partout dans « tous mes livres, et tous mes chants immortels » (vers 61-64).

Les métamorphoses de Nausicaa — tantôt jeune femme, tantôt une petite fille, tantôt noire, tantôt marmoréenne, du sud ou du nord ou avec sa voix douce de flûte au *son tendre de la lyre* — sont à l'origine de la recherche de la féminité dans l'autre. La multiplicité de la féminité n'est pas seulement apparente, physique, mais grâce à la voix poétique se révèle chère, intime, sensuelle (vers 33-36). L'imagination fait rejaillir la féminité invisible, cachée dans la nature, dans les éléments essentiels :

Վերելքներում անձայր, հովիտներում այն ցած, / Կամ ծովափնյա ոսկե ավազի՝
մեջ, — / Մերթ շառաչում ծովի, մերթ լճերում անձայն — / Ես լսել եմ քո
քայլքը, իմ Նավզիկե՛ : (vers 37-40, TCHARENTS A., 1983, p. 346).

Dans les hauteurs sans faite, dans ces vallées basses, / Ou dans le sable doré des rives de mer, — / Tantôt dans le bruit de la mer, tantôt dans les lacs silencieux — / J'ai entendu tes pas, ô, ma Nausicaa !

²¹⁹ Իմ ամենաչքնաղ երկը Արփիկին, Արփիկին, Իզաբելային.

L'essence cosmique de l'amour donne de la force à l'enchantement odysseén du poète même lorsqu'il est triste. Les quatre quatrains de la partie II, dédiée à sa première épouse, dévoilent le chagrin et le sentiment de culpabilité qu'il portera dans son cœur jusqu'à la fin de sa vie. Ce sentiment d'avoir trahi la personne aimée le fait souffrir. La poésie adoucit les souffrances vécues dans la vie réelle. Cependant, il se sent coupable dans le décès de sa femme, car son amour *noir*, tragique s'est transformé en « un malheur noir et un crime mortel ». Ce drame emplit son intimité d'un *ineffaçable* regret. C'est un chagrin constant et nostalgique, né d'un sourire de l'être aimé, devenu invisible qui, à son tour, est devenu l'amour *mortel* du poète (vers 93-96).

Dans la partie III, le poète renaît tel un *Ulysse de retour* et il pense avoir trouvé sa Nausicaa — *une naïade naïve sur l'île*. Malgré la voix douce et printanière de cette Nausicaa, le poète lit dans ses yeux son passé : « Mais elle fixa son regard et dans ses yeux étincela / Le passé irréversible – tel un rêve » (vers 115-116). Le poète est incapable d'oublier, d'effacer son passé, son rêve bleu, devenu délire du Pays Naïri. Même la femme aimée ne peut lui faire oublier son passé, car le présent s'assombrit de jour en jour, et de surcroît, l'avenir proche est incertain.

L'amour se transforme, ses perceptions changent aussi. L'éloignement de l'être cher est insupportable. Dans la partie IV, les Nausicaa, ses amours, trouvent d'autres Ulysses. Malgré la douleur, il accepte la réalité. À travers le regard du rival passif, Tcharents suggère sa perception poétique de la complexité des relations homme-femme. Même si la femme devient l'amour de l'*autrui*, une princesse *guettant son Ulysse*, elle demeure dans *le sable rouge de mes nostalgies* (vers 129-132).

Or, toutes les Nausicaa restent dans ses chants : *femme-amour* devenue poème ou poème au féminin : « Իմ կորցրած ամեն մի Նավզիկե / Ինձ հանդիպեց կրկին և սիրուհի դարձավ — / Իմ երգերի կարմիր ավազի մեջ / Chacune de mes Nausicaa perdues / Me rencontra de nouveau et devint une maîtresse — / Dans le sable rouge de mes chants » (vers 142-144).

La perte des Nausicaa, le poète la cherche dans cette fille comme il la nomme *non aimée*, car l'amour qu'il cherchait chez les Nausicaa dans leur sourire, pour leur donner ses trésors, il veut les donner à elle. Qui est-ce cette fille : une femme rêvée, non rencontrée, une femme du devenir, comme sa lectrice *héroïque* ou bien sa propre fille ? Tel un testament poétique, il lègue ces écrits à cette fille : « Ինչ որ տալու էի էս աշ-

խարհում նրանց — / Կյանքում քեզ տվի, իմ Նավզիկէ՛ : / Tout ce que je devais leur donner sur cette terre, / Dans la vie je te le donnai, ô ma Nausicaa ! » (vers 159-160).

L'amour à plusieurs facettes n'apporte que l'affliction, la peine et le chagrin, même si Tcharents aime leurs reflets en poésie. Il veut effacer le souvenir de l'amour infini qu'il distribuait, pour qu'aucune Nausicaa ne l'appelle « Sur les voies de la vie, dans nos jours bruts ». Il se protège comme Ulysse, attaché au mât du navire, pour résister au chant enivrant des naïades (vers 161-164).

L'évocation de cet emprisonnement doux et volontaire ne sous-entend pas que la force de la nature biologique de l'homme. Elle interprète aussi l'attachement du poète à la poésie qui est à la fois l'ange de la mort et de la réjouissance spirituelle. L'amour l'appellera toujours à travers la poésie comme des naïades si séduisantes et ensorcelantes qui peuvent détruire quelqu'un en : « Խոստանալով ինձ սէր, տալով — կսկիծ... / Me promettant amour, donnant — douleur... » (vers 173-176). Dans le dernier quatrain, toutes les Nausicaa sont réunies. Elles appelleront le poète jusqu'à son dernier souffle : « Ինձ համբուրէ իբրև իր Ուլիսին տենչած՝ / Վերջին շնչիս կտոչած իմ Նավզիկէն / Me donnera un baiser, comme désirante son Ulysse, / Suspendue à ma dernière haleine, ma Nausicaa » (vers 179-180).

Le féminin au pluriel représente l'une des caractéristiques de la vision poétique de Tcharents : accepter *l'autre* sans le juger. En mouvement circulaire, l'autre devient le poète qui cherche dans le regard de l'autre une volonté de compréhension. Tcharents cherche cette volonté de réciprocité en tout cas en poésie, car l'amour est poésie et la poésie est amour.

Le caractère androgyne de la poétique intimiste de Tcharents

Ici, il sera question des poèmes qualifiés d'*intimes* par le poète et de quelques textes du corpus qui révèlent la face *cachée* de la poétique intimiste de Tcharents, notamment son caractère androgyne.²²⁰ Les prémices de cette poétique sont

²²⁰ À propos de l'androgyne dans la littérature, notamment chez la romancière Virginia Woolf, Christiane Chaulet Achour, spécialiste de la littérature comparée, écrit ceci : « L'androgyne serait donc cet échange

perceptibles dans la vision imagée de la jeune fille héroïque et libre du devenir, dans la suggestion d'une Sappho indépendante, que l'on verra un peu plus loin, sensuelle et spirituelle, comme une démonstration de l'union du masculin et du féminin née dans son intimité poétique.

Ainsi, ma problématique est définie en tenant compte de la nature des visions poétiques de Tcharents et de certains éléments autobiographiques. Nous aborderons donc la question du *je* poétique dans ses *poèmes intimistes* comme une possibilité pour parler de ce qui est interdit par le régime politique dans un lieu protégé et pour continuer à vivre.

L'éventuelle bisexualité de Tcharents comme un élément de sa poésie intimiste

Dans la création artistique, en l'occurrence dans la création poétique, le lien entre l'intimité et l'identité du poète est souvent manifeste. L'inconscient peut resurgir dans un texte littéraire de façon inattendue en une forme onirique. Aujourd'hui, quelques éléments intimes, contenus dans les poèmes intimistes concernant l'éventuelle bisexualité de Tcharents alimentent le débat malaisé dans le milieu littéraire arménien. David Gasparian, critique littéraire et de surcroît spécialiste de Tcharents depuis plus de vingt ans, a vu interdire la diffusion de son ouvrage *Livre des restants* (*Գիրք Մնացորդաց*, *Girq mnac'ordac'*) sur la dernière période de Tcharents suite à la plainte, déposée par Anahit Tcharents. La raison du différend réside selon les dires des médias, dans certaines explications controversées sur l'état psychique et les inclinations

dynamique du Féminin et du Masculin entre créateur et créature. On retrouve une parenté certaine avec la démonstration subtile de Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* quand elle remarque, lisant une jeune romancière de 1928, qu'elle a écrit en oubliant « *qu'elle est une femme, si bien que ses pages débordent de ce curieux caractère « sexuel » qui ne se manifeste que lorsque le sexe n'a plus conscience de lui-même* ». Et, quelques pages plus loin, elle énonce, en une formule si diversement interprétée depuis : « *Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme: il faut être femme-masculin ou homme-femme [...] (On) doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité* » »

CHAULET ACHOUR Christiane. *Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie*. In : Henry Bauchau – *Ecrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte, Presses Universitaires de Vincennes, collection L'Imaginaire du Texte, 2009, p. 229-238. La citation in Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Denoël, 1977, p.139. Disponible sur : http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/81/81556_Achour_Antigone.pdf (consultée en septembre 2014).

sexuelles du poète contenues dans la préface de l'ouvrage. Anahit Tcharents qualifie ces propos *d'erronés et d'inadmissibles*.²²¹

Tcharents a fait usage de la morphine pendant des années pour des problèmes de santé, et ce qui a dû « altérer » son écriture poétique. En revanche, l'éventualité d'une vie bisexuelle dans sa vie réelle reste à prouver, car en dehors des poèmes, il n'y a que des suppositions, des rumeurs sans témoin avéré.

Dans cette étude, il n'y aura donc pas d'analyse des raisons cliniques de comportements psychiques d'un malade morphiné pour deux raisons évidentes : d'une part, le but recherché est l'étude littéraire des textes du corpus, écrits entre l'été 1936 et 1937, et d'autre part, pour mon grand regret, je n'ai de compétences requises ni en médecine ni en psychanalyse. Je ne parlerai donc de ces éléments « cliniques », présents dans ses écrits poétiques, que sous un angle d'analyse littéraire comme Julia Kristeva le fait dans son argumentation à propos des écrits de Colette : « Que Colette ait fréquenté des opiomanes [...] est, pour notre propos, moins intéressant que la place prise par la toxicomanie dans l'expérience du plaisir, selon Colette, et, surtout, l'usage qu'elle en fait dans son écriture. »²²²

En ce qui concerne, l'hypothèse de la bisexualité de Tcharents, je vais me référer à l'avis de James Russell, philologue américain, dans son article *Des poèmes inédits des archives de Tcharents*.²²³ En 1998, Artachès Émine, fils de Guévork Émine — ami de la famille Tcharents — montre chez lui à James Russell des photocopies de textes inédits de Tcharents. Dans le dossier, appelé *les archives d'Émine*, Russell découvre, entre autres, sept poèmes au contenu érotique, ainsi qu'un petit mot d'avertissement du poète : « Si d'une façon ou d'une autre ces écrits se retrouvent chez un connaisseur : les garder soigneusement et rendre à notre musée seulement après ma mort. En aucun cas les détruire. Il vaut mieux les rendre peu importe où, même de mon vivant, en sachant qu'ils

²²¹ Voir nombreux articles publiés dans la presse écrite et leur diffusion sur les sites Internet, par exemple, disponible sur : <http://hayeli.am>. On trouve des entretiens avec Gasparian qui remontent jusqu'en novembre 2012. On peut, par exemple, visionner l'émission *Devant le miroir*, du 19 mai 2013, sur kentron.tv, où Gasparian est invité pour parler de son livre, mais il ne répond pas aux questions du journaliste concernant la polémique créée autour de ses propos dans la préface de son ouvrage.

²²² KRIDTEVA Julia. *Le génie féminin, La vie, la folie, les mots : Hannah Ardent, Mélanie Klein, Colette*, tome III, Paris, éd. Fayard, 2002, p. 403.

²²³ RUSSELL James. *Եղիշե Զարեմցի անսխյ բանաստեղծությունների արխիվից*, [*Des poèmes inédits des archives de Tcharents*] en traduction arménienne d'Anahit Bobikian. In : *Revue Inqagir*, n°5, 2008.

Disponible sur : www.inknagir.org.

vont causer ma perte, que les détruire. »²²⁴ D'ailleurs, on ne sait pas si ce message concerne uniquement *les poèmes intimes* ou bien l'ensemble des archives, en possession d'Artachès Émine.

Russell insiste qu'Artachès Émine n'est aucunement au courant de son intention de publication de ces poèmes, car il voit déjà les « attaques pseudo-scientifiques et ouvertement antisémites » d'une certaine presse arménienne.²²⁵ Il donne tous ces renseignements, explique-t-il, pour enlever le doute sur l'authenticité des *documents*. Il dévoile aussi son intention de recherche d'éléments autobiographiques dans ces écrits poétiques. Il suppose que Tcharents a commencé à écrire ces poèmes intimes sur sa bisexualité²²⁶ au moment où il était isolé, en été 1936. D'ailleurs, Russell est hésitant sur l'indication de la période d'éventuelles pratiques bisexuelles de Tcharents.

Étant donné que je n'ai pas trouvé d'autres documents concernant la bisexualité de Tcharents, je prends note des explications de Russell et je me concentre sur l'analyse des *poèmes intimes*.

Une intimité révoltée

Si les poèmes écrits en cette période d'isolement ouvrent le côté sombre et secret de l'intime de l'homme paradoxal en colère, profondément déçu, ils témoignent aussi d'une poésie épurée, spirituelle, hors du temps. C'est une poésie d'une spiritualité esthétique libre, profondément nostalgique et amoureuse. Une spiritualité qui se métamorphose. Elle devient pour le poète plus réelle que la vie matérielle, physique. Il vit dans cet univers où tout se mêle, où tout semble possible : des visions, des rencontres, des personnes chères, des souvenirs tendres garants de la force et de la volonté, mais aussi des cauchemars, des divagations, des visions de mort...

²²⁴ Եթե որեւէ բերումով սույն գրություններն ընկնեն հասկացող մեկի ձեռն՝ պահել խնամքով և միայն իմ մահից հետո՝ հանձնել մեր թանգարանին: Ոչ մի դեպքում չոչնչացնել: Լավ է հանձնել ուր լինի անգամ իմ կյանքի օրով, իմանալով որ սրանք ինձ կկորցնեն – քան ոչնչացնել: Չարեւոյ, 1936.19.X

James Russell, revue *Inknagir*, n°5, 2008, p. 9.

²²⁵ Ibid., James Russell, p. 19.

²²⁶ Russell rapporte les dires d'une amie new-yorkaise lesbienne d'origine arménienne qui a étudié à l'université d'Erevan et selon elle, en Arménie tout le monde est au courant de l'homosexualité de Tcharents et de surcroît, un ancien amant de Tcharents serait encore en vie. Revue *Inknagir*, p. 19.

Le monde nocturne du poète réunit des génies de l'art poétique. Il cherche et trouve des ressemblances avec les grands poètes du passé éloigné et récent. Le poème *Sappho l'Hellène* (23 quatrains hexamétriques, ISSOÏAN A., 2007, p. 98-102) visualise un instant de rencontre onirique avec le poète femme où il laisse libre cours à son imagination sur ce que peut être l'intimité des amours homosexuelles. Dans la vision du poète, la divine Sappho fait partie des Muses. Le profil de Sappho imprimé dans un simple dépliant enflamme l'imagination du poète. Il se rappelle Sappho avec un *amour lumineux*. Elle lui *manque cruellement*. L'œil du poète donne vie à une image : mouvements, senteurs, sons. L'imagination cognitive fait surgir des images et offre des visions qui semblent devenir réelles. Il revoit Sappho chantant parmi ses sœurs aux *lèvres ardentes*, aux *corps-flammes*, avec des *seins frais* (ISSOÏAN A., 2007, p. 98). Les amours passionnelles de Sappho fascinent l'esprit enflammé du poète. Il sent et respire le parfum de ces corps *fiévreux*. Tcharents décrit cet amour charnel comme une passion dévastatrice et comme poète, il comprend non seulement les souffrances amoureuses de sa consœur, mais il veut partager les joies passionnelles : « Կարծես դու չես, – այլ էս, / Այլ շրթունքներն են իմ / Լիզել՝ չքսա՛ն, հնչուն, / Քանի՛ քրոջ մարմին. – / Il semble que ce n'est pas toi, – mais moi, / Mais mes lèvres / Qui ont léché tant de merveilleux, / Sonores corps de sœurs !– »

Il est jaloux, car Sappho est tant aimée *de ses sœurs de feu aux corps brûlants*. Il se voit à la place de Sappho et il ressent les mêmes passions qu'elle. Cette sublimation passionnelle est le fruit de ses lectures. Il est épris par la même douleur de passion et d'amour que Sappho. Il admire le visage de Sappho : « Խմում եմ աչքերով / Դեմքիդ զծերն անեղծ, — / Համբուրում եմ գերող / Պասկերդ անէ — / Je bois avec les yeux / Les traits purs de ton visage — / J'embrasse, emprisonnant, / Ta figure irréaliste — » (quatrain 20).

Le procédé d'identification est au centre de ses poèmes intimes. Le poète sent soudain un doux glissement de passion qui le transforme en quelqu'un qui connaît l'amour homosexuel. Il sent « un souffle chaud / Qui semble coller à mon corps », venant d'un simple dépliant : « Ոչ թե մի կին, կամ կույս, — / Այլ պարմանի մի մերկ — / Կիրք է լցնում անհուն / Եվ հրկիզում է մեղկ / Pas une femme, ou une vierge — / Mais un jeune homme nu — / Il emplit de passion immense / Et il brûle doucement (p.102)

En choisissant la figure de Sappho, Tcharents se retourne à la source ; à la poésie grecque antique, une époque qui demeure dans la culture européenne comme une référence de la liberté créative. Tcharents est révolté, dégoûté, car cette sensation de liberté il ne peut que sentir en rêverie poétique.

Russell a raison quand il souligne les états d'âme de l'homme en colère. Tcharents a la force de la parole et il en fait son arme : l'intime en révolte. Malgré la peur constante, il se met contre tout ce que le pouvoir représente, notamment ses institutions. Il est en contradiction avec ces valeurs institutionnelles, avec la doxa établie. D'ailleurs, il revendique son état de décadent : « Միքում եմ ես, ինչպես գիտես, կոկաին, / Հայտնի եմ ես, որպես անբուժ մորֆինիստ: / J'aime comme tu le sais, la cocaïne, / Je suis connu comme un morphiniste incurable. »

Pourquoi commence-t-il le poème par l'énonciation de son état de malade ? De deux choses l'une : il cherche la provocation ou la compassion du lecteur. De plus, il ajoute d'autres éléments comme le hachich, l'alcool, les produits *artificiels ou inconnus* de plaisir. Cette mise en situation, prépare le terrain de l'avancement de son dessein : le plaisir *inaccessible* que procure l'amour d'un jeune garçon de « seize ans » dont le corps *ensoleillé* pour lui est l'expression divine de l'amour. Pour souligner la suprématie des attraits de jeune garçon, il le compare avec les passions *divines* d'une femme voluptueuse.

Pour développer son argumentation, Tcharents énumère des noms de grands artistes et écrivains qui, d'après des études littéraires et les données biographiques, ont été homosexuels et qu'à cause de leur passion interdite, ils ont souffert et ils ont été persécutés. Depuis Homère passant par le grand De Vinci jusqu'à Oscar Wilde, ils ont tout sacrifié pour cet amour. Tcharents les regroupe dans une *effroyable famille des génies* et veut absolument et à tout prix en faire partie. Son argumentation semble sonner comme une justification de sa colère mal contenue du poète *naïrien*, du *dernier chevalier*, du dernier *Hellène de ce siècle de communisme* et en même temps, comme un aveu intime :

Վայելեցի սերն այդ՝ [միակ] լույս մի, — / Եվ այրական կիրք՝ / Ընպելով մաղձ,
ապա, և սև մի ցասում՝ / Անասնական թաքուների կողմից խեղճ, / Արևատենչ ու
շնչազ[ուրկ (՞)] այրերի

J'ai pris plaisir de cet amour [unique] une lumière, — / Et une passion masculine: / En buvant du fiel, puis une colère noire ; / Des hommes (sans ?) souffle et désirant soleil, / Pitoyables par les tabous bestiaux

Ce sont les propos d'un homme furieux, en extrême colère, résistant. Il dit et écrit des choses pour montrer son profond désaccord avec le système politique. Et comme un dernier coup de désaccord affiché, il avance son inclination pour l'amour homosexuel en l'opposant à l'amour hétérosexuel institutionnalisé : « մարդկային գեղեցկությունն ընտանեկան, / Օրինական, թույլատրված « մաքուր » սեր, / Beauté familiale humaine / Amour « propre » permis, officiel ».

Le deuxième poème intime est dédié à l'actrice Arous Voskanian dont Tcharents serait amoureux. À mon avis, c'est une version parodique, écrite en même temps (entre 12 et 16 juin 1936) que le poème *Éloge à Arousse*, écrit entre le 12 et le 22 juin 1936 (ISSOÏAN A., 2007, p. 162-168). Tcharents exprime son amour et son admiration pour la comédienne. Ces interprétations de la femme aimante, de la maîtresse passionnée, de la compagne ou de la mère fascinent le poète amoureux. En revanche, le *poème intime*, répertorié n°5 dans l'article de James Russell décrit un désir charnel, un fantasme sexuel imaginé par le poète. Il aimerait entrer dans l'intimité de la comédienne qu'il qualifie de *poème baudelairien*, jusque dans sa nudité complète et jusqu'à l'assouvissement de son désir : « ...caresser doucement / Avec mes lèvres affaiblies / Les pétales veloutés / De la rose de tes hanches... »

Tcharents imagine des ébats passionnels avec son objet de désir sexuel où les relations hétérosexuelles sont présentées sous diverses formes. Du point de vue littéraire, certains de ces textes dans l'article de James Russell, n'apportent, me semble-t-il, rien de nouveau à sa poésie, si ce n'est que sa capacité d'écrire en utilisant des styles langagiers très différents. Son poème *Lotus* (TCHARENTS A., 1983, p. 213) traite, par exemple, le thème de la puissance masculine en connotation avec l'image phallique du lotus. On peut y apercevoir l'évolution de sa vision poétique de l'intime et de l'érotique, présente déjà dans son poème *Romance sans amour*, en 1922. Comme un poète esthète, il s'est toujours voulu un auteur des chants *pas faciles et abstrus*. De ce point de vue est intéressant le *Poème septième – dernier, Amour impossible E...* où l'on voit s'esquisser le début d'une écriture nouvelle. Ici, le *je* cherche son intimité avec les deux grands poètes français — Verlaine et Rimbaud. Dès le premier vers, on retrouve le

style tcharentsien, la façon dont il aborde le sujet. Les *lys aquatiques de péché* symbolisant la passion charnelle pécheresse, en l'occurrence la passion homosexuelle, assure l'image énonciatrice dans la comparaison où le poète dévoile ses rêves d'antan :

Իմ իրանյան հոգու պարտեզներում ամա / Դեռ նո՛ր էին բացվում մութ կրքերի վարդեր:—

Dans les jardins déserts de mon âme iranienne / Les roses de sombres passions à peine s'ouvraient.

Le poète dévoile son admiration et sa fascination pour cet amour charnel qui lui donne cependant le sentiment de commettre un péché. Est-ce la simple affirmation d'une attirance pour le fruit interdit ou bien un aveu ? Une chose est sûre : c'est à travers la poésie de ces deux poètes que cette *passion pécheresse* est entrée dans sa poésie, révèle Tcharents :

Ինձ հարազատ էին և սիրելի արդեն / Ձեր երգերի հետ՝ ձեր մեղսահմա՛ / Անտիական սիրո գեղեցկությունն անմահ,— / Որ գաղտնաբո՛ւյր հրով ինձ կախարդեց:—

Ils m'étaient déjà proches et chers / Vos chants avec la beauté immortelle / Pécheresse de l'amour antique, — / Qui m'ensorcela avec le feu au parfum secret.

Les deux univers poétiques séduisent Tcharents. Il a bu leur poésie jusqu'à la lie : celle d'un Verlaine à *la passion du faune* et celle d'un Rimbaud *éphèbe* :

Ձեր երգերի նման՝ ձեր կրքերի տարբեր՝ / Երկու անհաշտ բուրմո՛ւնքն էլ իմ մեջ վառվեց:

Comme vos chants, de vos passions diverses, / Les deux parfums discordants en moi brûlèrent.

Tcharents joue sur les deux registres. Il sent les mêmes passions charnelles, les mêmes émotions en son écriture poétique, il s' imagine et il se voit à leur place :

Եվ — անհնար սիրո այդ կրկնաթույն տենդում— / Իբրև Ռեմբո՛ — որքան եմ ես ինձ տրվել, — / Եվ ընդունել ես ինձ՝ իբրև Վերլեն...

Et — dans cette fièvre à poison redoublée d'amour impossible — / En tant que Rimbaud — oh combien je me suis donné, — / Et tu m'as accepté en tant que Verlaine...

Écrire de ses visions de l'amour interdit lui permet de se retrouver dans « une dimension nouvelle » où la main rude du régime stalinien qui interdit et punit tout désir *anti-institutionnel* ne peut pas atteindre, et où le poète se sent protégé. Ainsi, une fois de plus, on peut se référer aux pensées de Gaston Bachelard qui écrit : « L'image littéraire, si spontanée qu'elle prétende être, est tout de même une image réfléchie, une image surveillée, une image qui ne trouve sa liberté qu'après avoir franchi une censure. En fait, les caractères sexuels de l'image écrite sont souvent voilés. Écrire, c'est se cacher. L'écrivain, par la seule beauté d'une image, croit accéder à une *vie nouvelle* ». ²²⁷

Tcharents soulève un problème qui est aussi vieux que la terre et les hommes — l'homme et les interdictions de la doxa. Regarder nos problèmes en face et accepter tous les recoins de notre for intérieur sans y voir forcément des démons, mais essayer de les comprendre pour avancer est une vision universelle.

En conclusion, l'isolement n'anéantit pas Tcharents, au contraire, il attise sa révolte, sa résistance de survivant en poésie — son unique refuge. Ce lieu de la sérénité retrouvée se dessine dans son projet de roman *Voyage vers l'Atlantide*, à la recherche de la civilisation perdue à jamais, autrement dit, à la recherche d'une *vie nouvelle* en ces jours troubles où la nostalgie du *Pays Nairi* comme une illusion perdue réapparaît onirique et ancestrale, telle l'image de la maison natale bachelardienne où on se sent à l'abri. ²²⁸

²²⁷ Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*, 1948, p. 320.

²²⁸ Dans les indications de son futur roman, il prévoit comme devise – « motto », le dernier couplet de la chanson *Ma Cilicie* de Nahapet Roussinian (1819-1876) :

Հասակ մը կայ մեր կենաց մէջ,
Ուր ամենայն իղձ կ'աւարտի.
Հասակ մը, ուր հոգին ի տենչ՝
Յիշատակաց իւր կարօտի.
Յորժամ քնարն իմ ցրտանայ,
Միրոյն տալով վերջին բարև՝
Երթամ ննջել յիմ Կիլիկիա,
Աշխարհ՝ որ ինձ էտուր արև:
TCHARENTS A., 1983, p. 479.

Il y a un âge dans notre vie,
Quand tout désir s'évanouit :
Un âge où l'âme est désireuse –
Des souvenirs de sa nostalgie :
Quand ma lyre sera refroidie
Ultime adieu à l'amour dit
J'irai dormir en Cilicie,
Pays qui me donna la vie.

Chapitre 6

Traduire un univers poétique

*Il faut reconnaître tous les recoins du cadre temporel et géographique du texte, distinguer toutes les amarres qui rattachent les créations poétiques les plus personnelles au fonds commun de la langue.*²²⁹
George Steiner *Après Babel*

Le projet d'une tentative de traduction des textes du corpus, qui est l'un des objectifs de cette thèse, s'est concrétisé à travers les traductions des textes du corpus présentées en Annexe 1.

L'étude de l'œuvre de Tcharents, notamment l'analyse littéraire des textes du corpus, ainsi que l'étude du contexte de sa poésie — biographique, historique, politique, sociale, etc. — présentée dans les chapitres précédents d'une part et l'étude des courants théoriques en traduction de l'autre, forment les deux pôles nécessaires de mon approche traductive. Elle est construite sur le rapport logique du lien intrinsèque de l'ensemble avec ses parties, puisque le corpus des textes étudiés ne comprend que les cinq dernières années de Tcharents.

Considérer l'œuvre de Tcharents comme un univers poétique aide-t-il à mieux cibler les problèmes de traduction des textes du corpus ?

Le travail de traduction, précédé d'un aperçu des éléments théoriques adoptés, est présenté de la manière suivante :

- une analyse littéraire d'une série de sept sonnets, créée autour d'un seul thème,
- une étude comparative de trois traductions du poème *De ma douce Arménie* qui ne fait pas partie du corpus, mais il est l'unique dont j'ai trouvé trois traductions publiées,
- une réflexion sur certaines difficultés rencontrées pendant les traductions du point de vue linguistique et stylistique.

²²⁹ STEINER Georges. *Après Babel*, Paris, éd. Albin Michel, 1978, p. 35.

Quelques éléments théoriques de l'approche traductive adoptée

Deux réflexions de fond m'ont permis de construire les éléments théoriques de mon approche traductive *pour une tentative de traduction des œuvres de Tcharents, entre 1933 et 1937* :

- a) la traduction des œuvres littéraires, notamment poétiques dans l'histoire des théories de la traduction,
- b) la reproduction poétique en traduction : le fond et la forme.

a) Un court aperçu des théories de la traduction littéraire

Dans l'histoire des théories de la traduction²³⁰ depuis les classiques jusqu'à la traductologie — l'étude scientifique de la traduction — l'étude analytique et critique des traductions des œuvres littéraires a pu démontrer les problèmes liées aux particularités de l'écriture poétique et de ses résultats obtenus en traduction.

Inès Oséki-Dépré,²³¹ spécialiste des théories et pratique en traduction, propose une classification des théories de la traduction littéraire en quatre groupes :

1) *Les théories prescriptives ou classiques* regroupent les débuts de la traduction comme une activité pratique des auteurs-traducteurs (de Cicéron, 106 av. J.-C. jusqu'aux *Belles infidèles* du XVIII^e). Cela correspond à « la première période » de la classification de la littérature sur la traduction en quatre étapes, proposée par Georges Steiner, dans son ouvrage *Après Babel*, en 1975, allant de Cicéron et Horace jusqu'à l'essai sur les principes de la traduction d'Alexander Fraser Tytler (1791).²³² On constate que la question de fidélité à la langue d'origine et les procédés de reproduction dans la

²³⁰ L'un des ouvrages récents sur l'histoire des théories est le livre *Les théories de la traduction*, (publié en 2014, aux éditions de l'Université Masaryk, Brno 263 p. ici, la version pdf.) de Zuzana Raková, spécialiste de la traduction et notamment de la littérature française.

²³¹ *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, d'Inès Oseki-Dépré, (ici sont consultées ses notes du séminaire Théorie Master 2 en Didactique de la traduction, Université d'Antioquia), éd. Armand Colin, 1999.

²³² George Steiner dans son œuvre, *After Babel* (1975), divise l'histoire de la littérature sur la traduction en Occident en quatre périodes. **La première**, période de réflexion fondée sur la pratique de la traduction, part des préceptes de Cicéron et Horace et va jusqu'à l'essai sur les principes de la traduction d'Alexander Fraser Tytler (1791). **La deuxième période** va jusqu'à la publication du livre *Sous l'invocation de saint Jérôme* de Valéry Larbaud (1946), et se caractérise par son orientation herméneutique et philosophique. **La troisième** commence par les premières publications sur la traduction automatique dans les années quarante du vingtième siècle, et se termine à l'époque de l'essor de la linguistique structuraliste et de la théorie de la communication dans les années soixante ; **la quatrième étape** commence dans les années soixante et à l'époque de la parution de l'œuvre de Steiner en 1975, elle continue par un retour de l'herméneutique (Gile, 2005 : 237 ; voir aussi Bassnett, 1992 : 40), Zuzana Raková, p. 11.

langue d'arrivée ont toujours été des questions fondamentales. À cette époque, on distingue deux méthodes de traduction : *mot pour mot* et *sens pour sens*.

Dans l'ouvrage *Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, en 1540, Étienne Dolet propose une hiérarchisation des étapes de l'acte de traduire. Le traducteur doit : 1) entendre *parfaitement le sens et matière de l'auteur* pour rendre d'une façon claire et intelligente la pensée de l'auteur, 2) avoir *une parfaite connaissance* de deux langues pour garantir une traduction dans le respect de deux langues, 3) ne pas pratiquer la traduction *mot pour mot*, en respectant religieusement l'ordre des mots, mais privilégier les pensées — les *sentences*, pour faire rejaillir *l'intention* de l'auteur toujours dans le respect de la *propriété* de deux langues, 4) être économe en néologismes, en calques et en mots peu usités, en revanche, se contenter *du commun* de langage, 5) tenter de créer une *harmonie de langage* selon *l'observation des nombres oratoires*, c'est-à-dire recréer une prosodie avec un rythme approprié.

Parmi des traducteurs-auteurs de l'époque des *belles infidèles* où la traduction est considérée comme un genre, et on est dans le souci de l'art, il faut citer les noms de Du Bellay (1522-1560) et Perrot d'Ablancourt (1606-1664). L'idée de la recherche d'un rythme dans la traduction apparaît. Plus tard, à la place de l'équivalence, les jansénistes (XVII^e-XVIII^e) proposent de rendre les images, les métaphores de la langue originale par leurs correspondantes dans la langue d'arrivée.

2) ***Les théories descriptives*** visent les opérations, les méthodologies et les choix des traducteurs, par exemple, les paratextes – préfaces, propos, notes, commentaires, etc. aident pour comprendre le passage d'un texte d'une langue à l'autre, autrement, on décrit les phénomènes linguistiques à la tâche de traduction. Saint Agustin (430 ap. J.-C.) devient l'un des précurseurs de ces idées. L'approche de Méziriac (1581-1638) est novatrice pour son époque, lorsqu'il insiste sur le respect vis-à-vis de l'auteur et de son texte : *ne pas altérer le sens*. Chateaubriand (1768-1848) pousse cette logique à l'extrême : il calque même la syntaxe anglaise dans sa traduction du *Paradis perdu* de Milton. Il fait une traduction littérale.

À partir du XX^e siècle, la traduction est considérée comme une discipline de la linguistique. La traduction est qualifiée d'un passage d'une langue à une autre, on utilise les termes « langue de départ » et « langue d'arrivée » (pour le linguiste Andreï Fedorov la traduction fait partie des disciplines linguistiques, *L'introduction à la*

théorie de la traduction, 1953). Plus tard, Vinay et Darbelnet (*Stylistique comparée du français et de l'anglais*, 1958, Guidère, 2008, p. 43) élaborent les 7 procédés de la traduction de l'approche « stylistique comparée » : l'emprunt, le calque, la traduction mot à mot, la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation. L'approche fonctionnelle met l'accent sur le rôle du contexte²³³: la distinction des éléments tels que les actants, l'action, l'espace et le temps pour saisir d'abord le sens du message à comprendre et puis pour le traduire, une idée développée par le linguiste britannique J. R. Firth, 1890-1960. De la même façon, l'approche sociolinguistique (formée aux États Unis pendant les années 1960, Maurice Pergnier, *Les Fondements sociolinguistiques de la traduction*) examine la langue dans son contexte social à travers d'un langage concret, etc.

Antoine Berman revisite le débat sur la fidélité à la « source », ainsi que le problème et le choix entre les traductions : littérale et traduction libre. Il distingue deux types de traduction : privilégier la langue de l'arrivée (*ethnocentrique* ou *naturalisation* selon le terme de Lynn Penrod) ou les interférences entre différentes cultures (*hypertextuelle* ou toujours selon Penrod *exotisation*).

3) *La théorie du polysystème* se développe dès les années 70 et connaît plusieurs ramifications. Ici, la traduction est mise en valeur en tant qu'un vecteur d'interférences entre les différentes cultures. (En 1934, au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques à Moscou, dans son discours, Tcharents parle du rôle de la traduction des œuvres littéraires comme un vecteur entre les cultures des peuples de l'URSS et comme un moyen de connaissance et de découverte d'autres cultures.)

En 1975, dans son livre *Après Babel*, Georges Steiner développe l'idée de l'herméneutique en traduction (les romantiques allemands, et particulièrement Friedrich Schleiermacher qui pense qu'il faut « se mettre dans la peau de l'auteur pour penser comme lui »). Il propose quatre étapes du processus de l'acte de traduction : un **élan de confiance** vis-à-vis du texte source, **l'agression** (le traducteur cherche à prendre du texte le sens qu'il cherche), l'incorporation (dans la langue cible) et la **restitution** afin d'équilibrer la balance des résultats, rapporte Georges Steiner : « La dernière étape, l'instant du processus de traduction est ce que j'ai appelé « compensation » ou « restitution ». La traduction réinstaura un équilibre entre la langue-source et la langue-

²³³ GUIDERE Mathieu. *Introduction à la traductologie : Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, éd. de Boeck, 2008, p. 42. Disponible sur : www.books.google.fr.

cible, équilibre qu’avaient détruit les menées d’interprétation et d’annexion du traducteur. Le paradigme de la traduction demeure incomplet tant que ne s’établit pas la réciprocité, tant que l’original n’a pas regagné tout ce qu’il a perdu. « Pour comprendre l’autre », écrit Massignon dans sa célèbre étude de la « structure primitive » des langues sémitiques, « il ne faut pas se l’annexer, mais devenir son hôte » cette dialectique de l’élan de confiance, de la mise en valeur réciproque est, par essence, aussi bien morale que linguistique. »²³⁴

4) *Les théories prospectives* considèrent la traduction comme une activité artistique, donc, le projet du traducteur avec tous ses paramètres linguistiques et extralinguistiques est essentiel.

Deux courants se distinguent : a) *le courant néo-littéraliste* qui privilégie l’ouverture vers l’étranger (Hölderlin, Chateaubriand, Benjamin, et autres) et celui de la traduction-recréation qui considère la traduction comme une *transcréation littéraire*, poétique (Haroldo de Campos, Octavio Paz, et autres).

En somme, la réunion des deux aspects — linguistique et culturel — de la traduction littéraire est plus que nécessaire en ce qui concerne la traduction de la poésie en sachant que la définition de la traduction poétique comme un « travail artistique » rend la critique difficile : « On ne peut que constater à quel point la critique poétique s’avère un exercice risqué en l’absence d’outils précis à même de juger de leur objet. Pour la linguiste allemande Katharina Reiss toute critique des traductions doit être fondée simultanément sur le texte-cible et sur le texte-source. »²³⁵

b) Le fond et la forme de la reproduction poétique

Dans le respect des deux langues, on doit chercher *l’harmonie* en langage pour *contenter* non seulement l’esprit, mais que « les oreilles en soient ravies », remarque Dolet dans son cinquième commandement. C’est l’indissociabilité du sens et de sa forme qui crée le mystère du texte poétique. Cela doit être vrai pour un texte poétique traduit, tout au moins c’est ce à quoi doit aspirer la traduction. L’un des aspects de la complexité de la fidélité en traduction est de chercher la meilleure assonance entre le sens et sa forme: « La fidélité du traducteur est, dit Henri Meschonnic, d’abord sa

²³⁴ Ibid., G. Steiner, 1978, p. 364.

²³⁵ LOMBEZ Christine. *Traduire en poète*. In : Revue POÉTIQUE, n°135, 2003, pp. 355-379, CAIRN.INFO, Chercher, repérer, avancer. (Il s’agit de *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, de Katharina Reiss. trad. C. Bocquet, Arras, Artois Presses université, 2002). Disponible sur : www.cairn.info/.php?ID_ARTICLES=POETI_135_0355.

fidélité au dualisme de la forme et du sens. »²³⁶ La poésie de Dante a été pour Tcharents l'exemple de cette indissociabilité organique des deux faces de la parole poétique. Le degré de fidélité se mesure par la recherche du rythme qui garantit l'oralité du texte traduit.

Dans son *Introduction à la traductologie*, Mathieu Guidère rapporte les propos d'Efim Etkind, linguiste, écrivain et théoricien russe concernant la traduction d'un poème : « La poésie, c'est l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme. Si, en faisant passer un poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et les images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème. Absolument rien. (Etkind, 1982 :11) »²³⁷

Cette idée d'Etkind sur le fond et la forme de la traduction poétique, pose la question de l'unité minimale de la traduction que Vinay et Darbelnet ont défini ainsi : « 1) les unités « fonctionnelles » qui ont les mêmes fonctions grammaticales dans les deux langues, 2) les unités « sémantiques » qui possèdent le même sens, 3) les unités « dialectiques » qui procèdent du même raisonnement, 4) les unités « prosodiques » qui impliquent la même intonation » (M. Guidère, 2008, p. 44).

L'évolution des courants en traduction révisé les critères de la définition de cette unité. Henri Meschonnic pour qui le texte est « la seule unité de la poétique » de traduction, pense qu'une évolution significative s'est opérée, lorsque le mot a cessé d'être la plus petite unité à traduire : « L'unité-mot prévaut, en gros, jusqu'au moment où la traduction des textes profanes fait passer l'unité du mot à la phrase, dernière unité de la langue et première unité du discours. »²³⁸

On a vu que la nature interdisciplinaire de la traduction littéraire rend difficile son classement comme une activité entre l'art et la science. D'après Meschonnic « Pour la poétique, ce n'est ni une science ni un art, mais une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage. »²³⁹

Notre réflexion s'organise en deux temps : 1) *sur la forme*, les exigences peuvent être très différentes selon le projet du traducteur : de la traduction littérale jusqu'au

²³⁶ MESCHONNIC Henri. *Poétique du traduire*, 1999, p. 89.

²³⁷ Guidère, 2008, p. 53.

²³⁸ Ibid., Meschonnic, 1999, p. 122.

²³⁹ Ibid., Henri Meschonnic, 1999, p. 18.

respect scrupuleux des règles de la métrique ou de la versification, 2) *sur le fond et le statut du traducteur* : l'acte de traduire peut s'étendre du simple sens jusqu'au rythme et à la pensée poétique, et par conséquent, les compétences et la sensibilité du traducteur de la poésie sont essentielles.

Sur la forme

Pour le théoricien Robert Larose (*Théories contemporaines de la traduction*) la traduction ne doit pas être littérale ou libre, mais il faut *traduire exactement*. Pour cela il définit les conditions nécessaires : conditions préalables – connaître la langue et la culture des langues originale et d'arrivée et puis, conditions d'énonciation – le but et les plans socioculturels. Dans son article *La tâche du traducteur : de W. Benjamin à Hölderlin*, Kathrin H. Rosefield dit ceci à propos des traductions de Sophocle de Hölderlin : « ...le poète allemand prenait le plus grand soin de traduire aussi fidèlement que possible : non pas selon un génie tout à fait personnel et arbitraire — infligeant une « fragmentation » subjective au texte du grand tragique — mais en respectant l'équilibre très complexe du texte d'origine, la texture d'idées, de sensations et d'expériences déterminées par un contexte historique dans lequel s'insèrent les compositions de Sophocle. »²⁴⁰

En France, on distingue deux approches distinctes : celle de Baudelaire, la traduction poétique doit respecter la rime et celle de Paul Valéry, de rendre la forme jusque dans la prosodie.

Or, le regard sur la traduction change régulièrement.²⁴¹ Le traducteur ne pense pas seulement à la réception, mais au transfert de « l'étrangeté » du texte de la langue-source dans la langue-cible ou ce que Hölderlin définit comme « l'élément *oriental* », « saisir le rythme », « respecter les ambiguïtés syntaxiques et lexicales » dans ses traductions de Sophocle.²⁴² Cette vision de la traduction est à l'opposé de la formulation « francourantisation » inventée par Meschonnic qui la condamnait fermement.

²⁴⁰ Kathrin H. Rosefield. *La tâche du traducteur : de W. Benjamin à Hölderlin*, Disponible sur : file:///D:/Dialnet-LaTacheDuTraducteur-4925301%20(2).pdf, p. 18.

²⁴¹ On ne peut pas être « neutre » ou « objectif » dans la traduction. Le temps et le contexte politique et social changent la perception de la traduction. Il existe des courants tels que *la censure des traductions* (Lefevre), *le colonialisme européen* (le facteur temps joue sur la traduction, selon Niranjana) et selon Meschonnic, *l'impérialisme culturel*.

²⁴² Ibid., Kathrin H. Rosefield. *La tâche du traducteur : de W. Benjamin à Hölderlin*, p. 27 et p. 31.

Il s'agit également du temps qui joue sur la manière de traduire et le projet de traduction. Connaître globalement l'auteur et l'historicité de son œuvre permet de saisir tous les paramètres du texte à traduire pour créer « un milieu méta-littéraire et méta-linguistique qui s'interpose entre le texte et la traduction. »²⁴³

La traduction n'échappe pas aux règles du rapport intrinsèque entre l'espace et le temps. Le traducteur utilise les moyens linguistiques de la langue d'arrivée pour *recréer* l'œuvre dans un nouvel espace au présent. L'intention du traducteur oriente le choix du langage de traduction à adopter : « ... le langage n'entre en action qu'associé au facteur temps. Aucune forme sémantique ne se place hors de la durée. Chaque fois qu'on utilise un mot, on réveille les échos de toute son histoire antérieure. Un texte est toujours pris dans l'épaisseur d'une période historique donnée ; il jouit de ce que les linguistes appellent structure diachronique. Lire pleinement, c'est restituer le vif des valeurs et des intentions où se meut la parole effective. »²⁴⁴

Sur le fond et le statut du traducteur

Goethe fait partie de ces poètes-traducteurs pour qui la reproduction de la musicalité et des rythmes de l'autre langue est primordial : « Convaincu, (Goethe) comme il l'était, de la continuité de la gamme des formes de vie, de la présence d'une trame complexe et ramifiée, toute en harmonie bien que souvent cachée, au sein de la réalité morphologique, il ressentait le passage de la signification et de la musique d'une langue à une autre comme une caractéristique de l'universalité. »²⁴⁵ Tenter de recréer la musicalité, l'oralité du texte d'origine doit être une priorité difficile à atteindre ; ce qui fait classer la traduction en art. Selon Goethe, la traduction : « ...(une) rencontre-métamorphose de deux langues, crée un lieu d'enrichissement et d'échanges, rapporte Georges Steiner [...] Goethe et le chanteur persan Hafiz unissent leurs forces respectives au cours d'une rencontre-métamorphose. La rencontre, l'union se déroule « au-dehors » du persan et de l'allemand ou, du moins, « au-dehors » de l'allemand tel qu'il existait jusqu'à la traduction. Cependant les deux langues s'enrichissent de la naissance d'un nouvel hybride ou, plus exactement, d'une nouvelle entité. »²⁴⁶

²⁴³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, éd. Verdier, 1999, p. 98.

²⁴⁴ STEINER. *Après Babel*, 1987, p. 34.

²⁴⁵ Ibid., Georges Steiner, 1978, p. 241.

²⁴⁶ Ibid., G. Steiner, 1987, p. 244.

En suivant le raisonnement d'Etkind — si « la création verbale » est possible, alors il doit être possible la « recréation » (M. Guidère, 2008, p. 54) — on peut en déduire qu'il est possible de traduire le mystère de la création poétique. Le poète est souvent incapable de traduire ses propres idées, car il a l'impression de traduire ses visions, ses pensées en langage humain lorsqu'il écrit un poème. Ce caractère qui fait de l'écriture poétique quelque chose d'inclassable, d'insaisissable rend d'abord difficile la perception du texte dans la langue originale et puis, en traduction, sa compréhension, sa réception et sa reproduction avec moindre perte. Dans son article de fond, *La tâche du traducteur : de W. Benjamin à Hölderlin*, Kathrin H. Rosefield, rappelle une définition de la poésie : « une conception très ancienne de la poésie — les penseurs poètes antérieurs à Socrate — selon laquelle la parole poétique excède les connaissances empiriques et conceptuelles [...] l'esprit poétique à un accès intuitif à ce qui est calculable pour une intelligence autre qu'humaine ; il saisit (sans la connaître) la probabilité de relations qui restent — pour la connaissance empirique de l'homme — totalement improbables. » (site : dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4925301.pdf, p. 20)

De ce fait, il faut des traducteurs qui ont l'intuition et la sensibilité poétique pour réaliser une bonne traduction, une traduction originale, donc être un poète. Cette pensée a ses explications. Les premiers traducteurs étaient des auteurs et ils écrivaient eux-mêmes. La traduction était une partie indissociable de leur activité d'écrivain, de plus, elle représentait une source d'enrichissement cognitif et de découverte d'autres cultures. L'évolution de l'écriture en poésie devenant de plus en plus hermétique, donne l'impression que seul un poète peut rendre en traduction le sens profond dissimulé du mystère poétique. D'autant plus, qu'il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour voir l'émergence de la traductologie, comme une proposition d'étude scientifique de la traduction. Donc, la traductologie peut analyser, critiquer et proposer des approches, des modèles et des méthodes au traducteur littéraire.

Aujourd'hui, dans les analyses littéraires en traductologie, il est souvent question des traductions faites par des poètes : Jaccottet, Yves Bonnefoy, Armand Robin, et autres, même si la critique sait que le danger d'appropriation est grande : « Ainsi, paradoxalement, un poète traducteur peut bien avoir à cœur de conserver le souffle poétique entendu chez le poète étranger — ou, pour reprendre la belle déclaration d'un

poète traducteur, Eugène Guillevic, « de le faire parler dans une autre langue que la sienne, avec sa voix, telle qu'on l'entend en soi-même », sa voix poétique propre n'en demeure pas moins toujours audible dans l'œuvre du poète qu'il traduit. »²⁴⁷

Or, on constate également l'émergence des traducteurs littéraires non-poètes qui ont une approche scientifique. Claire Placial, traductrice française, spécialiste de la traduction (de Heine) et de la littérature comparée, trouve que *traduire en poète* ne signifie obligatoirement être poète pour réussir. Dans son article « *Seul un poète peut traduire la poésie* » — *Vraiment ?*, elle cherche ailleurs les compétences d'un traducteur littéraire de la poésie : « Pour moi, une bonne traduction est celle, je cite Meschonnic, qui « fait ce que le texte fait » — pour la poésie, cela suppose, tâche difficile, de cumuler écoute du sens à l'échelle du texte comme un mot, écoute de la forme générale du texte, écoute du rythme. Si on a un sonnet au départ, qu'on en ait un à l'arrivée. Si on a une image surprenante au départ, qu'on en ait une à l'arrivée (si possible la même). Si on a des coupes à des endroits incongrus au départ, qu'on en ait à l'arrivée. »²⁴⁸

Pour conclure, la chaîne de traduction — *œuvre poétique* – *acte de traduire* — *œuvre traduite* — est interactive, en mouvement, car le traducteur redonne la vie à l'œuvre originale dans un autre temps et dans un autre espace, en contrepartie, il fait sienne une pensée poétique en s'invitant dans l'univers du poète et cela est vrai et pour le poète-traducteur comme pour le traducteur littéraire.

²⁴⁷ LOMBEZ Christine. *Traduire en poète*. In : Revue POÉTIQUE, n°135, 2003, pp. 355-379, CAIRN.INFO, Chercher, repérer, avancer. Disponible sur : www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLES=POETI_135_0355.

²⁴⁸ PLACIAL Claire. *Seul un poète peut traduire la poésie* » — *Vraiment ?* In : *Langues de feu, les traducteurs et l'esprit des langues*, Tours de Babel et glossolalies. [en ligne depuis 26 octobre 2014]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/814> (consultée en mai 2015).

A/ Comprendre le micro-univers de la série *Dauphin naïrien*

Les sept sonnets s'organisent et se développent autour du même thème, en formant un micro-univers dans l'univers poétique de Tcharents.

L'assassinat d'Aghassi Khandjian — un événement politique — devient le sujet de la série *Dauphin naïrien* par le biais de la mythification de cet événement historique. Tcharents inscrit son intention poétique, telle une lecture d'actualité sous l'angle référentiel historique, par rapport au terme de *dauphin* et son interprétation mythologique à travers le terme *naïrien*, venant de deux temps et deux espaces différents.

Les sonnets, en versification irrégulière,²⁴⁹ se développent au fur et à mesure que le poète fixe son regard sur un détail d'une scène qui paraît banale, mais qui relance à chaque fois une interrogation, un pourquoi : un lien paradoxal où la cause et l'effet se mêlent. Les sonnets se forment autour de la mort d'un homme. Les titres sont

²⁴⁹ La structure des sonnets ne correspond pas tout à fait aux règles du sonnet classique à la française. La rime des tercets ne respecte pas la règle du ccd/ede, alors que les vers ne sont pas toujours versifiés en alexandrins ; ce sont des sonnets irréguliers. Ceci étant, la rime des quatrains en abba / abba est respectée, même si la rime de certains vers n'est pas parfaite. Par ailleurs, la première variante du sonnet Septième et ultime est composée de trois quatrains et d'un tercet. Dans les traductions, la rime des quatrains en abba / abba, en grande partie, est respectée. En revanche, la rime des tercets est irrégulière, car les combinaisons sont diverses, et la règle des cinq rimes n'est pas toujours respectée. Le nombre de syllabes varie de 10 à 13, avec une large prédominance d'alexandrins avec hémistiche. Quelques exemples :

Հին սեղանի վրա երկայնքն ի վար դրած / Hin sél'ani vera yérkyanqn i var drac / Sur la table ancienne, posé tout du long, (alexandrin : 6/6, sonnet I)

Մի՞թե «դոֆինն» էր այդ, – վերջին նաիրական / Mit'é «dofinn èr' ayd' -vérdj'in nairakan / Était-ce le «dauphin» – le dernier, naïrien ? (alexandrin : 6/6, sonnet I)

Որպես ջրհորն ընկած սասեղային մի ջահ / Vorpés jrhorn enkac astél'ayin mi jah / Et telle une torche astrale dans un puits échouée ; (alexandrin : 6/6, sonnet II)

Քեզ անվանեց, հիշում ես – «Նաիրական դոֆին»... / Qéz anvanéts, hichoum és - «Nairakan dofin» / Elle te nomma, te souviens-tu, – «Dauphin naïrien» ?... (treize syllabes : 4/3/6, sonnet II)

Դու համբերող էիր ու լավասիրտ, / Dou hambérol' èir ou lavasirt/Tu étais patient, bon et cordial (décasyllabe : 6/4, sonnet III)

Զե՞ որ սիրում էիր դու քն հարսին... / Čé vor siroum èir dou qo harsin ? / Tu aimais pourtant ta jeune femme, n'est-ce pas ?... » (décasyllabe : 7/3, sonnet III)

Ինչպե՞ս կարող էր հրապուրել նրան, / Inčpés karol' èr hrapourél nran / Comment pouvait-elle l'envoûter ? (alexandrin : 5/6, sonnet V)

Ի՛նչ կա այստեղ, Օ՛, Աղասի՛, դյուրթիչ. / Inč ka aystél', ô Al'asi, dyout'ič / Qu'y a-t-il là, si attrayant, ô Aghassi : (décasyllabe : /4/4/2, sonnet VII, variante 2), etc.

révélateurs et ouvrent des portes à d'autres interprétations, par exemple, le titre *Septième et ultime*, donné aux deux derniers sonnets, démontre l'intention de cette ouverture du message poétique à d'autres interprétations possibles, comme le symbole de résurrection du nombre 8.²⁵⁰

Les sonnets sont des éclats réunis dans la parole poétique d'un témoin oculaire. L'énonciation fictionnelle du témoignage d'un fait politique, en l'occurrence sa transformation en légende, fait saillir davantage l'aspect humain de cet événement. Ce témoignage scénique invite le lecteur à aller plus loin dans la perception de ce qui est tragique et, en même temps, à forger sa propre opinion.

Intertextualité : mythification d'un événement historique

D'après l'historiographie de l'ère stalinienne, Aghassi Khandjian, premier secrétaire du parti communiste bolchevik d'Arménie, se suicide le 9 juillet 1936, à Tiflis. En réalité il est assassiné par le premier secrétaire de la Fédération de la Transcaucasie, Lavrénti Beria. Le 11 juillet, la dépouille de Khandjian est transférée de Tiflis à Erevan, le 12 juillet a lieu l'enterrement, nous rapporte l'écrivain Vahram Alazan dans son article *Par les voies de la souffrance*.²⁵¹ Attristé, Tcharents écrit une série de sept sonnets, dédiée à la mémoire d'Aghassi Khandjian. Parmi les dirigeants politiques, Khandjian était le dernier soutien non seulement de Tcharents, mais d'autres artistes.

Les sonnets *I, II, V* et l'une des deux variantes de *Septième et ultime* comportent la date du 11.07.1936 et le mot, mis entre guillemets « B-er », «Բ-եր» c'est-à-dire *Belveder*. (TCHARENTS A., 1983, p. 545). La seconde variante de *Septième et ultime* comporte la date du 9-11.07.1936. Dans le livre d'Issoïan, le dernier sonnet a en plus

²⁵⁰ Quant au Huitième Jour, succédant aux six jours de la création et au sabbat, il est symbole de résurrection, de transfiguration, annonce de l'ère future éternelle : il comporte non seulement la résurrection du Christ, mais celle de l'homme. Si le chiffre 7 est surtout le nombre de l'Ancien Testament, le huit correspond au Nouveau. Il annonce la béatitude du siècle futur dans un autre monde.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont, Paris, 1982, p. 512.

²⁵¹ALAZAN Vahram. *Par les voies de la souffrance*. In : Revue littéraire *Garoun*, n°1, 1989. Disponible sur : www.historyarmenia.org (consulté le 2 mars 2011).

un tercet suivi d'un commentaire en russe et en arménien : « Իմաստուն է միայն քառուղիներ հարթող / Բուլշեիկյան կոզորդը այն երջանիկ, / Որ քեզ թաղեց իբրև դավաճանի : / Il n'est sage que le défricheur des carrefours, / La cohorte heureuse bolchevique / Qui t'enterra comme un traître. », ainsi que : « Тут кончается А. Х. – ян и начинается / Իսկական բուլշեիկյան ստալինյան հայ ղեկավարության... / Ici, s'arrête A. Kh.-ian et commence / ... du vrai pouvoir arménien bolchevik stalinien ... » (ISSOÏAN A., 2007, p. 180)

Le mot *cohorte*, ajouté à la fin de la série, a deux facettes. La cohorte *sérieuse et patriotique* incarne la force future de la patrie, consciente de la société, rêvée par le poète, qui sauvera le pays : « Իմաստուն է գուցե քառուղիներ հարթող / Հայրենաբաղձ կոհո՛րտը այն լրջամիտ, / Որ բարձրանում է արդ՝ իբրև կյանքով հաղթո՛ղ... / Il est peut-être sage le défricheur des croisées, / Cette cohorte-là sérieuse, patriotique / Qui s'élève déjà comme vainqueur par la vie... » En revanche, la *cohorte heureuse et bolchevique* symbolise ceux qui, timorés et assujettis, rampent devant le pouvoir central du Kremlin. Faut-il voir une signification particulière dans l'orthographe phonétique à *la russe* du mot *cohorte* ?

Le centre statique à l'image du cadavre de Khandjian s'élargit à une construction d'oppositions distinctes. D'un côté, c'est le couple de Khandjian et du pouvoir soviétique dans la société arménienne des années 1930, ancré dans le temps réel et de l'autre, les deux personnages historiques, devenus mythiques — Ara le Bel et la reine assyrienne Sémiramis. Tcharents exploite ce récit de la mythologie arménienne comme un hypotexte pour construire des hypertextes. Il trace des parallèles entre le réel et le mythique. Cette présentation schématique des parallèles permet de mieux visualiser les sujets réels et mythiques qui véhiculent de façon préméditée les idées, les ressentiments et le désespoir, mais aussi l'espoir du poète du devenir qui s'invite dans le texte. Dans le vers 10 du sonnet III : « Որը թվում էր արդեն մի հուշարձան քարե, / Qui déjà semblait un monument de pierre », il emploie le complément du nom *de pierre* pour qualifier d'abord le défunt Khandjian, *un monument de pierre*, et puis, lui-même : « le Tcharents de pierre ». On retrouve ici l'idée déductive de ces images dans le vers 3 de la variante 1 du sonnet VII : « Չեմ մոռանա իմ այս երկրային կյանքում / Dans ma

vie terrestre, je ne l'oublierai guère. » L'adjectif *terrestre* renvoie à son contraire : céleste ou outre-tombe.

Voici la présentation parallèle de quelques images entre l'hypotexte (l'origine de l'histoire) et ses hypertextes (les idées ou les images construites sur l'hypotexte) développés dans les sonnets.

hypotexte	hypertexte
Personnages, lieux historiques du récit mythologique <i>Ara le Bel et Sémiramis</i> .	Personnages réels, lieux, événements des sonnets.
<p><i>Ara le Bel</i> (Tcharents le nomme aussi le roi enfant)</p> <p>Selon des inscriptions et les études historiques, le roi arménien Ara ou Arghichti I^{er} (780-765) ne pouvait pas être le contemporain de Sémiramis.</p> <p>Sémiramis, attirée par la beauté physique du roi Ara, vient en Arménie et l'invite chez elle, lui proposant l'amour charnel et le pouvoir. Mais Ara, fidèle en amour envers son épouse, Nvarde, refuse l'offre de Sémiramis. La guerre éclate entre les deux pays. Ara sera tué durant un combat. Pour calmer la colère du peuple, Sémiramis annonce la résurrection d'Ara par ses guérisseurs. Ara le Bel symbolise le pouvoir, ainsi que l'indépendance du pays et de la nation au prix de sa vie : <i>la légende de la défaite</i>.</p>	<p><i>Aghassi Khandjian</i>, premier secrétaire du comité central du parti communiste de l'Arménie soviétisée.</p> <p>Il est né dans la région de Van, en Anatolie, le lieu de l'hypotexte.</p> <p>Il représente le pouvoir en Arménie : <i>Dauphin</i> et non pas <i>roi</i>. Son assassinat cache le mensonge et la trahison du système soviétique : Khandjian fut un communiste bolchevik dès 1917.</p> <p>Une partie de la société croit en la version du suicide et la partie silencieuse se sent trahie par le système comme le poète.</p> <p>Attente d'une colère populaire.</p>
<p><i>Sémiramis</i></p> <p>Sémiramis (Sammuramat ou Šamiram) règne en Assyrie de -810 à -806.</p> <p>Le mythe de Sémiramis est beaucoup plus vaste. La mythologie arménienne n'en représente qu'un fragment. La reine assyrienne envahit l'Arménie. Elle symbolise la puissance du pouvoir assyrien.</p> <p>Samiramis symbolise le pouvoir.</p>	<p><i>Le pouvoir soviétique</i>, dans la personne de Beria, assassine Khandjian à Tiflis, le 9 juillet 1936 : « la cohorte heureuse, bolchevique qui t'enterra en tant que traître ».</p> <p>Sémiramis incarne l'ensemble des autorités gouvernantes.</p> <p>Le pouvoir ressemble à un lit des passions charnelles et de la vie luxurieuse. Un régime qui sait être généreux pour ceux qui savent le flatter et être serviles.</p>
<i>Nvarde</i> , la Naïrienne : l'épouse fidèle	Tcharents fait dire à la mère du défunt :

<p>d'Ara le Bel. Pour cet amour conjugal et la chasteté, Ara refuse la beauté, la passion et les richesses de Sémiramis.</p> <p>Elle symbolise l'épouse fidèle. Une deuxième interprétation possible : elle signifie le devoir patriotique du roi.</p>	<p>« Tu aimais pourtant ta jeune femme, n'est-ce pas ? » (sonnet III, vers 8). L'épouse de Khandjian : Rosa Winsberg obtient, en 1956, la réhabilitation de son époux. Interprétation hypothétique : Tcharents voit dans la personne de « ta jeune femme » l'engagement de Khandjian vis-à-vis de ses idéaux, de l'amour fidèle pour sa patrie. Au sens propre : il aime sa femme, sa vie.</p>
<p><u>L'aède ou l'historien du récit légendaire.</u> Ce récit est arrivé jusqu'à nous surtout grâce à deux historiens : d'abord, l'assyrien Mar Apas Catina et puis, Moïse de Khorène, historien arménien du V^e siècle.</p>	<p><u>Tcharents lui-même : ami du défunt.</u> Le dernier Dauphin de la parole naïrien. Il est aussi un témoin oculaire. Le poète devient l'aède du poème selon la tradition narrative épique.</p>
<p>Le peuple du royaume de Naïri et ses composants.</p>	<p>La mère de Khandjian : à travers ce personnage poète parle, attristé et attendri. Les femmes réfugiées jouent sur trois tableaux. L'épithète « réfugiées » interpelle le lecteur sur la provenance et l'histoire difficile de leur passé et celle du peuple arménien. Leur présence anime la scène des pleurs et du deuil. La société est divisée en deux, d'un côté, le peuple en larmes, la mère, les femmes réfugiées, les guides braves et forts, le successeur heureux de demain, et de l'autre, les nouveaux ministres sur le lit de Sémiramis, la cohorte heureuse bolchevique, etc.</p>
<p>Le lieu de la légende - Pays Naïri. C'est ainsi que les Assyriens nommaient l'Arménie, et plus tard, il symbolisa l'idée de l'Arménie mythique et perdue. « Selon la légende, lorsque Sémiramis vint en Arménie, attirée par la beauté du roi ourartien Ara, elle construisit la citadelle de Touchpa. En réalité c'est Sardouri I^{er} (840-825) qui bâtit un premier bastion, à l'ouest du promontoire, renforcé plus tard par Ménoua (810-780). Arghichti (780-765) creusa son tombeau au sud et grava sur le roc les annales détaillées de son</p>	<p>La région de Van, la ville natale du personnage principal. L'adjectif naïrien désigne le pays que le poète a toujours rêvé, comme une <i>ancienne nostalgie</i>. La splendeur d'autrefois : « Les remparts de sa forteresse natale... »</p>

règne, la plus longue inscription ourartienne. » rapportent Annie et Jean-Pierre Mahé dans leur livre <i>L'Arménie à l'épreuve des siècles</i> , éd. Gallimard, Découvertes, 2005, p. 19.	
Sémiramis annonce la fausse résurrection d'Ara, afin de garder en secret la mort d'Ara. Elle le remplace par un de ses favoris.	Vérité souillée : « Mystère scellé sur les lèvres / L'obscurité criminelle » Pour cacher les plaies de balles, on avait fait poser deux roses sur les tympanes de Khandjian : « Un tas de fleurs abhorrible »
Sémiramis utilise la séduction pour attirer Ara, mais le refus d'Ara déclenche la guerre entre les deux pays.	Khandjian est bolchevik dès la première heure, plus tard, il est trahi par le parti.
Dans la légende, le fils d'Ara et de Nvarde assure la continuité de l'Arménie. L'avenir existe, il est possible. Dans la légende, Sémiramis, persécutée par ses propres enfants, meurt en Arménie.	<i>Successeurs heureux de demain.</i> Les braves et forts guides vaincront en vivant. La légende de notre victoire : une invitation à une lecture et à une écriture nouvelle de l'avenir du pays et de son destin, pour rompre la malédiction de <i>la légende de la défaite</i> .

L'organisation évolutive du thème commun des sonnets

Tcharents fixe quelques règles de narration poétique, voire théâtrale : dégager, en huit variations, des images parallèles qui s'entrechoquent dès leur commencement jusqu'à la fin de la narration. La narration part d'un fait réel avec une mise en scène où des personnages animés et inanimés, à l'instar d'une tragédie grecque (pleurs, lamentations du chœur, un malheur qui présage d'autres malheurs, mais avec le sentiment de subir pour la bonne cause) donnent voix à d'éternels questionnements sans attendre de réponse, car les réponses existantes s'effeuillent une par une tout le long de la narration poétique qui demeure hermétiquement fermée à des oreilles malveillantes.

Les sonnets forment un récit qui évolue dans le temps. La progression argumentative et descriptive des idées prépare le terrain pour d'autres réflexions et invite à examiner le personnage principal chaque fois sous un angle différent. Les éléments extratextuels des sonnets tels que la numérotation des sonnets, les sous-titres suggestifs et la datation des poèmes orientent la réception des sonnets. De la même façon, les sous-titres deviennent des repères significatifs énonçant la suite logique de l'évolution du récit poétique.

Le sujet principal des sonnets, qualifié de *Dauphin nairien*, fait référence à une plaisanterie de Tcharents (sonnet II, AI, 174), lorsqu'il avait amicalement surnommé Khandjian ainsi en raison de sa fonction de secrétaire général du parti bolchevik comme le principal représentant du pouvoir central de Moscou en Arménie. Or, la métaphore est insolite et complexe. Le terme *dauphin* réfère à la noblesse française, alors que l'épithète *nairien*²⁵² (*նաիրական*, *nairakan* ou *նաիրյան*, *nairyán*) relative au nom donné autrefois à l'Arménie, endosse en littérature, surtout après le génocide, le symbole de la patrie perdue, abstraite et transcendante. Le lecteur devine que le sonnet parle d'un dignitaire d'un pays. Mais l'épithète *vrai* du sous-titre du sonnet II, dévoile le début d'une intrigue : on pense forcément au contraire du *vrai* qui est le *faux*, *fictif*.

Le sous-titre *La mère* définit le champ lexical du sonnet III — la relation mère endeuillée par la mort d'un fils métaphoriquement représenté par le *jeune prince* de lignage royal représentant la relève, la continuité de la monarchie française. En écho avec l'image de la *famille endeuillée* et entourée des *femmes réfugiées en pleurs* du sonnet II — « Այս գաղթական կանանց ընտանեկան սուգով / Եվ շիվանով միայն շրջապատած / Entouré seulement du deuil de la famille / Et des pleurs déchirants de ces femmes réfugiées », le vocabulaire s'élargit, dans le sonnet III, vers d'autres membres de la famille, par exemple, la figure de la jeune épouse (*հարս*, *hars*, vers 8), qu'on peut traduire par *jeune femme*, *jeune mariée*, *fiancée*, *créature délicate*, *belle-sœur*, *belle-fille* ou *la bru*. Ici, son usage est polysémique : au sens propre, il désigne la jeune

²⁵²Les sources historiques attribuent la naissance du peuple arménien à la rencontre des populations européennes de la branche thraco-phrygienne, déplacées vers l'Anatolie au XII^e siècle av. J.-C., et des autochtones du royaume d'Ourartou, au début du IX^e siècle av. J.-C. Dans les inscriptions cunéiformes (entre le XV^e et XIII^e siècle av. J.-C.), on trouve le nom Haïassa (le pays des Haïs) et Nairi : les Assyriens appelaient ainsi l'Arménie.

épouse du défunt, mais une réception *intertextuelle* oriente vers une interprétation par l'engagement du défunt envers la patrie.

Dans le tableau suivant, la parole se matérialise sur des lèvres : le sous-titre *Les lèvres* du sonnet IV incarne la recherche de la vérité sur *ces lèvres scellées* à jamais. Tcharents emploie le mot *xorhourd* (*խորհուրդ*) qu'on peut traduire par *conseil, sens sibyllin, profondeur, pensée, mystère* pour le message qui restera secret. Dans les vers 2 et 10, nous le traduisons d'abord par *sens* et puis par *mystère*. L'image et le sens de la première strophe manifestent le désir du poète-narrateur de déchiffrer ce secret, ce message dont le contenu sibyllin le transforme en un mystère.

Les sous-titres *Légende* du sonnet V et *Mort à la légende* du sonnet VI, affichent l'intention *transtextuelle* pour utiliser le terme de Genette. Tcharents fixe clairement sa volonté de percevoir l'événement réel en une transformation mythique, mais aussi l'idée déductible de cette légende : la défaite nationale. Le sous-titre *Sagesse* des deux derniers sonnets annonce une solution, une compréhension, une conclusion vertueuse et réfléchie. Il vivra dans les cœurs des gens comme une *douleur, un chagrin* (*սնքսնք*) *constant* : « Եվ գրույցի նման նաիրական, կամ մի / Առասպելի նման ժողովրդի հոգու / Et comme le récit naïrien, ou comme / La légende dans l'âme du peuple », etc. (ISSOÏAN A., 2007, p. 179).

Tcharents respecte une certaine régularité jusqu'au choix logique des sous-titres pour mener le lecteur à la découverte de la vérité, de *sa* vérité. La toile de fond est simple : une veillée mortuaire d'un enterrement bâclé, *en marche pitoyable, secrète* (Sonnet V, vers 10). La famille, les pleurs et les interrogations d'une mère en deuil, la douleur du poète-ami attristé avec ses doux souvenirs, ses observations pessimistes sur l'avenir, lesquelles dévoilent, d'abord le chagrin d'un homme ayant perdu un ami cher, puis la transformation d'une colère impuissante et réprimée en une parole interdite, sans voix, où, à l'instant même de sa conception, n'est présent que le lecteur du futur.

Le mouvement, organisé autour de la mort du personnage principal, dans une réalité temporelle et spatiale, se révèle être doté d'une puissance poétique. C'est un mouvement en spirale partant d'un point mort, statique : « Dans l'ombre du séjour d'avant, il était couché, / Sur la table ancienne, posé tout du long, / Dans son cercueil de bois... » (sonnet I, vers 1-3). Le personnage principal est mort. Sa présence muette

émeut l'entourage et met en mouvement les autres sujets des sonnets, et surtout les pensées suite aux observations du poète.

Le recueillement auprès d'un mort est un instant qui interpelle et qui, qu'on le veuille ou non, appelle à méditer sur le défunt, sur ce monde et sur la condition humaine. Le défunt Khandjian était un homme important, un dirigeant politique, le chef du pays. Il n'est pas difficile d'imaginer les réactions que son assassinat camouflé a pu susciter auprès du peuple qui tente de survivre tant bien que mal après tant de désastres. Tcharents l'exprime à travers la description du bouquet de fleurs déposé sur le visage du défunt : « Abhorrible ; gisait un tas de fleurs » (traduction littérale, sonnet I, vers 4). Tcharents décrit les fleurs qui couvrent les deux impacts de balles que le défunt a reçues sur le front. L'adjectif *abhorrible* (*բստմեղի, գտմնելի*) désigne quelque chose à la fois de détestable et d'affreux, ainsi que l'usage du mot *tas* (*կույտ, կույտ*) à la place des termes comme *bouquet*, *brassée*, est inapproprié, or, c'est exactement le terme que le poète utilise intentionnellement pour extérioriser sa profonde détestation du pouvoir politique en place.

Si dès le sonnet I, Tcharents veut déceler la moindre pensée sur les lèvres, sur « le visage d'albâtre comme du parchemin lissé » et il se demande si le défunt est réellement le dernier dauphin naïrien, il est déjà sur la voie de la recherche de la construction d'une vérité que l'on ne peut aucunement faire taire par les moyens répressifs de quelconque régime. Le Tcharents de 1936 ne rêve plus. Il évoque le tournant politique du stalinisme et il veut croire à la force de sa parole de témoignage :

Հազարամյա, անհայտ ուղիներով խրթին / Իբրև զրահ՝ մահվան զգեստ հազար,
— / Կբարձրանա զրույցն այդ ավանդական... (vers 12-14, sonnet V).

Par des voies inconnues, abstruses, millénaires, / En habit de mort en guise d'armure, — / S'élèvera ce récit légendaire...

Les assassinats politiques sont monnaie courante dans le régime totalitaire de Staline. Comme une chape de plomb, la répression écrase la parole libre. Elle n'existe pas. Néanmoins, la possibilité du *poème-caché-dans-un-tiroir-à-clef* libère la parole poétique. Les souvenirs d'autrefois, bannis et interdits, habités par la *vieille nostalgie*, émergent comme des questions sans réponse dans son *âme coupable* qui évoque un instant de joie du passé : « Որ անմոռաց մի օր՝ կարստով հին՝ / Քեզ անվանեց, հիշո՞ւմ էս — «Նաիրական դռներն» / Qu'un jour inoubliable, avec la

vieille nostalgie, / Elle te nomma, t'en souviens-tu, — « Dauphin nairien » ? » (vers 12-14, sonnet II), etc.

En somme, la traduction des sonnets, réalisée dans le cadre de recherche scientifique, demande une connaissance de l'ensemble de l'œuvre de Tcharents, car les références et les relations contextuelles sont reliées dans le temps et dans l'espace et historique et poétique. De la même façon, un texte littéraire, singulier dans sa conception poétique, peut englober en lui l'essentiel d'un thème récurrent dans un univers poétique.

B/ Étude comparative de trois traductions d'un poème

Le poème *De ma douce Arménie* qui fait partie d'une série de poèmes est doté d'une force poétique singulière. Il est le vingtième et le dernier poème du recueil *Livre des chants* (*Տաղարան, Tal'aran*, 1920-1921, Œuvres, I, 1962, p. 221-246). Il l'a dédié à Arpénik Ter-Astvatsatrian, sa première épouse.

Le recueil est écrit dans l'esprit et le style du troubadour arménien Sayat-Nova²⁵³ dont l'œuvre à la fois poétique et musicale a une présence indiscutable dans la réalité artistique arménienne. Sa poésie est un magnifique hymne à la vie, à la liberté et à l'amour déchirant, car inaccessible.

Ce recueil est une parenthèse lyrique. On reconnaît au Tcharents de cette époque son enthousiasme pour la Révolution de 1917 et la soviétisation de l'Arménie agonisante. Le *Tagharan* est un livre d'amour et de clairvoyance : femme aimée, patrie adorée, perception de la réalité et de la condition humaine, désillusions en germe, vision prophétique du destin de son pays.

²⁵³ Sayat-Nova (1722 ?-1795) est un poète cosmopolite du XVIII^e siècle de la Transcaucasie, d'origine arménienne. Il a vécu en Géorgie et a été le poète-musicien panégyrique du roi géorgien Irakli II (1720-1798). Il a composé en trois langues : arménien, géorgien et dialecte turc de la région.

Dans des anthologies de la poésie arménienne, on trouve souvent un ou deux poèmes traduits de Sayat-Nova. Voir aussi le livre : *Sayat-Nova, Odes arméniennes*, traduction et notes de Mouradian Élisabeth et Venturini Serge, éd. L'Harmattan, coll. Poètes des cinq continents, 2006.

Tcharents connaît l'œuvre de Sayat-Nova. Il perçoit l'univers du poète-musicien tourmenté avec justesse et inspiration. Le recueil est une relecture poétique d'une musicalité saisissante des chants troubadours — thèmes, style, lexique, rimes et rythmes — qui est en même temps en symbiose avec l'expressivité de la langue de son époque. S'il existait un genre de *traduction-interprétation*, le *Tagharan* de Tcharents en serait une, tant la fidélité, mais aussi la créativité de Tcharents, sont au-delà de toute attente.

Ici, l'étude sera concentrée sur quelques priorités relevées suite à l'analyse littéraire et l'étude comparative des traductions proposées ci-dessous. Il sera question de l'usage des éléments stylistiques de la construction du texte poétique et de l'analyse du rapport du sujet avec son objet et enfin, la perception du temps et du lieu poétique.

Ես իմ անուշ Հայաստանի

I

Ես իմ անուշ Հայաստանի արեւահամ բառն եմ սիրում,
Moi, de ma douce Arménie, la parole à saveur de soleil, j'aime,

Մեր հին սագի ողբանվագ, լացակումած լարն եմ սիրում,
De notre vieille lyre, la corde aux sons endeuillés, larmoyante, j'aime,

Արնանման ծաղիկների ու վարդերի բո՛ւրբ վառման,
Des fleurs pareilles au sang et des roses, le parfum étincelant,

Ու նաիրյան աղջիկների հեզաճկուն պա՛րն եմ սիրում :
Et des jeunes filles naïriennes, la danse souple, gracieuse, j'aime.

II

Միրում եմ մեր երկինքը մուգ, ջրերը ջինջ, լիճը լուսե,
J'aime notre ciel obscur, les eaux limpides, le lac de lumière,

Արեւն ամռան ու ձմեռվա վիշապաձայն բուրբ վսեմ,
Le soleil d'été et la tempête auguste, au souffle de dragon, d'hiver,

Մթում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սեւ
Des maisonnettes, perdues dans la nuit, les murs noirs, inhospitaliers

Ու հնամյա քաղաքների հազարամյա քա՛րն եմ սիրում :
Et des villes anciennes, la pierre millénaire, j'aime.

III

Ուր էլ լինեմ — չե՛մ մոռանա ես ողբաձայն երգերը մեր,
Où que je sois — je n'oublierai pas nos chants aux voix endeuillées !

Չե՛մ մոռանա աղոթք դարձած երկաթագիր գրքերը մեր,
Je n'oublierai pas nos livres aux lettres onciales, devenues prière !

Ինչքան էլ un՝ ւր սիրտս խոցեն արյունաքամ վերքերը մեր, —
Bien que nos plaies exsangues percent mon cœur de tant d'épées ! —

Էլի՛ ես որք ու արնավառ իմ Հայաստան-յարն եմ սիրում :
Moi, toujours orphelin et brûlé en sang, ma bien-aimée Arménie, j'aime !

IV

Իմ կարոտած սրտի համար ո՛չ մի ուրիշ հեքիաթ չկա.
Pour mon cœur languissant, aucun autre conte de fées n'existe,

Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա.
Tel Narékatsi, Koutchak,²⁵⁴ aucun autre front auréolé n'existe ;

Աշխարհ անցի՛ր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա.
Parcours le monde ! Tel Ararat aucun sommet blanc n'existe :

Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սա՛րն եմ սիրում :
Tel un chemin d'inaccessible gloire, ma montagne Massis,²⁵⁵ j'aime !
(1921)

La cime de mon amour

De ma douce Arménie, berceau de Haïg,²⁵⁶ j'aime la langue
à la saveur solaire, de nos vieux sazs j'aime la voix plaintive,
j'aime le sang des fleurs, l'odeur des roses qui flamboient,
et j'aime voir danser les filles les plus belles — celles du Naïri !

J'aime l'abîme obscur de notre ciel, la transparence
des sources, la lumière lacustre, le feu noir de l'été,
le vent, la neige au comble de l'hiver, le délire
des neiges, les cris vertigineux du vent... j'aime la sauvage,
la charbonneuse figure des demeures séculaires, noyées
dans l'ombre, et la pierre, l'indestructible pierre des villes mémorables...

Toujours et en tous lieux, je me rappellerai
nos chansons douloureuses, la prière innombrable
que recèlent nos manuscrits, toutes les paroles
qui retentissent dans cette fabuleuse forêt d'oncials
et d'enluminures... le martyr des nôtres me taraude
le cœur... Arménie... Arménie... ô mon amour sanglant, mon bel amour meurtri !

Mon cœur ne sait d'autre légende
que la mémoire qui le hante,
mon cœur ne sait de front plus glorieux
que celui de Koutchak et de Narekatsi !
pour mon cœur nulle cime n'est plus blanche que celle

²⁵⁴ Nahapet Koutchak — poète arménien du XVI^e siècle, connu pour ses quatrains lyriques. Il n'existe pas de traces écrites de sa poésie. Il est probable qu'il ait fait partie des poètes, favorables à la transmission orale.

²⁵⁵ Ararat ou Massis — le mont biblique où se posa l'arche de Noé après le déluge.

²⁵⁶ **Haïg** ou **Haïk** est considéré comme l'ancêtre des Arméniens d'après les inscriptions cunéiformes, plus de 500, trouvées en Arménie, commençaient les inscriptions par des louanges adressées à leur dieu Hald ou Khald.

de l'Ararat ! le sommet de Massis — la voie de l'Absolu... la cime de mon amour.

La revue Poésie 1, Voix d'Arménie : Coup d'œil sur la poésie n°133, janvier-février-mars 1987, p. 54.

Éloge de l'Arménie

De mon doux pays d'Arménie, j'aime le nom à saveur de soleil,
De la lyre de nos aïeux, j'aime la corde baignée de pleurs,
J'aime les fleurs couleur de sang, et l'odeur ardente des roses,
Et des filles de Naïri, j'aime la danse et la gracieuse pose.

J'aime le noir de notre ciel, nos eaux limpides, nos lacs profonds,
L'été brûlant, et notre auguste hiver à souffle de dragon :
Et, murs noirs perdus dans la nuit, notre hutte inhospitalière,
Et de nos antiques cités, j'aime la pierre millénaire.

Où que je sois, je n'oublierai jamais notre chant de plainte endeuillé,
De nos livres aux lettres de fer, je n'oublierai pas la prière.
Quelque épée que plongent en mon cœur nos blessures ensanglantées,
Orphelin aux veines de feu, j'aime l'Arménie, ma Beauté.

Pour la nostalgie de mon cœur, il n'est d'autre conte enchanteur,
Plus auréolé que Narek, il n'est pas de front couronné :
Parcours le monde : est-il sommet plus blanc que les Massis ?
Chemin d'inaccessible gloire, j'aime ma montagne Ararat !

MAHÉ, Annie et Jean-Pierre. *L'Arménie à l'épreuve des siècles*, éd. Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, Histoire, n°464, 2005

De ma douce Arménie

De ma douce Arménie, j'aime la parole à saveur de soleil,
De notre lyre aux sons de deuil, j'aime la corde aux sanglots,
L'étincelant parfum de nos roses, — pareilles au soleil,
Et des filles de Naïri, j'aime la danse pudique et gracieuse.

J'aime notre ciel obscur, les sources limpides, le lac de lumière,
L'été torride, l'auguste tempête-dragon soufflant de l'hiver,
Les murs noirs de misère de nos maisons perdues dans la nuit,
Et de nos millénaires cités antiques, — j'aime la pierre.

Où que je sois, je n'oublierai pas nos chants, voix endeuillées,
De nos livres aux lettres forgées, je n'oublierai point la prière,
Que des épées de nos plaies exsangues percent mon cœur,
Orphelin, brûlé de sang, j'aime l'Arménie-ma-bien-aimée !

Pour mon cœur languissant, il n'y a d'autre conte de fée
Narek, Koutchak ; point d'autre front glorieux auréolé,
Parcours la Terre : point d'autre blanche cime que l'Ararat —
Chemin d'inaccessible gloire, j'aime le Massis ma montagne.

Serge Venturini. *Éclats d'une poétique*, Livre II, éd. L'Harmattan, 2009, p. 109.

Réurrence et anaphore : éléments constructifs de l'expression stylistique

La construction rythmique du poème est inspirée du style de Sayat-Nova et d'une façon générale de l'oralité poétique et rythmique du chant des bardes. La réurrence et l'anaphore sont les éléments principaux de l'expression rythmée et rhétorique du poème : deux approches essentielles pour un hymne, un poème élogieux.

Les seize vers du poème, divisés en quatre strophes, sont des hémistiches octosyllabiques (8-8). Tous les derniers vers strophiques : les 4, 8, 12 et 16, se terminent par le même verbe *aimer*, conjugué au présent de l'indicatif : *j'aime* (*էմ սիրում, ém siroum*). Cela assure, évidemment, une structure harmonieuse, nécessaire pour des textes à chanter, et énonce, d'emblée, l'intentionnalité du sujet vers l'objet transcendant du poème — la Patrie, son amour pour le pays natal. L'usage anaphorique du verbe transitif *aimer* au présent de l'indicatif, à la première personne du singulier, rend légitime l'engagement du sujet comme un personnage actif du poème et de surcroît, prépare le *discours* rhétorique du sujet afin d'expliquer les raisons de cet Amour infini pour l'Arménie. Les rimes sont simples et limpides, la sonorité de la mélodie est perceptible. Les rimes ont cette forme :

Première strophe : **a** oum / **a** oum / **b** an / **a** oum

Deuxième strophe : **c** sé / **c** sém / **c** sév / **a** oum

Troisième strophe : **d** mér / **d** mér / **d** mér / **a** oum

Quatrième strophe : **e** čka / **e** čka / **e** čka / **a** oum

Tcharents crée des rythmes à l'intérieur du poème où la réurrence logique prend toute sa place et joue son rôle de l'expressivité rythmique tout en mettant en valeur la signification symbolique et l'interférence de ces éléments, comme dans les vers suivants :

Vers 9 ... երգերը մեր, ...yérgére mér ... les chants nos

Vers 10 ... գրքերը մեր, ...grqére mér ...les livres nos

Vers 11 ... վերքերը մեր, ...vérqére mér ... les plaies nos

Il y a, ici, un enchaînement logique entre *chants*, *livres* et *plaies*, suivi de l'adjectif possessif *nos* qui se met en général avant le substantif à déterminer pour une mise en situation récurrente. Les *chants* symbolisent l'oralité de la culture arménienne, depuis l'Antiquité. Les *livres* font référence à l'adoption du christianisme comme

religion d'État au IV^e siècle, comme garant de l'identité arménienne conservée à travers les traductions des textes saints. Les *plaies* pour le poète représentent sans doute le passé et le présent affligeant de son pays.

Le renforcement de l'élément discursif rhétorique se fait avec l'utilisation anaphorique de la forme négative du futur de l'indicatif à la première personne du singulier :

Vers 9 : Où que je sois — **je n'oublierai pas** nos chants aux voix endeuillées !

Vers 10 : **Je n'oublierai pas** nos livres, devenus prière, aux lettres onciales !

Il arrive ainsi à mêler l'obligation et l'amour filial « Bien que nos plaies exsangues percent mon cœur de tant d'épées, – / Moi, toujours orphelin et brûlé en sang, ma bien-aimée Arménie, j'aime. »

Dans les vers 13, 14 et 15, le poète ou le sujet met en avant son *cœur languissant* en lui attribuant le rôle du personnage passif. Il mêle des éléments récurrents et anaphoriques pour justifier son élan incontrôlable d'amour et de dévouement :

Pour mon cœur languissant, aucun autre conte de fées n'existe,
Tel Narékatsi, Qoutchak, aucun autre front aurolé n'existe ;
Parcours le monde ! Tel Ararat aucun sommet blanc n'existe...

Les liens intrinsèques entre le sujet et son objet de transcendance

La singularité de l'objet est le point référent de sa transcendance et par conséquent la preuve de son adoration. Le sujet est le *moi*, la première personne du singulier et, de toute évidence, représente le poète lui-même, son adoration et son amour de la patrie — l'Arménie. Le poème est construit sur une verticalité : allant du bas vers le haut. Le poète se situe dans l'espace *Arménie*. Dès le début du poème, le poète – sujet donne le ton : il parle des choses qui peuvent esquisser un début de cet amour infini : parole à la saveur de soleil, la corde aux sons endeuillées, des larmes de la lyre séculaire, les fleurs pareilles au sang et les roses au parfum flamboyant, la danse des jeunes filles du pays de Naïri...

Si on analyse les quatre éléments principaux des arguments élogieux de la première strophe, on voit que le poète utilise un vaste champ lexical sensoriel afin de rendre unique son objet à travers sa perception subjective : la *parole* (*բան ար*, littéralement : *mot*) à la « saveur de soleil » (le goût), la *corde* (*լար*) de la lyre aux sons tristes (l'ouïe et le toucher), le *parfum* (*բուրբուր*) des fleurs rouge sang (l'odorat et la vue) et la *danse* (*պար*) des jeunes filles naïriennes (la vue).

On peut, d'une certaine façon, comprendre pourquoi Vahé Godel (version 1) dans sa traduction apporte tant d'éléments supplémentaires explicatifs d'appréciation personnelle en se prenant pour le sujet du poème. Le traducteur propose sa propre perception du poème à l'aide de transformations significatives, hors contexte (lexicales, grammaticales, syntaxiques) : « berceau de Haïg ; nos vieux sazs » — le singulier transformé en pluriel ; « le sang des fleurs » - les fleurs ne sont plus « pareilles au sang », mais on parle du « sang » des fleurs, des roses qui *flamboient*. Le parfum concerne aussi les fleurs et de plus, l'adjectif s'est transformé en une proposition subordonnée relative ou encore « voir danser les filles les plus belles — celles du Naïri ! » Le traducteur intensifie la notion de vue en rajoutant le verbe *voir* et transforme le substantif *danse* en verbe *danser*. Il déplace l'admiration du poète de la danse à la beauté des jeunes filles de Naïri.

La deuxième strophe a pour but de renforcer le sentiment de l'objectivité du sujet. Le poète apporte des arguments presque axiomatiques. Ceux qui connaissent l'emplacement géographique, les particularités climatiques et historiques de l'Arménie ne peuvent qu'être d'accord avec cette présentation. Ici, le discours poétique comporte des éléments du discours rhétorique des phénomènes visibles et perceptibles par tous. L'envie de convaincre domine l'espace contextuel : plutôt objectivité que subjectivité. Les registres mis en avant sont : emplacement géographique, cycle climatique, condition sociale et passé historique : « obscur et limpide, soleil d'été et tempête d'hiver, maisonnettes et villes anciennes... »

J'aime notre ciel obscur, les eaux limpides, le lac de lumière,
Le soleil d'été et la tempête auguste, au souffle de dragon, d'hiver,
Des maisonnettes, perdues dans la nuit, les murs noirs, inhospitaliers
Et des villes anciennes, la pierre millénaire, j'aime.

D'abord, une description panoramique de l'objet : ciel obscur, eaux limpides, lac de lumière. Il crée l'ambiguïté sur l'identification du *lac de lumière* ; aussi s'agit-il du

lac de Van, resté sous la domination turque ou le lac de Sevan en Arménie soviétisée. Clin d'œil historique ou espoir refoulé ? Sur ce point, la traduction (version 2) des Mahé (Jean-Pierre Mahé est spécialiste de renom de la Transcaucasie chrétienne, notamment de l'Arménie, de la langue et la civilisation) est significative : *nos lacs profonds*. Ainsi, la forme du pluriel enlève cette ambiguïté. La traduction des Mahé est une proposition de lecture historique, c'est-à-dire considérer l'Arménie dans son unité historique malgré les frontières du présent. En revanche, la traduction de Serge Venturini garde l'ambiguïté. Dans la traduction de Godel, le lac a cédé la place à *la lumière lacustre* perdant ainsi et l'ambiguïté et le regard historique de la traduction des Mahé.

Le passé est glorieux, le présent miséreux. Le sujet accepte même cet état misérable de l'objet adoré, car il sait que son passé fut glorieux. Ce passé glorieux est symbolisé par la *Pierre millénaire des villes anciennes* et le présent par la description des *maisonnettes aux murs noirs* et de ce fait leur aspect est *inhospitalier*. Les traductions des Mahé et de Venturini se ressemblent, mais il existe tout de même quelques petites différences. Par exemple, au niveau du choix lexical pour traduire l'idée de *maisonnettes* dans les vers 7 et 8 :

Des maisonnettes, perdues dans la nuit, les murs noirs, inhospitaliers
Et des villes anciennes, la pierre millénaire, j'aime.

Les Mahé traduisent par : « Et, murs noirs perdus dans la nuit, notre hutte inhospitalière. » Ici, le traducteur utilise l'hypallage et attribue l'épithète *inhospitalier* à la *hutte*. La noirceur des murs est repoussante, alors que les habitants de ces maisonnettes, en l'occurrence les paysans, partagent le peu qu'ils ont avec leur hôte. Venturini propose : « Les murs noirs de misère de nos maisons perdues dans la nuit », en remplaçant *inhospitalier* par *de misère*, tandis que Godel une fois de plus fait une interprétation explicative : « j'aime la sauvage, / la charbonneuse figure des demeures séculaires, noyées dans l'ombre ... »

La troisième strophe exprime l'engagement et la promesse du sujet vis-à-vis de l'objet. Le poète promet solennellement de rester fidèle et reconnaissant à sa patrie. C'est une vraie histoire d'amour adressée à la personne aimée — pour le meilleur et pour le pire. Le sujet énonce les valeurs de l'objet aimé : ses chants, ses livres et ses plaies. La symbolique de *chants* est polysémique. Le chant dans toute culture est lié à

l'oralité et à la transmission des valeurs culturelles d'un peuple. Il est également un moyen d'expression créative des peuples, la corde la plus sensible de chaque identité collective. Ici, ces chants ont la consonnance d'un deuil ; un rappel de l'histoire sanglante de l'Arménie.

Les *livres* ont toujours eu une place importante dans la vie culturelle arménienne. Dès le V^e siècle, les Arméniens transforment le livre en bouclier identitaire face à l'adversité. Ces livres *devenus prières* nous rappellent la transcendance chrétienne. Dès lors, le livre devient le moyen sacré de la diffusion des valeurs communes de la nation arménienne.

Les *plaies* sont les malheurs du pays face auxquels le poète ne cache pas sa vulnérabilité :

Bien que nos plaies exsangues percent mon cœur d'épées, —
Moi, toujours orphelin et brûlé en sang, ma bien-aimée Arménie, j'aime.

Cette concession honore l'homme inspiré qui aime éperdument. Et ce n'est pas par hasard que la patrie prend l'image de la Femme aimée, de la Bien-aimée, alors que très souvent l'image symbolique de la patrie est maternelle.

Dans les traductions des Mahé et de Venturini, l'adjectif verbal (vers 10) *devenu prière* est transformé en complément d'objet direct de la proposition, tandis que le groupe nominal *nos livres* devient complément du nom. Cette inversion des fonctions grammaticales n'est sans doute pas sans fondement, compte tenu de l'immense place que la pensée chrétienne occupe dans la langue écrite arménienne, notamment à ses débuts.

Godel : que recèlent nos manuscrits, toutes les paroles / qui retentissent dans cette fabuleuse forêt d'oncials (version 1)

Mahé : De nos livres aux lettres de fer, je n'oublierai pas la prière. (version 2)

Venturini : De nos livres aux lettres forgées, je n'oublierai point la prière (version 3)

L'adjectif *երկաթագիր* *yérkat'agir* composé des termes *yérkat'* – fer et *gir* – écrit ou lettre, les traductions *lettres forgées* et *lettres de fer* sont imaginées, mais il s'agit de la qualité et de la forme des lettres connues comme *lettres oncials* que Godel utilise cependant toujours dans une interprétation explicative. En revanche, la ressemblance entre la traduction des Mahé (publiée en 2005) et celle de Venturini (publiée en 2009)

d'une façon générale et en particulier ici, montre bien que la traduction des Mahé lui a frayé le chemin.

Ici, l'usage métonymique de l'adjectif possessif *nos* précise l'appartenance du sujet : une particule dans le tout, appelé nation. Le poète s'inscrit dans l'ensemble. Cependant, il garde son autonomie ; il demeure actif, car il est dans la promesse, dans le vouloir affirmé et conscient. Cette transcendance le pousse vers les sphères de l'au-delà. Ainsi, la dernière strophe devient le point culminant du poème hymnique.

Le cœur nostalgique du poète devient un sujet. Dans la poésie le cœur exprime la subjectivité la plus profonde du sujet. Tcharents oppose à l'aide de litotes la raison aux sentiments du sujet. Le sujet sait bien qu'il existe d'autres contes de fées, d'autres fronts auréolés, d'autres sommets blancs. Il cherche, en somme, la complicité du lecteur pour comprendre les mystères du cœur aimant.

La comparaison de la montagne Ararat avec le chemin de la gloire inaccessible met en évidence les aspirations transcendantes du poète.

Tcharents cite des noms : *Narékatsi* (Grégoire de Narek), dont *Le Livre des lamentations* est devenu prière pour tout un peuple. Koutchak est le barde de l'amour libre du XVI^e siècle arménien. L'*Ararat* ou le *Massis* — des noms que les Arméniens donnent aux deux sommets enneigés de la montagne biblique : que ce soit des sources historiques, des légendes ou des contes, l'Arménie est toujours liée à cette montagne majestueuse. Elle symbolise l'Arménie éternelle.

Le mouvement vertical se dessine enfin clairement. Le sujet a une perspective devant lui qui est l'avenir de sa patrie : ce *chemin inaccessible de gloire*. Il est inaccessible, mais n'est-il pas là, en face de lui, comme une invitation, un désir, une volonté ? Il est là et il faut le gravir.

Les Mahé traduisent *la nostalgie de mon cœur*, tandis que Tcharents parle du *cœur languissant, nostalgique*. Pour les Mahé le *front* est *couronné* alors que Tcharents emploie l'adjectif composé *լուսալուսակ*, *lousapsak* par *couronne de lumière*. Le participe passé *auréolé* semble rendre mieux l'image et le sens de l'adjectif arménien.

Par ailleurs, les Mahé évoquent les deux sommets de la montagne alors que Tcharents en parle au singulier. En ce qui concerne la traduction, l'adaptation de Vahé Godel reste jusqu'au bout interprétative et explicative selon ses critères esthétiques : la

nostalgie ne transparait pas explicitement, le front aurolé se transforme en *glorieux*, le chemin de la gloire inaccessible devient : *la voie de l'Absolu*.

L'objet de son amour, ce *chemin de l'inaccessible gloire*, comme un but à atteindre, est devant l'homme qui est au pied de la montagne à gravir. Mais cet homme est dans une réalité autre que la réflexion philosophique et esthétique. Une réalité rugueuse, rude, accrochée sur un bout de terre ensanglantée à étreindre, au sein des temps troublés. La force vient de l'abstraction du lieu et du temps du poème et un désir poétique d'éternité s'en dégage.

L'éternité comme unité de mesure du lieu et du temps poétique

Le lieu est donc déformé, le temps arrêté. Dans ce contexte de malheurs infligés par l'Histoire, l'impuissance de changer les choses est réelle chez le sujet. Il ne peut y avoir d'autres unités de mesure que l'éternité. Ce lieu, appelé Arménie, sait survivre et revivre, tel le Phénix, l'incandescent. Par conséquent, le temps aussi ne compte plus. Il s'arrête pour laisser place à la temporalité choisie par le poète. Le lieu est vaste. Les indices du lieu forment une image idyllique. Situons ce pays du sujet comme il l'entend : ciel obscur, lac de lumière, les saisons prononcées — l'été torride, l'hiver difficile, — des maisonnettes et des villes anciennes et comme indice spatial que personne ne s'y trompe, c'est la présence de la montagne biblique. Les frontières n'existent pas, il ne veut pas confiner son pays : il fut, il est et il sera, comme cette montagne figée dans le temps de l'éternité, il fait partie intégrante du paysage de sa terre et de son pays, enraciné dans sa langue et dans sa culture.

Le temps est, en effet, arrêté dans le poème. Instant éternel. Dès le début, le sujet annonce (le présent de l'indicatif) son amour pour son pays en évoquant des faits et des événements du passé et du présent dont la réalité s'impose (les deux premières strophes).

La promesse de cet amour s'accroît dans une temporalité indéfinie : il n'oublie pas les valeurs du pays natal (strophe 3) et, enfin, dans la dernière strophe, le poète est dans l'affirmation consciente et mesurée du vouloir de l'avenir. Le temps est là, mais un temps subjectif, celui du poétique de la volonté d'éternité.

Le poème *De ma douce Arménie...* est le cri d'amour et de dévouement de l'homme pour son pays. Tcharents exalte la valeur de son pays, son passé et son présent. Cette Bien-aimée exsangue et agonisante est une source vitale pour lui. C'est elle qui inspire le courage au poète. Le poète est optimiste sur le devenir de son pays, malgré son état catastrophique au présent.

La figure métaphorique de l'Homme au cœur courageux, parce qu'il aime, face à l'immensité du Chemin de la gloire inaccessible – la Montagne, et son aspiration d'atteindre son sommet, tel l'Accomplissement, cette figure singulière n'est-elle pas universelle ?

C/ Quelques réflexions autour des traductions de l'annexe 1

Avant de proposer quelques exemples sur mes choix de traduction, je trouve nécessaire de préciser l'esprit et les réflexions préalables qui ont été miennes.

Ainsi, l'idée que toute théorie par définition a ses avantages, mais aussi ses limites, redouble cette détermination de *défricher* comme dit Tcharents son propre chemin, en prenant des théories ce qui convient mieux à sa propre vision de traduction afin de réussir ses traductions. Par ailleurs, l'expérience et l'intuition qui pèsent dans la balance de prise de décision apportent toujours une touche de créativité. Traduire est une promesse de *trouvailles inespérées* que pour chaque traducteur ressemble à une récompense de ses *batailles* menées contre *l'intraduisible*.

Ici, il sera question de réfléchir autour de certaines difficultés rencontrées pendant la traduction et des solutions apportées sur le plan linguistique et stylistique. Pour la démonstration, les exemples sont présentés en dehors de leur contexte poétique.

Aspect grammatical

Aoriste arménien. L'aoriste arménien s'emploie beaucoup dans la langue aussi bien écrite que parlée et sa traduction en français demande l'emploi de différents temps verbaux en tenant compte des règles grammaticales du français, ainsi que de divers paramètres linguistiques et extralinguistiques du texte à traduire. Dans l'exemple ci-dessous, l'aoriste arménien de la proposition principale peut être suivi d'un présent de l'indicatif dans la subordonnée. Or, en français, la concordance des temps est obligatoire entre la proposition principale et la subordonnée et donc, dans la traduction, le verbe de la proposition subordonnée est à l'imparfait :

Երազեցի ընդմիջտ, թե կարոտիս կառչած / Ինձ *սպասում է* իմ Նավզիկեն...
Je *rêvai* pour toujours qu'accrochée, / À ma nostalgie, *m'attendait* — ma Nausicaa...

Les éléments contextuels aident à choisir le temps verbal approprié, par exemple un indice temporel :

Ես տեսնում եմ մի՛շտ նրա ուսը, / *Հենց որ* աչքերս *բացի*...
Je vois son épaule à chaque fois, / *Dès que j'ouvre* les yeux...

L'usage de l'aoriste du deuxième vers paraît inhabituel dans une phrase de subordination où la locution adverbiale *dès que* renforce l'immédiateté de l'action achevée, alors que dans la proposition principale le présent de l'indicatif suivi de l'adverbe *toujours* (*միշտ*) souligne la répétition d'une action hypothétique. L'hypothétique est une valeur de l'aoriste arménien, mais qui ne peut pas être exprimé par le passé simple en français.

La vivacité et l'immédiateté des actions d'une œuvre théâtrale, par exemple, demandent une proximité narrative avec le présent même si les événements mis en scène sont éloignés du présent :

Ի՞նչ *էին ուզում* նրա ինձանից, / Եվ ի՞նչ էր, որ ես նրա *չսվի*
Qu'*attendaient-ils* de moi, / Et qu'est-ce que *je n'ai pu leur donner* ?

Ici, le passé composé est, me semble-t-il, plus adéquat à l'expression théâtrale et il exprime mieux le sens d'une action passée dans un discours direct, renforcé par la construction modale avec le verbe *pouvoir* exprimant ainsi le regret du Héros incapable de répondre aux attentes du public. De la même façon, dans l'exemple ci-dessous, le passé immédiat rend le discours théâtral plus vivant : « Մեր Տնօրէնը այստէղ ձեզ *uuug* / Ici, notre Patron *vient de* vous *dire* », etc.

Accord en nombre. Même si le nombre grammatical est le même dans les deux langues, cependant, il existe des constructions et des expressions figées qui n'ont pas d'équivalents dans la langue d'arrivée, comme dans cet exemple : « Ինձ հաւնդիպեց *քանի՛* Նավզիկէ, / Որ *հեռացաւ, անցաւ* իր կարոտին կառչած՝ / Me rencontrèrent *tant* de Nausicaas ! / Qui *s'éloignèrent*, accrochées à leur nostalgie »

L'adjectif de quantité *combien, tant* (*քանի, qani*) comprend plusieurs Nausicaas à l'indéfini. En arménien, les verbes sont au singulier comme le sujet, tandis que dans la traduction les verbes sont au pluriel, car le français ne reconnaît pas ce type de construction grammaticale au singulier. Cette construction au singulier de l'arménien a des affinités avec l'impersonnel.

Construction grammaticale transformée. En raison de clarté sémantique, notamment des contraintes métriques et stylistiques, la structure grammaticale change comme dans l'exemple ci-dessous :

Մարմն՝ ւմ է հոդ ու երկիր / Յեցերի՛ց այդ՝ մահից *խուսափող*...

Nettoie [le sujet est *le vent*] les terres et le pays / De ces mites *qui évitent* la mort !

La proposition participiale *évitant la mort* (*մահից խուսափող*) concerne les mites. Le signe de ponctuation *obtus* de l'arménien qui relie ou détache des mots et des segments dans une phrase rend évident le rapport de l'épithète détachée, exprimé par la proposition participiale en arménien. Pour éviter toute ambiguïté, la proposition participiale est remplacée par une subordonnée relative.

Dans l'exemple ci-dessous, une forme participiale du verbe *sonner la trompette* (*šep'orél*) est traduite par un substantif en position d'épithète :

Միբեցի շեփոքոքոք քո ձայնը / J'aimai ta voix *trompette*

Le superlatif absolu de certains adjectifs est traduit par différentes constructions grammaticales, comme dans le vers ci-dessous, par un groupe prépositionnel : « Քանզի՛ պարզն այդ քո *սրբազնագույն* / Car ton présent *d'extrême sacralité* » — *Սրբազնագույն* / *srbaznagouyn* = adj. *sacré/saint* + le suffixe du superlatif, etc.

Déterminants et pronoms. Dans certains textes de Tcharents, le déterminant démonstratif dépasse les limites de sa fonction. Il devient un moyen de dissimulation de l'interdit et de la vérité rejetée, comme ci-dessous : « Դեռ *դրանից* առաջ / Bien avant *cela* ». Les éléments cognitifs du poème aident à comprendre la signification dissimulée dans cet emploi du pronom démonstratif neutre *cela* (en arménien, c'est le pronom démonstratif au deuxième degré de déixis du singulier) : la tragédie qui fut le génocide de 1915. Il serait difficile de percevoir le vrai sens de ce huitain et encore moins de le traduire si les connaissances historiques et politiques sur les deux périodes évoquées — 1915 et 1920 n'étaient pas réunies :

Հալածակա՛ն, որպէս քո / Ո՛ղջ ժողովուրդն *այն պահին* — / Խելակորույս քո
նզով / Չտրվեցի՛ր դու Մահի... / Ո՛չ. — չմեռա՛ր *այնժամ* դու, / Այլ սարսափից
խելագար՝ / Երազեցիր դառնալ տուն, / Որ աշխարհում էլ չկար...

Persécuté, comme tout / Ton peuple *en ce moment* — / Avec ton esprit troublé / Tu ne te rendis pas à la Mort, ... / Non ! – Tu ne mourus *en ce temps*, / Mais devenu fou de l'effroi ; / Tu rêvas de rentrer chez toi, / Qui n'existait plus dans ce monde...

J'ai voulu garder dans la traduction cette construction qui dissimule les idées du poète et en même temps suscite la curiosité du lecteur. Dans l'exemple ci-dessous, l'adjectif démonstratif de troisième degré dénomme un passé douloureux et tabouisé en Union soviétique des années 30 qu'est l'énonciation du génocide :

Բայց անցյալը *այն, այն* ուղին, *այն* ճանապարհը չարչարանաց
Mais *ce passé-là, cette* voie, *ce* chemin de calvaires.

De la même façon, l'adjectif démonstratif évoque le début des répressions : « *Այն օրից, երբ* քունն սկսվեց... / *Depuis ce jour* où le sommeil commença... » ou les conséquences de la révolution socialiste : « *Այս* Կարմիր Հողմերի ցնցող /

Ճառագայթն էր *այդ*, որ քանդեց: / C’était le rayon agitateur de *ces* Vents / Violents Rouges qui le détruisirent. »

Le poète obtient une accentuation spécifique en cumulant des déterminants :

Թող *մեր* արևը նորոգ / Անշեղ վեհանա, / Բայց սիրտը *մեր*, *մեր այն իր* /
Հազարամյա վիշտը խոր / Ինչպե՞ս մոռանա

Traduction littérale : Que *notre* soleil nouvelé / Monte sans dévier, / Mais *notre* cœur, *notre ce son* / Chagrin profond millénaire / Comment il l’oublie ?

Traduction proposée : Que *notre* nouveau soleil / Se croie sans entrave, / Mais comment *notre* chagrin — / *Ce* chagrin profond, millénaire — / *Notre* cœur peut-il l’oublier ?

Tcharents utilise l’adjectif démonstratif de premier degré pour parler de son époque, de son présent qu’il n’apprécie plus :

Ուղիներում կյանքի, բիրտ օրերում *մեր այս*

Traduction littérale : Sur les voies de la vie, dans *ces nos* jours brutaux

Traduction proposée : Sur les voies de la vie, dans *nos* jours brutaux, *ici* ».

Il est difficile de garder dans la traduction l’intensification de signification recherchée à travers les déterminants par le poète tout en respectant l’exigence métrique. Ainsi, nous proposons de remplacer l’adjectif démonstratif de premier degré par l’adverbe de lieu *ici*, ce qui est plutôt une traduction interprétative, un rappel historique.

Aspect lexical

Mots composés et dérivés. Pour exprimer ses pensées complexes ou dissimulées, Tcharents a doté certains mots et certains groupes de mots de signification particulière. Les dérivés et les mots composés sont présentés par rapport aux solutions obtenues en traduction. Voici quelques cas de traduction.

— mot composé traduit par un participe présent employé comme un adjectif

Իբրև սաղմ անմահ, *ինքնազոհ*, — / En tant qu’un germe immortel, *autosuffisant*, —
Ինքնազոհ/inqzagoh = pronom réfléchi *soi* + adj. *content/satisfait/suffisant*

Il faut noter que dans ce choix de traduction, nous avons tenu compte de l'idée générale du poème où *le germe immortel* (ISSOÏAN, 2007, p. 152) est présenté comme un élément qui a la faculté de générer et de se nourrir tout seul.

— un seul substantif remplace un nom composé formé d'un couple de synonymes, pour éviter la redondance en français :

Ի սկզբանն էր բանը, և բանն էր **ճիգ ու ջանք**
Au commencement était le Verbe et le Verbe *était effort*,

Վառում ես միշտ ու բորբոքում **իղձ ու տենչանք** անհագուրդ
Tu brûles et attises d'inassouvis *désirs*, constamment,

Ողբ ու տրտունջ դարձան և փոխվեցին լացի:
Devinrent *complaintes* et se transformèrent en pleurs, etc.

— traduction d'une expression idiomatique

« Ի՛նչ որ կյանքում **վեհ է ու լավ** (litt. *sublime et bon*) — մեր մե՛ջ է արդ ու մեզ հետ
Ce qui est *beau et grand* dans la vie — est déjà avec nous, en nous.

De la même façon, on traduit par une expression équivalente sémantique d'un terme historique : « դառնում են **հն՛ ու զուզի՛ր** / deviennent des *barbares*. » Le premier terme est le substantif *Hun* employé comme adjectif, le deuxième signifie *bête sauvage* ; l'ensemble désigne *des étrangers qui peuvent tuer*.

— mot composé (comportant une racine verbale et dont le sens correspond à un syntagme verbal) traduit par un groupe nominal, prépositionnel ou verbal :

Ինքնուրթյանն այդ **բարձրաբերձ**
Immortelle, *atteignant le firmament*

Բարձրաբերձ/baržrabérž = adj. *haut* + radical transformé de *monter/lever très haut*.

աշխարհացունց կատակլիզմների

Des cataclysmes *bouleversant le monde* !

Աշխարհացունց/ašxarhac'ounc' = subst. *monde* + radical de *secouer*, etc.

— tentative de recréer l'image analogique, sensorielle en tenant compte des différences de perception sur le plan culturel et poétique, sans oublier bien sûr les contraintes métriques :

Մյուսով — սուր *կայծակնահար* (ISSOÏAN, 2007, p. 260).

Avec l'autre — l'épée *foudroyante* (le dictionnaire de Malkhassiants, 1944, propose deux sens : a) կայծակի նման հարուածող et b) կայծակից զարկված).

Կայծակնահար/kaycakhahar = subst. *éclair* + le radical du verbe *frapper/taper*

Նայիրյան երգի — նկուղ *սևասև*

Du chant naïrien — au sous-sol *noir ténébreux*

սևասև/sévasév = répétition de l'adjectif *noir*

ou encore :

Արդեն փռել էր իր լույսը *ծիրանեզույն*

Avait déjà étendu (le soleil) sa lumière *orangée*

ծիրանեզույն/ciranagouyn = *abricot* et *couleur*, etc.

Tcharents a beaucoup travaillé le vocabulaire de la langue classique. Dans les deux exemples ci-dessous, on a deux adjectifs verbaux : *աստվածարյալ / astvacaryal / idolâtré* — le participe futur du verbe *idolâtrer, vénérer* de l'arménien classique et *նղջակիզյալ*, traduit par *sacrificiel* existant dans les dictionnaires. En revanche, l'adjectif *վարակածին, varakacin, ce qui fait naître de l'infection et contamine* composé du substantif *infection* et du radical du verbe *enfanter, être à l'origine de quelque chose*, traduit par l'adjectif *infectieux* n'exprime pas toutes les nuances sémantiques de l'adjectif arménien : « Ես՝ մեղսավոր քերթողըս *աստվածարյալ* դարի, — / *Ողջակիզյալ* արյունս *վարակածին* ... / Moi, le poète pécheur du siècle *idolâtré*, — / Mon sang *infectieux, sacrificiel*... »

Dans cette série de retour à la source de la langue classique, le cas de l'adjectif *արեգնացյալ, aragnac'yal* est intéressant : « Տեսնում եմ լոկ — Կացին *արեգնացյալ*. / Je vois uniquement – une Hache *rougeoyante*. »

Cet hapax est en fait un néologisme, créé par le poète. La métaphore de *la hache coupant les têtes* et les explications étymologiques du mot *areg, soleil* par Adjarian m'ont amenée à penser au processus du coucher du soleil lorsque le soleil devient rouge, voire rouge foncé du sang.

Traduction explicative. Parfois, une traduction explicative s'impose pour obtenir plus de clarté comme : « *Չասակարգը* — իմ փոքրիկ հանցանքները / Mes petits délits — *la classe ouvrière* ». L'adjectif *ouvrière* a été ajouté, car le mot *classe* n'a pas la même connotation cognitive en français. Le poète l'utilise dans un sens restreint, il indique la classe sociale unique et dirigiste en Union soviétique.

Mots-symboles de la poésie de Tcharents. La traduction des mots-symboles n'a pas été facile, car il a fallu choisir des mots, des termes en français pour leur redonner la même force symbolique qu'en arménien. Par exemple, à travers le mot *esprit* (*նզի, vogi*) le poète exprime la quintessence de la création, de l'art, de la force et de la sublimation :

Իմ հայրենական աշխարհի վրա / Իր նախնիների առաջին օրից — / Երազել է վիշտ մեր *նզին* նրան / Որ նոր է գալու՝ հասկանալու ինձ...

Sur ma terre patriale, dans mon pays / Dès le premier jour de ses ascendants — / Notre *esprit* a toujours rêvé d'elle / Qui viendra encore pour me comprendre ...

L'esprit personnifié se retrouve au milieu d'une image à la fois métaphorique et métonymique : « Իսկ դո՛ւ, *նզի՛* երգի մեր, / Վերադարձած արդեն տուն, — / Et toi, *esprit* de notre chant, / Rentré à la maison déjà — ». Ici, l'esprit représente le musicien Komitas qui est à la fois le représentant de cet art (personnification) et le chant national (métonymie : la partie pour l'ensemble).

Le substantif *ցնորք, c'norq, délire, illusion* et l'adjectif *նաիրյան, nairyan nairien* sont deux symboles incontournables associés dans l'univers de Tcharents.

Օ՛, նո՛րք, քն *ցնորքը* բուրյան, — / Այս թռի՛չքը մեր լայնահուն / Եվ բարբա՛ռը այս *նաիրյան*...

Ô Nork, ton *illusion* fragrante, — / Notre ample envol, celui-ci / Et cet idiome *nairien* ! ...

Le mot *կարոտ, karot, nostalgie, manque* donne du fil à retordre au traducteur. Il véhicule les mêmes nuances sémantiques, émotionnelles que le substantif portugais *saudade* ou l'allemand *Sehnsucht*.

Կարոտներիս ծովի կղզիներում անցած
Parmi les îles de la mer de mes *nostalgies*,

Նո՛ւյն *կարոտն* էս դու նայիրյան, և նստած կրկին իմ դռանը
Toi — la même *nostalgie* naïrienne, de nouveau assis à ma porte, etc.

Champ lexical et polysémie. Tcharents emploie beaucoup le mot polysémique *վերուստ*, *véroust*, *haut*, *au début*, *depuis*, *du ciel*, *venant de Dieu* : « Ներբողել էս շահերի սխրությունները սին, իբրև ուղի անմեռ, որ տրվում է *վերուստ* / Tu as fait l'éloge des exploits vains des rois, telle une voie immortelle qui se donne *de l'au-delà* ».

Parfois, l'interprétation contextuelle aide à trouver une solution : « Իր սիրտը — դեռ սափոր է *մաքուր*, / Son cœur — est une amphore encore *intacte* ». L'adjectif *մաքուր*, *maqour*, *propre* souligne plutôt la pureté, l'innocence de la *créature* qui commence à peine la vie.

L'adjectif *վէս*, *vés* signifie *fier*, *hautain*, *arrogant*, *perfide*. Le dictionnaire d'Aghayan considère ces sens vieillis et propose en plus le sens de *haut*, *noble*, *sublime*. Le choix de l'adjectif *honnête* est le résultat de l'interprétation contextuelle : « Ապրեցե՛ք ազատ, ապրուստով *վէս*, / « Vivez librement, de moyens *honnêtes* ».

Comme premier sens du mot *հողմ*, *hol'm*, les dictionnaires proposent *vent violent* et au sens figuré *catastrophe*, *révolution*. Chez Tcharents, l'idée des bouleversements est souvent exprimée par l'image métaphorique du *vent* dont le champ lexical est vaste, chargé de symboles. Différents types de vents symbolisent des situations et des idées précises.

Ճի՛շտ այդպես հիմա մեր *Քամին*, / Մեր երկրի *Հողմը* տիրող

À présent, notre *Vent*, exactement pareil / *Au Vent violent* dominant notre pays, etc.

Dans l'exemple ci-dessous, le mot *հուն*, *houn*, *cours*, *lit d'un cours d'eau* est utilisé pour l'un de ses sens figurés : *chemin*, *voie*, *processus*, *marche* : « Երգը — ընթացք է ու *հուն*, և՛ տեգ է, և՛ ոգու աղամանդյա վահան, / Le chant – est marche et *voie*, il est lance et bouclier diamantin d'esprit »

De même pour la traduction de l'adjectif *հարազատ*, *harazat* *famillier* traduit par des adjectifs différents :

Թե՛ անցյալը զգաս *հարազատ* — և թե՛ նոր լինես ներկայո՛ւմ :

Te sentir *proche* du passé — et être aussi novateur au présent. »

Ou bien :

Ինձ *հարազատ* ձայնով — իմ Նավզիկեն:

D'une voix *chère* à moi — ma Nausicaa.

Հիմնեցինք հող *հարազատ*: —

Une terre *authentique* nous bâtîmes, etc.

L'adjectif *հայրենի*, *hayréni* — *patrial, ancestral, cher, natal*, etc. — fait partie de ces mots dont la traduction ne peut rendre toutes les nuances de l'original. En français, il a fallu élargir et varier le champ lexical, car les nuances sémantiques sont nombreuses, même si l'adjectif hapax *patrial*²⁵⁷ traduit correctement le sens général de l'adjectif arménien. De plus, j'ai voulu le voir « ressuscité » dans ces traductions :

Հայրենի ջուրն ու հողը սիրող / Qui aiment la terre et l'eau *patriale*.

Ես գովք եմ երգում նաիրյան / Պանծալի ոգուն *հայրենի*, / Որ հրով կոփված
հայրերից / Ժառանգել եմ ես՝ հրի հետ արյան:

Je fais l'éloge du naïrien / Esprit *ancestral*, glorieux / Lequel, des pères trempés par le feu,
/ J'ai hérité avec le feu du sang, etc.

L'adjectif *ancestral* redonne une dimension de pérennité, d'appartenance, de transmission générationnelle. Dans l'exemple en dessous, il est question d'un lieu où la patrie et la lutte pour sa sauvegarde se superposent en une métonymie : historique, le champ de bataille incontournable de l'histoire du peuple arménien et une ville, d'ailleurs la ville natale du poète, qui dans le contexte du poème rappelle les mêmes enjeux historiques : « Ավարայրը դարձավ մի *հայրենի* քաղաք, / L'Avarair devint une ville *patriale* ».

Mots étrangers. Tcharents emploie des mots étrangers, y compris des mots français, mais emprunté souvent du russe :

Նյուանսներով անգամ բարդ...

Avec des *nuances* même complexes...

²⁵⁷ Le dictionnaire électronique du CNRS : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
Patrial, -ale, -aux, adj.,hapax. *Vos trois lettres, lues coup sur coup, me baignaient l'âme d'affections pures et douces, comme l'eau patriale de la Seine me rafraîchissait le corps.* (Balzac, Lettres Étr., 1837, p.392)
HENRI René. *Chronique illustrée du XX^e siècle.* Annonce intitulée *La Meuse – 6 septembre 1926, Aywaille - Retour en terre patriale.* In : PAC AYWAILLE, éd. Dricot, page 67. Disponible sur : books.google.fr/books?isbn=2870953240.

Գեթ հաճելի լինելու *էլեմենտար* իմաստով, — / [...] *Ֆենոմենալ*, ի վերուստ, իբրև դաշինք ու նշան —

Ne serait-ce qu'au sens *élémentaire* de l'agréable, / [...] *Phénoménale*, dès le début, comme union, étendard, etc.

L'unique mot dont la traduction par défaut est une simple transcription est le mot *Véthossyova* dans le court poème dédié à Vladimir Maïakovski, en 1937 :

Կյանքի վարպետը վերին, այդ « *Վեթոսյովան* »

Le maître suprême de vie, ce « *Véthossyova* » (TCHARENTS A., 1983, p. 223).

Ce mot créé sans doute par Tcharents fait référence à une réalité littéraire russe. Toutes les hypothèses que j'ai avancées ne sont pas solides : une variante du nom de Veda, le nom de l'ancien dieu de la poésie Velos de la mythologie slave, une abréviation des mots représentant la suprématie de la théosophie, un courant philosophique interdit en Union soviétique, le mot grec *Véthos* / *Vithos* signifiant *fond* ou *profond*... Malgré l'absence d'explications crédibles, le contexte permet d'identifier le mot *Véthossyova* — le maître ou la maîtresse du destin de Maïakovski.

Aspect syntaxique

La syntaxe des derniers poèmes de Tcharents ne s'apprête pas facilement à la traduction. Certes, un poème est avant tout un rythme, mais le sens est le garant de la compréhension de la pensée poétique et ne doit pas être négligé. Tirailé entre les exigences métriques et la fidélité sémantique, le traducteur ne peut pas toujours respecter l'ordre des vers du texte original.

En arménien, la déclinaison permet de déplacer les composants de la phrase sans déranger pour autant la compréhension du texte versifié, de plus, elle offre de nouvelles possibilités de construction rythmique, métrique, rhétorique, comme dans l'exemple ci-dessous, la place du COD *płq, toi, te* pour effet métrique et rhétorique :

Իսկ դո՛ւ, ոգի՛ երգի մեր, / Et toi, esprit de notre chant,
Traduction littérale : *Mais toi, esprit de notre chant,*

Վերադարձած արդեն տուն, — / Rentré à la maison déjà, —
Revenu déjà à la maison

Օ՛, սրբազան բերքի պես / **Toi**, comme une récolte sacrée,
O, comme une récolte sacrée

Ընդունեց սիրտը խնդուն.— / Le cœur joyeux accueillit ; —
Accueillit le cœur joyeux

Ցնծությունից խելագար / Devenu fou d'allégresse,
Fou de la réjouissance

Ժողովրդի սիրտը **քեզ**, / Le cœur du peuple en joie :—
Du peuple le cœur toi

Իբրև աճյուն դու եկար, — / Tu revins comme une dépouille
Telle une dépouille tu vins

Բայց իբրև կյանք ընդունեց: — Mais il (t')accueillit telle une vie. —
Mais en tant que vie il accueillit.

L'interpellation rhétorique se concentre dans le pronom de la deuxième personne à l'accusatif à la fin du sixième vers : *քեզ, qéz*. En français, il est impossible de le rendre à l'identique. Par conséquent, un *toi* interpellatif a été placé au début du troisième vers.

Voici un autre exemple plus compliqué encore. Il s'agit de ne pas se tromper dans l'attribution de ces deux compléments du nom — *de la graine millénaire et du chant* — en l'occurrence au groupe nominal *une récolte retardée* :

Որքան էլ ուշացած բերք / Même si une récolte retardée
Traduction littérale : *Combien même une retardée récolte*

Հազարամյա հունտի, / De la graine millénaire du chant
De la millénaire graine

Որ տվել էր դեռ երեկ անթիվ / Élançé au firmament, sans datation,
Qu'avait donné encore hier sans datation (ou innombrable)

Բարձրաբերձ վերձիգ երգի, / Qu'avait donnée encore hier,
Du très haut, élançé chant,

Ուր, իբրև սերունդ երեկվա, / Où, en tant qu'une génération d'hier,
Où, en tant qu'une génération d'hier

Մի գարունք ընդամենն առաջ — / Il y a un printemps à peine —
Un printemps en tout avant

Բարձրացել էին ի՛նչ կենսամաս / S'étaient élevés si vivaces
Étaient montés quels vivaces

Երգիչներ՝ ոգով աներկբա ... / Des chantres à l'esprit intrépide ! ...
Des chantres avec l'esprit sûr

Aspect stylistique

Hormis les figures de style habituelles, on distingue dans la poésie de Tcharents des constructions stylistiques qui témoignent de son travail scrupuleux sur le style. Ici, le poème *À mon midi* (TCHARENTS A., 1983, p. 207) est étudié pour sa construction stylistique, sonore qui permettra une démonstration réflexive sur les difficultés stylistiques, métriques et rythmiques rencontrées pendant la traduction.

Le poème dépeint à travers les tableaux métaphoriques des périodes de la vie du poète, associée à la couleur rouge sang. Il est écrit en pleine période des procès d'Erevan. Le poète présage la fin imminente de sa vie, même s'il est encore à son *midi*, cependant rouge, comme le sang *abondant et en ressac permanent*.

À la manière du style de Grégoire de Narek, il construit le texte sur la sonorité d'un son, en l'occurrence le son [k]. Évidemment, la traduction ne peut rendre cette sonorité du texte original. Néanmoins, une tentative de reproduire en français cette intention de sonorité, dans la mesure du possible, esquisse des pistes de traduction. Ainsi, en français on a obtenu une sonorité basée plus ou moins sur deux sons : [v] et [m].

On présente ci-dessous le poème en entier : ligne 1. texte original, ligne 2. transcription du texte original en alphabet latin, ligne 3. traduction littérale, ligne 4. traduction littéraire proposée.

ԻՄ ԿԵՍՕՐԻՆ / IM KÉSORIN / À MON MIDI/ À MON MIDI

Vers A

1. Օ, կարմրածուփ իմ կեսոր, — կյանք իմ՝ կանգնած դեռ կանգուն
2. O karmracoup' im késor, — kyanq im kangnac dér' kangoun
3. O ondoyant de rouge mon midi, — ma vie ; debout encore ferme
4. Ô mon midi rouge vermeil, — ma vie, debout encore ferme,

Vers B

1. Կաս-կարմրավոր ես կրկին, — օ՛, կարմրածուփ իմ կեսոր, —
2. Kas-karmravor és krkin, — o, karmracoup' im késor, —
3. Rouge foncé tu es de nouveau — ô ondoyant de rouge mon midi, —
4. De nouveau tu es écarlate, — ô mon midi rouge vermeil ! —

Vers C

1. Ե՛վ կախադան, և՛ կալանք, և կառափնուտ քո կյանքում
2. Yév kaxal'an, yév kalanq, yév kar'ap'nout qo kyanqoum
3. Et potence, et emprisonnement, et dans ta vie de morts, de décapitations
4. Dans ta vie et potence, et prison, et décapitation,

Vers D

1. Ե՛վ կափարիչ կրագույն, — դու կրեցիր, օ՛, իմ օ՛ր...
2. Yév kap'arič kragouyn, — dou kréc'ir, o, im or...
3. Et couvercle de couleur de chaux, — tu portas, ô mon jour ! ...
4. Et couvercle blanchâtre, — ô mon jour, tu supportas ! ...

Vers E

1. Կա՛մք, դու կայմեր կամեցար, — և կամարներ կամավոր,
2. Kamq, dou kaymér kaméc'ar, — yév kamarnér kamavor,
3. Volonté ! tu voulus des mâts, — et des arcs volontaires,
4. Ô volonté, tu voulus des mâts, — et des voûtes volontaires,

Vers F

1. Եվ կարոտներ կապտածիր, և կանաչներ կանաչող, —
2. Yév karotnéř kaptacir, yév kanačnéř kanačol', —
3. Et des nostalgies à l'orée bleue, et des verdure verdissantes
4. Et des nostalgies bleu ciel, et des verdure verdoyant, —

Vers G

1. Կանաչի կանչ՝ քեզ կանչող՝ և կարկաչող կանաչ օ՛ր...
2. Kanac'i kanč qéz kančol' yév karkačol' kanač or...
3. Appel féminin ; t'appelant ; et un jour vert résonnant...
4. Une voix de femme t'appelant, et un jour vert vibrant ...

Dans le vers A, le poète décrit son présent par l'image métaphorique de midi symbolisant l'âge et la maturité d'un homme, comme Dante parlait de : « Nel mezzo del cammin di nostra vita... » Tcharents qualifie ce présent par l'adjectif composé *karmracoup'* (adj.+verbe) : *ondé de rouge / au ressac rouge*. Le vers B renforce la

présence du sang : *rouge très foncé, kas-karmir*. Les événements sont davantage sanglants. Le vers C ouvre les parenthèses et énumère pourquoi cette forte touche de rouge, de sang versé. Ici, l'adjectif dérivé *kar'ap'nout, rempli de décapités* qualifie la pensée du vers D où le poète reprend l'image métonymique du personnage de son roman *Pays Nairi*, à savoir l'enseignant, l'intellectuel arménien, portant un couvercle de cercueil qui symbolise le génocide de 1915. Dans le vers E, il invoque la volonté de l'homme en lutte. Les deux qualificatifs du vers F à *l'orée bleue* symbolisant la nostalgie de ses rêves à l'influence symboliste et la métaphore *les verts verdoyant* qui évoque les attentes liées naguère à la construction de la nouvelle société. Il se rappelle dans le vers G *l'appel de femme* ou *l'appel féminin* qui l'interpelle et le *jour vert* symbole de l'insouciance d'une vie tranquille. Cette vie n'est pas statique, elle résonne, bruisse comme les eaux limpides : *résonnant*.

Répétition, anaphore. L'une des difficultés de la traduction des constructions stylistiques est l'impossibilité de procéder de la même manière. Parfois, entre la critique de la *françaiscourantisation* d'Henri Meschonnic et l'illisibilité d'une traduction littérale, il n'y a pas tellement de marge. Par exemple, la répétition de l'adverbe *uhuu / aha* chaque fois a été traduit par *voici, voilà, ainsi, ceci, cela, donc* selon le contexte : « Եվ ա՛յդ է **uhuu**, — **uhuu** այդ / Խեղճուրթունսն է եղկ ձեր ներքին, / Et c'est **en fait** cela, **voici** cette / Misère pitoyable dans votre for intérieur », ou bien :
 Եվ ինչ որ վերջապէս մնաց, — / Հնձեց Հողմն **uhuu** այս ամեհի, — / Եվ **uhuu** անապատ մահի / Մեր երգի հերկը դարձավ, —
 Et ce qui resta à la fin, / Faucha **donc** ce furieux Vent violent, — / Et **voici** un désert de mort / Devint la terre de notre chant, —

Ou bien :

Որ **դարէ՛ր, դարէ՛ր, դարէ՛ր** / Que *des siècles, des siècles de suite*

Dans la traduction la construction a été changée, mais l'insistance sur le sens de la suite discontinue des siècles semble avoir été rendue. Dans l'exemple ci-dessous, l'adverbe *tantôt (վերթ, mért)* a été conservé partout sauf un seul endroit, il a été remplacé par la conjonction de coordination **ou** pour lier le nom *la voix* à ses deux qualificatifs :

Նա *սէրթ* կանչել է ինձ սրինգային ձայնով, / *Մէրթ*՝ քնարի քնքուշ նվագի պէս, /
Մէրթ՝ դարերո՛վ ծանոթ, *սէրթ*՝ միայն նո՛ր / Ինձ հարազատ ձայնով — իմ
Նավզիկէն:

Tantôt elle m'a appelé d'une voix de flûte, / *Tantôt* comme un air de lyre délicat, — /
Tantôt d'une voix chère à moi, à peine connue, / *Ou* connue depuis des siècles, — ma
Nausicaa.

Métaphore et comparaison. La langue poétique de Tcharents est riche en
comparaison. Cela ne cause pas de difficulté, sauf pour des raisons métriques et
d'assonance, car dans une comparaison l'outil de comparaison crée parfois des
lourdeurs dans la langue de réception.

La métaphore est moins présente dans la poésie de Tcharents, mais elle est
construite avec minutie : « Ես — *երգեցիկ եղեգ* / Moi — *un roseau chantant* », ou
bien : « Եվ մազերին քն չոքեց / *Չմեռ ու ձյուն ահողոք*. / Et sur tes cheveux tombèrent
/ *Hiver et neige sans pitié* », etc.

Enfin, pour terminer je voudrais présenter quelques exemples de traduction où les
difficultés métriques et stylistiques ont trouvé, je crois, des solutions réussies.

— conservation du même champ lexical sans altération sémantique autour du mot
bride :

Իր վարքով — չափազանց նա *ախսանձ* է, / Կհաներ նա ինձ կախաղան, / Թե
չգապեր նրան — դեկավարի *սանձը*, / Որ միակ զսպիչն է նրա:

Par sa conduite – il est fort *débridé*, / À la potence il me conduirait, / Si la **bride** du chef —
ne le retenait, / Qui est son rétenteur unique.

— concordance entre l'aspect sémantique et l'aspect métrique :

Եվ երկրում, ինչպէս *բարձրանա* փոշի, / Եվ հոգիներում, ինչպէս հուշ *հաւնի*,

Et dans le pays, telle la poussière qui *se lève*, / Et dans les âmes, tel un souvenir *qui*
s'élève,

Ou encore :

Երգը այնժամ է միայն քերթողի՛ց իր և դարի՛ց իր *անցնում*, / Երբ առընչվում է
կյանքին հուր միջուկով իր *անանց*.

Le poème ne dépasse son créateur et son siècle qu'à l'*instant* / Où il communique avec la
vie par son noyau de feu *constant*.

— sonorité rythmique :

Հուսահատական ժամերին իմ սեւ / À mes heures **noires** de désespoir, etc.

Pour conclure, si l'étude d'une œuvre dans sa totalité garantit une meilleure
compréhension de l'œuvre ou une partie de l'œuvre à traduire — *comprendre c'est
traduire* — il est possible par le mouvement inverse d'affirmer que l'acte de traduire
aide à mieux comprendre l'œuvre et percevoir ses nuances.

Par conséquent, vu la complexité de la poésie de Tcharents, la traduction de son
œuvre en français demandera indubitablement beaucoup d'efforts et surtout le
dévouement du traducteur.

Conclusion

La complexité des relations du poète avec son époque et ses réactions insolites vis-à-vis de la *doxa* établie, appelée souvent par *le paradoxe Tcharents*, ont été au centre de mon étude. Tcharents, considéré comme contradictoire dans sa vie et antithétique dans sa poésie, dénonce l'étroitesse d'esprit, les mœurs de son époque et avance des sujets qui fâchent et le marginalisent davantage. Même s'il demeure la plupart du temps incompris encore aujourd'hui, de toute évidence, personne ne met en cause la grandeur de sa poésie. À ce propos, le discours courageux — prononcé durant une réunion d'accusation de Tcharents à l'Union des écrivains arméniens, en 1936 — de la romancière Zabel Essayan, victime des répressions staliniennes, sonne comme une prophétie : « Yéghiché Tcharents est notre plus grand poète ; cela est incontestable pour nous tous. Son talent étincelant nous éblouit tous... Beaucoup de nos noms disparaîtront tandis que les générations futures n'oublieront pas Tcharents. Toutefois, certains de nos noms passeront aux générations futures pour la raison d'avoir été justes ou injustes vis-à-vis de quelqu'un de valeureux comme Tcharents »²⁵⁸

La démonstration de la force de la poésie, dans le cadre de ma thèse, comme la source de survie de Tcharents, justifie les réflexions suivantes :

- 1) l'engagement du poète témoin des répressions et des restrictions des libertés par le régime totalitaire de Staline,
- 2) le thème national : le génocide de 1915, devenu une constante de la reconstruction nationale à travers la poésie,
- 3) la poésie, un lieu de survie et de résistance,
- 4) l'évolution des études tcharentsiennes depuis 1954.

²⁵⁸Extrait du discours de Zabel Yessayan (1878-1943), à une réunion de l'Union des écrivains d'Arménie, un mois avant son emprisonnement, en 1936 : « Եղիշե Չարենցը մեր ամենամեծ բանաստեղծն է, այդ անուրանալի է բոլորիս համար : Նրա տաղանդը շողշողուն լույսի պես շլացնում է մեզ... Մեզանից շատերի անունները կկորչեն, բայց գալիք սերունդները չեն մոռանա Չարենցին: Թերեւս մեզանից ոմանց անունները անցնեն գալիք սերունդներին միայն այն պատճառով, որ Չարենցի արժեքով մեկի հանդեպ եղել են արդար կամ անարդար... »
ISSOÏAN A., 2007, p. 106.

1. Le rôle de l'art poétique pour assurer la transmission générationnelle s'inscrit dans la vision poétique de Tcharents. Son action contemplative afin de *théoriser* sa vision poétique de la construction du nouveau monde et de l'éducation de l'homme nouveau se heurte à l'intolérance intellectuelle et politique de la propagande idéologique soviétique.

Après la censure du *Livre du chemin*, fin 1933, son nom est sur la *liste noire* des opposants du régime. Malgré cela, il prend des risques en écrivant des poèmes où il ne cache pas son attachement aux aspirations du passé. Par exemple, dans un huitain (TCHARENTS A., 1983, p. 104), écrit en 1935, comme une réponse adressée aux confrères apeurés, ainsi qu'au milieu politico-littéraire hostile à sa vision poétique, il assume son rôle de *chef spirituel* de toujours au nom de l'esprit *éternellement sacré* et il est prêt à lutter pour la sauvegarde « de la parole et de l'enseignement antique et de nobles aspirations » avec *le désir cruel* de leur *arracher le visage*.

Les attaques du pouvoir central dévoilent les limites de l'idéologie soviétique, mais aussi la vulnérabilité de tout le système face à cette force qu'est le *Verbe poétique*. Dans un court poème, écrit en 1935, Tcharents dénonce l'acharnement de l'État soviétique vis-à-vis de sa personne de poète : « Պետությունն՝ ամբողջ իր սպարաւանդ / Ելել է տես... մի պոետի դէմ / L'État de tout son système / S'est levé voici... contre un poète ». Or, cette méfiance du pouvoir central parle de la force *effroyable* de l'art, de la création et qui donne au poète la force de résister et de déclamer : « Հերոսն եմ ու մարդ !!! / Je suis héros et homme !!! » (14 avril 1935, ISSOÏAN A., 2007, p. 32).

Les vagues des répressions successives laissent peu à peu transparaître les perversités de l'organisation interne démoniaque du système totalitaire. Tcharents, comme tant d'autres écrivains soviétiques, comprend que le revirement politique de 1936 a renforcé le système dirigiste de Staline et que les répressions sont de nature cyclique. Au fur et à mesure que la société soviétique tombe dans le borbier du régime déshumanisé, le sentiment d'avoir une mission à accomplir ainsi s'accroît.

Son œuvre de témoignage historique et de dénonciation des répressions et de la restriction des libertés par le régime de Staline est à la base de sa poétique intimiste de survie. Dans l'univers de Tcharents, l'intime devenu un étendard pour braver les interdits de la société apeurée et recroquevillée sur elle-même, soulève des problèmes

tabous en Union soviétique. Dans l'analyse des poèmes intimistes, nous avons mis l'accent sur cette dimension de son témoignage politique et historique. Il s'agit de son engagement d'opposant : « Créer c'est résister, résister c'est créer », une idée que nous connaissons si bien en France. Sa poésie intimiste révèle l'indignation et la résistance réfractaires du poète face à la constitution « progressiste » de l'Union soviétique qui institutionnalise les ressentiments racistes et xénophobes, par exemple l'homosexualité considérée comme un acte criminel passible d'emprisonnement.

2. Le pouvoir central présente les sentiments nationaux profondément humains comme *nationalistes*. Il s'agit en fait de l'amour pour la patrie, dont l'isolement du reste du monde effraie le poète qui cherche, au contraire, une place pour elle dans le concert des nations libres. C'est l'essence même du *rêve national* de Tcharents dont la réalisation est reportée dans un avenir éloigné, lorsque les *feux criminels* du régime stalinien seront éteints.

Conscient de sa mission, de la force de sa poésie et de l'esthétique de son langage, il fait avancer l'idée de la nécessité de la reconstruction de la littérature nationale. Depuis la mort du poète Vahan Terian et la disparition de la pléiade des poètes d'Arménie occidentale, victimes du génocide de 1915, la poésie nationale, marquée à jamais par la distinction *avant* et *après* le génocide, tente de réinventer des expressions nouvelles. Or, la réalité de la *Catastrophe* (*Աղէտ, Ալ'էտ*) a mis les écrivains devant *l'impossibilité d'exprimer l'indicible*, d'autant plus que le deuil du *Grand Crime* (*Մեծ Եղեռն, Մեծ Եղ'եր'ն*) — terme que Tcharents emploie en 1933, dans son poème *Vision de mort* — prolonge : « Մեր դեմից անցնում էին արդ մանուկներ մեռյալ եւ ծերեր, / Հաշմանդամ սերունդներ ամբողջ՝ Եղեռնի հնձանին ընծա / Devant nous passaient lors des enfants morts et des vieux, / Des générations entières, mutilées : offrande au pressoir du Grand Crime » (Œuvres, IV, 1968, p. 260)

Ainsi, dès 1915 et plus tard, d'une façon dissimulée suite à *l'interdiction d'en parler* et *l'idéologisation* du champ littéraire, Tcharents nomme ouvertement cet *indicible* qui fait corps avec sa poésie.

3. Son témoignage devient possible grâce à la poésie, un haut lieu de spiritualité qui exige un travail de recherches perpétuel. Et malgré les conditions difficiles d'une

société coupée du reste du monde, Tcharents se documente tant bien que mal. Il est attentif aux mouvements politiques et artistiques : l'arrivée de Tagore à Moscou, la lutte de Gandhi, la guerre d'Espagne, les événements politiques désastreux en Allemagne nazie, etc.

Tcharents est un grand lecteur et son univers poétique, habité de visions, peuplé d'amis, hanté de proches perdus, inspiré par une clairvoyance prophétique sur l'avenir de sa poésie prend source dans ses lectures : « ... il (Tcharents) connaissait très bien la littérature historique et l'histoire des religions, il connaissait les littératures d'Orient et d'Occident, il était lettré, il avait parfaitement étudié les doctrines musulmane, bouddhiste, brahmaniste, il connaissait les ouvrages et les œuvres notoires de la littérature mondiale. Il aimait étudier les ouvrages bibliographiques. *La vie de Jésus* de Strauss, *L'esquisse de l'histoire de Rome*²⁵⁹ de Max Weber, les œuvres de Freud. »²⁶⁰

Dotée d'une spiritualité polymorphe — mythologique, christique, aux traits du Dieu de l'Art — la poésie de Tcharents entre le féminin et l'androgynisme reflète dans un miroir l'envers des choses. Il crée sa propre voie en poésie que le critique Aghababian qualifie de *chemin du soleil* : « ...la distance tout le long de laquelle le grand voyageur cherche la biographie et les attraits du temps, le sens de l'existence humaine, le destin de la patrie. C'est l'espace spirituel sur les voies duquel Tcharents affirme son monde poétique, sa rupture, et puis son alliance avec le temps, la philosophie et le style de son art. »²⁶¹

4 Nous, lecteurs du XXI^e siècle, avons le recul nécessaire pour prendre la juste mesure de l'engagement du poète et du citoyen Tcharents dont la vie et l'œuvre sont

²⁵⁹ Probablement, c'est la traduction de l'œuvre en russe *Аграрной истории Древнего мира*, de 1923 par D. M. Pétrouchévski de *Die römische Agrargeschichte in ihrer Bedeutung für das Staats.*

²⁶⁰ ... տիրապետում էր պատմական գրականությանն ու կրոնի պատմությանը, գիտեր Արեւելքի եւ Արեւմուտքի գրականություն, կարդացած էր, գերազանցապէս ուսումնասիրել էր բուդդայական, մուսուլմանական կրոնական ուղղությունները, ծանոթ էր կրոնի վերաբերյալ համաշխարհային գրականության հայտնի ստեղծագործություններին եւ աշխատություններին: Միրում էր ուսումնասիրել մատենագիտական ձեռագրեր: Սեղանի գիրքն էին Գ. Շտրաուսի « Հիսուսի կյանքը », Վեյլերի « Հռոմի պատմության ուրվագիծը », Ֆրեյդի աշխատությունները: TCHARENTS Arpenik. *Les prières d'Yéghiché Tcharents*, 1999, p. 5.

²⁶¹ Արեւի ճանապարհն այն տարածությունն է, որի ընթացքում մեծ ճանապարհորդը փնտրում է ժամանակի դիմագիծն ու կենսագրությունը, մարդկային գոյության խորհուրդը, հայրենիքի ճակատագիրը: Դա այն հոգեւոր տարածությունն է, որի ուղիներում Չարենցը հաստատում է իր բանաստեղծական աշխարհը, իր խզումը, ապա եւ դաշինքը ժամանակի հետ, իր արվեստի ոճն ու փիլիսոփայությունը:

AGHABABIAN Souren. *Yéghiché Tcharents*, vol. I, 1973, p. 7.

étudiées par la recherche littéraire et les études critiques.

Ces études (*չարենկագրականություններ, čarenc'agitout'oun, études tcharentsiennes*) débutent dès 1954, l'année de sa réhabilitation. Après la dénonciation officielle du culte de la personnalité de Staline au XX^e Congrès du Parti communiste de l'URSS en 1956 (le rapport K.), l'étude de l'œuvre de Tcharents franchit une nouvelle étape. Le *grand Dégel*, de 1954 jusqu'en 1967, permet de republier bien que sous le couperet de la censure et de réétudier — en respectant les directives littéraires politiquement orientées — l'œuvre des auteurs interdits à l'époque de Staline. On publie certains de ses poèmes, ainsi que des articles, des essais sur sa vie et son œuvre.

Durant les années 60-70, la société arménienne et son *intelligentsia* connaîtront une autre forme d'impossibilité de parler du génocide au nom de l'amitié turco-soviétique internationaliste. Or, en avril 1965, à Erevan, après la chute de plomb des premières décennies soviétiques, une manifestation inattendue fait resurgir les incompréhensions et les revendications concernant l'opacité autour de la tragédie nationale de 1915 : « Frustrés dans leur attente de réparations pour les pertes humaines, matérielles et territoriales subies pendant la Première Guerre, conscients des manipulations sur leur question nationale au gré de la diplomatie soviétique, les Arméniens répondent parfois par des explosions de colère. C'est ainsi que lors du cinquantenaire du génocide en 1965, Yérévan a été le théâtre d'une énorme manifestation... »²⁶²

Ainsi, les interrogations de Tcharents à propos de la cause nationale s'avèrent d'une actualité sans cesse renouvelée.

Même la politique de la Perestroïka de Gorbatchev des années 80, après la période de stagnation brejnevienne, n'a pu redonner un nouveau souffle à l'idéologie soviétique, au contraire les problèmes accumulés et non résolus depuis des décennies refont surface. Dans les études littéraires, on n'accentue plus l'attachement du poète à la révolution d'octobre, au contraire, on privilégie l'analyse des œuvres inédites qui révèlent d'autres aspects de sa pensée poétique.

Pendant les premières années de la période postsoviétique, après l'effondrement de l'URSS en 1991, on publie une bonne partie des inédits des archives de Tcharents et surtout des archives du N.K.V.D., qui témoignent ainsi des rapports conflictuels du poète avec les autorités soviétiques. Le lecteur découvre progressivement un autre

²⁶² MOURADIAN Claire. *L'Arménie soviétique (1921-1991)*. In : DÉDÉYAN G., *L'Histoire du peuple arménien*, 2007, p. 640.

Tcharents, à l'opposé de celui qu'il semblait connaître. Depuis, les publications et les rééditions s'accroissent. Peu à peu, les opinions se divisent, et la polémique s'installe autour de la personnalité de Tcharents : le *paradoxe Tcharents* continue...

En ce qui concerne l'avenir des études tcharentsiennes en France, des perspectives nouvelles peuvent être envisagées :

- études transversales, interdisciplinaires par rapport à l'histoire, à la sociologie, etc.
- études littéraires comparatives, par exemple, les particularités de sa poésie dans le cadre des études littéraires soviétiques, sa poésie comme un exemple de poésie engagée, l'influence de la littérature européenne, notamment française dans la poésie de Tcharents,
- dans le cadre des études arméniennes, étude philologique du langage poétique de Tcharents et ses aspects novateurs au prisme de l'évolution de la langue, etc.

Et pour conclure, je voudrais dire qu'il serait judicieux de s'atteler à la traduction de l'œuvre complète de Tcharents, en France (à ce jour, on dénombre quelques traductions de poèmes par Luc-André Marcel et G. Polodian, Rouben Mélik, Vahé Godel, Ter-Sarkissian, et autres) pour rendre possible d'une part, l'étude de l'œuvre de Tcharents en recherche universitaire, et d'autre part, pour offrir au lecteur francophone l'opportunité et le plaisir de découvrir un poète majeur du XX^e siècle. Mon travail de recherche s'inscrit donc dans cette perspective.

Bibliographie

Bibliographie générale

AFANASYAN Serge. *L'Arménie, l'Azerbaïdjan et la Géorgie : de l'indépendance à l'instauration du pouvoir soviétique (1917-1923)*, Paris, éd. L'Harmattan, 1981.

AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno. *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, éd. Mines Paris, Les Presses, 2006, 300 p.

ANDERSON Benedict. *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, éd. La Découverte / Poche, 2002.

AQUIEN Pascal. *Traduire la poésie*, éd. Actes sud, coll. Essais littéraires, 1992.

ARAGON Louis. *Histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960*, en 2 vol., Paris, éd. Presses de la Cité, 1962.

ARENDT Hannah. *Le système totalitaire : Les origines du totalitarisme*, traduction révisée par Hélène Frappat, Paris, éd. Seuil, 2005.

ARTIERES Philippe. *Poésie et politique*, éd. MSH, 2003.

BACHELARD Gaston. *L'intuition de l'instant*, suivi de l'Introduction à la poétique de Bachelard par Jean Lescure, Paris, éd. Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1979.

BACHELARD Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*, essai sur les images de l'intimité, Paris, éd. Librairie José Corti, 1948, 339 p.

BARTHES Roland. *Sur Racine*, «Histoire ou littérature», Paris, éd. du Seuil, 1963.

BATARD Yvonne. *Dante, Minerve et Apollon : Les images de la Divine Comédie*, Paris, éd. Société d'édition Les Belles Lettres, 1952.

BELEDIAN Krikor. *Désastres conjugués*, éd. Revue des Deux Mondes, novembre 2006.

BELEDIAN Krikor. Հայկական ֆուտուրիզմ, *Haykakan foutourizm*, [Le Futurisme arménien], (arm.) Erevan, éd. Sarguis Khatchents, 2009.

BENOIST de Alain. *Communisme et nazisme: 25 réflexions sur le totalitarisme au XX^e siècle, 1917-1989*, éd. Labyrinthe, 1998.

BEYLERIAN Arthur. *Le mouvement national arménien (1914-1923)*, préface de Varoujan Sirapian, Alforville, éd. Sidest, 2011.

BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éd. du Seuil, 1992.

- BRIOLET Daniel. *Le langage poétique : De la linguistique à la logique du poème*, éd. Fernand Nathan, 1984.
- CHAR René. *Feuillets d'Hypnos*, Paris, éd. Gallimard, coll. Espoir, 1946.
- CHARLES Michel. *Introduction à l'étude des textes*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1995.
- CONIO Gérard. *L'art contre les masses: esthétiques et idéologies de la modernité*, éd. L'Age d'Homme, 2003.
- COURTOIS Stéphane. *Quand tombe la nuit : origines et émergences des régimes totalitaires en Europe, 1900-1934*, éd. L'Age d'Homme, 2001.
- COURTOIS Stéphane. *Les logiques totalitaires en Europe*, éd. Rocher, coll. Démocratie et totalitarisme, 2006.
- CRÉPON Marc. *Terreur et poésie*, éd. Galilée, 2004.
- DANTE. *Vita Nova*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, trad. de Louis-Paul Guigues, 1974.
- DÉDÉYAN Gérard. *Histoire du peuple arménien*, Toulouse, éd. Privat, 2007.
- DER MELKONIAN Chaké. *Politiques littéraires en U.R.S.S. : depuis les débuts à nos jours*, éd. Presses de l'Université du Québec, 1978.
- DESSONS Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*, éd. Armand Colin, coll. Lettres sup, 2005.
- DUMONT Paul. *La mémoire du siècle 1919-1924 : Mustafa Kemal*, éd. Complexe, 1983.
- DURAND Gilbert. *L'imagination symbolique*, éd. PUF, coll. Sup, 1976.
- FERRO Marc (sous la direction). *Chronologie universelle du monde contemporain, 1801-1992*, éd. Nathan, 1993.
- FONDANE Benjamin. *L'écrivain devant la révolution*, Discours non prononcé au Congrès international des écrivains de Paris (1935), Paris, éd. Méditerranée, coll. Les pieds dans le plat, 1997.
- FRIOUX Claude. *Le chantier russe : Littérature, société et politique*, t. 1, écrits 1957-1968, Paris, éd. L'Harmattan, Paris, 2010.
- GASPARIAN Gourguen. *Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում եւ վկայություններում, Komitase jamanakacic'néri houšeroum yév vkayout'younnéroum*, [Komitase dans les souvenirs et les témoignages des contemporains], (arm.), Erevan, éd. Printinfo, coll. De musique, 2009.
- GENETTE Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, éd. Seuil, 1992.
- GIDE André. *Retour de l'U.R.S.S. suivi de Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2009.

- GRACQ Julien. *Pourquoi la littérature respire mal*, Œuvres complètes, t. 1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, Paris.
- HALBWACHS Maurice. *La mémoire collective*, éd. Gérard Namer, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997.
- HURTADO ALBIR Amparo. *La notion de la fidélité en traduction*, Coll. Traductologie, n°5, Paris, éd. Didier Erudition, 1990.
- ICKHANIEN Raphaël. *Պատմիկըսուրբիկը սլաւոնուրբիկը հայոց, Patkérazard patmout'youn hayoc'*, [*Histoire de l'Arménie illustrée*], 1 et 3 livres (arm.), Erevan, éd. Arévik, 1989 et éd. Hayastan, 2004.
- ISRAEL F. *La traduction littéraire : l'appropriation du texte* », *La liberté en traduction*, Paris, éd. Didier Erudition, 1992.
- JAKOBSON Roman. *Questions de poétique*, Paris, éd. du Seuil, 1973.
- JAFFRÉ Jean. *Le vers et le poème*, Paris, éd. Nathan, 1984.
- JOHNSON Barbara. *Défiguration du langage poétique*, Paris, éd. Flammarion, coll. Sciences humaines, 1993.
- JOUBERT Jean-Louis. *La Poésie*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Cursus, 2003.
- JURGENSON Luba. *Création et tyrannie*, éd. Sulliver, 2009.
- KHORÈNE de Moïse. *Histoire de l'Arménie*, traduction d'Annie et Jean-Pierre MAHÉ, éd. Gallimard, coll. L'aube des peuples, 1993.
- KRISTEVA Julia. *La révolution du langage poétique*, Paris, éd. Seuil, coll. Points essais, 1985.
- LA BOÉTIE. *Discours de la servitude volontaire*, présentation par Simone Goyard-Fabre, Paris, éd. GF Flammarion, Paris, 1983.
- LIBARIDIAN Gerard J. *Modern Armenia : People, Nation, State*, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.), éd. Transaction publishers, 2004, 321 p.
- LOSSKY Véronique. *Marina Tsvétaeva*, éd. Solin, 1987, l'Université du Michigan, 2008.
- MAHÉ Jean-Pierre et Annie. *L'Arménie à l'épreuve des siècles*, Paris, éd. Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, Histoire, n°464, 2005.
- MANDELSTAM Ossip. *De la poésie*, Paris, éd. Gallimard, coll. Arcades, 1990.
- MELANDRI Enzo. *La linea e il circolo, Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968, Macerata, Quodlibet, 2004.
- MELIK Rouben (sous la direction de). *La poésie arménienne : Anthologie des origines à nos jours*, éd. Les éditeurs français réunis, 1973.
- MESCHONNIC Henri. *Poétique du traduire*, éd. Verdier, 1999.

- MESCHONNIC Henri. *Ethique et politique du traduire*, éd. Verdier, 2007.
- MOURADIAN Claire. *De Staline à Gorbatchev, histoire d'une république soviétique : l'Arménie*, Paris, éd. Ramsay, 1990.
- NAREK de Grégoire. *Մատանի նղերգայրի լիբր*, *Matyan vol'bérgout'yan*, [*Livre de lamentations*], (arm.) traduit de l'arménien classique en arménien oriental par Mkrtitch Khéranian, Erevan, éd. Mourni, 2003.
- NAREK de Grégoire. *Livre de pierres*, introduction, traduction, notes par Kéchichian Isaac, préface de Mécérian Jean, postface de Beledian Krikor, Paris, éd. Cerf, 2000.
- NOEL Bernard. *Qu'est-ce que la poésie?*, l'Université du Michigan, 2008.
- NOWOTNA Magdalena. *Le Sujet, Son Lieu et Son Temps : Sémiotique et Traduction littéraire*, éd. Peeters, 2003.
- NOWOTNA Magdalena et al. *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, éd. Aux lieux d'être, 2005
- OSEKI-DÉPRÉ Inès. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, éd. Armand Collin, coll. U, 1999.
- PERKINS David. *Is Literary History Possible?* Baltimore, John Hopkins UP, 1992.
- PORÉE Marc. *Méthodologie de l'analyse et de la traduction littéraires : De la lettre à l'esprit*, éd. Ellipses Marketing, coll. Universités, 1998.
- PRÉCHAC Alain. *La littérature soviétique*, Paris, éd. PUF, 1977.
- RABAU Sophie. *L'intertextualité*, Paris, éd. Flammarion, coll. Corpus. Lettres, 2002.
- RASSON Luc. *L'Ecrivain et le Dictateur : Ecrire l'expérience totalitaire*, Paris, éd. Imago, 2008.
- REMIZOV Alexis. *Russie dans la tourmente*, Paris, éd. L'Age d'Homme, coll. Classiques slaves, 2000.
- RENAN Ernest. *Qu'est-ce une nation ?*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2011.
- RICHARD Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1981.
- RICHARD Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*, (sous-titres : Géographie magique de Nerval, Profondeur de Baudelaire, Fadeur de Verlaine, Rimbaud ou la poésie du devenir), Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1955, 250 p.
- RICOEUR Paul. *Sur la traduction*, Paris, éd. Bayard, coll. Essais, 2004.
- RISSET Jacqueline. *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, préface d'Yves BONNEFOY, Paris, éd. Hermann, 2007.

- SARTRE Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio essais, 2010.
- SERS Philippe. *Avant-gardes et totalitarisme*, Paris, éd. Les Belles lettres, coll. L'Anecdote d'or, 2003.
- SLAVINSKY Michel, STOLYPINE Dimitri. *La vie littéraire en U.R.S.S. de 1934 à nos jours*, Paris, éd. Stock, 1971.
- SOUVARINE Boris. *Sur Lénine, Trotski et Staline*, Paris, éd. Allia, 2007.
- STEINER Georges. *Après Babel*, Paris, éd. Albin Michel, 1978.
- TADIE Jean-Yves. *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, éd. Pocket, 2005.
- TAMINIAUX Jacques. *Maillons herméneutiques : études de poétique, de phénoménologie et de politique*, Paris, éd. PUF, coll. Fondements de la politique, 2009.
- TCHOPANIAN Archak. *Հայրենիքի բնութագրեր, Hayrénnerou bourastan*, [Florilège de quatrains], (arm.), Paris, éd. de l'UGAB, coll. Mélikonian, 1940, 547 p.
- THIESSE Anne-Marie. *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1999.
- TRIOLET Elsa. *La poésie russe : Anthologie, édition bilingue*, Paris, éd. Seghers, 1965.
- TROTSKY Léon. *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank, Claude Ligny et Jean-Jacques Marie, préface de Maurice Nadeau, Paris, éd. Union générale d'éditions, 1977.
- VAISSIÉ Cécile. *Les ingénieurs des âmes en chef : Littératures et politique en URSS (1944-1986)*, Paris, éd. Belin, 2008.
- VARTANIAN Nevart. *Թարգմանչափսն սովորում. տեսական եւ գործնական բնութագրերը, T'argmančakan arvést : tésakan yév gorcanakan ousoumnasirout'younnér*, [L'art de la traduction : études théoriques et pratiques], manuel d'étudiant, (arm.), Erevan, éd. Vard Hrat, 2011, 290 p.
- WERTH Nicolas. *La terreur et le désarroi : Staline et son système*, Paris, éd. Librairie académique Perrin, 2007.

Bibliographie des ouvrages sur la vie et l'œuvre de Tcharents

- AGHABABIAN Souren. *Եղիշե Չարեանց, Yél'ishé Čarénc'*, [Yéghiché Tcharents], (arm.), en 2 volumes, Erevan, éd. de l'Académie des sciences d'Arménie soviétique, 1973.
- AGHABABIAN S., MALAKHOVA M., CHIMPILIS D. *Егшише Чаренц : Очерк*

творчества, *Yél'isé Čarénc' : očerik tvorčéstva*, [Yéghiché Tcharents : *essai sur l'œuvre*], (ru.), Moscou, éd. Sovétski pisatél, 1982.

ANANIAN G. *Եղիշե Չարենցը և ռուս գրականությունը*, *Yél'isé Čarénc'e yév r'us grakanout'youne*, [Yéghiché Tcharents et la littérature russe], (arm.), Erevan, éd. Université d'Erevan, 1979, 344 p.

ANANIAN G. *Չարենցի հետ, Čarénc'i hét*, [Avec Tcharents], (arm.), Erevan, 1980, 156 p.

AROUTIOUNOV Lev. *Чаренц : Эволюция творчества, Čarénc' : évolouc'ia tvorčéstva*, [Tcharents : *évolution de l'œuvre*], (ru.), Erevan, éd. Hayastan, 1967.

BABAÏAN Archalouys. *Չարենցը Հոկտեմբերի երգիչ, Čarénc'e, Hoktémbéri yérgič*, [Tcharents, *chantre d'Octobre*], (arm.), Erevan, éd. la Compagnie de diffusion des connaissances politiques et scientifiques de la RSS d'Arménie, 1958, 37 p.

BAKHTCHINIAN Henrik. *Չարենցապատումը ըստ անտիպ վավերագրերի. Եստեսլիներ, անտիպ վավերագրեր, Čarénc'apatoum est antip vavéragréri. Namaknér, antip vavéragrér*, [Récit sur Tcharents d'après des documents inédits : *Lettres, documents inédits*], (arm.), Erevan, éd. Sarguis Khatchents, 1997.

BES Garéguin. *Իմ Չարենցը, Im Čarénc'e*, [Mon Tcharents], (arm.), Erevan, éd. Sovétakan grol', 1979, 336 p.

DABAGHIAN Noraïr, TOPTCHIAN Édourad. *Եղիշե Չարենց, Yél'isé Čarénc'*, [Yéghiché Tcharents], *essai*, (arm.), Erevan, éd. Académie des sciences de la RSS d'Arménie, 1954, 144 p.

DAVTIAN Robert, ZAKARIAN Almast. *Եղիշե Չարենցը և կերպարվեստը, Yél'isé Čarénc'e yév kérparvéste*, [Yéghiché Tcharents et la peinture], (arm.), Erevan, éd. Gitélik, 1988.

DAVTIAN Robert, GRIGORIAN Varsik. *Եղիշե Չարենցը և թատրոնը, Yél'isé Čarénc'e yév t'atrone*, [Yéghiché Tcharents et le théâtre], (arm.), Erevan, éd. la Compagnie théâtrale d'Arménie, 1984.

DAVTIAN Robert, TCHARENTS Anahit. *Եղիշե Չարենց. Կերպարվեստ և ճարտարապետություն, Yél'isé Čarénc' : Kérparvést yév s'artarapétout'youn*, [Yéghiché Tcharents : *Peinture et architecture*], (arm.), Erevan, éd. Voskan Yérévantsi, 1997.

DAVTIAN R. *Չարենցը և արվեստը, Čarénc'e yév arvéste*, [Tcharents et l'art], (arm.), Erevan, éd. Voskan Erevantsi, 2005.

EDOÏAN Henrik. *Չարենցի պոետիկան, Čarénc'i poétikan*, [La poétique de Tcharents], (arm.), Erevan, éd. Université d'État d'Erevan, 1986, 452 p.

GASPARIAN David. *Չարենցը և 1920-ական թվականների սովետական պոեզիան*,

- Čarénc'e yév 1920-akan t'vakannéri sovétahay poézian, [Yéghiché Tcharents et la poésie soviétique arménienne des années 1920], (arm.), Erevan, éd. Sovetakan grol', 1984.
- GASPARIAN David. *Ողբերգական Չարենցը*, Vol'bérkakan Čarénc'e, [Le Tcharents tragique], (arm.), Erevan, éd. Naïri, 1991.
- GASPARIAN David. *Փակ դռների գաղտնիքը : Չարենցը, Բակունցը և այլուները, P'ak dr'néri gal'tniqe : Čarénc'e, Bakounc'e yév myousnére*, [Le secret des portes fermées : Tcharents, Bakounts et les autres], (arm.), Erevan, éd. Apollon, 1994.
- GASPARIAN David. *Եղիշե Չարենցի հավատաբնությունը կամ Բանաստեղծի վերջին արարքը: Փաստավավերագրական ողբերգություն, Yél'isě Čarénc'i havataqnozt'youne kam Banastél'ci vérjin al'ot'qe : P'astavavéragrakan vol'bérgout'youn*, [L'examen de croyance d'Yéghiché Tcharents ou la dernière prière du Poète : une tragédie factuelle], (arm.), Erevan, éd. Nor-Dar, 2003.
- GASPARIAN David. *Չարենցի հետ : Հուշեր, Čarénc'i hét : Houšér*, [Avec Tcharents : Souvenirs], en deux volumes, (arm.), Erevan, éd. Naïri, 2008.
- GHAZARIAN Régina. *Չարենցյան նշխարներ : Հուշագրություն, Čarénc'yan nšxarnér : Houšagrout'youn*, [Hosties tcharentsiennes : Mémoires], (arm.), éd. Naïri, Erevan, 1998.
- GHAZARIAN Régina. *Հուշեր Չարենցի մասին, Houšér Čarénc'i masin*, [Souvenirs sur Tcharents], (arm.), Erevan, éd. Naïri, 1995.
- GRIGORIAN Seryan. *Պսակազերծում : « Եղիշե Չարենց. Երասխայտ էջեր », Psakazércoum : « Yél'isě Čarénc' : Norahayt èjér »*, [Découronnement : « Yéghiché Tcharents : pages inédites »], recueil d'articles, (arm.), Erevan, éd. Noyan tapan, 1997.
- GRIGORIAN Seyran. *Չարենց Եղիշե. Բանասիրություն և բանավեճ, Yél'isě Čarénc' : Banasirout'youn yév banavés'*, [Tcharents Yéghiché: Philologie et débat], recueil d'articles, (arm.), Erevan, éd. Zangak-97, 2002.
- GRIGORIAN Seryan. *Չարենցի բնագիրը, Čarénc'i bnagire*, [Le manuscrit de Tcharents], recueil d'articles, (arm.), Erevan, éd. «Vmv-print», 2013.
- HAKOBIAN Simeon. *Եղիշե Չարենց. Գրական քննադատական վերլուծություն, Yél'isě Čarénc' : grakan qnnadatakan vérloucout'youn*, [Yéghiché Tcharents: analyse littéraire], (arm.), Vienne, éd. Mkhitarian, 1924.
- HOVHANNISSIAN E., MAZMANIAN M., SOGHOMONIAN S. et al. *Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին. Չարենցի հետ, Hišol'out'younnér Yél'isě Čarénc'i masin : Čarénc'i hét*, [Souvenirs sur Yéghiché Tcharents : Avec Tcharents], (arm.), Erevan, éd. HayPetHrat, 1961.
- HOVHANISSIAN E., ZAKARIAN A. *Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին, Houšér Yél'isě*

Čaréc'i masin, [Souvenirs d'Yéghiché Tcharents], recueil, (arm.), Erevan, éd. Sovétakan grol', 1986.

MAHARI Gourguen. *Չարեկցնամե, Čaréc'namé*, [Tcharentsname], (arm.), Erevan, éd. Hayastan, 1968.

MAROUTIAN Achot. *Եղիշե Չարեկցի չափածոյի լեզուն և ոճը, Yél'isě Čaréc'i čap'acoyi lézoun yév vos'e*, [Le style et le langage poétique d'Yéghiché Tcharents], (arm.), Erevan, éd. Sovétakan grogh, 1979, 200 p.

NAVASAREAN Vahan. *Չարեկց (Յուշեր եւ խորհրդածույթումներ), Čaréc' (Houšér yév xorhrdacout'iunnér)*, [Tcharents (souvenirs et réflexions)], (arm.), Le Caire, éd. Housabér, 1957.

NICHANIAN Marc (sous la direction). *Yeghishe Charents : the poet of the Revolution*, (ang.), CA, USA, ed. Mazda Publishers, 2003.

NICHANIAN Marc. *Entre l'art et le témoignage, littératures arméniennes au XX^e siècle, La Révolution nationale*, t. 1, éd. Metispresses, coll. Prunus Armeniaca, 2006.

TCHARENTS Arpénik. *Մանկալուսն : Հուշ-խորհրդածույթումներ, Mankatoun: Houš-xorhrdacout'younnér*, [Orphelinat: Souvenirs-réflexions], (arm.), Erevan, éd. Naïri, 1994.

TCHARENTS Isabella. *Չարեկցի հետ. Նամակներ դուստրերին եւ մորը՝ սրբապատկարից, Čaréc'i hét: Namaknér doustrérin yév more aqsoravayréric'*, [Avec Tcharents : Lettres à ses filles et à sa mère, des camps], (arm.), Erevan, éd. HGM, 2009.

TCHARKHTCHIAN Hovik. *Չարեկցի կրակոցը, Čaréc'i krakoc'e*, [Le coup de feu de Tcharents], roman documentaire, (arm.), Erevan, éd. Tigran Mets, 2010, 608 p.

YÉRIAZARIAN Azat. *Պատմության երգեհոնը. Եղիշե Չարեկց, Patmout'yan yérgéhone : Yél'isě Čaréc'*, [L'orgue de l'histoire : Yéghiché Tcharents], (arm.), Erevan, éd. Tigran Mets, 2007.

Articles et ouvrages consultés en version numérisée

Histoire et société

ALAZAN Vahram. *Տառապանքի ողիմեղով, Tar'apanqi oul'inérov*, [Par les voies de la souffrance], (arm.). In : Revue littéraire *Garoun*, n°1, 1989. [en ligne]. Disponible sur : <http://historyarmenia.org/7274.html> (consultée le 09/04/2011).

DULONG Renaud. *Qu'est-ce qu'un témoin historique ?* In : *Vox-poetica*. [en ligne].

Disponible sur : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html> (consultée le 16/06/2011).

DUMONT Paul. *L'axe Moscou-Ankara*. In : Cahiers du monde russe et soviétique, Vol. 18 N°3, p. 165-193. Doi : 10.3406/cmr.1977.1289. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_00080160_1977_num_18_13_1289 (consultée le 20/11/2011).

FEUCHTWANGER Lion. *Moscow 1937*. Traduction d'Irene Josephy en 1937, (ang.), In : éd. The Viking Press, New York. [en ligne]. Disponible sur: www.revolutionarydemocracy.org/archive/feucht.htm (consultée en janvier 2012).

LÉNINE. *Première ébauche des thèses sur les questions nationale et coloniale*. Pour le II^e Congrès de l'Internationale Communiste. In : Revue *L'Internationale Communiste*, n°11, Œuvres, publié le 14 juillet 1920, t. 31, p. 145-152. [en ligne]. Disponible sur : www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/07/vil19200714.htm (consultée le 26/12/2009).

MELKONIAN A. *Մայիսյան ապստամբության սովետահայ պատմագրությունը, Mayisyan apstambout'yan sovétahay patmagrout'younu, [L'historiographie soviétique arménienne de la révolte de mai]*, à l'occasion du 50^e anniversaire. In : *Պատմաբանասիրական հանդես, Patma-banasirakan handés, [Revue historique-philologique]*, (arm.). [en ligne]. Disponible sur : [http://hpj.asj-oa.am/1500/1/1970-2\(197\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/1500/1/1970-2(197).pdf) (consultée le 01/10/2011).

ROSSELLI Alberto. *La tragedia armena : Il primo « olocauste » dell'epoca contemporanea*. In : Revue *Metapolitica*, (it.). [en ligne]. Disponible sur : www.metapolitica.net/rosselli.html (consultée le 12/03/2012).

WERTH Nicolas. *Les « opérations de masse » de la « Grande Terreur » en URSS, 1937-1938*. In : Bulletin de l'IHTP, n° 86, 2006. [en ligne]. Disponible sur : www.ihtp.cnrs.fr (consultée le 15/12/2011).

ZHUKOV Yuri. *Репрессии и Конституция СССР 1936 года, R'éprésii i Konstitouc'iya SSSR 1936 goda, [Les répressions et la Constitution de l'U.R.S.S. de 1936]*, (ru.). [en

ligne]. Disponible sur : www.august-1914.ru/zhukov2.pdf (consultée le 07/10/2011).

La Russie soviétique aujourd'hui (1937). Publié par Lucien. In: International Council Correspondence, Vol. 3, N°2 (février 1937), traduit de Raetekorrespondenz. [en ligne]. Disponible sur : <http://bataillesocialiste.wordpress.com/2009/01/10/la-russie-sovietique-aujourd'hui-1937/> (consultée le 17 novembre 2011).

Հայկական Խորհրդային Սոցիալիստական Հանրապետություն, *Haykakan Xorhrdayin Soc'ialistakan Hanrapétout'youn*, [La République d'Arménie Soviétique Socialiste], (arm.). [en ligne]. Disponible sur : <http://encyclopedia.am/pages.php?bId=2&hId=1341> (consultée le 18/12/2011).

Histoire et littérature

AMIARD-CHEVREL Claudine. *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930*. In : Cahiers du monde russe et soviétique. Vol. 9 N°3-4. Juillet-Décembre 1968. p. 365-385. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_00080160_1968_num_9_3_1760 (consultée en 2012).

ESCOLA Marc. *Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire*. [en ligne]. Disponible sur : <http://www.fabula.org/lht/0/Escola.html> (consultée en 2010).

DONABEDIAN Anaïd. *La politique linguistique en Arménie : de l'Union Soviétique à la République indépendante*. In : Chaker, S. (éd.) *Langues et pouvoir, de l'Afrique du Nord à l'extrême Orient*, Edisud, Paris, 1998, p. 171-185. (Colloque du Bicentenaire de l'INALCO, Paris, octobre 1995). [en ligne]. Disponible sur : <http://a.donabedian.free.fr/textes/Langues%20et%20pouvoirs%20Colloque%201995.pdf> (consultée en mai 2015).

LANDRY Jean-Michel. *La formation du sujet stalinien : littérature et subjectivité en Russie soviétique (note de recherche)*. In : *Anthropologie et Sociétés*, vol. 32, n°1-2, 2008, p. 253-264. [en ligne]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderugit/018892ar> (consultée en janvier 2012).

SAPIRO Gisèle. *Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie*. In : *CONTEXTES* n°2/février 2007. [en ligne]. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/index165.html> (consultée le 8 décembre 2011).

ZARD Philippe. *Survivre et témoigner*. À propos du livre *Les Alphabets de la Shoah : Survivre, témoigner, écrire* d'Anny Dayan Rosenman (Préface d'Annette Wierviorka), CNRS, 2007. [en ligne]. Disponible sur : www.fabula.org/revue/document3553.php (consultée en février 2010).

Études littéraires :

ANGLADE Joseph. *Las Leys d'Amors*. In : Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux Toulouse, Privat, 1919-1920. Bibliothèque méridionale publiée sous les auspices de la Faculté des lettres de Toulouse, 1^{re} série, t. XVII XX. Bibliothèque de l'école des chartes, Année 1921, vol. 82, n°1, p. 186-188. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr (consultée en mars 2012).

BAKHTINE M. *Эстетика словесного творчества, Éstétika slovesnogo tvorčestva, [L'Esthétique de la création verbale]*, Moscou, éd. Isskustvo, 1979, [en ligne]. Disponible sur : elar.urfu.ru/bitstream/10995/49/1/1244285.pdf (consultée en 2012).

BARTHES Roland. *Linguistique et littérature*. In : *Langages*, 3^e année, n°12, 1968, p. 3-8. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458726X_1968_num_3_12_23 (consultée en 2012).

CHAULET ACHOUR Christiane. *Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie*. In : Henry Bauchau – *Ecrire pour habiter le monde*, sous la direction de Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte, Presses Universitaires de Vincennes, collection L'Imaginaire du Texte, 2009, p. 229-238. [en ligne]. Disponible sur : http://gradiva.univ-pau.fr/live/digitalAssets/81/81556_Achour_Antigone (consulté en septembre 2014).

DJRBACHIAN Édouard. *Հայ գրականության հասկանքները XX դարի սկզբին, Hay grakanout'yan hosanqnére XX dari skzbin, [Les courants de la littérature arménienne au début du XX^e siècle]*, (arm.). [en ligne]. Disponible sur : [http://hpj.asj-oa.am/2723/1/1977-1\(31\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/2723/1/1977-1(31).pdf) (consultée en 2012).

GALLETTI Franco. *Il percorso de Dante nei tre mondi : le due vie*. In : éd. Orientamento—

AlQibla, La pagina del Venerdì, (it.). [en ligne]. Disponible sur : www.edizioniorientamento.it (consultée en 2012).

KREMER Nathalie. *La lecture comme tableau : la microlecture entre révélation et réécriture*. [en ligne]. Disponible sur : www.fabula.org/lht/3/imprimer/Kremer.html (consultée en 2013).

LAZARD Gilbert. *Les origines de la poésie persane*. In : Cahiers de civilisation médiévale, 14^e année, n°56, Octobre-décembre, 1971, p. 305-317. [en ligne]. Disponible sur : www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_00079731_1971_num_14_56 (consultée en mars 2013).

LIMET Yun Sun. *Entre-temps, Intertextualité et critique*. In : Cahiers de narratologie 13/2006, mis en ligne le 01 septembre 2006. [en ligne]. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/349> (consultée en 2012).

MARINETTI Filippo Tommaso. *Le Futurisme*. In : *Le Figaro*, 1909. [en ligne]. Disponible sur : www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1909_marinetti.html (consultée en février 2011).

NERET Xavier-Gilles. *Mallarmé et l'«exquise crise, fondamentale»*. [en ligne]. Disponible sur : www2.cndp.fr/magphilo/philos24/article4-lmp.htm (consultée en septembre 2014).

Traduction

BENSIMON Paul, COUPAYE Didier. *Retraduire*. In : revue Palimpsestes, n°4, articles réunis par Presse, Sorbonne nouvelle, 1990. [en ligne]. Disponible sur : <https://books.google.fr> (consultée en 2013).

GODARD Barbara. *L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction*. In : TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 14, n°2, 2001, p. 49-82. [en ligne]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/000569ar> (consultée en 2013).

GUIDERE Mathieu. *Introduction à la traductologie : Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, éd. De Boeck, 2008. [en ligne partiellement]. Disponible sur : <https://books.google.fr> (consultée en 2010).

PLACIAL Claire. *Seul un poète peut traduire la poésie* » — *Vraiment ?* In : *Langues de feu, les traducteurs et l'esprit des langues*, Tours de Babel et glossolalies. [en ligne depuis 26 octobre 2014]. Disponible sur : <http://languesdefeu.hypotheses.org/814> (consultée en mai 2015).

ROBERT Claude. *L'analyse des traductions littéraires est-elle un instrument sûr pour l'étude confrontative du russe et des langues romanes ?* In : *Revue des études slaves*, t. 55, fascicule 1, 1983. Communications de la délégation française au IX^e Congrès international des slavistes (Kiev, 7-14 septembre 1983). p. 119-127. [en ligne]. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_00802557_1983_num_55_1_5309 (consultée en 2012).

ROSEFIELD H. Kathrin. *La tâche du traducteur : de W. Benjamin à Hölderlin.* (UFRGS : Université fédérale du Rio Grande do Sul) [en ligne]. Disponible sur : [file:///D:/Dialnet-LaTacheDuTraducteur-4925301%20\(2\).pdf](file:///D:/Dialnet-LaTacheDuTraducteur-4925301%20(2).pdf) (consultée en avril 2015).

Articles sur la vie et l'œuvre de Tcharents

KOUBATIAN Grégory. *Перекличка, тождество и сходство, Péréklička, tojdéstvo i sxodstvo*, [Similitude, équation, ressemblance]. In : *Revue «Дружба Народов»* 2005, №10, (ru.) [en ligne]. Disponible sur : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/10/ku10.html> (consultée en 2011).

KOUBATIAN Grigory. *Мало в них было линейного ; Чаренц и Осип Мандельштам, Malo v nix bilo lineynogo ; Čarénc' i Osip Mandelštam*, [En eux, peu de choses linéaires: Tcharents et Ossip Mandelstam], (ru.). In : *Revue «Voprosi literatouri»*, 2004, n°2. [en ligne]. Disponible sur : www.magazines.russ.ru/voplit/2004/2/ku3-pr.html (consulté en 2011).

RUSSELL James. *Եղիշե Զարեանցի անտիպ բանաստեղծությունների արխիվիզ, Yél'išé Čarénc'i antip banastél'cout'younnéri arxivic'*, [Des archives des poésies inédites de Tcharents], traduction de l'anglais d'Anahit Bobikian. In : *Revue Inknagir*, (arm.). [en ligne]. Disponible sur : www.inknagir.org.5. (Consultée en 2013)

Liste non exhaustive des publications de l'œuvre de Tcharents

Երեք երգ տխրատաղուկ աղջկան (բանաստեղծություններ), *Yéréq yérg txdalouk al'jkan* (banastél'cout'younné), [*Trois chants à la jeune fille triste et frêle* (poésies)], (arm.), Kars, 1914, 8 p.

Կապուտաչյա հայրենիք (պոեմ), *Kapoutačya hayréniq* (poém), [*Partie aux yeux bleus* (poème)], (arm.), Tiflis, 1915, 18 p.

Դանթեսկան առասպել (պոեմ), *Dant'éakan ar'aspél* (poém), [*Légende dantesque* (poème)], (arm.), Tiflis, 1916, 64 p.

Ծիածանը (բանաստեղծություններ), *Ciacan* (banastél'cout'younner), [*Arc-en-ciel* (poésies)], (arm.), Moscou, impr. Avétikian, 1917, 64 p.

Սոմա (նոր վեդյան պոեմ), *Soma* (nor védayakan poem), [*Soma* (un nouveau poème védique)], (arm.), Tiflis, 1918, 16 p.

Ամբոքները խելագարված (Պոեմ), *Amboxnére xélagarvac* (poem), [*Les foules en folie* (poème)], (arm.), Tiflis, 1919, 16 p.

Բողորին, բողորին, բողորին (երեք ռադիոպոեմ), *Bolorin, bolorin, bolorin* (yéreq r'adiopoém), [*À tous, à tous, à tous (trois radio-poèmes)*], (arm.), Erevan, 1920, 24 p.

Երկերի ժողովածու, (բանաստեղծություններ), *Yérkéri jol'ovacou*, [*Œuvres, (poésies)*] tome I, (arm.), Moscou, 1922, 336 p.

Երկերի ժողովածու, (էպիքական պոեմներ), *Yérkéri jol'ovacou*, [*Œuvres, (poèmes épiques)*], tome II, (arm.), Moscou, 1922, 282 p.

Պոեզոզուրնա, (բանաստեղծություններ), *Poézoour'na*, (banastél'cout'younné), [*Poézozourna* (poésies)], (arm.), Moscou, 1922, 32 p.

Ռոմանս աճսեր, *R'omans ansér*, [*Romance sans amour*], (arm.), Moscou, 1922, 23 p.

Կապկազ թամաչա, (պոեմ), *Kapkaz t'amaša* (poém), [*Kapkaz tamacha* (poème)], (arm.), Erevan, impr. Polygraphe, 1923, 46 p.

Պոեմներ, Կ.Պոլիս, *Poémné, K. Polis*, [*Poèmes, Constantinople*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1923, 239 p.

Կոմալմանախ (բանաստեղծություններ), *Komalmanax* (banstél'cout'younné), [*Komalmanach* (poésies)], (arm.), Moscou, 1924, 60 p.

Մանկալ Սաքոյի պատմությունը (պոեմ), *Mas'kal Saqoyi patmout'youne* (poem), [*L'histoire du paysan Sako* (poème)] (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1924, 24 p. et 1936, 20 p.

- Ստամբոլ* (ստեմ), *Stambol* (poem), [*Istabil* (poème)], (arm.), Constantinople, 1924, 14 p.
- Երեք փոքրիկ պոեմ «Լենին» շարքից*, *Yéréq p'oqrik poem «Lénin» šarqic* [*Trois courts poèmes de la série «Lénine»*], (arm.), Berlin, 1925, 34 p.
- Մյուր դե Ֆեդերե* (կոմունարների պատը Փարիզում), *Mur dé fédéré (komounarnéri pate P'arizoum)*, [*Mur des fédérés (le mur des communards à Paris)*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1925, 59 p.
- Լենինն ու Ալին*, *Léinnn ou Alin*, [*Lénine et Ali*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1925, 14 p.
- Երկիր Նաիրի* (վեպ), *Yérkir Nairi* (vép), [*Pays Nairi (roman)*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1926, 223 p. et 1934, 268 p.
- Հիշողություններ Յերևանի ուղիչ տնից*, *Hišol'out'younnér Yérévani oul'l'ič tnic'*, [*Souvenirs de la maison de rééducation d'Erevan, (récit)*], (arm.), Tiflis, éd. Zakkniga, 1927, 288 p.
- Ժողովածու պոեմների*, *Jol'ovacou poémnéri*, [*Recueil de poèmes*], (arm.), Tiflis, 1927, 186 p.
- Ռոբայատ* (քառյակներ), *R'oubayat'* (qar'yakné), [*Roubayats (quatrains)*], (arm.), Tiflis, 1927, 45 p.
- Չորս բալադ*, *Čors ballad*, [*Quatre ballades*], (arm.), Moscou, 1929, 34 p.
- Էպիքական լուսաբաց*, *Èpiqakan lousabac'*, [*Aube épique*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1930, 138 p.
- Յերկեր*, *Yékkér*, [*Œuvres*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1932, 445 p.
- Գիրք ճանապարհի. Պոեմներ և բանաստեղծություններ*, *Girq s'anaparhi: poémné yév banstél'cout'younnér*, [*Livre du chemin : Poèmes et poésies*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1933.
- Գիրք ճանապարհի*, *Girq s'anaparhi*, [*Livre du chemin*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1934, 318 p.
- Բորիս Զնեղաձե: Բալադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին*, *Boris Žnélažé; Ballad gndapét Tomsoni, komérit tl'i yév gorcadouli masin*, [*Boris Dznéladzé; Ballade sur le colonel Thomson, le gars Komsomol et la grève*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1934, 41 p.
- Страна Наири, Strana Nairi*, [*Pays Nairi*], traduction et préparation KHATCHATRIANTS Yakov, (ru.) Moscou, éd. Xoudojéstvénnaya Littérature, 1935.
- Պոեմներ*, *Poémné*, [*Poèmes*], (arm.), Erevan, éd. PetHrat, 1936, 243 p.
- Դանթալական առասպել (Յիշողութիւններ պատերազմի կեսանքից)*, *Dant'èakan ar'aspél* (Hišol'out'iunnér patérazmi kyanqic'), [*Légende dantesque (souvenirs de guerre)*], (arm.),

Beyrouth, éd. Hoys, 1945, 48 p.

Գիրք ճանապարհի, *Girq s'anaparhi*, [*Livre du chemin*], (arm.), Alep, imprim. Ani, A. Ekmekdjian, 1946, 28 p.

Գիրք ճանապարհի, *Girq s'anaparhi*, [*Livre du chemin*], (arm.), Beyrouth, 1950, 317 p. et 1959, 318 p.

Հատրևտիր, *Hatentir*, [*Florilège*], (arm.), Beyrouth, imprim. Etvian, 1953, 102 p.

Գիրք ճանապարհի, *Girq s'anaparhi*, [*Livre du chemin*], (arm.), Alep, éd. Orient, 1954, 253 p. et 1959, 254 p.

Ընտիր երկեր, *Entir yérkér*, [*Œuvres choisies*], (arm.), Erevan, éd. HayPetHrat, 1954, 619 p.

Ամբոխնէր խելագարիւծ, *Amboxnére xélagarvac*, [*Les foules afollées*], (arm.), Beyrouth, 1954, 16 p.

Եղիշե Չարենցի ամբողջական գործը (բանաստեղծութիւններ), *Yél'isé Ćarénc'i ambol'jakan gorce* (banastél'cout'younnér), [*L'œuvre complète d'Yéghiché Tcharents* (poésies)], (arm.), tome 1, Beyrouth, éd. Sevan, 1955, 432 p.

Ընտիր երկեր, *Entir yérkér*, [*Œuvres choisies*], par TARONATSI Soghomon, (arm.), Erevan, éd. HayPetHrat, 1955, 484 p. et 1957, 358 p.

Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, *Yél'isé Ćarénc', Yérkéri jol'ovacou*, [*Yéghiché Tcharents, Œuvres*], préparées par AGHABABIAN S., ZAKARIAN A., TOPTCHIAN Éd. et al., publiés, en 6 volumes, Erevan, aux éditions de l'Académie des sciences de l'Arménie soviétique (vol. I, 1962, 390 p., vol. II, 1963, 396 p., vol. III, 1964, 373 p., vol. IV, 1968, 625 p., vol. V, 1966, 648 p., vol. VI, 1967, 802 p.).

Ես իմ անուշ Հայաստանի (տերստը հայերեն, ինչպէս նաև ԽՍՀՄ ժողովուրդների ու արտասահմանյան 12 լեզուներով), *Yés im anous Hayastani*, [*De ma douce Arménie* (le texte en arménien et en 12 langues étrangères et celles des peuples de l'URSS)], Erevan, éd. Hayastan, 1967, 29 p.

Венок Чаренцу : Друзья, товарищи, современники о поэте, *Vénok Ćarénc'ou: drouzua, tovarišči, sovréménniki o poété*, [*Couronne à Tcharents : les amis, les camarades, les contemporains à propos du poète*], par LIDINE Bladimir, MANASSIAN G., SALAKHIAN Hakob, (ru.), Moscou, éd. Sovétskiy pisatél, 1967.

Ընտիր երկեր, *Entir yérkér*, [*Œuvres choisies*], (arm.), Erevan, éd. Sovétakan grol', 1977, 366 p.

Choix de poèmes, traduction de MARCEL Luc-André Marcel, POLODIAN Garo, éd. Hamaskaine, 1980, 80 p.

Անտիպ և շատվարված երկեր, *Antip yév čhavaqvac yérkér*, [Œuvres inédites et éparses] par TCHARNENTS Anahit, (arm.), Erevan, éd. de l'Académie des sciences de l'Arménie soviétique, 1983, 704 p.

Եղիշե Չարենց, Պոեմներ, բանաստեղծություններ, Yél'ishé Čarénc', Poémné, banastél'cout'younné, [Yéghiché Tcharents, Poèmes, poésies] par ANANIAN G., éd. Presse universitaire d'Erevan, 1984, 740 p.

Երկերի ժողովածու, yérkéri jol'ovacou, [Œuvres réunies], en 4 volumes, par TCHARENTS Anahit, DJRBACHIAN Édouard et al., (arm.), Erevan, éd. Sovétakan grogh, 1986.

Land of fire : Selected poems, par DER-HOVHANESSIAN, MARGOSSIAN Diana, (ang.), Ann Arbor, éd. Ardis, Marzbed, 1986.

Libro del camino : Antologia poetica, traduction de MATIOSSIAN Vartan, (esp.), Buenos Aires, éd. Avant, 1987, 63 p.

Избранное, Izbrannoé, [Florilège], traductions d'AKHMATOVA ANNA, (ru.), Erevan, éd. Sovétakan grogh, 1987.

Բանաստեղծություններ, Banastél'cout'iunné, [Poésies], par GAZANDJIAN Z., TER-GHAZARIAN et al., (arm.), Venise, éd. Mkhitarian, St-Lazare, 1991.

La maison de rééducation, Erevan, 1926-1927, traduit par Pierre Ter-Sarkissian, préface de Claire Mouradian, Marseille, éd. Parenthèses, 1992.

Նորահայտ էջեր : Պոեմներ, բանաստեղծություններ, Norahayt èjér : poémné, banastél'cout'younné, [Pages inédites. Poèmes, poésies], par GASPARIAN David, (arm.), Erevan, éd. de l'Université d'Erevan, 1996.

Չարենց, Եղիշե 100 (Բանաստեղծություններ), Čarénc', Yél'ishé 100 (banastél'cout'younné), [Tcharents, Yéghiché 100 (poésies)], par SNAPIAN Poghos, SEPETDJIAN Aram, SIMONIAN Pépo, (arm.), Antélias, Liban, imprm. du Catholicossat arménien de Cilicie, 1997.

Եղիշե Չարենց, Yéghiché Tcharents, en 3 tomes, par ZAKARIAN Almaste, SARINIAN Sergueï et al., (arm.), Erevan, éd. de l'Institut de la Littérature de l'Arménie soviétique, 1997.

Գիրք նախապարհի, Girq s'anaparhi, Livre du chemin, (arm.), réédition de 1933, à l'occasion du 100^e anniversaire du poète, par MATEVOSSIAN Hrant, GAZANDJIAN Zoulal, Venise, 1997, 320 p.

Եղիշե Չարենց. Ընտրանի, Yél'ishé Čarenc' : Entrani, [Yéghiché Tcharents. Florilège], par

MATEVOSSIAN Hrant, MELOÏAN Félix, TAMRAZIAN Hratchia, (arm.), Erevan, éd. Naïri, 1997.

Стихотворения, Stixotvoréniya, [Poésies], traductions de TARKOVSKI Arseni par LANSER Eugène, MKRTCHIAN Lévon, (ru.), Erevan, éd. Naïri, 1997.

Եղիշե Չարեանցի սղոթարկեր, Yél'ishé Ćarénc'i al'ot'qnére, Les prières d'Yéghiché Tcharents, préparé par TCHARENTS Arpénik, Erevan, éd. « Antarès », 1999.

Եղիշե Չարեանց. Վերջին խոսք, Yél'ishé Ćarénc' : Vérjin xosq, [Yéghiché Tcharents : Dernier mot], par ISSOÏAN Albert, (arm.), Erevan, éd. Hayagitak, 2007, 328 p.

Odi armene de Mario Verdone, (it.), éd. Ceschina, 1968 et éd. Ibiskos Uliveri, 2007.

Yeghishe Charents: 13 poems, translators KHERDIAN David, BASMADJIAN Garig, (ang.) éd. Abril Publishing Company, 2008, 60 p.

Légende dantesque, présentation, traduction de Serge Venturini avec l'aide d'Elisabeth Mouradian, Paris, éd. L'Harmattan, 2010.

Եղիշե Չարեանց, Գիրք մնացորդաց: Անտիպ ժառանգություն, Yél'ishé Ćarénc'. Girq mnac'ordac'. Antip jar'angout'youn, [Yéghiché Tcharents : Livre des restants, Héritage inédit], par GASPARIAN David, (arm.) Erevan, éd. Naïri, 2012, 440 p.

Страна Наири, Strana Nairi, [Pays Naïri], roman traduit par KHATCHATRIANTS Yakov, CHAHINIAN Marietta, YARALIAN Guéorgui, (ru.), Erevan, éd. Amaras, 2012.

Yeghishe Charents. Selected Poems. Translated by MKRTCHYAN Samvel, (ang.), éd. S&H Project, 2014.

Annexe 2 : **Biographie de Tcharents**

- 13 mars 1897** Yéghiché Soghomonian est né à Kars, dans une famille nombreuse (trois sœurs Achkhène, Mariam, Anna) et (trois frères Gégham, Serob, Soghomon). Le père, Abgar Soghomonian, (mort en 1918), marchand arménien, ressortissant iranien de la ville Makou, avec son épouse Thelli Soghomonian, née Mirzaïan, (morte en 1932), s'installe en 1883, d'abord à Karin (région d'Erzeroum), puis à Kars, ville frontalière entre deux empires. Russe depuis le 6 novembre 1877, elle est le chef-lieu de la région de Kars. En 1913, elle compte 12 175 habitants.
- 1908-1912** Après les cours élémentaires à l'école privée de Zambazian, il entre à l'école d'enseignement secondaire de Kars, ouverte depuis le 15 octobre 1906.
- 1910** C'est un élève vif, aimant la lecture et la poésie. Avec quelques amis, ils rédigent l'almanach *Printemps (Garoun)* où une série de ses poèmes à propos des quatre saisons de l'année est publiée.
- 1912** Avec l'argent, prévu pour l'achat de chaussures, il achète le recueil *Illusions crépusculaires* (1903-1908) de Vahan Terian, reconnaîtra-t-il plus tard.
- Juillet** Tcharents envoie son premier poème *Les fleurs se penchent doucement sous la berceuse du vent*, de 40-50 vers à l'almanach *Adolescent (Patani)* de Tiflis, qui en publie seulement huit vers ce qui rend triste le poète en herbe.
- 1914** Le premier recueil *Trois chants pour la fille triste et frêle* est publié par l'imprimerie *Arévagal* de Sourenian, à Kars. Le recueil, signé Yéghiché Tcharents, est dédié à Astrik Rondakhtchian, une amie dont il est amoureux. Le nom *Tcharents*, nous rapporte Gourguen Mahari, le poète l'aurait vu sur l'enseigne d'un médecin installé depuis peu à Kars. Mais d'après Karinée Kothandjian, une amie d'enfance du poète, le nom serait choisi en raison de la nature de l'enfant Tcharents ; espiègle, malin, *du côté du mal*. Et enfin, d'après Viva, Anouchavan Zidédjian, un ami de Tcharents, le nom serait le résultat de l'altérité syllabique du titre du poème *Antchar* de Pouchkine.
- 1915**

Août-septembre Tcharents devient soldat volontaire d'abord comme aide-infirmier au 6^e, puis au 7^e bataillon dont le commandant était le prince Joseph Arghoutian Yérkaïnabazouk. Sur une liste de 864 personnes partant au combat, le nom de Tcharents est le 373^e.

30 sept. – 25 déc. Départ pour le front du village Kanaker, près d'Erevan. Le bataillon arrive à Van et près du mont Artos participe aux combats de libération de deux villages – Narek et Aghtamar. Après la lourde bataille de Souldouze, dans la nuit du 25 décembre, tout le bataillon sera massacré par les bandes kurdes. Tcharents reste en vie par miracle, car, étant blessé, il rejoint son bataillon avec beaucoup de retard...

Le poème *Légende dantesque* témoigne de ces passages autobiographiques.

Publications : Le poème *Patrie aux yeux bleus*, à Tiflis.

1916 Au milieu de l'année, il quitte l'armée et part d'abord pour Tiflis, puis Kars et Moscou. À Moscou, il fréquente l'Université populaire d'Alphonse Chaniavski (1837-1905, officier russe, puis général major, producteur d'or et mécène). Selon les données de son formulaire d'identité du parti communiste, Tcharents y a étudié pendant deux ans.

Publications : Le poème *Légende dantesque* est publié à Tiflis, daté « 1915-1916, front militaire, Empire ottoman – Perse ». Il est dédié : « à mes amis martyrs – Mihran Margarian, Stépan Ghazarian et Achot Miliontchian qui tombèrent dans une lutte sainte pour la sainte et belle Patrie. »

1917

Février Impliqué dans le groupe d'étudiants prorévolutionnaires de l'université populaire, il participe à la libération des prisonniers politiques de la prison Boutirka.

À la brasserie *Un tasse de thé* sur l'avenue Golovinski à Tiflis, Tcharents voit Vahan Terian, son idole et son maître.

Publications : Le recueil *Poèmes : L'arc-en-ciel*, publié à Moscou est dédié à Karinée Kothandjian — *ma sœur vespérale*.

- 1918** Au début de l'année, l'armée turque intensifie ses attaques. La famille Soghomonian part pour Maïkop. La même année, Tcharents rend visite à sa famille.
- Juin-juillet** Tcharents lutte aux portes de la ville de Tsaritsine –Volgograd, dans les rangs de l'Armée rouge.
- Publication : En décembre, à Tiflis est publié le poème *Soma*.
- 1919**
- Sept. – nov.** Après la signature du traité de paix, en octobre à Moudros par les Alliés, Tcharents retourne dans sa ville natale avec son ami Guévork Abov et devient enseignant au village Batchkyadiklar de la région de Kars.
- 18 octobre** L'association littéraire d'Arménie organise un débat sur l'œuvre de Tcharents. Le ministre de l'Éducation publique et de l'Art, Nicol Aghbalian fait un discours intitulé *Un nouveau poète*, où il présente le travail du jeune poète. Tcharents apprend la nouvelle par la presse écrite.
- Décembre** Tcharents quitte le village où l'enseignement n'était plus possible à cause des attaques de l'armée turque.
- Publication : Le poème *Les foules en folie*, à Tiflis.
- 1920**
- 1^{er} janvier** Il est nommé commissaire des missions spéciales auprès du Ministère de l'Éducation publique et de l'Art de la République d'Arménie.
- 1^{er} juin** Il démissionne de ses fonctions. Il donne des cours à l'école des enfants malades de l'orphelinat américain. Il demande son adhésion au parti communiste. Il obtient sa carte d'adhésion du parti communiste bolchevik d'Arménie, portant le numéro 570, signé par Aghassi Khandjian.
- 15 décembre** Il est nommé chef du secteur des arts du commissariat populaire de l'instruction de la République soviétique socialiste d'Arménie. Il occupe le poste jusqu'en juin 1921. Il est aussi membre du conseil du commissariat populaire de l'instruction.

Publications : à Erevan, le livre *À tous, à tous, à tous (Trois radio-poèmes)* composé des poèmes *Du pays Naïri*, *Vers l'avenir* et *Les ailes de bronze de l'avenir rouge*.

1921

21 fév.-4 avril

Dans les rangs de l'Armée rouge, il participe comme soldat sur le front d'Artachat aux actions militaires dans le groupe dirigé par Yanitchevski et plus tard, il deviendra dirigeant politique d'*Azatamart*.

Mai-juin

Il se marie avec Arpénik Ter-Astvatsatrian (née en 1899 au village Aza de la région du Nakhitchévan, une ancienne élève de l'école des Gaïanéennes de Tiflis). En juin, ils partent pour Moscou pour étudier à l'université. Tcharents lui a dédié beaucoup de poèmes, notamment les recueils *Tagharan* et *Huitains au soleil*.

Août

Il est étudiant à la faculté de la littérature de l'université communiste des travailleurs d'Orient de Moscou.

1922

14 juin

Le journal *Arménie soviétique (Xorhrdayin Hayastan)* publie la *Déclaration des trois*, signée par Tcharents, Abov et Vchtouni où ils proposent des changements radicaux de la littérature arménienne selon des critères du futurisme, voire du futurisme russe. Le groupe cesse son activité en août, ayant cependant suscité dans le paysage littéraire arménien un intérêt plus que mitigé.

5 octobre

Il est envoyé à Moscou pour étudier à l'Institut des études littéraires et esthétiques de Valéry Brioussov.

Publications : à Moscou, le *Recueil d'œuvres* en deux volumes (vol. I : *Poèmes*, en février, vol. II : *Poèmes épiques*, en mai) englobe le fruit de ses dix années de création et devient la cible des critiques, entre autres de V. Ter-Grigorian, le critique de la section arménienne de l'édition *Marteau et faucille*. Le 1^{er} décembre, il s'adresse à Lébédiev-Polianski, le chef du GlavLit pour lui signaler le caractère « massacreur, clérical et nationaliste » de leur contenu. Pendant la séance du 22 février 1923, la présidence du Comité central du parti

bolchevik d'Arménie, qualifie l'acte de Ter-Grigorian de calomnie et il est limogé de son poste.

À Moscou sont publiés les poèmes *Poésozourna* et *Romance sans amour*.

La rhapsodie *Chevaleresque*, écrite entre 1^{er} et 3 août, est publiée dans la revue *Nork*, à Erevan.

1923

1^{er} janvier

Dans une lettre, adressée à Hovhannes Toumanian convalescent dans un hôpital de Moscou, Tcharents annonce son retour en Arménie en compagnie d'Alexandre Miasnikian. Il lui explique son envie de participer à la création de la nouvelle culture dans la patrie.

10 avril

À Erevan, Tcharents tient une conférence sur le sujet : *la poésie russe contemporaine*.

Il est étudiant à l'université populaire d'Erevan. Son nom est le 35^e sur la liste des étudiants boursiers.

Publications : le poème théâtral *Kapkaz tamacha*, à Tiflis.

Le recueil *Poèmes*, à Istanbul.

Dans la revue *Nork*, n°3, est publié l'article *L'évolution de la versification dans les œuvres de Tcharents et des autres* de Manouk Abeghian.

1924

mai

À Moscou, le peintre Karo Halabian, l'architecte Mikaël Mazmanian et Tcharents préparent le premier numéro de la revue *Standard* où ils développent leur vision sur le rôle des arts au service du pouvoir prolétarien, comme une suite aux idées de la *Déclaration des Trois*. Or, Alexandre Miasnikian, premier secrétaire du parti bolchevik d'Arménie, demande sa destruction et propose à Tcharents d'adhérer à l'idée d'orientation de la nouvelle littérature, formulée *le fond idéologique et la forme nationale*.

9 septembre

À la séance du conseil du secrétariat du comité des pays transcaucasiens du Parti communiste bolchevik de Russie (secrétaire Miasnikian), on décide de mandater Tcharents à l'étranger et de lui accorder des moyens financiers en conséquence.

21 novembre Tcharents commence son voyage de la ville portuaire de Batoumi. Il visite Trébizonde, Istanbul, Athènes, Rome, Venise, Paris et Berlin.

Publications : à Moscou, le recueil *Komalmanach*, à Istanbul, le poème *L'histoire de l'ouvrier Sako*, à Erevan, le recueil littéraire *À bas la guerre !* (textes réunis par Tcharents, à Erevan).

À Venise est publié *Yégiché Tcharents* de Simon Hakobian : le premier essai sérieux sur l'œuvre de Tcharents.

1925

17 juillet Tcharents est élu président d'honneur de l'organisation *Octobre*, renommée *Novembre* alors qu'il est à l'étranger.

31 juillet Il rentre de son voyage. Tout de suite, il travaille dans le journal *Arménie soviétique*, puis dans la revue littéraire *Nork*.

13 septembre Dans le journal *Arménie soviétique* est publiée la déclaration de l'organisation *Novembre*, dirigée par Tcharents, signée par Gourguen Mahari, Mkrtitch Armen et autres.

6 novembre Dans le 1^{er} numéro de *Novembre* sont publiés quelques textes de Tcharents.

Publications : à Berlin, le recueil de trois poèmes de la série *Lénine*. Les poèmes *Lénine et Ali* et *Le mur des communards à Paris* aux éditions PetHrat, à Erevan.

1926

5 septembre Ivre, Tcharents blesse la jeune Marina Aivazian d'un coup de revolver.

7 septembre Écroué le 6 septembre, il est exclu du PC(b) d'Arménie.

9 novembre Il est condamné à 3 ans d'emprisonnement au lieu de 8 ans requis. Il est envoyé à la prison d'Erevan.

Publications : à Erevan est publié son roman *Pays Nairi*, écrit de 1921 à 1924, entre Moscou et Erevan (publié déjà en trois fois dans la revue *Nork* :1922,

1923 et 1925). Sa traduction russe de Hakob Khatchatrian est publiée à Moscou, préfacée par la romancière Marietta Chahinian.

1927

1^{er} janvier

Dans la nuit, sa femme Arpénik Ter-Astvatsatrian meurt à l'hôpital n°1 d'Erevan suite aux complications d'une grossesse extra-utérine. Tcharents obtient un congé de sept jours qu'il passe au cimetière.

8 janvier

Vu son état de santé aggravé, il sera libéré plus tôt. Il retrouve sa famille à Maïkop. Il se met à écrire le récit *Mémoires de la Maison de rééducation d'Erevan*.

Publications : à Tiflis sont publiés le récit *Mémoires de la Maison de rééducation d'Erevan*, *Roubaiats* (quatrains) et le *Recueil de poèmes*.

1928

1^{er} juillet

Il devient le rédacteur en chef de la sous-section littéraire des éditions d'État arménien : *HayPetHrat*.

Nov. - déc.

Il écrit le poème *Chavarche le chef*, extrait du premier chapitre du futur roman versifié *Insurrection*. Le poème sera publié dans la revue *Nouvelle voie*, n°1, en 1929.

Travail éditorial : Entre 1928 et 1933, Tcharents prépare et publie plus de 14 manuels scolaires et de chrestomathies. En 1936, il participe aux travaux des projets de la langue et littérature arménienne.

1929

Il est opéré d'un rein (extraction de lithiases) à l'hôpital n°2 de Moscou. Il prendra de la morphine jusqu'à la fin de sa vie.

Publication : à Moscou, le recueil *Quatre ballades*.

1930

2 février

À la maison des écrivains, à Erevan, a lieu une rencontre suite à la publication du recueil *L'aube épique*. C'est H. Goulikévkhian qui présente la critique du livre dans son discours présentatif.

- 1^{er} juin** Tcharents devient le directeur de la section littéraire nouvellement créée aux éditions de PetHrat.
- Publication : à Erevan, la série *L'Aube épique* aux éditions de PetHrat.
- 1931**
- 19-21 février** À la conférence sur la poésie, organisée par le commissariat populaire de l'instruction, Tcharents intervient sur le thème *Les principales tendances de la littérature prolétarienne contemporaine*.
- Mars** Il est membre administratif de l'association des écrivains prolétariens d'Arménie.
- Novembre** Il fait partie de l'administration des écrivains prolétariens transcaucasiens.
- 3 août** Par la décision du secrétariat de l'union des écrivains arméniens, les écrivains sont rattachés à des usines et des fabriques. Tcharents est rattaché à l'usine du tabac.
- 29 septembre** Tcharents se marie avec Isabella Nizova (née en 1909 à Bakou, morte en 1969 à Erevan). Ils ont eu deux filles – Arpénik, née en 1932 - morte en 2008, et Anahit, née en 1935.
- 1932**
- 17 février** Il écrit au Comité central du Parti pour dire son désaccord concernant la décision de donner une année sabbatique à quelques écrivains, lui y compris : « Je n'imagine pas comment il est possible à la fois d'être coupé du travail pratique et de s'occuper de la création. Le travail aux éditions de PetHrat est le seul domaine auquel je suis attaché — un domaine très intéressant pour moi, où, me semble-t-il, mon travail n'est nuisible ni pour moi ni pour PetHrat. »
- février** Dans la revue *Nouvelle voie*, n°2 est publié l'article *La poésie de l'Arménie soviétique* d'Haroutioun Mkrtchian (d'ailleurs, Tcharents a écrit plusieurs épigraphes sur lui) où il tient des propos sévères concernant l'*Aube épique* de Tcharents : « fautes idéologiques », « ambiguïté idéaliste », « individualisme extrême », « idéaliste subjectif », « Tcharents a glissé », « Notre poésie doit avancer par une voie, tout à fait à l'opposé... », etc.

mars Dans le *Journal littéraire (Grakan tert)*, n°2 est publiée l'article *La lettre ouverte à Tcharents* de Naïri Zarian. Il écrit : « Dans l'*Aube épique*, tu te retires davantage dans le havre reposant de l'individualisme. [...] En fait tu résous d'une façon erronée la question de l'utilisation des classiques. [...] La raison de ton retrait et de ton silence est que...ton lien avec les masses est faible...»

9 mai Tcharents est membre de la commission pour la restructuration des organisations littéraires, suite à la décision du comité central du Parti communiste bolchevik d'Arménie.

4 décembre Pour célébrer le 20^e anniversaire de l'œuvre de Tcharents, une commission est formée à l'Union des écrivains : Bakounts, Mahari, Armen, Alazan et Dabarian.

Tcharents reçoit le certificat de *partisan rouge* portant le n° 382.

Publication : à Erevan, le recueil *Œuvres* aux éditions PetHrat.

Les annales *Octobre-Novembre* dédiées à la littérature, à l'art, aux sciences et à l'économie nationale. Le rédacteur en chef est Tcharents. La rédaction technique est collégiale : Tcharents, T. Khatchvankian, les dessins sont de Hakob Kodjoïan. Dans l'équipe sont inclus Tcharents, Bakounts et Yéghia Tchoubar. La biographie de Tcharents et son poème *Éloge du raisin, du vin et du bel enseignement* y ont pris place.

1933

21 avril Dans le *Journal littéraire* est publié l'article *À propos de Tcharents et des problèmes adjacents* du poète Mkrtitch Armen où il démontre la prédominance des caractéristiques nationales dans la poésie de Tcharents au détriment du réalisme socialiste. D'après l'article, la voie de Tcharents « a toujours été la condensation des traits nationaux ». Sa poésie a progressé sur « le chemin d'autodétermination nationale ».

14 novembre Le comité central du Parti d'Arménie, en l'absence d'Aghassi Khandjian, prend la décision « sur l'instabilité idéologique de la production de HayPetHrat » d'interdire la publication du recueil *Livre du chemin* (déjà

imprimé) et de destituer Tcharents de son poste de directeur de la section littéraire de HayPetHrat.

22 novembre Le bureau du comité central, sous la direction d'Aghassi Khandjian revoit la décision du 14 novembre et décide de « réaffirmer Tcharents à son poste à HayPetHrat, précisant que l'accusation formulée à son endroit n'est pas justifiée », trouvant cependant la publication du *Livre du chemin* inopportune.

1^{er} décembre Dans son discours à la réunion générale des écrivains arméniens, Kirpotine critique l'article *À propos de Tcharents et des problèmes adjacents* de M. Armen, ainsi que la position littéraire de Tcharents et de ceux qui ont les mêmes idées. Le jour même, Tcharents adresse une lettre de colère et de frustration à Marietta Chahinian où il lui expose sa situation difficile suite à l'interdiction de publication de son *Livre du chemin* et lui informe de l'envoi d'une lettre similaire à Staline.

1934

1^{er} avril Il est nommé rédacteur en chef pour l'édition des œuvres classiques.

7 avril Tcharents propose au secrétariat du comité organisationnel de l'Union des écrivains de tenir une conférence sur des thèmes suivants : 1. La langue de la littérature soviétique, ses conquêtes, ses défauts et ses perspectives actuelles de développement, 2. La versification de la poésie arménienne postrévolutionnaire, ses tendances et ses perspectives de développement, 3. La poésie russe soviétique, ses tendances et ses perspectives formelles et son influence sur la poésie arménienne soviétique.

6 mai En raison de l'interdiction de publication de son *Livre du chemin*, il s'adresse par une lettre au comité organisationnel de l'Union des écrivains soviétiques d'Arménie : « Étant donné les circonstances, je vous prie de me considérer comme exclu de l'Union des écrivains soviétiques jusqu'à la décision favorable de mon livre ».

28 juin À la conférence, il présente le sujet *Les tendances de développement de notre langue littéraire et le langage de Dérénik Démertchian*.

Fin de juillet Le recueil *Livre du chemin* est enfin publié avec de changements significatifs, à 5000 exemplaires.

- 1-5 août** À la maison de culture d'Erevan se tient le 1^{er} Congrès des écrivains arméniens. Tcharents prend parole. Il est intégré au secrétariat de l'Union des écrivains arméniens et il fait partie de la délégation du 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques à Moscou.
- Début août** La publication du recueil *Poésies et légendes* de Maxime Gorki en traduction de Tcharents est prévue pour l'offrir aux délégués du Congrès.
- 17 août-1^{er} sept.** L'ouverture du 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques.
- 29 août** Tcharents prend parole à la 20^e séance du congrès. Son discours est publié sous le titre *Au nom de l'art synthétique*.
- Travail éditorial : la publication du livre *Missak Medzarents : Recueil complet des œuvres* en un somptueux volume, le roman *Le voyage de Gulliver* de J. Swift, traduction de Karen Mikaelian, le récit légendaire *Rostam et Sohrab* de Ferdowsi, traduction de Guévork Assatour et la tragédie *Le roi Lear* de Shakespeare. Il participe aux travaux rédactionnels de l'édition russe de *l'Anthologie de la poésie arménienne*, entreprise encore par Valéry Briousov. Le rédacteur en chef est Maxime Gorki. Tcharents s'occupe de la poésie médiévale et populaire du livre. L'anthologie sera publiée en 1940, à Moscou. Le nom de Tcharents n'apparaît nulle part.
- 30 décembre** Rencontre avec les étudiants de l'Université d'Erevan. La salle accueille son discours debout avec applaudissements.
- Publications : le *Livre du chemin* et les deux poèmes : *Boris Dznéladzé* et *Ballade à propos du colonel Thomson, du gars jeune communiste et de la grève*.
- 1935**
- 9 janvier** Élu membre du Comité central exécutif de la République soviétique d'Arménie, il participe au VIII^e Congrès des soviets.
- février-avril** Tcharents subit des interrogatoires par l'administration du NKVD d'Arménie : le 25 février, le 22 et le 23 mars, le 23 avril.

- 8 mars** Licencié de son poste de rédacteur en chef, le jour même, Tcharents demande son exclusion de l'Union des écrivains d'Arménie. Son annonce est critiquée pour sa nature antisoviétique et antisociétale pendant les séances du 11 mars par le groupe politique du secrétariat et du 13 mars par le secrétariat de l'Union des écrivains. Il est décidé de l'exclure de l'Union des écrivains soviétiques d'Arménie.
- 6 juin** Il est rétabli dans l'Union des écrivains d'Arménie.
- juin** Tcharents rencontre l'écrivain américain William Saroyan à Moscou.
- 9 juillet** Il rencontre Romain Rolland. Ils discutent à propos de la future traduction du roman *Jean Christophe*.
- juillet** Il obtient un appartement au 6, rue Soundoukian, à Erevan, aujourd'hui, au 17, rue Machtots, là où se trouve son musée.
- 30 septembre** Tcharents écrit à Romain Rolland.
- 30 octobre** Rolland répond : « Je suis content que mon roman *Jean Christophe* soit traduit en arménien ». La lettre de Rolland est publiée à la place de la préface dans le premier volume de l'édition du roman de 1937. Le nom de Tcharents n'y figure toujours pas.
- automne** Pour une courte période, Tcharents enseigne la poésie et les principes de versification, un cursus de deux ans, à l'université littéraire du soir, créée près de l'Union des écrivains.
- 30 décembre** À l'occasion du 15^e anniversaire de la soviétisation de l'Arménie, les dirigeants de l'URSS reçoivent au Kremlin la délégation des travailleurs d'Arménie. Sont présents entre autres les écrivains Stépan Zorian et Naïri Zarian.
- Staline aurait eu cette conversation avec Stépan Zorian : « Staline – Comment vit l'écrivain Tcharents ?
« Zorian – Ça va.
« Staline – On l'embête, paraît-il.
« Zorian – Maintenant il se sent merveilleusement bien. »

Le 20 janvier 1936, en Arménie, le journal *Communiste* en langue russe publie un entretien avec Tcharents, le même jour, le *Journal littéraire* publie l'article *Avez-vous un théâtre d'opéra... comment vit l'écrivain Tcharents ?* d'Alazan et le 12 février, l'article *Tcharents et la poésie classique* de S. Haroutunian.

1936

7 janvier

Par la décision du Comité central d'Arménie, Tcharents est nommé président de la commission des festivités, organisées à l'occasion du centenaire de la mort de Pouchkine. Il met en place un riche programme.

2 février

Le bureau du Comité transcaucasien donne une solution favorable à la demande du Comité central d'Arménie : « à propos de l'envoi à l'étranger de l'écrivain Yéghiché Tcharents pour une cure spéciale et une somme d'argent lui est accordée à cet effet. »

28 mai

Les funérailles de Komitas à Erevan. Sous l'influence de cet événement, Tcharents écrit quelques poèmes dont *Requiem aeternam, À la mémoire de Komitas*.

29 juin

Le bureau du Comité central d'Arménie décide d'aider la famille de Tcharents pendant son séjour à l'étranger en donnant 800 roubles.

9 juillet

À Tiflis, Aghassi Khandjian premier secrétaire du Comité central d'Arménie est assassiné par Beria. Khandjian est l'unique protecteur du poète. Isabella Tcharents²⁶³ raconte la visite de Khandjian la veille de son départ pour Tiflis. Trois jours après, il est assassiné : « Tcharents suivait Khandjian, les mains dans le dos, tête baissée, amer, avec une immense tristesse. Un homme aurait marché de cette façon pour suivre le cercueil d'un proche... »²⁶⁴

juillet-août

Début des procès d'Erevan.

²⁶³ L'épouse de Tcharents. Ils se marient, en 1931, à Erevan. Ils ont eu deux filles : Arpenik et Anahit. Elle est arrêtée le 27 novembre, trois jours avant le décès de Tcharents. Elle est envoyée en Sibérie où elle se marie avec l'infirmier qui la sauve. Elle a vécu en Bachkirie. En 1967, elle participe aux célébrations du 70^{ème} anniversaire de Tcharents, et, en 1969, rentre en Arménie, tombe malade et meurt à l'hôpital.

²⁶⁴ Չարենցը գնում էր Խանջյանի հետևից ձեռքերը հետևը դրած, գլուխը կախած, մեծագույն տխրությամբ ու դառնացած : Այդպես կարող էր գնալ մարդը մտերիմ մարդու դագաղի հետևից : ISSOÏAN A., 2007, p. 189.

- 22 août** Le bureau du Comité central d'Arménie annule la décision de l'aide financière de 800 roubles à la famille de Tcharents.
- 24 septembre** Il est mis en examen par le NKVD d'Arménie. Il signe le document de ne pas quitter la ville avant le procès. Il est assigné à résidence.
- 16 novembre** Il subit un interrogatoire et il est inculpé comme « antirévolutionnaire, nationaliste, trotskiste et terroriste ».
- 1936-1937** Suite aux divers ordres secrets circulant au GlavLit, les livres de Tcharents sont retirés des bibliothèques et des librairies, les assemblages typographiques de ses œuvres sont dispersés.
- 1937**
- 17-21 avril** Pendant la réunion générale de l'Union des écrivains d'Arménie, Valéry Kirpotine, le secrétaire du Comité d'organisation de l'Union des écrivains soviétiques, annonce : « L'ennemi prit Tcharents par la main. »
- 30 mai** Tcharents cherche à prouver son innocence dans une lettre ouverte, adressée à Amatouni, le premier secrétaire du Comité central d'Arménie.
- 24 juillet** Sa femme et leurs deux filles sont délogées de leur pièce de la Maison de l'Union des écrivains de Tsarkadzor. Tcharents part pour ramener sa famille à Erevan. Il injurie tous ceux qui ont mis sa famille dans cet état. Son comportement est qualifié de délinquant et vexatoire vis-à-vis la direction de l'URSS et du Parti communiste d'Arménie.
- 26 juillet** L'ordre d'emprisonnement et de perquisition est signé par Mourdoussi – commissaire du peuple du N.K.V.D. d'Arménie. Le jour même, Tcharents est arrêté et écroué à la prison du Commissariat du NKVD. Son accusation est stipulée par les articles n-n°67, 68, 78 du Code pénal : « pour ses activités menées contre le pouvoir soviétique », renforcée par les articles n-n° 17-65.
- 25 septembre** Isabella Tcharents écrit à Alexandre Mikoïan, vice-président du Conseil du commissariat populaire de l'URSS, et lui prie d'aider son mari en mauvaise santé et d'entreprendre des moyens pour le libérer. Tcharents ne sera pas libéré, mais cette lettre accélère l'emprisonnement d'Isabella Tcharents. Elle

est arrêtée le 23 novembre 1937. Elle sera inculpée selon l'article 69 du Code pénal, pour « avoir caché les agissements criminels » de son mari. Elle est condamnée à 5 ans de travaux forcés au Kazakhstan, le 15 juillet 1938.

27 sept. - 6 oct. Le dernier message de Tcharents est adressé à Avetik Issahakian avec un court poème. Il est inquiet pour le sort de sa famille, de ses amis et de l'état de la littérature nationale, mais confiant en l'avenir de son pays et serein pour le devenir de sa poésie. Voici un extrait de l'une de ses dernières lettres, adressé à son épouse : « Sois forte, ma chérie, même si on vous jette à la rue. Nous ne sommes pas n'est-ce pas les seuls à souffrir : de milliers et de milliers gens sont comme nous. Tâche de protéger les enfants et toi-même : je ne te demande que ça. Que Dieu te protège : n'est-ce pas, chérie, que nous n'avons personne d'autre ? »²⁶⁵

27 novembre À 7 heures du matin, à l'hôpital de la prison d'Erevan, Tcharents meurt. Selon les résultats officiels de l'autopsie pratiquée le jour suivant du décès, Tcharents souffrait de plusieurs maladies chroniques. La cause du décès serait l'inflammation pulmonaire aiguë et l'épuisement dû au morphinisme. Son corps disparaît.

1954

mars-octobre Le processus de réhabilitation de Tcharents.

²⁶⁵ Ամուր եղիր, հարազատս, — եթե նույնիսկ փողոց գցեն: Չէ՞ որ միայն մենք չենք տառապում, այլ շատ-շատերը, նույնպիսի մարդիկ, ինչպես մենք ենք: Միայն աշխատիր պահել քեզ ու երեխաներին, — ես քեզանից պահանջում եմ միայն դա: Թող աստված ձեզ պահապան լինի, — չէ՞ որ մենք, հարազատս, ոչ ոք չունենք:

TCHARENTS Isabella. *Չարենցի հետ. Նամակներ դուստրերին եւ մորը՝ արտոնազայրերից, Čarenc'i hét. Namaknér doustrérin yév more aqsoravayrérix*, [Avec Tcharents : Lettres à ses filles et à sa mère des camps], Erevan, éd. HGM, 2009, p. 8.

Élisabeth MOURADIAN

Survivre en poésie dans un régime totalitaire : Yéghiché Tcharents, 1933-1937 (pour une tentative de traduction)

Résumé en français

Le poète arménien Yéghiché Tcharents (1897-1937) devient victime des répressions stalinienne des années 30. Tcharents est déjà un poète connu lorsque la révolution éclate en Russie. Il voit dans la révolution le sauveur de son peuple au destin tragique. Il croit aux idéaux humanistes de Lénine comme beaucoup de ses contemporains. Cependant, le pouvoir totalitaire de Staline change son regard politique. Sa poésie reflète ses inquiétudes. En 1933, le recueil de poèmes *Livre du chemin*, un compte-rendu de sa vision poétique de la construction de la nouvelle société, ainsi que de l'éducation de l'homme soviétique, est censuré. Il est publié à nouveau avec des modifications. Tcharents, le poète de tous les combats, ne parvient pas à cacher son désaccord, sa désillusion vis-à-vis du pouvoir politique. Il témoigne à travers sa poésie. Le système répressif ne le laisse plus en paix. Il est inculpé comme *contre-révolutionnaire, trotskiste, nationaliste, terroriste*. En juillet 1936, il est assigné à résidence. La poésie demeure l'unique espace où il pense et écrit librement. Malade et conscient de l'imminence de sa mort, il survit grâce à sa poésie, dans son univers de visions.

L'argumentation de la thèse est construite sur l'analyse littéraire des textes du corpus : le *Livre du chemin* et les textes poétiques de 1935 à 1937 de Tcharents. Une étude concise du contexte historico-politique de sa poésie et une analyse littéraire de son œuvre avant 1933 sont aussi proposées, permettant de mieux percevoir la complexité des relations entre le poète-individu et son époque, et enfin, de réunir tous les éléments nécessaires de traduction faisant partie de l'objectif de cette étude doctorale.

Mots clés en français

Poésie arménienne – histoire et critique / Traduction / Censure / Littérature soviétique / Yéghiché Tcharents (1897-1937) / Analyse littéraire / Totalitarisme.

Résumé en anglais

The Armenian poet Yeghishe Charents (1897-1937) becomes victim of Stalin's repressions in the Thirties. Charents is already known as a poet when the revolution bursts in Russia. He sees in the revolution the savior of his people with the tragic destiny. Like many of his contemporaries he believes in the humanistic ideals of Lenin. However, the totalitarian power of Stalin changes his political views. His poetry reflects his concerns. In 1933, the collection of poems *Book of the way*, a report of his poetic vision of the new society, as well as the education of the Soviet man, is censored. It is published with changes. Charents, the poet actively involved in a number of social issues, cannot hide his dissension and disillusion with respect to the political power. He bespeaks through his poetry. The repressive system does not leave him any more in peace. He is accused of being a *contra-revolutionist, trotskyist, nationalist, terrorist*. In July 1936, he is put under house arrest. Poetry remains the sole space where he thinks and writes freely. Ill and aware of the imminence of his death, he survives in his universe of visions thanks to his poetry.

The argumentation of this doctoral thesis is built on the literary analysis of the texts in the corpus: the *Book of the way* and the poetic texts of 1935 to 1937. A concise study of the historical-political context of his poetry and a literary analysis of his work before 1933 are also proposed. This allows to better perceive the complexity of the relations between the poet-individual and his time and, finally, joins all the elements necessary for the translation, which is an objective of this doctoral study.

Keywords

Armenian poetry – history and criticism / Translating and interpreting / Censorship / Soviet literature / Yeghishe Charents (1897-1937) / Literary analysis / Totalitarianism.