

L'espacementalisme de Royai, poétique de l'image et poétique de la connaissance

FARHADNEJAD Abbas

Doctorant

Université de Téhéran

E-mail: a.farhadnejad@gmail.com

ALAVI Farideh

Maître de conférences

Université de Téhéran

E-mail: falavi@ut.ac.ir

(date d'acceptation 5/1/2011 – date d'acceptation 30/4/2011)

Résumé

Mouvement poétique dans la poésie persane contemporaine, l'espacementalisme reste inséparable du nom de Yadollah Royai qui en est non seulement l'initiateur, mais surtout son meilleur représentant. De la formation de l'image à l'appréhension du monde, la démarche du poète est fondée sur une connaissance philosophique et surtout phénoménologique qui fait de sa poésie un mode de connaissance. Des notions comme «mouvement mental», «espacement», «finalité», «troisième dimension», «invisible», etc. constituent la terminologie d'une poésie qu'on peut considérer comme une poétique de la poésie. L'article présent propose une mise à l'examen de ces notions au travers des exemples tirés de cette nouvelle poésie.

Mots-clés: Ressemblance, Mouvement, Espacement, Finalité, Invisible, Espacementalisme, Royai, Husserl, Merleau-Ponty.

Introduction

Pour Royaï, la poésie est non seulement une activité artistique, mais surtout le lieu du façonnement d'un comportement existentiel. Le fonctionnement du langage poétique est ainsi lié à la présence d'une singularité. Le poète, cette existence singulière, se détache de plus en plus des lieux communs pour créer son propre dire poétique. Durant son activité poétique, Royaï s'est forgé une nouvelle conception de la poésie et surtout de l'image dont la formation ne suit pas les règles canoniques de la rhétorique, mais elle obéit à un rythme personnel d'appréhension ontologique du langage et du monde. Fondée sur la connaissance philosophique et surtout phénoménologique du poète, la poésie espacementaliste n'est plus le lieu des pensées alambiquées, mais le mode essentiel de la connaissance du monde. Il s'agit donc d'une vision du monde centrée sur une vision poétique.

C'est dans cette optique qu'il faut considérer l'espacementalisme de Royaï comme une poétique personnelle. Des notions comme «saut tridimensionnel», «invisible», «finalité», «espacement»... n'appartiennent pas à la poésie persane, mais constituent la terminologie d'une poétique personnelle derrière laquelle il existe notamment un sujet unique. La notion du mouvement qu'il introduit pour la première fois dans la poésie persane et qui est l'élément essentiel dans la formation de l'image poétique n'est pas la répétition de la notion du transfert impliquant le déplacement du sens d'un mot à l'autre. D'ailleurs, la tâche du poète ne se limite pas à la formation de l'image, mais au contraire s'étend sur tout le poème qui est le lieu d'appréhension artistique du monde.

Nous allons donc aborder cette nouvelle poésie à partir de sa propre terminologie en essayant d'élucider ces notions et de voir dans quelle mesure l'espacementalisme pourrait s'affirmer comme une poétique.

I. De la ressemblance au mouvement, naissance de l'espacement

La comparaison et la métaphore constituent les deux figures principales

de la poésie. Ainsi André Breton déclare qu'après de la métaphore et de la comparaison «*les autres figures que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde.*» (MESCHONNIC, 1970, p.108)

Mais les poètes ont des attitudes différentes face à ce déclic analogique: les uns montrent leur prédilection pour la comparaison en faisant l'éloge du mot «comme», les autres bannissent l'imitation considérée comme dépourvue de pouvoir émotionnel. Pour Éluard «*Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition partout. Et ce devenir est infini.*» (JAFFRE, 1984, p.122) Pour Robert Desnos : «*Comme, je dis comme, et tout se métamorphose, le marbre en eau, le ciel en orage, le vin en plaine, le fil en six, le cœur en peine, la peur en Seine.*» (*Ibid.*) Ce sacre de comparaison est condamné par Reverdy au nom de la métaphore puisqu'il ne voit pas de création dans le mot «comme». Toujours d'après lui: «*L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées; plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ... Ce qui est grand, ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison.*» (REVERDY, 1975, pp. 73-74)

Qu'il s'agisse de la comparaison ou de la métaphore, ces images sont formées à partir d'un travail de juxtaposition; et c'est cette juxtaposition qu'est reprochée par Royai. Selon lui «les juxtaposés déterminatifs tels que «bouquet d'étoiles», «lit du torrent», «bras d'été» etc. Chez André Breton; ou «mer de labour», «ode de pierre», «arbre de chagrin» chez Saint-John Perse, et tant d'autres de ce genre chez d'autres poètes de différentes lignées, présentent chacun, une image de superficie, plane, composée de deux

éléments, de deux réels. (NOËL, 1995, p. 100) Mettre deux réalités l'une à côté de l'autre, se fait dans l'intention d'établir une ressemblance entre elles. Cette ressemblance «est exprimée soit par les constructions déterminatives du «de», soit par des éléments comme «comme», «pareil», «tel», ou par toute autre conjonction qui établisse entre deux réalités une relation d'analogie, de comparaison ou du symbole...» (Ibid., p.101)

Outre des comparaisons persiennes, Royāi donne des exemples comme:

"Le ciel comme un enfant monte en haut des arbres...

Beauté d'arbre comme un cheval musclé sur la mer

...L'espace plié comme un livre d'enfant"

Tirés de l'ouvrage de Michel Deguy, pour avancer l'idée que «ce système de métaphore...fait d'une partie de la poésie contemporaine une poésie de surface et de routine, pour ne pas dire morte.» (Ibid.)

La proposition de Royāi pour sauver l'image de sa planitude est d'introduire un mouvement dans sa formation. Prenant l'exemple persien de «bras d'été», il essaie d'élucider ce qu'il entend par mouvement:

Bras: élément du corps

Été: élément du temps

l'un à côté de l'autre, tous deux stagnés. Un troisième élément, souvent un mouvant, les sauve. En supprimant la préposition «de» et la remplaçant par ce mouvement que nous leur prêtons:

Tu tends le bras et la saison s'installe.

Dans cette opération, le contenu de l'image et ses éléments constructifs restent les mêmes. Plus haut, c'était l'immobilité de l'image, mais ici, c'est l'image mouvementée. Cela ne se produit bien sûr, que par une approche mentale.» (Ibid.)

L'approche mentale signifie, dans le langage de Royāi, l'intervention de l'esprit dans un travail de recherche. Les choses, lorsqu'elles sont désignées

par les mots, cachent derrière elles des relations que le poète doit trouver, si non inventer. La manifestation du monde extérieur dans le langage n'est que l'apparence de cette manifestation; derrière cette apparence, il y a toujours quelque chose qui naît de la collaboration du regard du poète et de sa capacité de découvrir ou d'inventer des relations. Cette collaboration n'aura lieu que lorsque le regard du poète se meut, se déplace dans l'espace mental qui sépare le vu du visible, le perçu du percevable. Aussi, le visible en tant que quelque chose qui peut être vu, prend-il son apparence sous le regard du poète tout en laissant une marge d'invisibilité qui ne sera appréhendée que par l'activité mentale du poète. Il s'agit donc ici d'un mouvement que le poète s'impose dans sa démarche vers l'appréhension de l'apparition du réel. *«Du réel à ses apparitions, de l'objet à ses impressions, il y a une distance, il y a des distances...Le poète espacementaliste parcourt cette distance d'un bond, rapide et immédiat.»* (Barresié Ketab, 1971, p. 23)

L'image espacementale est donc une image en mouvement; et «elle ne peut se mouvoir qu'en triple dimension.» (NOËL, 1995, p. 100) Si le mouvement sauve l'image de planitude, c'est surtout à cause de cette notion de triple dimension générant un espacement de signifiante où le lecteur pourrait à son gré, découvrir des rapports dans la création de l'image.

La troisième dimension constitue le troisième élément dans la rencontre de deux réels. Le mécanisme mental a pour fonction de découvrir ce troisième élément. *«Dans la rencontre de deux choses, outre ces deux choses qui se rencontrent, il y a aussi la «rencontre même» dont la présence est souvent négligée. La découverte de la «rencontre» en tant qu'une réalité, constitue un espacement qui sauve l'image d'immobilité.»* (ROYAÏ, 2007, p. 15)

La notion de l'espace n'est pourtant pas quelque chose de nouveau dans la création des figures. Gérard Genette prend le mot figure pour désigner la forme de l'espace qui se trouve entre la lettre et le sens: *«Entre la lettre et le sens, dit-il, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On*

appelle cette forme une figure.» (GENETTE, 1976, p. 107) L'espace ainsi conçu est intrinsèque à la figure dont la formation par transfert de sens implique un déplacement dans l'espace. Genette ajoute immédiatement qu'«*il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant et celle du signifié.»* (Ibid.)

C'est peut-être ici qu'on pourrait trouver un rapprochement entre ce que Genette entend par l'espace et ce dont Royai parle en tant qu'espacement. Le signifiant est lié au signifié par une linéarité et le déplacement se fait justement dans cette ligne qui sépare les deux pôles constituant l'espace. Mais la notion de ménagement entre les deux lignes du signifié et du signifiant est ce que Royai présente comme le choix du lecteur pour son saut tridimensionnel. «*Pour arriver à l'image ou à la métaphore du poète, le lecteur passe quelquefois par une ligne et quelquefois par plusieurs lignes. Ainsi pour atteindre l'au-delà du mot, il traverse un espace; le volume c'est cet espace mental, cet espacement qui se produit dans l'esprit.»* (ROYAI, 2007, p. 149)

Il s'agit donc d'un jeu au sein des relations entre les signifiants et les signifiés, un jeu dans l'espace signifiant: «*Il y a des choses dans l'espace, les unes à côté des autres, et parallèles. Tu brouilles leur espace, et par ce jeu tu crées un espace qui n'a pas encore existé.»* (Ibid) En d'autre terme, selon Michel Collot, «*en perturbant la relation codifiée entre un signifiant et son signifié habituel, en le rapprochant à un autre signifié, la figure introduit du jeu dans le langage, crée un espace, ordinairement inaperçu, où le sens, au lieu d'être toujours-déjà trouvé, est en quête de lui-même.»* (COLLOT, 2005, pp. 229-230)

Ainsi, l'espacement n'est pas ce concept géométrique tridimensionnel, mais la définition métaphorique d'un lieu de rencontre où les lignes de signification s'entrelacent pour engendrer un lieu d'imagination. Royai donne, lui-même, un exemple pour expliquer ce qu'il entend par espacement:

«Et la voix de ton profil d'absence
Fait des ailes vertes du perroquet la cloche

Il s'agit d'une silhouette qui parle, qui nous rappelle le perroquet et son plumage vert. Cette métaphore ne passe pas seulement par la longueur; elle trace aussi d'autres lignes cachées: paroles, corps, couleur, tintement, vol, espace, mouvement... Si, en passant par la longueur, nous construisons aussi une profondeur et une hauteur, nous formons un espacement mental qui permet au lecteur de choisir sa direction parmi les dimensions et de contribuer ainsi à la formation de l'espacement.» (ROYAÏ, 2007, pp. 149-150)

L'espacement se définit ainsi comme l'unité poétique de la poésie de Royāi qui est une poétique d'aménagement d'espaces signifiants. Il n'est pas seulement le lieu de la formation de la figure. Il dépasse le seul cas de l'image pour étendre sa portée sur tout le poème en tant qu'ensemble architecturé. Dans la poésie de Royāi, la forme signifie la collaboration simultanée de tous les éléments esthétiques; ce qui exige la présence d'un espace où ces éléments puissent s'actualiser synchroniquement sans être obligés de suivre la linéarité du langage. Le poème est ainsi un espace composé d'espacement accumulés qui se produisent par concomitance.

La découverte de l'espacement a son impact non seulement sur la poésie de Royāi, mais aussi sur sa pensée et sur son comportement artistique et intellectuel présentés dans ses écrits en prose. Il n'est pas espacementaliste seulement dans sa poésie, il l'est aussi dans sa prose. Ses *Signatures* témoignent, elles-mêmes, de son comportement intellectuel et artistique; les poèmes qui, plus que de prose poétique, doivent être qualifiés de prose espacementaliste.

Le recours aux espacements est donc le trait signalétique d'une structure mentale qui s'est formée par une perception tridimensionnelle de l'existence.

II. La finalité de l'image et l'invisible de la parole

L'image espacementale se forme lorsqu'on fait passer deux réalités l'une à côté de l'autre. Il se produit alors quelque chose qui n'appartenait à aucune des deux réalités, ou, au moins, n'était pas explicitement ni même implicitement prise comme le point de similitude entre deux réalités. Ce qui se produit dans la rencontre de ces deux réalités est la conséquence d'un mouvement mental. Mais pour que ce mouvement puisse avoir lieu, il faut qu'il y ait une troisième réalité, un troisième élément qui forme avec les deux premiers éléments un espace où la rencontre des éléments engendre un lieu de signifiante. La signifiante se produit ainsi dans un espace que Royai appelle espacement. L'espacement ne se produit donc que lorsque le troisième élément, l'élément qui est souvent caché ou invisible, est pris en charge dans la formation de l'image. C'est justement ce troisième élément ou la troisième dimension ou l'invisible qui fait l'objet de la quête espacementaliste. Le poète espacementaliste ne présente pas «une image des objets», mais produit «un aspect de leur finalité». La finalité dont parle Royai est l'invisible ou l'indicible du langage dans la mesure où il met en œuvre sa potentialité pour percevoir le réel. Ce qui compte dans la perception espacementaliste, ce n'est plus le réel mais son aspect qui se révèle au poète par le pouvoir du langage dans sa potentialité génératrice du sens. Appartenant au langage personnel du poète, «*La troisième dimension est toujours personnelle*» (ROYAI, 2007, p. 400); c'est pourquoi chaque poète selon son mécanisme mental et son éducation langagière a une approche différente de la question de l'invisible. Mais tous les poètes espacementalistes ont ceci de commun qu'ils ne s'arrêtent pas sur la surface du visible.

Ce qu'on appelle la finalité est donc cet aspect latent du mot qui prend naissance par le mécanisme mental du poète ou du lecteur du poème. La rencontre de deux existants engendre un troisième en produisant un sens qui n'était celui d'aucun des deux premiers. La perception devient ainsi une faculté «poïétique» par excellence puisqu'elle «*implante un sens dans ce qui*

n'en avait pas.» (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 144) Mais la rencontre de deux réalités n'est productrice de sens que si chacune des deux réalités porte en elle une part de la troisième réalité, c'est-à-dire quelque chose qui peut être sentie comme une liaison intuitive entre deux réels apparemment incompatibles. Il s'agit d'une sorte d'implication contextuelle par laquelle un mot, avec sa marge de signification, entre en relation avec un autre qui a sa propre marge; ces deux marges, s'imprégnant de sens, forment un espace producteur de nouveaux sens.

«Toute intuition implique toujours plus que ce qui, en elle, est réellement ou actuellement donnée; c'est cet excédent que la phénoménologie nomme horizon.» (COLLOT, 2005, p. 15) C'est la rencontre de ces deux excédents qui forme l'espace où demeure l'invisible. Les deux notions, «horizon interne» et «horizon externe», empruntées par Collot à Husserl nous semblent être d'une extrême utilité dans l'explication de la poétique de l'invisible chez Royāi.

Dans la perception de la chose, Husserl distingue deux horizons. *«C'est d'abord son horizon interne, fait de tous les points de vue que j'ai pu ou pourrais prendre sur l'objet, pour confirmer mon point de vue actuel ou le compléter. La chose est «pourvue du sens qui lui confère continuellement son horizon interne: le côté vu n'est côté que dans la mesure où il y a des côtés non vus qui sont anticipés et comme tels déterminent le sens...»* (cité par Collot, 2005 p. 15-16). La perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet présente à notre regard, mais aussi de ses autres faces qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins «apprésentées», c'est-à-dire obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel: *«le côté véritablement «vu» d'un objet, sa face tournée vers nous, apprésente toujours et nécessairement son autre face cachée et fait prévoir sa structure.»* (Ibid., p. 16)

L'autre horizon de la chose est son «horizon externe»: «celui-ci est fait des relations qu'elle entretient avec les autres objets qui l'entourent. Même si l'attention du sujet ne se fixe pas sur eux, ils sont en effet toujours

«apprésentés» dans la marge: «*toute chose donnée dans l'expérience n'a pas seulement un horizon interne, mais aussi un horizon externe ouvert et infini d'objets co-donnés.*» (*Ibid.*, pp. 18-19)

Pour Royai le sens a une présence confuse:

Le sens

Je le vois présent

Avant qu'il ne soit réel

Confusément présent » (ROYAI, 2006, p. 11)

L'image espacementaliste repose sur la prégnance de cette notion d'horizon. La rencontre de deux réels se fait dans l'intersection de leurs horizons internes et externes. Les deux réels ou les deux mots ne se juxtaposent pas par hasard et la beauté de l'image n'est pas, par exemple, dans «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» (Lautréamont, 1963, p.297), image chère aux surréalistes, mais dans une intentionnalité impliquant les relations potentielles entre les horizons des mots. Pour le poète espacementaliste,

Dans les parapluies refermés il y a de la pluie» (ROYAI, 1968, p. 29)

L'image qui, dans sa concision, résume tout un univers de nostalgie par un poète dont le désir de la fécondité était déjà exprimé, à travers des *Poèmes de mer*, par des éloges de l'eau et de l'univers aquatique. Pour ce poète, «dans le parapluie refermé, il y a de l'affliction», (*Ibid.*, p. 31) puisque la fermeture du parapluie est la négation de la pluviosité et implique l'aridité de la terre tout en gardant l'image chère de la pluie dont la présence est évoquée par la seule prononciation du mot parapluie.

Dans l'un de ses poèmes, Royai fait une comparaison entre la façon de marcher de la bien-aimée et le Masnavi, l'ouvrage poétique de Molavi:

Et la façon dont tu marches

Est le sens de Masnavi » (ROYAI, 1968, p. 91)

Le lecteur possédant une connaissance de la poésie persane sait d'emblée que le masnavi est un long poème composée de distiques. Dans le masnavi, les vers de chaque distique se forment sur une même rime, de sorte que d'un distique à l'autre, la rime change. D'autre part, le Masnavi de Molavi est un livre d'enseignement de la mystique où les questions religieuses et morales sont traitées sous forme d'anecdotes. Il est ainsi un excellent exemple de la mise à l'œuvre des procédés mnémotechniques dans la poésie didactique persane.

Le poète voit une ressemblance entre la façon de marcher de la bien-aimée et la façon dont Masnavi est composé. Pour se déplacer, la bien-aimée doit faire deux pas - chacune de ses jambes faisant un pas -; de même, le distique se complète par la production de deux vers – chaque vers considéré comme une jambe. A la fin du poème une autre image fait écho avec la première:

Et voici l'âme de Molavi
Qui conte par ta jambe
L'histoire du roseau (*Ibid.*)

Cette image fait allusion à l'incipit de Masnavi:

Ecoute le ney¹ qui relate son histoire
Des séparations il se plaint
Depuis qu'on m'a coupé de la roselière
Homme et femme ont épanché leur plainte à travers mon chant
(SAFA; 1964, p. 208)

Sagh (Tibia) qui sert à marcher devient ainsi une flûte qui sert à jouer de la musique.

La rencontre de la marche et de la musique engendre un autre sens, un troisième, la cadence, qui est invisible dans les deux images tout en restant

1. La flûte

apprésentée puisqu'elle appartient à la fois à la musique et à la marche. Le mètre que le poète choisit pour mesurer la cadence de la marche de sa bien-aimée est donc la métrique de la poésie, le rythme et la prosodie.

Nous penserions à ce propos avoir le droit de parler de «dérivation hypogrammatique», notion proposée par Riffaterre, c'est-à-dire le procédé par lequel «une expression ou un texte sont poétisés, c'est-à-dire transformés en une unité de signifiante au sein de laquelle ils renvoient à un texte préexistant.» (RIFFATERRE; 1982, p. 105) En effet, le poème de Royai, est l'expression d'un désir du retour de la bien-aimée. Par ce travail d'intertextualité, deux textes se rencontrent et leur rencontre engendre un espace générateur de signification possible. C'est au sein de cette possibilité sémantique que la cadence est présentée comme l'invisible de la parole.

Pour Royai, «*la découverte de l'espace est celle de la face cachée des choses*» (ROYAI, 2007, p. 266) et quand il parvient à saisir cette face cachée, son regard ne lui donne plus une «apparence connue» (*Ibid.*, p. 107), mais une apparition de l'invisible de la chose, l'invisible qui fait partie de la chose comme une dimension déterminant sa structure et qui est formée par le langage du poète.

Selon Merleau-Ponty, «*l'idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de fait comme un objet cachée derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais l'invisible de ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant.*» (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 198)

L'espacementalisme pourrait être défini comme la quête de cet Être. Dans le mécanisme espacemental, le réel n'est que le point du départ. Le poète, traversant les dimensions triples, parvient à saisir des relations mystérieuses et invisibles que son esprit découvre et où réside la parole en tant que finalité, l'indicible du réel.

Pour convoquer cet indicible Royai applique la technique husserlienne de mise entre parenthèse, système qu'il personnalise dans le domaine de sa

poétique.

Ainsi, *«par la mise en suspens de l'objet et de l'apparence visuelle, le poète trouve l'occasion de faire un second retour à son moi mental. Et dans cette attente, l'invocation de l'indicible se produit. C'est-à-dire que tout irréel, ayant un point de départ réel, glisse dans notre pensée à partir de sa réalité d'origine, et y affiche une finalité de celle-ci. La finalité des choses, nous la découvrons sinon l'inventons, alors qu'en pratique elle se révèle à nous dans l'espace de notre retour à la parenthèse, où, l'apparence absorbée par le mental, finalité la supplante. Cette finalité de l'objet prend corps ainsi sur la page par les mots qui la concrétisent au sein d'un langage qu'ils sont capables de créer...»* (ROYAÏ, 2006, p. 98) Ainsi:

«Un œil dans la plaie
Ne veut pas être milieu
Mais au milieu
Un autre œil fait le milieu
D'une autre plaie
Pour un œil au milieu
D'une plaie autre

L'œil de la plaie le milieu
Le milieu de l'œil la plaie
Et la plaie l'œil du milieu

Deux choses qui se touchent
Touchent une troisième
Le toucher » (*Ibid.*, p. 93)

C'est justement à partir d'un travail esthétique que la technique de mise entre parenthèse pourrait fonctionner dans le domaine de la poésie. Le retour à la parenthèse s'effectue par un travail sur la forme circulaire du poème qui, par un mouvement continu d'aller et retour, maintient les mots en éveil,

comme s'ils assistaient à un accouchement, une maïeutique du langage.

Conclusion

L'espacementalisme est une quête à double objectifs. Le premier objectif est de voir le monde par la structure qu'il représente dans son apparition, c'est-à-dire en considérant la part de l'invisibilité dans sa forme d'appréhension. Le second objectif est de formuler un langage qui puisse faire l'état de cette structure. La poésie devient ainsi un mode de connaissance et l'univers imaginaire de Royāi se présente comme le lieu où la rencontre de la structure volumineuse du monde se fait par un langage qui s'efforce d'assimiler cette structure.

D'où le recours aux espacements qui constituent les unités poétiques de cette nouvelle poésie. Qu'il s'agisse de la formation de l'image ou de l'appréhension du monde, la démarche du poète se définit par la création et l'agencement de ces espacements qu'il construit au sein du poème par un mouvement mental.

Or, chez Royāi tout se passe dans le langage qui est la demeure du poète aussi bien que celle de la poésie. C'est dans le langage que le poète s'identifie à sa poésie et s'affirme comme une voix unique en imposant sa poésie comme la forme singulière de son existence humaine. De la pratique des formes du langage à la pratique d'une forme de la pensée, l'espacementalisme se définit ainsi par un comportement artistique fondé sur une poétique personnelle de la poésie.

BIBLIOGRAPHIE

- Baressié Ketab* (revue), (1971), Téhéran, Ed. Morvarid.
- COLLOT, Michel, (2005), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Genette, Gérard, (1976), *Figure I*, Paris, Ed. du Seuil.
- JAFFRE, Jean, (1984), *Le vers et le poème*, Poitiers, Ed. Fernand Nathan.
- LAUTREAMONT, (1963), *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Le Livre de Poche.

- Merleau-Ponty, Maurice, (1969), *La prose du monde*, Paris, Ed. Gallimard.
....., (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Ed. Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri, (1970), *Pour la poétique*, Paris, Ed. Gallimard.
- NOËL, Bernard, (1995), *Qu'est-ce que la poésie?*, Ville de Saint-Denis, Ed. Jean-Michel Place.
- REVERDY, Pierre, (1975), *Nord-Sud, Self défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1923-1960)*, Paris, Ed. Flammarion.
- RIFFATERRE, Michael, (1982), *Littérature et réalité*, Paris, Ed. du Seuil.
- ROYAI, Yadollah, (1968), *Les Afflictions*, Téhéran, Ed. Rozan.
....., (2007), *De quoi s'agit-il?*, Téhéran, Ed. Ahangé Digar.
....., (2006), *Espacement(al)s*, Paris Ed. L'Inventaire.
....., (1978), *La mort de la raison à l'heure de penser*, Téhéran, Ed. Morvarid.
- SAFA, Zabihollah, (1964), *Anthologie de la poésie persane*, Paris, Ed. Gallimard.

Archive of SID