

Itinéraire de l'objectivité à la subjectivité dans la poésie de Patrick Navai et Sohrab Sépehri

Ziar, Mohammad

Maître assistant à l'Université Azad Islamique de Téhéran, unité centrale

Mohzian@yahoo.com

Taghavi Fardoud, Zahra

Doctorant en littérature française, Université Azad Islamique de Téhéran, unité centrale

olalazt@yahoo.com

Reçu: 05.08.2012

Accepté: 13.02.2013

Résumé

Cet article a pour objectif d'étudier le rôle de l'objectivité et de la subjectivité dans la création d'un langage poétique, tout en analysant la poésie de deux poètes contemporains: Patrick Navai, poète français et Sohrab Sépehri, poète persan. Il explicite ainsi l'itinéraire que parcourt un objet pour se transformer en un poème afin d'impressionner le lecteur. Or, à l'aide d'une étude comparative et tout en superposant les poèmes de ces poètes, s'ouvrent devant nous des espaces de réflexions analytiques. Cet article cherche en outre à mettre en évidence les facteurs essentiels dans la formation d'une image poétique en vue de la transmettre au lecteur pour l'emmener au-delà des frontières de la réalité. Ainsi la place importante que tient le lecteur dans la construction des images poétiques fait également l'objet de notre étude.

Mots clés: objectivité, subjectivité, image, réalité, conscience, inconscience.

Introduction

Selon la science philosophique, l'objectivité se définit comme «la qualité de ce qui existe indépendamment de l'esprit, de ce qui donne une représentation fidèle d'un objet et de ce qui est exempt de partialité et de préjugés» et la subjectivité est comme «caractère de ce qui appartient au sujet et spécial au sujet seul; et spécial est l'état d'une personne qui considère les choses d'une manière subjective en donnant la primauté à ses états de conscience». (Le nouveau petit Robert de la langue française, 2009) L'homme a toujours profité, consciemment ou inconsciemment des deux notions de l'objectivité et de la subjectivité. C'est pourquoi elles ont occupé l'esprit des scientifiques qui ont étudié ces deux

notions dans divers champs: philosophique, psychologique, etc. Mais que peut être le rôle de l'objectivité et de la subjectivité dans la création d'un langage poétique? Comment est-ce qu'un objet se transforme en un poème? Comment et pourquoi un lecteur s'intéresse-t-il à un poème? Cet article a en vue d'étudier ces deux éléments dans la poésie des poètes, Patrick Navai et Sohrab Sépehri, qui connaissent partiellement chacun le milieu de vie de l'autre, (Navai par son père persan et aussi par un voyage qu'il a fait en Iran dans sa jeunesse et Sépehri par son séjour de deux ans en France). Nous essayerons d'expliquer la façon dont ces poètes transforment des objets réels en des réalités imaginaires sous forme de poésie, puis nous nous

intéresserons au comment de la transmission de celles-ci aux lecteurs qui les reçoivent par leur esprit. Aussi, faut-il voir ce qui se passe sous la plume de l'écrivain qui aborde les ressemblances et les différences des poèmes des deux poètes, ainsi que la question de l'impressionnabilité de ceux-ci face à l'espace, au temps, à la culture, etc. auxquels ils appartiennent. Quelques exemples tirés des poèmes de Navāi et de Sépehri illustreront cette idée. C'est là, croyons-nous, qu'une nouvelle voie s'ouvre pour étudier leur poésie. Or, dans un premier temps, nous allons étudier le comment de l'exploitation de ces deux notions, par les deux poètes.

L'objectivisme chez Navāi et chez Sépehri

L'une des particularités de la poésie de Patrick Navāi, c'est qu'elle exprime le plus souvent des réalités dont le sens est proféré par un sujet réel. Cette énonciation est évidemment réelle, car l'espace et la temporalité chez Navāi sont référentiels. Cet espace-temps décrit par exemple, une réalité vécue, comme la durée de la maladie de son père: «Ton cœur s'est affolé en octobre» (Navāi, 2006: 17). Ou bien, il renvoie à certains lieux précis: «Au village de Sermizelle/ Attablé au café "Aux Sarmates"». (Navāi, 2006: 14).

Il est ainsi à noter que dans ce passage, Navāi fait preuve d'une connaissance et d'une certaine compréhension du réel. Dans une première étape, il connaît les choses et les événements tels qu'ils sont et non pas comme il voudrait qu'ils se présentent. Nous assistons aussi à ce procédé dans certains vers de Sépehri, où il parle d'un temps précis: « Ma mère est en sommeil/de même que Manouchehr et

Parvaneh, et peut-être tous les habitants de la ville/ la nuit de Khordad passe –au-dessus des secondes, aussi légèrement qu'une élégie»¹. (Sépehri, 1382: 98) Dans tout le reste, le sentiment éprouvé au printemps, par exemple, la fuite du temps considérée comme une élégie, met en évidence la subjectivité du poète. Ailleurs, Sépehri se réfère à un espace-temps réel: «Je suis sur le balcon, Ra'ana devant le bassin/ Ra'ana fait le linge/ Les feuilles tombent/ ma mère disait un matin: voilà l'heure des ennuis »². (Sépehri, 1382: 36) Il est clair que les éléments apportés dans ces vers, comme « les feuilles tombent, et » l'heure des ennuis », sont représentatifs de l'automne.

Lorsque Navāi écrit «Ton cœur s'est affolé en octobre», à part l'expression du temps factuel de la maladie de son père, il exprime son sentiment en faisant un retour à lui-même. En d'autres termes, il a la conscience de la vérité de ce fait objectif. La réaction du poète face à cette vérité, relève en revanche, de la tristesse due à sa subjectivité.

La dignité de l'objectivité chez Navāi et Sépehri

Il est à noter que «l'artiste comprend comme le philosophe, la nature et l'essence des objets. L'art est la représentation de la réalité et il est implicitement représentatif de la vérité historique de l'homme dans un certain lieu et à un temps donné». (Kafafi, trad. Seyyedi, 1382: 46). De même, dans l'un de ses poèmes, Navāi fait allusion à une temporalité historique qui place le lecteur

³. "Z" reste le symbole de la destabilisation que l'on peut faire subir à un ordre établi mais contesté.

³. "Z" reste le symbole de la destabilisation que l'on peut faire subir à un ordre établi mais contesté.

devant un processus historique qui produit du sens. Il peint en effet l'espace de Téhéran en 1973, cinq ans avant la Révolution, en précisant le lieu et le temps relativement précis (Téhéran, Septembre 1973, Shémiran) lorsqu'il inscrit, dans son poème, les événements de cette époque. Cela pose la question de la responsabilité de l'écriture face à l'histoire. On entend par cette histoire une certaine objectivité qui lui convient et la pensée méthodique du poète a ici élaboré, mis en ordre, compris ce qu'elle peut ainsi faire comprendre. Et c'est là que l'objectivité est prise en son sens épistémologique strict. Ainsi Navaï fait-il accéder à l'aide de l'histoire, le passé d'une société humaine à cette dignité de l'objectivité.

D'ailleurs «les premiers sons du film "Z"³ de "Théodorakis"» apporté dans le poème de Navaï précisera également le sentiment de la responsabilité du poète par rapport à cette époque. La musique de ce film qui est utilisée par l'oncle du poète à Shemiran -quartier Nord de Téhéran-après la mort de ses amis sous les balles de la junte militaire, caractérise son refus de la politique de ce temps-là à Téhéran, puis sa croyance exprimée au lieu de garder le silence, lorsqu'il dit: «Les Savakis dans ce pays sont incultes» (Navaï, 2006: 34) et enfin l'engagement du poète qui décrit cette époque-là dans son poème avec l'histoire, la politique et le sort de l'Iran, prouvant sa passion pour celui-ci. C'est ainsi que l'objectivité historique présuppose la subjectivité du poète. Cette subjectivité est appropriée à l'objectivité que requiert le savoir historique et elle n'est pas seulement celle du poète, en tant

que personne singulière, mais la subjectivité de l'homme.

Nous pouvons également constater ce propos à travers le poème de Sépehri, lequel se caractérise par le refus du poète sur la position de son temps: «Dans ces ruelles sombres /J'ai peur du résultat de l'hésitation et des allumettes/ J'ai peur de l'étendue cimentée du siècle/.../Ouvre-moi comme une porte vers la chute de la poire à l'âge de l'ascension de l'acier/ endors-moi sous une branche loin de la nuit où se rencontrent les métaux»⁴. (Sépehri, 1382: 16) Nous remarquons que le siècle et l'étendue sont des notions familières pour le poète et la peur de ces notions objectives caractérise sa subjectivité.

Il ne faut pas perdre de vue que quelques descriptions minutieuses chez Navaï qui relèvent de l'espace intime de sa famille et lui confèrent une épaisseur psychologique, prouvent bien le réalisme du poète: « Ô! Père réveille-toi/Le thé est bouillant dans le samovar/Verse donc le sel/Sur tes quartiers d'orange/Et approche l'échiquier de nous». (Navaï, 2006: 28) Il est donc à noter que "le thé, le samovar, l'orange et l'échiquier" sont les objets dont le poète sait la nature et il a la conscience de la réalité qui permet d'intervenir la notion de l'objectivité en tant qu'une neutralité totale et un retrait complet de la personnalité qui l'exprime en sous-entendant l'impartialité et la justesse.

D'autre part si nous prenons le cas de l'autobiographie, nous aurons affaire à un énoncé de réalité, parce que celui qui y

⁴ . «در این کوچه هایی که تاریک هستند/ من از حاصل ضرب تردید و کبریت می ترسم/من از سطح سیمانی قرن می ترسم.../مرا باز کن مثل یک دربه روی هیوط گلایی در این عصر معراج پولاد/مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات.»

³ . "Z" reste le symbole de la destabilisation que l'on peut faire subir à un ordre établi mais contesté.

raconte son souvenir est un sujet d'énonciation authentique qui parle depuis un présent réel.

La subjectivité moralisatrice chez Navaï et Sépehri

Il ne faut pas perdre de vue que l'objectivité du sujet d'énonciation authentique, est liée à des considérations morales. Dans la première vue Navaï exprime ces vers dans toute sa neutralité, impartialité, désintéressement ou impersonnalité afin de prendre distance du sujet tout en se rapprochant de l'objet. Il abandonne ainsi tout ce qui lui est propre (idées, croyances ou préférences personnelles) pour atteindre à une espèce d'universalité. C'est ainsi qu'il fait participer l'objectivité de ses lecteurs, leur permettant de juger ces vers par leur connaissance des objets exprimés et enfin de prendre conscience de la leçon morale donnée par le poète, à l'aide de leur subjectivité. La subjectivité ferait en outre le pas sur cette réalité, si nous avons recourt au sentiment du poète dû à son expérience personnelle à propos de ces objets. A vrai dire le souvenir de ces objets pour le poète à travers le temps où son père était vivant lui plaît. Il a donc beau souhaiter revivre ces instants-là. La subjectivité du poète est ainsi marquée par son plaisir à l'égard de ces objets, provenant des souvenirs agréables du temps qu'il a passé auprès de son père. Un regard complice sur ce poème prouvera en outre que le poète dessine l'espace idéal d'une famille intime dans toute sa simplicité, donnant au lecteur une leçon de morale. Et cette morale est celle qui trouve sa substance dans la famille, dans un paternalisme de bon aloi. Pourrait-on dire

que le père de famille en toute sincérité, prépare par un enseignement pratique, de bonnes règles et de bons sentiments et par là, une génération de bons citoyens.

Cela se trouve de même, chez Sépehri, là où il écrit: «Ne troublons pas l'eau/Peut-être qu'en aval un pigeon en boit/.../Ou qu'une cruche se remplit dans au village voisin/.../Une belle dame est venue au bord du fleuve/Ne troublons pas l'eau/Le beau visage s'y reflète»⁵. (Sépehri, 1382: 7) Il est clair que dans ces vers Sépehri pousse ses lecteurs à prendre conscience de la réalité du fait vécu par quelques explications concrètes qui montrent la compréhension et la connaissance de l'eau chez le poète. Mais cette expression atteint son apogée lorsqu'il donne une leçon de morale en mettant en relief la notion de la subjectivité par son emploi particulier du langage: «Les habitants de l'amont, eux, comprennent l'eau/Ils ne l'ont pas troublée, nous aussi/Faisons de même»⁶. (Sépehri, 1382: 8)

Certes, la compréhension de l'eau dans ce vers signifie la compréhension de la valeur de l'eau et c'est pour cette valeur que les hommes ne la troublent pas. Bien plus, Navaï à la recherche de l'existence, découvre une vérité profonde: «La patrie de l'homme sage/c'est l'univers». (Navaï, 2006: 47) Cette idée bien réfléchie de Navaï qui invite le lecteur, à l'au-delà de son expression, à se contenter de ce qu'il possède et dont le reflet est la jouissance de la vie, est en conformité avec les vers de Sépehri qui nous enseignent les règles

⁵. «آب را گل نکنیم/در فرودست انگار کفتی میخورد آب/.../یا در آبادی کوزه یی پر می گردد/.../زن زیبایی آمد لب رود/آب را گل نکنیم/روی زیبا دو برابر شده است».

⁶. «مردمان سر رود، آب را می فهمند/گل نکردندش، ما نیز آب را گل نکنیم»

d'une vie simple, dans toute sa naïveté idéale: «où que je sois/le ciel m'appartient /la fenêtre, la pensée, l'air, l'amour, la terre, sont à moi/peu importe/si germent parfois/des champignons nostalgiques»⁷. (Navaï, 2006: 62) C'est ainsi que se révèle la subjectivité moralisatrice de ces deux poètes.

Le vers déjà cité de Sépehri, à savoir: « Je suis sur le balcon, Ra'ana devant le bassin/Ra'ana fait le linge/Les feuilles tombent»⁸ (Navaï, 2006: 36), est un autre point de la description de la réalité pour l'objectivation des faits tels qu'ils sont et cette réalité aboutira enfin à la subjectivité du poète par laquelle il crée son langage poétique, en donnant une leçon de morale: «J'égraine une grenade, et je me dis:/Si seulement l'intérieur du cœur des hommes était visible»⁹. (Navaï, 2006: 37) La subjectivité de Sépehri se poursuit dans l'essence même de la grenade là où elle se voit comme un objet pur et s'assimile à l'intérieur du cœur humain. Mais son identité poétique s'évanouit, au moment où un facteur extérieur le fait revenir à lui-même, à son état objectif: «Le jus de la grenade gicle dans mon œil, mes larmes coulent/Ma mère rit/Ra'ana aussi»¹⁰ (Navaï, 2006: 37).

Il ne faut pas mésestimer que la description de certains faits apparemment anodins, comme: «verser du sel, sur les

quartiers d'orange», ou «égrenier une grenade» employés tour à tour par Navaï et Sépehri, veut suggérer un certain message qui dénote la subjectivité du poète. Une étude minutieuse de ces poèmes, montrerait que ces deux fruits (l'orange et la grenade) sont évocateurs d'un espace intime familier pour les poètes. Car en apportant ces fruits dans leur poème, ils donnent une couleur poétique à l'espace intime et familier, dessiné dans leur poème. Cela nous prouve la subjectivité quasiment pareille en certains cas chez ces deux poètes. (l'orange chez Navaï et la grenade chez Sépehri).

La relation entre l'objectivité et la subjectivité chez Navaï-Sépehri

Relisons un autre poème de Navaï : «Père! je porte tes vêtements fièrement/Et les images de ton passé/peuplent ma voix». (Navaï, 2006: 15) Si nous considérons «des vêtements du père» dans son sens proche et non dans son sens invraisemblable de suivre, par exemple, le chemin du père; «porter les vêtements du père» sera un acte objectif que le poète connaît bien. Et la fierté résultant des images du passé qui peuplent la voix du poète lui permet d'insérer la subjectivité dans son poème. L'objectivité semble donc être pour le poète un but à atteindre, une volonté, mais elle noue toujours un lien étroit avec une certaine subjectivité.

Sépehri laisse ensuite le lecteur penser à l'existence du monde extérieur, ce qui permettrait une réflexion véritablement rigoureuse sur les essences: «Je ne sais pas/pourquoi on dit: le cheval est un animal noble, le pigeon/est beau/et pourquoi personne ne garde le vautour en cage/ quel avantage la tulipe rouge a sur le

⁷ . «هر کجا هستم باشم/آسمان مال من است/پنجره، فکر، هوا، عشق،

زمین، مال من است/چه اهمیت دارد/گاه اگر می رویند/قارچ های

غربت؟»

⁸ . «من در ایوانم، رعنا سر حوض/ارخت می شوید/رعنا/برگ ها می

ریزد.»

⁹ . «من اناری را می کنم دانه، به دل می گویم:/خوب بود این مردم

دانه های دلشان پیدا بود.»

¹⁰ . «می پرد در چشمم آب انار:/اشک می ریزم/مادرم می خندد/رعنا

هم.»

trèfle?»¹¹. (Sépehri, 1389: 173) Il est à signaler que Sépehri force le lecteur à poser la question de sa subjectivité à travers les objets extérieurs qu'il voit. Par ailleurs, il met au jour sa subjectivité par rapport au "vautour" et au "trèfle" qui sont pour lui aussi beaux que le cheval, le pigeon et la tulipe rouge.

En somme, il croit, en certains cas, en une certaine correspondance entre la subjectivité et l'objectivité: «Il faut laver les yeux,/ il faut voir les choses autrement/Il faut laver les mots/Le mot doit être le vent-même, le mot doit être la pluie-même»¹². (Sépehri, 1389: 173) Si nous prenons en considération la subjectivité du poète sur la pluie en tant qu'objet pur, cela nous emmètrait à conclure que le poète critique les hommes qui ne veulent pas voir que la beauté de certains objets, en disant que tous les objets ont leur charme, leur beauté caractéristique. Cela nous montre encore une fois combien la subjectivité du poète, aussi bien que son objectivité, sont belles dans le contexte du monde extérieur.

De l'objectivisme métaphysique à la subjectivité

Nous avons pu constater, chez Navaï une sorte d'objectivisme fondé sur la métaphysique, caractérisant ce qui existe en dehors de sa pensée. Ainsi des éléments employés dans ses poèmes tels: «Ahura Mazda, Avesta, Zarathoustra, etc., sont en vérité propres à la religion zoroastrienne. Ses poèmes sont par là orientés vers une

certaine plénitude dans l'usage des éléments religieux et il y a hors du poète une réalité avec laquelle il est en rapport par ses sens et son esprit. Rappelons la scène où le poète se console de la mort de son père en recourant aux flammes d'Ahura Mazda: «Ne t'attriste pas Navaï/ Bien que tu sièges/ Dans le jardin de la douleur/ Songe plutôt que les flammes/ Qui ont consumé ton père/ Sont aussi celles d'Ahura Mazda». (Navaï, 2006: 16) Or, le poète envisageant le feu sacré, apaise sa douleur due à la disparition de son père. Ainsi à l'aide de son option réaliste il met au jour une réalité indépendante de l'esprit sur laquelle il se règle pour élaborer sa connaissance. Par ailleurs, les passages où il parle d'Ahura Mazda ne seront vraiment plus accessibles que si nous les abordons avec une intelligence ésotérique comme celle de la dévotion zoroastrienne. Il est donc évident que le mot d'Ahura Mazda employé à plusieurs reprises dans la poésie de Navaï créera des effets de sens qui suggèrent une ambiance que nous pouvons qualifier de spirituelle. Il passe ainsi de l'objectivité métaphysique à la subjectivité, et cela par l'influence qu'il exerce sur son lecteur l'amenant à un certain élan, une sorte d'extase mystique. Il ne serait pas donc erroné d'insister chez Navaï sur le rôle prépondérant de la subjectivité en tant que notion suggérant ce qui a trait à la personnalité du sujet parlant, à ses impressions, à ses affinités et à ses états de conscience.

Nous remarquons de même chez Sépehri la connaissance de certaines notions religieuses telles que «la prière, Azan, Takbirat ul-ehram, ...» qui marquent son objectivité et une bonne connaissance des rites islamiques. Mais le poète y

¹¹ . «من نمی دانم/که چرا میگویند:اسب حیوان نجیبی است، کبوتر/زیباست./وچرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست/گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد.»

¹² . «چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید/واژه ها را باید شست/واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.»

rejoint certaines images afin de revenir à la subjectivité:

«Je ferai ma prière quand le vent aura chanté "l'Azan"¹³ sur le minaret du cyprès/Je prie suivant le "Takbirat ul-ihram"¹⁴ de l'herbe/Le "Ghad ghamat"¹⁵ de la vague»¹⁶. (Sépehri, 1389: 162)

Le langage surréaliste des poètes

Navai sait bien associer le monde réel à la subjectivité, la veille au rêve, la conscience à l'inconscience quand, s'adressant à son père, il dit: «Je creuse la terre/ pour mieux te retrouver». (Navai, 2006: 14) Nous devons admettre qu'il s'agit là d'une énonciation réelle au sens plein du terme. Mais cela ne signifie évidemment pas que le contenu de l'énoncé doit être littéralement pris pour réel et que le sujet lyrique ne nous montre pas directement des choses du monde mais plutôt des retentissements qu'elles en retiennent. Cela pousse donc le poète à formuler des phrases insolites, irréelles ou plus exactement non justiciables du vrai ou du faux. Il s'agit donc là des termes pris au sens figurés. Ce vers de Navai ne signifie donc pas creuser la terre pour retrouver son père, mais plutôt l'expérience du "je" lyrique du poète, qui est exprimée d'une façon déroutante et "la recherche du passage du père" est dans le contenu de son énoncé lyrique. Le poète mêle ainsi son imagination avec la réalité, de même que sa conscience avec son inconscience

par la mise en œuvre esthétique des puissances du rêve. Ce vers donne ainsi du corps à ce qu'on pourrait appeler une expérience surréaliste. Il se voit donc dans cette notion une unité psychique qui transcende la totalité des expressions qu'elle assemble et qui assure la permanence de la conscience. Il est donc à noter que la subjectivité et le langage sont intimement liés dans ces vers.

Le langage procure également à Sépehri la possibilité de la subjectivité et la subjectivité trouve en certains cas son fondement dans la langue:

«Je suis peintre/Je construis de temps en temps une cage, par la couleur, je vous la vends/Pour qu'il vous console/Par le chant du coquelicot qui est prisonnier dans la cage/Quel rêve, quel rêve,... je sais/.../Je sais bien que le bassin de ma peinture n'a pas de poisson»¹⁷. (Sépehri, 1389: 162)

Or, nous remarquons que Sépehri par la subjectivité et son langage poétique arrive à créer des images qui mêlent la peinture avec la poésie. Nous pouvons ainsi mieux saisir cette phrase de Benveniste qui dit: «La subjectivité paraît inhérente à l'exercice du langage qui contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression». (Benveniste, 1966: 269)

Dans la peinture, ce que l'on en comprend à première vue par un regard à distance ou un regard surplombant, c'est un objet physique ou matériel qui a une certaine proportion; viendra après l'activité subjective, là où on essaie de comprendre cet objet par un regard complice et une intuition identifiante. Mais

¹³ . Invitation à la prière.

¹⁴ . Formule de Takbir qu'on prononce quatre fois avant de commencer la prière rituelle pour se mettre en état de sanctification.

¹⁵ . Le rappel à la prière.

¹⁶ . «من نمازم را وقتی می خوانم/که اذان را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو،/من نمازم را پی "تکبیر الاحرام" علف می خوانم،/پی "قدقامت" موج».

¹⁷ . «پیشه ام نقاشی است/گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم به شما/تا به آواز شقایق که در آن زندانی است/دل تنهایی تان تازه شود./چه خیالی، چه خیالی...می دانم/.../خوب می دانم حوض نقاشی من بی ماهی است».

en poésie, même si le poète dispose et juxtapose des objets réels par le moyen des mots, le lecteur pour comprendre ces mêmes mots s'efforce de réveiller son esprit dès la première vue. Il y a bel et bien lieu de conclure que Sépehri se sert de la poésie pour enrichir sa peinture. Pour ce faire il refuse toute sorte d'objectivation de la peinture et la transmet du schéma spatial au schéma temporel. Car «dans le schéma spatial, ce qui est possible, c'est l'expression des objets d'une manière claire et directe, alors que dans le schéma temporel, c'est la représentation du mouvement qui est possible de façon claire et directe». (Kafafi, trad. Seyyedi, 1382: 29)

Le surréalisme subjectif de Navaï et de Sépehri

Navaï et Sépehri marquent leur vision subjective dans une focalisation interne. De ces poètes on peut dire alors qu'ils optent souvent pour ce type de focalisation de "surréalisme subjectif".

Par exemple Navaï, comme Sépehri qui rapproche la peinture de la poésie, peint le monde des couleurs par le mode Nava, le mode musical traditionnel iranien, de manière qu'il rapproche la couleur de la musique: «Improvise donc/Sur le mode Nava/Pour que le rouge quitte le bleu de mes nuits»; (Navaï, 2008: 45) ces couleurs qui font le pas dans le poème, dénotent le surréalisme subjectif de Navaï et psychologiquement parlant, ce surréalisme subjectif, se met en relief, si nous supposons que Navaï est passé par le mode Nava, du monde matériel au monde spirituel. Certaines études psychologiques approuvent d'ailleurs le résultat de cette démarche mystique: le bleu pousse vers la

spiritualité et le rouge a trait à la force. (Djalili Marand, 2006: 46 et 50)

Notons que dans la poésie de Navaï le rouge et le bleu sont des couleurs très récurrentes et que la relation à ces couleurs est marquée par les sujets en réunion. Or, nous considérons ici comme objective la somme des points de vue multiples du poète. Ces points de vue dans leur ensemble procurent au poète un état d'âme qui passe inconsciemment au monde spirituel par sa complicité avec le mode Nava et la source de ces effets suggérés et de l'inconscience est la subjectivité même du poète.

Bien voir pour bien rêver

La conscience de Navaï des notes de la musique fait intervenir la subjectivité du poète qui donne des couleurs à chacune de ces notes. Ainsi «le do majeur» lui évoque-t-il «la couleur rose ou rouge», «le ré, la couleur jaune ou beige crème» et etc. (Navaï, 2008: 44) De plus le poète personnifie «des touches d'ivoire», écrivant à l'aide de son imagination: qu'elles frémissent d'impatience» pour parvenir à goûter le toucher de son fils musicien. (Navaï, 2008: 28) Certes cette impatience relève de la subjectivité du poète qui s'approche de la musique de son fils et s'identifie à la subjectivité de son fils et la poursuit. Ainsi, se révèle l'importance du milieu extérieur (les touches d'ivoire) et la conscience qu'il en a. A son tour, le milieu extérieur, par l'influence qu'il exerce sur le poète réveille en lui la subjectivité et c'est évidemment cette subjectivité qui le pousse à cultiver son rêve et son imagination afin d'interpréter la réalité.

«Pour le psychologue réaliste comme le commun des psychologues, dit Gaston Bachelard, c'est la perception des images

qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite; on combine par l'imagination des fragments de réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice. Pour richement combiner il faut avoir beaucoup vu. Le conseil de bien voir, qui fait le front de la culture réaliste, domine sans peine notre conseil de bien rêver». (Tiboutot, 2005: 62)

L'étude de ces points de convergence entre le regard complice de Navaï et celui de Sépehri, nous conduit à imaginer que Sépehri poursuit également la musique jouée par son père et compare ainsi la vie au «bassin de musique»: «Mon père dessinait/Il construisait aussi du tar, il jouait aussi du tar/.../La vie était un bassin de musique en ce temps-là»¹⁸. (Sépehri, 1389: 163) La subjectivité du poète juxtapose donc les notions objectives telles que la vie, le bassin, la musique et le temps où son père était vivant. D'où la production de ce vers affectif.

La place du lecteur dans la réalité imaginaire de l'auteur

Il est intéressant à noter que Navaï et Sépehri permettent à la subjectivité de leurs lecteurs de participer à leurs poèmes. Comme il n'y a pas de moule préétabli dans leur poésie, chaque pensée doit trouver le contour rythmique qui lui convient. Les poèmes de Navaï sont également dépourvus de ponctuation et ceci tout d'abord parce que la ponctuation étant un élément du discours normal

pourrait contrecarrer le rythme idéal du poète. Le rôle du lecteur devient dès lors prépondérant, puisqu'il achève le poème et lui donne par là son sens à l'aide de sa subjectivité qui a le pouvoir de développer les images rapportées dans les vers. Signalons que la conscience et les expériences personnelles du lecteur des objets évoqués dans les vers aussi bien que certains facteurs, fréquents dans cette société, tels le milieu, le temps, la société, la culture et la politique, contribueront chez le lecteur à se faire des images par son regard complice sur les poèmes. Notons alors que la part du lecteur est très importante. Car il doit «suspendre son incrédulité» pour reprendre les propres termes de Koleridj, poète romantique anglais, selon qui «chaque œuvre poétique donne naissance à une réalité ou un monde particulier propre à elle-même qui s'appuie sur certains sens et croyances. Le lecteur doit se diriger vers cette réalité imaginaire ayant pour objectif de comprendre la poésie et d'en jouir. Pour ce faire il doit provisoirement mettre de côté son incrédulité ou bien il doit la suspendre». (Hambourger, trad. Farhadpour, 1382: 193)

Conclusion

Quel itinéraire Navaï et Sépehri parcourent-ils pour créer un langage poétique?

Nous avons essayé, tout au long de cet article et dans la mesure du possible, de répondre à cette question. Pour ce faire, nous avons, par une étude minutieuse de leurs poèmes, ouvert des espaces de réflexions analytiques. Nous avons pu ainsi découvrir que l'imagination en tant qu'une puissance majeure de la nature humaine permet au poète de transformer

¹⁸ . «پدرم نقاشی می کرد/تار هم می ساخت، تار هم می زد/.../زندگی در آن وقت حوض موسیقی بود».

un objet en un langage poétique. Il y a entre-temps des facteurs fondateurs dans la formation d'une image qui se transformera plus tard en un poème pour être transmis au lecteur. C'est ainsi que se met en valeur le rôle du lecteur qui va jusqu'au-delà des frontières de la réalité, tout en s'identifiant aux images du poète par son regard complice provenant de sa puissance imaginative.

Ne sera-t-on donc pas en droit de penser que l'objectivité et la subjectivité sont deux notions complémentaires et indissociables?

Benveniste, E. (1996). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Bibliographie

- Djalili Marand, N. (2006). *Expressions et proverbes thématiques*. Téhéran: Samt.
- Hambourger, M. trad. Farhadpour, M. (1382). *Darbare Sher*. Téhéran: Vezarate farhang va ershade eslami.
- Kafafi, M. A. trad. Seyyedi, H. (1382). *Adabiate Tatbigi*. Mashhad, Sherkat beh nashr.
- Navai, P. (2006). *L'Echo des dits*. Paris: L'Harmattan.
-(2008). *Shams le musicien*. Paris: L'Harmattan.
- Sépehri, S. (1382). *Gozidei az ashare Sohrab Sépehri*. Téhéran: Zarrin.
-(1389). *Hasht Ketab*. Téhéran: Khallagh.
- Starobinski, J. (1961). *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard.
- Tiboutot, Ch. (2005). Recherches Qualitatives, "*les rêveries vers l'enfance dans l'œuvre de Gaston Bachelard: Une lecture phénoménologique*", vol. 25(1), Montréal: Université du Québec, pp 62-87.