

Le vers et le récit de vie: L'analyse du lyrisme et de la narrativité dans une œuvre d'Akhavane Sales

Mahvash GHAVIMI*

Professeur titulaire, Unité des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique

Labkhand NEMATIAN**

Docteur ès lettres de l'Université Shahid Beheshti

Résumé: Depuis plus d'un siècle, la poésie narrative subit une désaffection croissante au profit de la poésie lyrique. Aussi bien en France qu'en Iran, les critiques soulignent même l'incompatibilité de ces deux genres ayant chacun ses particularités et ses critères formels. C'est cette apparente antinomie que le présent article cherche à interroger en se penchant sur une œuvre d'Akhavane Sales : *La vie dit: Mais il faut vivre*. Ce recueil, en effet, répond en grande partie aux exigences du pacte autobiographique tout en s'octroyant certains attributs fondamentaux du langage poétique (lyrique).

Mots-clés: autobiographie, lyrisme, signifiant, apparence cyclique, personnage, temps et espace.

1. Introduction

Il existe une catégorie formelle d'autobiographies sur laquelle l'attention critique s'est peu penchée: le récit de vie en vers. En poésie, qu'elle soit française ou persane, il n'est possible que de rassembler en corpus un petit nombre d'autobiographies versifiées contemporaines¹, la maigreur de cette collection exige toutefois de s'interroger sur les difficultés qui président à sa constitution. Il semblerait que cette relative rareté s'explique par la désaffection croissante que subit la poésie narrative: les poètes paraissant de plus en plus sous le coup de l'anathème vis-à-vis du récit (Combe, 1989, Ch.1). En effet, si depuis le XIXe siècle, les principaux courants poétiques romantique, symboliste, surréaliste ont favorisé en France l'émergence de styles ésotériques, oniriques, cosmiques qui sont tous moins directement en prise avec le pouls du réel, force est de constater qu'en Iran, aussi, de plus en plus de voix soulignent

*Mavigh@yahoo.com

**Shayanoo2002@yahoo.fr

¹ Pour les poètes français qui se sont essayés à ce genre, nous pensons surtout à Charles Péguy, Pierre Jean Jouve, Denis Roch... En poésie persane, le corpus serait encore plus réduit avec quelques noms : Chahriyar, Shamlou ou encore Akhavan.

L'incompatibilité du poétique et du narratif et ce, sans égard à une longue tradition de poésie narrative dont notre littérature est héritière. C'est sans doute en écho à ces courants exclusivistes que se confirme dans les écrits théoriques de certaines grandes figures de la poésie moderne persane, l'idée de l'existence d'une poésie «essentielle» qui ne saurait qu'être «lyrique»: un poète tel qu'Akhavane Sales s'autorise même à assimiler la fonction du poète à celle d'un «prophète divin», sa force de créativité, à la «révélation», et la vraie poésie au «lyrisme» (en persan *Taqazol*) (Akhavane Sales, 1370, 6-8). Dans une telle perspective, le projet autobiographique serait par trop contraignant, trop fonctionnel, pour le poète médiumnique car il est celui qui ne calquera pas le monde à même le papier ni ne le démarquera, ni ne le photographiera. Il le fera, comme s'il était, lui, le poète, le créateur.

Ceci étant, Akhavan lui-même fait partie de ces poètes de la modernité qui ont choisi, malgré des tendances dominantes, de s'exercer aux vertus du récit, de parer leur œuvre d'une indéniable dimension narrative, dimension qui, paradoxalement tend à se faire par endroit autobiographie sans pour autant rien perdre de son lyrisme¹. C'est cette apparente contradiction aux allures d'énigme que notre article voudrait interroger, en se penchant sur *La vie dit: Mais il faut vivre* (désormais LVD), recueil aussi peu connu que peu aimé par la critique parce que jugé «trop prosaïque», «trop près de vécu», voire «franchement autobiographique» (Hoghoughi, 1380, 261).

Notre étude partira de quelques interrogations qui nous aideront à mieux éclaircir la problématique: la poésie et le récit de vie et à travers eux, le lyrique et le narratif sont-ils antinomiques ainsi que le suggère une certaine lecture de la poésie? Si non, comment LVD peut-il les concilier? Quel sens est-il conféré à l'œuvre par une telle conciliation? Ou en d'autres termes, un auteur comme Akhavan qui choisit de «poétiser sa vie», a-t-il trouvé des avantages dans la forme poétique?

Ces questions posées, notre étude consistera à suivre un double mouvement pratique et théorique: nous nous évertuerons à voir comment se manifeste de façon concrète et au niveau de la totalité du texte l'interaction entre le lyrique et le narratif, tout en nous aidant des travaux de Michèle Aquien en stylistique d'une part et ceux de J-Y. Tadié sur les genres hybrides de l'autre. Les premiers nous permettront de cerner, à défaut d'en proposer une définition arrêtée, le «genre fuyant» du lyrisme, tandis que les seconds nous autoriseront à avoir une vue plus claire de l'interaction qui peut y avoir entre deux genres apparemment antagonistes de la poésie lyrique et de la poésie narrative. Aussi seront abordés dans l'ordre de succession, certaines notions caractéristiques de la poésie telle que le rythme, les figures et les parallélismes et certaines d'autres en rapport avec le récit comme le temps, l'espace et le personnage.

Il va sans dire que dans la perspective de notre analyse, chacune de ces notions devrait se trouver quelque peu modifiée par rapport à ce qui en constitue la manifestation habituelle en raison du rapport de réciprocité et de complémentarité qui s'établit entre le lyrisme et la narrativité. Une fois la nature de ce rapport déterminée, nous serons en mesure de formuler notre hypothèse concernant le choix stratégique d'Akhavan de poétiser l'un des épisodes les plus douloureux de sa vie, un choix qui, nous venons de voir, va à rebours des tendances prédominantes, lesquelles accordent à la prose la primauté d'accueillir en son sein le genre autobiographique.

¹ Il suffit de penser à certains des plus beaux poèmes des recueils *De cet Avesta (Az in Avesta)*, 1344, *L'Hiver (Zemestan)*, 1335, *La fin du livre des Rois (Akhar-e Shahnameh)*, 1338, ou encore à la totalité des pièces de *La vie dit: Mais il faut vivre, (Zendegi migouyad :ama bayad zist)*, 1374, qui mettent en scène l'un des tristes épisodes de la vie du poète à savoir son long séjour en prison.

1. L'autobiographie en vers

Dans son ouvrage de référence intitulé *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit quatre conditions pour qu'un récit puisse se classifier comme autobiographie: «1-c'est un récit rétrospective en prose 2- qui traite de vie individuelle, d'histoire d'une personnalité 3- et qui est marqué par l'identité de l'auteur et du narrateur 4- ainsi que celle du narrateur et du personnage principal» (Lejeune, 1996, 14). La définition est claire: la forme du langage employé pour l'autobiographie serait le récit en prose. Même si l'auteur nuance par la suite cette classification en se livrant à la fin du livre à l'étude des poèmes de Michel Leiris qu'il place sous label d'autobiographie, on sait que la notion de «pacte autobiographique» a été inventée sur base de nombreuses recherches textuelles qui elles, prouvent l'empire incontesté de la prose sur ce genre. En regard de l'abondante production contemporaine d'autobiographies en prose, les récits de vie en vers sont donc rares et peu connus. Pour certains critiques comme Jean Cayrol, la raison de cette rareté est à rechercher dans la poésie même qui est naturellement timide, moins médiatique que la prose: «on trouve le poète quand on ne le cherche pas: une plaquette le révèle discrètement. Il a la pudeur de ses vers» (Cayrol, 1988, 712). Pour d'autres, la minceur du corpus s'explique par les contraintes d'ordre plus technique et formel, liées à la poésie et qui sont, entre autre, la disposition en vers, la rime, le décompte des syllabes, le rythme, etc. Un troisième groupe évoque des raisons sémantiques à travers la classique distinction jakobsonienne -association par similarité pour les vers, association par contiguïté pour la prose. Mais, quelle que soit la portée réelle de ces répartitions, une chose est néanmoins sûre: nous sommes dans le domaine de dosage et non dans celui d'absolu. En vérité, les contraintes de la poésie ne vont pas de façon absolue à l'encontre des exigences de la narration de vie, sinon une œuvre telle que LVD dont l'auteur proclame dès le prologue le projet autobiographique¹, n'aurait aucune valeur lyrique. Or, cette valeur existe et nous allons la démontrer. En effet, les poèmes du recueil LVD se soumettent aux exigences de la narration de vie, non sans se concéder à voir modifiés quelques-uns de leurs traits qualifiés de lyriques. Le même constat se prévaut dans le sens inverse dans la mesure où le récit de vie ne sort pas intact de sa rencontre avec la poésie. Mais, notre étude n'aspire surtout pas à rester au stade de simple constat, il lui faut la caution de démonstration. Et c'est ce que nous allons tenter de faire à présent.

3. LVD et les manifestations du lyrisme

3.1. Le primat du signifiant

L'un des attributs fondamentaux que Michèle Aquien octroie au langage poétique (lyrique) est le «primat du signifiant». «Cette notion désigne la frontière entre signifiant et signifié, quand celle-ci est brisée par l'élément poétique» (Aquien, 1993, 24-30). Le langage poétique porte l'attention sur la forme des mots, en manifestant de façon visuelle le langage. Cet attribut du lyrique se rencontre dans LVD où la mise en page contribue à mettre en relief le signifiant. L'ouvrage se distingue en effet par un usage inhabituel (chez l'auteur) de l'italique. Tous les noms propres² y apparaissent en caractère gras, se détachant du fond, c'est-à-dire de la page blanche par le biais de

¹ Dans le prologue de LVD, nous lisons: « Cette œuvre est une fenêtre qui s'ouvre au lecteur et à travers laquelle il peut percevoir les sentiments, les expériences, les acquis d'un groupe de gens de notre époque, l'un d'entre eux, c'est moi qui relate leurs histoires, les met en vers presque en scène... » (Akhavane Sales, 1374, p.142).

² Ceux des personnages: Shateghi, Mir Fakhra, Dakhou, Amou Zeynal, Amou Aynal, ainsi que ceux des lieux: Ghasreghajar...

laquelle ces noms sont à la fois séparés et rattachés entre eux. Cette mise en page donne à sentir la poéticité de l'œuvre par le rythme visuel qu'elle crée.

Mais, outre les italiques, les blancs du texte, habilement disposés, participent eux aussi de cette problématique du rythme visuel. Les blancs se posent comme moyen rythmique de ponctuer, de créer des jeux signifiants dans l'enchaînement des propositions. En tant que fond, ils constituent d'une part le milieu qui environne et délimite les mots, espace qui accueille et recueille le discours et incarnent d'autre part, le fond originaire silencieux sur lequel émerge et se déploie le poème. De la sorte, le blanc renvoie à l'abîme d'où surgit l'événement expressif. Dans LVD, ce jeu silence/parole qui rompt et unit le discours, est si bien présent qu'il se trouve même thématique: de façon générale, les poèmes offrent d'abord une forte continuité graphique qui peut être associée au thème central de l'œuvre, à savoir la «clôture», «l'enclavement» (la prison). En effet, l'évocation de l'obstacle, de l'espace clos implique une forme proche du bloc que cristallise la disposition des vers. Mais curieusement, dès que le déplacement et l'ouverture sont suggérés, le poème se fragmente, permettant une aération de la masse compacte des vers. C'est notamment à des moments de dialogue entre les personnages qu'une telle ouverture a lieu, comme si la parole échangée apportait avec elle cet air de liberté qui manque à la fois aux personnages et à l'écriture.

3.2. L'apparence cyclique

Le second caractère fondamental de la poésie lyrique qu'Aquien énumère et qui existe effectivement dans LVD est l'apparence cyclique. Le caractère cyclique se manifeste dans le recueil principalement par des figures de répétition qui ont pour fonction de souligner certains termes ou tournures, de rythmer le langage et finalement de boucler une structure d'ailleurs elle-même souvent cyclique. Voyons à quels niveaux sont placées ces répétitions: le premier niveau est celui du recueil. LVD débute par une histoire, celle de la vie du personnage nommé Shateghi («Shateghi, prisonnier de la cousine Tavous») et se termine toujours par cette même histoire dont sont indiqués des éléments jusque-là inconnus¹.

Le second niveau de répétitions est celui de chaque poème: la plupart des pièces de LVD s'ouvrent sur un ensemble composé de 4 à 7 vers, et séparé du reste par des points de suspension. Or, c'est un ensemble qui est repris tel quel à l'intérieur du poème auquel il sert d'incipit. Par conséquent, l'incipit, suivant un mouvement cyclique, renvoie au corps même du poème. C'est là une tentative pour doubler la voix qui se fait entendre à travers les premiers vers et qui est tantôt celle du narrateur principal tantôt celle de l'un des personnages. Mais, à un troisième niveau, l'apparence cyclique de l'œuvre caractérise les vers avec le retour des mêmes schémas métriques, des parallélismes ou inversions de construction, des reprises de termes, de phrases ou de vers entiers. A l'intérieur des vocables, on observe également des répétitions de phonèmes (assonances et allitération, rimes, *radif*). Les vers suivants illustrent ces différentes sortes de répétitions:

"ما که چندین سال با او همنفس بودیم؛ در قفسِ مان، در همه احوال، همنفس بودیم؛ / کس نداند
ما که می دانیم، / که چه نرم و نازنین مردی ست؛ / این زمخت اندام، / از شما می پرسیم این مردی ست،
که به او آن وصله‌ها چسبید؟" (Akhavane Sales, 1374, 171)

¹ Cf. Le poème «ازدها عفریته‌ای منحوس» (Akhanane Sales, 1374, p.240).

Mais, la quête de cyclicité ne s'arrête pas là, l'œuvre allant jusqu'à thématiser même cette apparence cyclique: les différentes scènes que rapportent les poèmes ont ainsi pour décor la cour de la prison. L'action principale consiste à décrire les paroles des prisonniers (personnages) qui, à l'occasion de leur promenade quotidienne, tournent autour d'un bassin vide. Métaphorisé par le poète en une sorte de «circonvolution», ce mouvement circulaire fait apparaître à chaque tour un nouveau personnage dont la vie est relatée soit par le narrateur principal soit par l'un des personnages. Le langage de LVD remplit ainsi deux des trois attributs fondamentaux du lyrisme en dépit de son penchant pour la narration de vie. Mais, qu'en est-il du troisième et dernier critère?

3.3. La densité

La troisième caractéristique du langage poétique est sa densité. En raison du statut particulier du signifiant poétique, tous les niveaux possibles de signification sont mis en relation dans les poèmes si bien qu'on y trouve une véritable saturation sémantique. La multiplicité des sens s'étagé en réseaux correspondant entre eux et dans lesquels tout élément du poème contribue à signifier. En outre, la polysémie et l'ambiguïté que cette densité engendre, sont servies par une langue souvent elliptique, économe, recourant à l'inversion syntaxique, au nominalisme, à l'asyndète. Or, rien de tels dans LVD. Aucun des poèmes qui en composent la trame, ne pratique ce genre d'ambiguïté. Les vers, libres, ne contiennent que peu de phrases nominales et la langue est loin d'être économe ou elliptique. Cette caractéristique est due en partie à la ponctuation qui, omniprésente, introduit des facteurs de clarté et maintient le cours du récit. En sa présence, aucune construction ne devient polysémique, garantissant le déchiffrement des phrases narratives. Cette clarté d'ordre syntagmatique fait souvent déborder le mètre par la syntaxe:

" اینک آن غمگین بی آزار،
شاتی، زندانی دختر عمو طاووس،
داشت با لبخند مجروحی که اغلب بر لبانش بود،
و خطوط چهره‌اش را، گاه
چون نگه جزم و جری می‌کرد؛
ماجرا می‌گفت و با ما راه می‌پیمود." (Ibid, 152)

En termes d'analyse textuel, ce débordement est l'effet conjugué d'une progression thématique et de la présence des connecteurs. De cette façon, la plupart du temps, les poèmes associent, réunissent bien plus qu'ils ne fragmentent. Une telle cohésion est encore accentuée par la distribution des phrases et des unités syntaxiques dans les vers. La longueur du mètre (*bahr-e ramal* - بحر رمل) qui joue souvent sur les discordances mètre/phrased occasionnées par enjambement, rejets ou contre-rejets, articule la phrase narrative en associant constamment les prédicats à leurs sujets. Ainsi, en dépit de la versification, une telle disposition met en relief la logique syntagmatique par rapport à la dominante paradigmatique qui est celle de la poésie. La lecture se fait alors forcément plus attentive non pas aux correspondances et aux échos mais à l'enchaînement linéaire des événements qui est préservé.

Outre la progression thématique, les connexions intra et inter phrastique déterminent de manière considérable la «trame narrative» des poèmes. Les connecteurs de causalité (زیرا - parce que, car), de la conséquence (پس - donc, ainsi), de l'opposition (اما - mais), de l'addition (و - et), de la succession temporelle (عاقبت، سپس - puis, enfin) sont fréquents dans LVD. Ils établissent des liaisons entre les propositions en s'intégrant à la cohésion textuelle. Rappelons que les connecteurs logiques relèvent de la structuration fabulante et signifient la narration dans la mesure où ils indiquent soit les rapports de causalité, soit la succession chronologique. Or, leur présence met en évidence la suite logique dans la cohésion textuelle et scelle la linéarité dans le développement. Une telle linéarité ne peut qu'accentuer la prégnance des structures narratives.

Par l'absence de densité dans le sens aquienien du terme, le langage de LVD s'écarte donc du lyrisme pour se rapprocher du narratif. Mais, la primauté accordée à la syntagmatique par rapport à la paradigmatic n'est pas l'unique manifestation de la narration (de vie) dans LVD. A un niveau macrostructural, le recueil engage en effet trois composantes principales du récit à savoir le temps, l'espace et le personnage sans pour autant parvenir à les affranchir de l'emprise du lyrisme.

4. LVD et les manifestations du récit

4.1. Le temps et l'espace

Le traitement du temps narratif dans LVD est assez complexe: le temps s'exprime sur un double plan, celui du récit principal et celui des récits enchâssés. Débutons notre analyse par ces derniers: placée à l'échelle de chaque poème, l'analyse ne repère en règle générale aucune anomalie. Les histoires de vie des personnages se succèdent dans une perspective globalement rétrospective alors que le narrateur principal ou second pratique la soudure avec le présent de l'écriture, attache les faits vécus aux réflexions, faisant la chronique familiale des personnages et rapportant les étapes marquantes de leur vie de façon à ce que le lecteur puisse, sans peine, en retracer les périples. Ainsi, l'ordonnance linéaire des récits enchâssés est respectée.

La situation change en revanche quand l'analyse se place au niveau du récit principal, celui que rapporte le poète-narrateur et qui est censé être celui de sa propre vie. En effet, bien que quelques indications temporelles «assez» précises permettent de conclure à une logique progressive,

" عصر بود و در حیات کوچک پاییز، / در زندان / راه می رفتیم. " (*Ibid*, 151)

" و شگفت این بود کانشب عصر یا شب بود؟ / در حیات کوچک پاییز، در زندان " (*Ibid*, 181)

" شاتقی آن روز یادم نیست- یا آن شب / حال دیگر داشت /... / باز می رفتیم و می رفتیم / روز دیگر، یا

شب دیگر " (*Ibid*, 193)

l'impression que crée la lecture de la totalité de l'œuvre, pièce après pièce, est bien différente. Allant d'un bout à l'autre, le lecteur n'a guère l'impression de suivre un ordre progressif ou il a cette impression mais pas avec autant de certitude que lorsqu'il se mettrait par exemple à lire un classique récit de vie en prose. D'ailleurs, les indications temporelles témoignent, comme le confirment les vers ci-dessus, des hésitations du narrateur quant aux moments de l'action (آن روز یادم نیست- یا عصر یا شب بود؟).

Cette imprécision s'explique à notre sens par le fait que les événements racontés ne découlent pas les uns des autres comme c'est la règle générale dans tout récit qui est «la relation d'événements que l'on raconte et que l'on relie» (Tadié, 1978, 30). Les faits se juxtaposent sans s'enchaîner les uns aux autres de sorte que l'axe paradigmatique soit toujours privilégié sur celui des syntagmes. Il est curieux de constater que LVD est l'unique recueil d'Omide où les poèmes ne comportent aucune indication de date, évitant ainsi leur ancrage dans le temps historique. Le recueil est composé de poèmes successifs qui mettent chacun en scène l'histoire de l'un de ses personnages, histoire qui n'est pas forcément la même que celle d'un autre mais qui s'en rapproche inévitablement par de très fortes similitudes que nous avons tendance à qualifier encore de parallélismes. Aussi, les drames que vivent les détenus se jouent à peu près de manière identique: les motifs, les agents, les lieux sont les mêmes, seul les appellations changent d'une anecdote à l'autre.

Une telle structure temporelle ne peut que renvoyer à la figure du cercle sur laquelle nous nous sommes attardées il y a quelques instants. La remarque qui mérite d'être formulée ici est que le temps dans LVD est fortement lié à l'espace au point qu'il semble même en reproduire la structure qui est ici un cercle, le décor de l'action étant la cours circulaire d'une prison ramenée à son point central formé par un bassin courbe et vide. Aussi, à côté du temps chronologique des récits enchâssés, apparaît un temps cyclique qui est sans doute l'expression du désir le plus lyrique qui soit, à savoir l'abolition du temps et le déni du progrès de l'intrigue. Ce type de construction a pour effet de provoquer une sorte d'hallucination temporelle sur le lecteur dans la mesure où ce dernier rencontre en permanence une impression de déjà-vu. Récit de vie en vers, LVD marie donc le temps objectif du récit à l'atemporalité propre au lyrisme.

4.2. Le personnage

Un peu à la manière dont est traité le temps narratif, le recueil LVD n'accorde pas aux personnages les mêmes possibilités que le récit de vie en prose. Les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur des êtres ne s'y manifestent guère. Ce n'est pas ses poèmes qui se proposeraient d'explorer la nuit impénétrable de l'âme humaine. Ce constat se confirme de prime abord en analysant de plus près la notion de personnage principal. «Le(s) protagoniste(s) d'un roman, on le sait, est la personne sur laquelle est fondée toute l'action, toute la cohérence de l'histoire contée» (Daunais, 2005, 15). Le héros est l'individu qui parvient à vaincre les difficultés par l'intermédiaire de sa force, son pouvoir ou son intelligence, qui vit de multiples aventures, qui a déjà des capacités ou des facultés particulières autorisant ces aventures. En ce sens, la notion de héros -même s'il est celui d'une autobiographie- reflète communément l'attitude d'un personnage qui s'accomplit dans des actes empreints de bon sens, qui est le plus souvent associé à l'action en tant que principal moteur du roman. Or rien de tel dans LVD. En tant que récit de vie et reconnu comme tel, le protagoniste de LVD n'est autre que le poète-narrateur. S'il est bien celui qui s'approprie le plus souvent la parole et fait le plus grand nombre de commentaires sur les autres personnages, il ne se pose jamais en héros. A la différence des autres personnages, son portrait physique brille par son absence. Sa nature, sa ligne de conduite, sa psychologie ne peuvent ainsi qu'être supposées. Or ce portrait, même lorsqu'il est supposé, ne renvoie à aucun caractère précis mais à un destin qui le dépasse. C'est un protagoniste certes mais un protagoniste qui ne construit pas le monde, il le subit. Il est le support d'une expérience, non plus agent mais patient:

" ما اگر چون شبنم از پاکان، / یا اگر چون لیسکان ناپاک؛ / گر نگین تاج خورشیدیم / و رنگون ژرفنای
خاک؛ / هر چه ایم، آلوده‌ایم، آلوده‌ایم، آلوده‌ایم، ای مرد! / آه می‌فهمی چه می‌گویم؟ / ما به «هست»
آلوده‌ایم، آری / همچنان هستان هست و بودگان بوده‌ایم، ای مرد!"
(Akhavane Sales, 1374, 238)

Cette passivité que partagent plus ou moins tous les personnages de LVD, s'explique à notre avis par l'absence de l'action dans le sens romanesque du terme. L'action définit, dans le récit, les rapports des événements et des personnages. Elle est la manifestation d'une volonté adaptée à une finalité précise. C'est ce que le personnage principal réalise sur le monde qui l'entoure, sur les autres personnages, sur lui-même créant ainsi son évolution personnelle et psychologique. Pris dans ce sens, l'action fait fondamentalement défaut à LVD: nous l'avons indiqué, c'est plutôt la parole qui se met en scène comme le mode d'être en action. L'énonciation y construit de véritables scènes verbales qui se situent dans un espace intersubjectif, partagé par les personnages qui tendent par conséquent à n'être qu'un «support», qu'une «structure verbale» (Tadié, 1978, 45). Leur apparent vide sémantique fait ainsi le plein du texte et une catégorie narrative devient un élément de poéticité.

C'est sans doute de cette primauté accordée au Verbe et à la Parole que découlent la facilité de l'évocation, la spontanéité du jaillissement des êtres qui peuplent LVD; ceux-ci sont des images verbales et ne sont que cela. Il n'est donc pas un hasard si les personnages naissent souvent de leitmotiv: Shateghi se caractérise, par ses «*oh, mon gars*» (هی فلانی), Dakhou, par ses «*Avant, ton dévouée avait..*» (مخلصت پیش از این) et M. le Notaire par ses «*soit sans soucis...*» (بیخیالش باش). Devenus formule, langage, regard, geste, image, les personnages de LVD finissent par se ressembler. Etant tous des êtres de la parole, leur apparence n'a que peu de chose de fixe, peu de caractéristique qui puisse se décrire. C'est ainsi que par-delà la différence des noms, leurs traits changent peu.

Mais, qu'en est-il du poète-narrateur? Celui-ci n'échappe pas non plus à ce principe d'invariabilité. Si sa présence assure l'unité du recueil, il est loin de se distinguer des autres. Son anonymat s'aggrave même quand le lecteur découvre que dans un recueil classé «récit de vie en vers», il n'est pratiquement pas question de lui ni de sa vie ni surtout de l'incident qui l'a conduit en prison. Réduit à la passivité du «témoin», sa présence est quasi effacée. Et puisque son identité est imprécise, il n'y a pas de véritable rupture entre lui et les autres personnages. Il est à la fois lui-même et un autre -les autres. Et quoi de plus naturel que ces similitudes entre les personnages d'une autobiographie qui se place d'emblée sous le signe de la poésie, poésie dont la structure est identifiée au parallélisme, à la répétition du semblable dans le discours, que ce soit dans l'ordre de la forme ou dans celui du contenu. Les parallélismes qui relèvent exactement de la fonction poétique définie par Jakobson (Jakobson, 1963, 214), font ainsi rimer les personnages comme les mots; ils sont là pour la rime non simplement pour la psychologie ou pour produire un effet de réel.

A cet égard, tous les personnages mêmes les plus antagonistes expriment une même réalité (l'injustice), un même souhait de voir cette réalité se métamorphoser (l'établissement d'un ordre plus juste) et ils incarnent tous un même type social (l'exclus, la victime de l'injustice). Et au fond de cette façon de représentation, c'est la totalité qui est retrouvée. De ce fait, la synecdoque est la figure la plus employée dans

LVD car elle permet de rejoindre la totalité à partir d'un détail : de Shateghi, le narrateur n'évoque que son sourire triste, sa parole intarissable, de Mir Fakhra, ses mains et ses yeux, d'Amou Zeynal, sa poignée et de lui-même, on n'entend ou ne lit, c'est selon, que la simple voix. Ce dernier point nous conduit à un constat majeur: En effet, bien qu'Akhavan révèle dans LVD maints faits le concernant et maintes pensées qui l'agitent, on a l'impression que c'est le rôle de porte-parole, de griot qui domine l'œuvre dont l'intention autobiographique proclamée reste périphérique. En d'autres termes, le caractère franchement intime tend à s'éclipser derrière la fonction de conteur. De tous les personnages de LVD, le narrateur est le seul à ne pas posséder de nom propre, à ne pas révéler sa vie, à se cacher sous l'ombrelle protectrice d'un «je» dont l'identité fluctuante est sans cesse appelée à être noyée dans un «nous» collectif:

" راه می‌رفتیم و با هر گام ما یک لحظه می‌پژمرد./ من خط زنجیر هستی خوار موران راه/ این چنین احساس می‌کردم که با ترتیب/ در صف نوبت یکایک خوابشان می‌برد./ و به نوبت هر یکی، تا پای بیرون می‌نهاد از صف،/ چون جرقه می‌پرید از خواب و می‌افسرد./ راست پنداری/ هستی و ناچیزی ما بود/ که بدین گونه،/ بود همسان داشت با نابود./.../ باز می‌رفتیم و می‌کردیم/ رفته تا انجام راه، آغاز./ و دگر ره باز و دیگر بار،/ باز...وباز... و باز (Akhavane Sales, 1374, 152-153)

Certains trouveront ce dosage suffisant pour faire de LVD une autobiographie, d'autres non: En tout cas cette indécision semblerait être caractéristique du brouillage générique qui est dû au recours à la poésie pour écrire le récit de vie. Cette remarque finale nous renvoie à la question posée au début de cette recherche à savoir les avantages qu'Akhavan a trouvés dans les vers pour en faire le support du biographique.

5. Conclusion

La concision de la poésie peut, en effet, présenter des avantages sur la prose: puisqu'il n'y a «aucune proportionnalité entre quantité de vie et récit», faire court en biographie «consacre l'emprise de l'idée sur les faits» (Madelénat, 1991, 35, 37), laisse surgir la vérité, court-circuite l'événementiel pour cibler l'essentiel. Lecarme et Vercier (Lecarme et Vercier, 1989, 54-67) estiment que le vers a l'avantage de refouler le questionnaire lié au genre autobiographique, de l'élever au-delà de l'anecdote, laquelle aurait tendance à paralyser la plume poétique. Les auteurs se méfiant d'un genre narcissique et des curiosités des lecteurs envers leur vie privée peuvent, dans le récit de vie en vers, se dissimuler en tant que personne. De la sorte, l'écrivain- et le cas d'Akhavan est là pour nous en convaincre- s'assure la maîtrise autarcique du jeu, disent encore Lecarme et Vercier. Et l'une des constantes de ce jeu du biographique versifié, c'est de subvertir les genres: le récit en vers d'Omide se moque de la glorification à laquelle porte traditionnellement l'autobiographie. Le poète subvertit la division en genre et écrit, à la fois, ses souvenirs et des biographies à la première personne. Le biographique y devient *autre*-biographie, abolissant les mouvantes frontières entre sous-genres. Le rôle de porte-parole du poète n'en sort que grandi. A vrai dire, Akhavan use de ses textes pour se fondre dans une communauté humaine. Il recourt aux vers pour universaliser son propos et y tire les conclusions morales des récits, dénonçant les atrocités d'un ordre social répressible et inégalitaire. S'expriment ainsi dans ces poèmes, les voix de tous les suppliciés; ce n'est plus le *je* du témoin qui s'exprime, mais le *nous* des victimes érigées en juge.

Mais, il y a un autre avantage au récit de vie versifié. Quand bien même les poètes auraient autant de mal à s'assigner au contrat autobiographique qu'à le remplir -et la méfiance d'Akhavan de s'épancher dans ses poèmes vient de nous le démontrer- quand bien même ils n'arriveraient pas au consensus quant à leur tâche -notamment sur le rôle de leur vécu et de la réalité dans leurs créations-, il s'agit pour eux, comme pour les prosateurs, d'établir dans le récit de vie en vers un rapport plus direct avec le public. L'envahissante présence d'un narrataire et le parti tiré de la force illocutoire plus puissante du vers impliquent les lecteurs dans le drame humain, dans l'événement social. La versification permet d'exploiter au mieux la fonction cardinale de tout récit de vie: abolir le schisme entre lecteur et écrivain pour enrôler récepteur et producteur dans une aventure collective.

Bibliographie

- Akhavane Sales, *Akhar-e Shahnameh*, Morvarid, Téhéran, 1370.
- , *Zendegi migouyad: ama bayad zist*, Zemestan, Téhéran, 1374.
- Aquien Michèle, *Dictionnaire de Poétique*, livre de poche, Paris, 1993.
- Cayrol Jean, *Œuvre poétique*, Seuil, Paris, 1988.
- Combe Dominique, *Poésie et récit: une autre rhétorique des genres*, José Corti, Paris, 1989.
- Daunais Isabelle, 'Le personnage et ses qualités', *Etudes françaises*, vol.41, n°1, mars 2005.
- Hoghoughi Mohamad, *Shere zamane ma, Mahdi Akhavane Sales*, Negah, Téhéran, 1380.
- Jakobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.
- Lecarme Jaques et Vercier Bruno, «Première personne», *Le Débat*, 1989, www.doc-iep.univ-lyon2.fr
- Lejeune philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996.
- Madelenat Daniel, «Formes brèves de la biographie: Essai de généalogie et de classement», *Romanica Wratislaviensia*, n. 36, 1991.
- Tadié Jean-Yves, *Le Récit poétique*, P.U.F, Paris, 1978.