

## Risquer la Poésie

Parham Shahrjerdi

2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1064268ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1064268ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Shahrjerdi, P. (2009). Risquer la Poésie. *Sens public*.  
<https://doi.org/10.7202/1064268ar>

Résumé de l'article

Risquer la poésie est un texte qui se tisse dans le poème. Se voulant écriture, il met en danger la science de la littérature ainsi que la littérature scientifique. Ici aucune formule du passé ou dépassée ne s'écrit ni ne fait loi. Ce texte, ne s'épuise pas dans l'immédiateté d'une interprétation, dans la passion ou le bavardage d'une explication de texte, au contraire, il donne à patienter (dans) le poème, il s'ouvre au poème, ouvre le poème et enfin, il reste ouvert, et laisse ouvert le poème ouvert en soi. Il se montre ouvrant ouvertement, se rendant oreille, s'avance ouïement. Risquer la poésie tente de parler sans parler en trois langues (français, anglais, persan). Ici chaque langue cherche sa propre langue : absente, perdue, mutilée. Aucune langue ne cherche à traduire l'autre. Trois textes donc, déliés, affranchis. Un texte s'écrit maintes fois. On en garde quelques traces. Leur ressemblance ? Une absence de ressemblance les rassemble. Et tout cela accompagnant une littérature qui vient. Que cette trilogie devienne le risque, qu'elle prenne le risque, et qu'elle mette en péril ! (Sont publiées ici les versions française et anglaise)

Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International  
(CC BY-NC-SA 4.0) Sens-Public, 2009



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

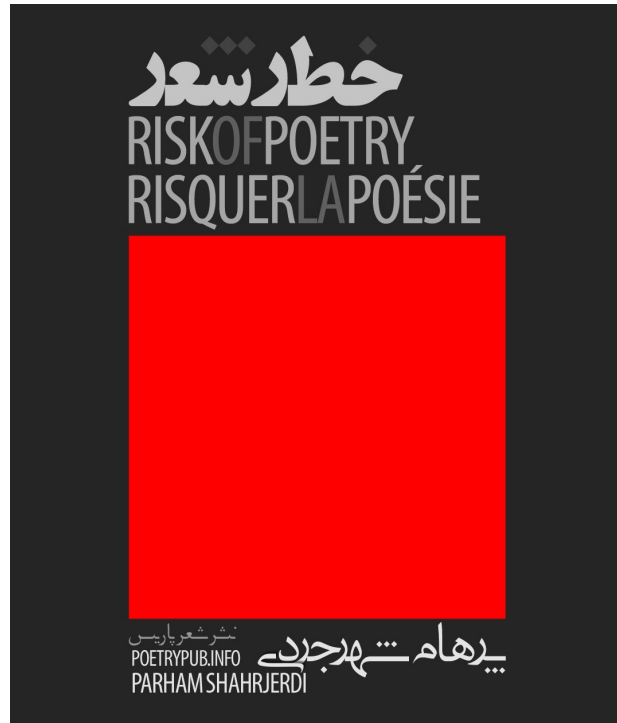
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# Sens [public]

Revue électronique internationale  
*International Web Journal*  
www.sens-public.org

## Risk of Poetry / Risquer la Poésie

PARHAM SHAHRJERDI



*Risquer la poésie* est un texte qui se tisse dans le poème. Se voulant écriture, il met en danger *la science de la littérature* ainsi que *la littérature scientifique*. Ici aucune formule du passé ou dépassée ne s'écrit ni ne fait loi. Ce texte, ne s'épuise pas dans l'immédiateté d'une interprétation, dans la passion ou le bavardage d'une explication de texte, au contraire, il donne à patienter (dans) le poème, il s'ouvre au poème, ouvre le poème et enfin, il reste ouvert, et laisse ouvert le poème ouvert en soi. Il se montre ouvrant ouvertement, se rendant oreille, s'avance ouïement. *Risquer la poésie* tente de parler sans parler en trois langues (français, anglais, persan). Ici chaque langue cherche sa propre langue : absente, perdue, mutilée. Aucune langue ne cherche à traduire l'autre. Trois textes donc, déliés, affranchis. Un texte s'écrit maintes fois. On en garde quelques traces. Leur ressemblance ? Une absence de ressemblance les rassemble. Et tout cela accompagnant une littérature qui vient. Que cette trilogie devienne le risque, qu'elle prenne le risque, et qu'elle mette en péril !

(Sont publiées ici les versions française et anglaise)

## Risk of Poetry

Parham Shahrjerdi

### Obliteration – or obliteration of celebrity

Literature? Letter? The literate, man of letters? Lets forget about literature, lets proceed to unliterature, obliterate, lets renew the old in favour of a neo-literature. Because this literature is so much politeness (as Adabiat, the Persian word for literature implies), so much nicety and etiquette that keeps literature pure and orderly? So much reactivity? So much stagnant gratification? Shall we think of the gratification of stasis, of stagnant literature, literary gratification in stagnant waters? No! This literature is finishing. This literature finishes.

The authors of this neat and tidy Iranian literature advance in the service of an order (a moral order, a religious, a political order) of a regime, as their Persian literature retreats further and further backwards.

The Iranian literary regime chases after itself in a protected zone – a literary protectorate. Thus writers of this Iranian literature become law enforcers in the process of abiding by the law. One is not to defect the protectorate, not to take language beyond its neat and tidy boundary. So you don't cross the line – you stagnate.

Order and fear meet at a point: you fear transgressing, you fear you are disorderly, you're afraid to ruin the make up on this order, you're afraid of sticking out a sore thumb, afraid of change, of the unknown, afraid of risk and risking it, afraid of being afraid.

As such, perhaps there never was a "literature" but treatises and paginations and illusions. End this illusion, we must.

## Language of the World, Language of Poetry, Language of Risk

To write is to shake the foundation of the world. Language has built and builds the groundwork of the world. To take a hand in this groundwork, to subvert the order of things, we take a hand in the foundation of the world; intervene in the order of things.

Danger begins when the poet stands up and against the week-day language, the language of communication and conversation, against common usage, i.e. stands up steadfast against the colloquial world. The language of poetry isn't the language of habit, is not habituated by news giving, is not reporting, is not didactic, cannot give lessons, is no repetition, is not repeated.

Regimes wish to survive, want to remain, so they follow the popular rule, follow we the popular rule?

Think of Grammar, in Persian "Dasture zabaan", verbatim 'the order of the tongue'. Order? A tongue that orders the hand? Who gives the orders? Orders what? Grammar, is a moral construct that determines the future of language, according to certain pre-given list of thou shalt and thou shalt-nots. But poetry and the poet are there to alienate the order and the language of order, i.e. estranged from the world, to create a new turn of phrase. However, for the danger poet, language is not a means, but the end and object of work.

## Sanctity in Literature and Sacred Literature

Sanctity, sacredness and sanctitude raise their sacred heads and bring the Word under their command. It happens that sacredness and sanctitude go under the question mark. For instance, Shamloo came out one day and brought up the vulnerable truth, i.e. one can doubt, that one ought to doubt everything as Descartes, and then? He himself became the subject of doubt, but the subject matter (Fedowski) because of its enormous sanctitude never went under the question mark. There are things that never go under question. Poetry intimates that everything, without exception is under question. The risk of poetry starts here.

Social institutions define or want a defined poetry. But poetry is not wisdom and has no moral value. Poetry is not to write the seen. It's not speaking that which is. But speaking that which is not. To be other than this and to be that.

## 'I' lives in Riskdom

Someone says: I lived in Riskdom and immediately puts himself at risk. Someone writes his land of risk (into being) and immediately sets risk against risk. What happens? (what being's

happening?) When we speak of danger (hood), someone with us, within us, without us starts to speak. A voice comes: to write is to risk, to live in danger (to live dangerously), in the (con)text of danger, and to go from text to text, to travel in this land of danger. One takes the other along (being textualised), the (unholy) writ, the risk, the risk of the writ, that one is the other (in the rip).

A close shave – being in danger, remaining at risk, speaking of risk. I lived in Riskdom, read: I lived in the writ. Here we're dealing with the being and nothingness of the written. The risk is that of being and nothingness, the risk of writing, the risk of the cessation and suspension of writing. In other words, risk is lack of certainty. Risk is in this and that... so what? Danger, risk is in the deferral (or dropping) of obliteration, it's a respite, before danger gives way to the unwritten, before the writ pulls itself back. To live in Riskdom, is to live in the respite of the writ. The moment of writing is the moment of risk. I lived in Riskdom and then? Either you unseat the danger, or the danger defeats you. You prolong the risk, or finish the risk, or the risk will finish you. Finish? When danger is finished with, there no longer is any writ.

Riskdom: when the writ approximates its origin. I lived in Riskdom. We are confronting the same experience. Let's think of George Bataille: the inner experience. To his credit, the writ, the risk of the writ, and in danger, to risk the writ, is the innermost, deepest experience. A trial that endangers life, the life of text, and the poet's. Here, experience, danger, dangerous experience, has no outer form. Risk, is to live with the text, to confront the text: to step onto the road to the unknown. Danger is here: one writes something one has not written, that no one has not written, one writes the unknown, the unrecognised, from roads unriden, words unbidden, from lines unwritten and from juxtapositions untried, from forms unfabricated and from images unseen, one writes, to throw oneself into their fray. Will one return? Will one write them? Will they write oneself? Will risk remain limited by risk?

I lived in Riskdom: return and give your experience to the text. Return and put life in the context of risk, on the line. Risk is one off. It's once, and is not even once. Risk can come once and only once, come about. It's behind the writ that touches on the line. So, the incidence of the text, is this very touchline. The writ, is writing on this touchline of risk.

It's not fortuitous that the title of a poem becomes Fear Not, and it's first line begins with the imperative verb fear not. Literature is right here, fear not! I.e. write!

I'm trying to open a door  
To say something else  
someone else to say  
what can no longer be said

A door that opens, and converses. A door that is a word. A door that speaks and gives word to and becomes the other. Talks to the other. Another door that is the other.

Change and evolution begins in the text, and from the text. From here on, a revolution is shaping up in the text.

What does it mean *To table a new revolution* in poetry?

## Poetry of the Mother Tongue

If mother is the tongue and we in it, then where would be the mother? Where would we be? Where are we? Where in the mother, are we? Where, our language? We are after-words, exiles, far-aways, what is our intersection? Mother, is our distance. So what is distance? Or who is it? Distance is the presence of the other, distance is in my being there and in your not being there or vice versa, distance is here and there, the distance of here and there, me here, you there, between us nothing but distance. Thus the most beautiful lines of distance are written:

On this side of the world          even if you have a son  
It's a son      on this side of the world

This beginning seeks a refrain which suddenly turns into an unexpected ending:

On this side of the world          even if you have a mother  
It's a mother          on the other side of the world

Mother is the tongue, mother is the body, the tongue and the body are absent. Mother is absent. The mother's tongue, the mother's body are separate, unlikely. Separation from the mother's body is the beginning of exile. From the outset of birth, the child learns negation from the mother's body. All of a sudden at birth, we're in exile, we're distant, we are narrators, we narrate what in the distant past, we have lost out of hand, and so invoke in the text, to call out the lost one, to find the lost one, that is the pleasure. And to substitute the mother's body, the mother's gender and sexuality, we exchange with the word, the gender of words, going from sexuality to non-sexuality, and returning, giving words a gender, making a mother of words.

## Fast, far, late

Where is the quickest place of call when the call reaches one, given the voice of someone?

A call is heard at the limit of distance between two people, when the distance approaches infinity, word and speech, syllable and sound, drive time in to a different course: when the voice, the call, the call of a voice, is no longer heard. The mediation of distance sends speech adrift:

Mother                    was the **fast** seat of my voice  
                                  Which as I drifted further away from  
                                  became late

There is memory, there is forgetting and then there is remembering. To distance is to mediate and then to call forth the immediate. In this immediacy, that happens sometimes, literature offers the taste of pleasure.

## A secret that remains a secret

Lets think of secrets and hermetics. A literature that writes the secret but does not divulge it. Lets bring democracy to bear here. The choice of why desire a secret or why not. There is a literature that is written in code language and thus is mysterious. The reader's pleasure would be in confronting the mystery, in grappling with secrets that are never revealed. A literature that shares its secret with us, but what secret? The secret that says behind me hides another and yet another and so on.

**Mother?!**

**Foolish            the poet**  
**Who tries to pin this with the pen**

From the poem: *Held my hands and step by step died of sorrow*

Doesn't the mother's gist in this book of poems, speak of this secret? The secret of mother, as the source and reservoir of the secrets of language.



## Normopathy or the Disease of the Standard

Lets note the syntax and the tone of these sentences:

When I came first, I was going to  
But the thousandth got lost

Had promised the bicycle and father flustered and never got twenty  
Out of the bike that he never bought him  
Years later I fell down so bad my mother came grand  
My son who'd become three  
Was going to count on mother's promise  
Grandmother was walking past her kindness  
Final results given him twenty and summer was spraying sunlight when suddenly the sky  
covered in crows  
What a hundred excellent croaks it gave!

Or:

When I have no sure  
To keep a favour for later  
I hold no hand in the style of please  
To put on the hair of relatively

Or:

Go to the go that I went don't go so you're left behind

Absence, displacement, manipulating the make up of a sentence, swapping parts of speech, word jumps. These are some of the events evident in these sentences, which can be seen or read as poetry of falsehood. The reader feels something missing at first sight, or some things are not in their place and something, some things have lost their position; what things? Here the syntax and tone of words have lost their age old structure. The classical structure, ordinary combinations and customary images are jettisoned. It's this overboard quality which moves the reader: when words move, they move the reader.

Society makes standards and is, therefore, after the stamp of approval. It looks for introduction and recognition. Society evaluates, media, newspapers, magazines, television – advertise the standard, imperialise the standards and everyone (everyone?) endeavours to live by them – that is to survive. Even the poet and the writer become standardised. Because they seek approving and approval. Because they run after society. But the dangerous poet, draws away from the standards. His job is not to follow the society. Maybe his job is to drag society behind him.

So we manipulate grammar (which in Persian is the “order of tongue”). We manipulate the order of language to manipulate the order of the world. That is to change the truth of the world, like a sentence we put as a spell on the world. There is no longer an ultimate truth. There is only the truth, the poetic truth, that is its own virtue:

He manipulated the truth so much that  
when he died  
it was a lie!

In every standard, there is a past. The standard in arts has fabricated art museums. Museums are places that exhibit artistic standards. Viewers are assured that they are viewing something that carries the stamp. Because the works are time honoured and passed the tests of worth and therefore proven to have “artistic value”. In poetry too museums have taken shape in the taxidermy of dried up words – poems whose life is in their absence of life.

The poetry of risk obliterates the promise of the pre-approved. Poetry of risk is not an “also ran”, i.e. it does not resemble what ran before or what ran up approval. Poetry of risk is like itself, endangered:

If you are the promise why then am I so settled?  
I also ran off also ran another yes am I  
Settled from before am I me before when?

The poetry of risk distances itself from the well trodden and the well known, i.e. distances from any pre-established norm.

Since I can remember  
I have learned to forget the road they put on my  
way

## Multi-vocal, multi-lingual

Perhaps it's necessary to think about being multivocal, an alternative form of thinking. We find in the poem Absurdity, a new opportunity to find forms of multiple voice.

Honestly!  
Even laziness has tripped you down get up!

had got up

I can't believe you've been dreaming till dusk

wasn't sleeping

How come you've been sitting around the seats you've picked round the table?

hadn't picked an apple

Now you've been grazing for two grazes what have you seen?

hadn't eaten seen nothing

What stink you've made up in this room you scum head you farted again?

had shitted

Shame owes a jugular to this sleeping of yours  
pity the jugular you ain't got

had cut

and lonesomeness which nestled in him for a  
lifetime

had dyed the rug under the table red

She was blind not to see

was dead.

A voice speaks in black letters, whom does it talk to? To someone, to me, to you, to them. It puts you in place of the interlocutor. It speaks in the present tense. And just as her sentence finishes, the blue voice begins. The beginning of the blue voice is the ending of the black. The blue voice emphasises that the expression of black has joined the past. It's a response, but a response that is un-addressable. The black voice, is a lone authoritative voice that speaks, interrogates and demands an answer, but hear it cannot. Read, look, it cannot: She was blind not to see.

What is blindness? It's a sound that uninterruptedly and in one breath ushers forth. It is nothing but itself. It interrupts the reigning voice, that of the other. No dialogue or conversation instantiates between the two voices that usher forth in parallel, two powers that fight each other to be listened out. The blue voice whispers.

## Alien Language, Conscious tongue

On the night of October 11, 1939 Walter Benjamin living at the concentration camp, has a dream. Benjamin thus relates his dream to Gretel Adorno, Theodore's wife:

*"Last night, as I was lying down on a bed of straw, I had too beautiful a dream not to tell you... It's a dream that I have perhaps every five years and revolves round a hub of "reading"... what I saw was a cloth adorned in patterns and colours and the only thing I could recognise was the upper part of the letter d... This was the only thing that I could "read". A conversation revolved round this topic for a while... At one point I said exactly this: "the issue is to swap a piece of poem for a scarf". (Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Haistuch zu machen.) Among the women, there was a very beautiful woman lying in her bed. Hearing my explanation she suddenly made a lightning move. She pulled aside a bit of her sheet cover. Not to show her body, but to show the pattern on the sheet"*

From the concentration camp, Benjamin who is German writes a letter to Gretel Adorno which uses the French word Fichu that simultaneously means a headscarf as well as finished, ruined. Benjamin says, all this finds meaning only in French. Similarly the dream and its interpretation only make sense in this language. Jacques Derrida makes this a basis to investigate alien language and the language of dreams: Benjamin can only recount his dream in French. His dream was calling for a language to be recounted in, to find meaning. One year after this dream Benjamin was "finished" – dead! A dream thus visited the future and wrote it.

## The Air of Exile: the space of possibility

Even for once, let's see what possibilities exile offers poetry and the poet. Yes, I agree with you until quite recently the poetry of exile was exiled from poetry. However, exile is the place of experience and fresh poetic possibilities – as indeed we always are in exile. First we are exiled from the mother, and then draw away from society and its language, though the latter could be a voluntary exile, and then we find ourselves in a different clime, amid different lives. When poets of risk go in exile they bring new experiences to bear on poetry. Experiences made incidentally possible only in the dimension of distance, the same new life. Let us review some examples:

To latch away double tongued from college  
To saddle a horse to gallop to the casino and not to lose to the role  
that perhaps Mr Zero will play on the Roulette table

College, casino, roulette: the concatenation of college and latch, role and roulette. New atmospheres of life, creates new lives for text, for diction and so for poetry. Fresh combinations,

fresh language and fresh imagination, these are the makings of life in exile. The poet, converts the experience of exile into the experience of poetry.

And:

With trouser cuffs that walked round and round the Black Jack table and jacked to stand

And:

From the Punto Banco table sloppily to pass by  
The fifty pence machine to fumble by

Exile, is the language of the other and adds the possibilities of the other language. The poet implicates everything in his poetry. The other language infiltrates even his lines:

برگردی I'm lost اگه مردی برعکس جان وین برو که win برای

Life goes on in exile, but we have witnessed how often life in exile is not drawn into poetry. Poets of risk, bring details of exilic experience into their poems, pose anew the dangers of exile such as being bipolar (which incidentally the poetry of 1990s removed) Post 90s poetry is after depolarization.

Asylum means laughing and crying and then laughter and stubbornly carrying the day  
into midnight and then the dawning of then and then what?!  
Since everything's so black and white I have been politicized? For what? For who?

The ambience of exile poetry that appear in "I used to live in Riskdom", proposes new aesthetics for exile, for poetry for exile poetry (despite the fact that poetry is always in exile). This multilingual, multi-spatial aesthetics brings the atmosphere of the world to the service of poetry. The poetry is no longer written for the mother tongue, but encompasses the world of the mother tongue. Remember? Mother tongue is our country.

**It no longer bears on me run away!  
That poets' Langerude limps in the river  
Goodbye!**

## Deconstruction of the folklore structures

"I used to live in Riskdom" calls up the problematic of folklore and its potential in poetry.

Which folklore? The one that distances itself, both from its verbosity and repetitiveness; folklore whose fabric is dismantled in order to re-shape it into new structures.

Here we encounter not any reiteration of history; but with its need for reconstruction. For instance, one of the most aesthetic lines of this volume of poems is the episode at which the river Nile, the prophet Moses and his staff are to be marked off before passing across.

Dhao was a Mademoiselle on the Nile  
Rowed her oars very  
Still not to reach Moses whose staff  
god has taken away!

From the poem: *The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger*

In most poems of Abdolrezaei, certain misreading techniques guides the reader to a poetic perception routed in their cognition. The poet is constantly after working on the cognitive apparatus of the reader.

His poem's similes constantly turn to their opposites. Here, he is speaking of a Nile which is flowing through his text and tells the story of a Moses who might well be the one busy reading this very text at this very moment.

Perhaps the root cause of this face off to myth and folklore is that the poet, intentionally, wants to make the sacred into the ordinary (if not profane).

Mary's lips her labia  
it says in the Bible  
no lip has ever touched

but at the time of annunciation  
god has rushed indeed  
god knows how Jesus was made o f fuck !  
so has forsaken flesh who knows!

And similarly:

Poor thing! Was a jealous Ayesha who laid with Mohammad  
Before taking a hand to the fig  
she read the Bible  
and found out about a woman Israelite  
who became the Grim Reaper of Cairo

From the poem: *The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger*

## Poetic Syncopation

And the poem syncopates. That is, all of a sudden stops. That is, you start, write and write then not! Now you stop. Hold the poem still. And suddenly with no preparation or warning, you end it. Finished? That is, you end the beginning and begin again, that is you syncopate your poem but don't exit your poem; you start another poem inside your poem. A moment is enough for everything to stop, and a moment is enough for everything to begin anew.

Let's read these lines:

Dhao was a Mademoiselle on the Nile  
Rowed her oars very  
Still not to reach Moses whose staff  
god has taken away!

Let her not reach!  
You're not well enough to draw the curtains  
And sponsor a sky that's spat out god

Let her not reach! At that instant, that very moment when a poem ends and immediately the next poem begins in the midst of the original poem (*The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger*). As if there are poems which accommodate multiple poems in their bowels – poetic multiplicity in one piece. Ambience and language radically change in one instance:

Like the poem *The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger* which after these syncopations changes as a poem. Through the atmospheric turns and in the heart of the gaps, a kind of blank reading emerges.

What do they know this neighing has so many  
horses which they've got-ridden in sale of and since

they've framed it has broken out of the stables and out of  
the village... *Just let it!*  
*There's no one at home*  
*not even the wings of the wind*  
*Decline a vertical appetite*  
*Come make me whole*  
*Hey most tight mouthed carnivore of hers*

From the poem *Woman*

## To get under the skin of Evil

In 2006, Jonathan Littell wrote a novel called "The Kindly Ones". This novel consists of the memoirs of a Nazi officer narrated in the first person singular. Here obviously, the novelist has taken risk; because up to now; it has been customary for the author to be a defender of rights and a symbol of the good taking up position against bad and evil, and generally hiding behind a righteous persona.

Nevertheless, there are times when we speak of evil from a distance and in derogatory terms, we condemn it. There are other times, when we get inside evil and give ourselves over to it and vice versa. So we get out of our skin, and get under another's. But this other is no other than evil itself. When we enter inside this other, are we approving? Or disapproving? Or neither. Let's say neither. We get under the skin of evil to better point it out. The reader continues the text for themselves:

We were three brothers  
One militia  
Next popular front  
And the nextest that I was was a wanker

He says we were three brothers, and from that instant, counts himself in the set and removes all distance.

Continuing it turns to:

One militia  
The Second was next  
And the nextest who was anybody



That is 'I' whose presence is announced at the beginning, is anybody whom nobody takes on. But the poet puts 'I' in the interior of evil, and shows how one is another

In short populist means militia means me all three  
in one another

And in the same vein:

She still didn't know that one night of the Saturdays  
When we made off the next day  
Womaned her daughter bleedingly

The poet speaks of a presence who dares not speak its name. So gets under the skin of all three in one another and writes all three that is all. The risk is that everyone would say: you are either one or the other. The poet's answer though is pre-given: I am this and that and the other. I am all of them.

## Risquer la Poésie

Parham Shahrjerdi

### Oblittérature – ou oblitérer la célébrité

Littérature ? Lettre ? Lettré, homme de lettres ? Oublions la littérature, marchons vers une non-littérature, l'*oblittérature*, renouvelons l'ancien en faveur d'une néo-littérature. En effet, la *littérature* suppose trop d'égards (comme le sous-entend le mot persan pour la littérature, *Adabiat.*), trop de raffinement, d'obligeance, elle demeure par conséquent *pure* et *ordonnée*. Assez de passivité ! Assez de vanité ! Pensons à la satisfaction de l'inertie, à la littérature stagnante, littéralement, au contentement dans les eaux stagnantes ? Mais non ! Cette littérature touche à sa fin. Cette littérature se termine.

Les auteurs de cette littérature iranienne, propre et ordonnée, agissent au service de l'ordre (un ordre moral, un ordre religieux ou politique) d'un régime, et en même temps leur littérature persane régresse, reflue, elle recule de plus en plus.

Le régime littéraire iranien s'emprisonne lui-même dans une zone protégée – un protectorat littéraire. Par conséquent, les écrivains de cette littérature iranienne deviennent des promoteurs de la loi lorsqu'ils se soumettent à elle. On ne transgresse pas le protectorat, on ne porte pas le langage au-delà de ses frontières sages et ordonnées. De fait, on ne franchit aucune ligne, aucune limite – on stagne.

L'ordre et la peur se rencontrent en un point : on a peur de transgresser, on a peur d'être désordonné, on a peur de défigurer ou déformer l'ordre, on a peur de donner liberté à son doigt, à sa main, peur du changement, peur de l'inconnu, peur du risque et de le risquer : on a peur d'avoir peur.

À ce titre, peut-être n'y a-t-il jamais eu de "littérature" mais seulement des traités, des mises en page et des illusions. Finissons-en.

## Langage du monde, langage de poésie, langage du risque

*Écrire c'est ébranler les fondations du monde.* Le langage bâti les trames du monde. Ayant accès à ce canevas, en subvertissant l'ordre des choses, nous avons accès à la fondation du monde; c'est ainsi que nous intervenons dans l'ordre des choses.

Le danger commence à partir du moment où le poète se positionne contre le langage quotidien, contre le langage de communication et de conversation, contre l'usage commun, c'est-à-dire se tient résolument contre le monde du familier. Le langage de la poésie n'est pas le langage de l'habitude, n'est pas habitué à donner des nouvelles, ne rend pas compte, n'est pas didactique, il n'est pas là pour donner des leçons, n'est pas répétition, ne peut être répété.

Les régimes étatiques, pour perdurer, pour demeurer, suivent la règle du peuple, c'est-à-dire un langage « populaire », étant immédiatement accessible. Posons la question suivante : devons-nous suivre la règle du peuple ? Pensons à la grammaire, en persan "*dasturé zabaan*", signifie littéralement « ordre de la langue ». C'est un ordre ! Une langue qui commande de la main ? Une langue qui donne des ordres ? Et pour ordonner quoi ? Dans ce sens, la grammaire est une construction morale, un devoir qui détermine le futur du langage selon une liste préalable d'impératifs. C'est à ce moment là que la poésie intervient pour aliéner l'ordre et le langage de l'ordre, c'est-à-dire les éloigner du monde pour créer de nouvelles tournures de phrase. Pour le poète du risque, le langage n'est pas un moyen, mais une fin et un objet de travail.

## Le sacré en littérature et la littérature du sacré

La sainteté et le sacré lèvent leurs mains sacrées et amènent le monde en leur pouvoir. Il arrive que le sacré et la sainteté se dissimulent derrière un point d'interrogation. Un jour, Ahmad Shamlou, poète iranien contemporain, lors d'une conférence à Berkeley, évoque la fragilité de la vérité, se permet de douter de tout, à commencer par les certitudes. Dans un mouvement que l'on considère comme « risqué » celui qui doute devient lui-même objet de doute, en revanche, le sujet sacré, à cause de sa sainteté infinie, n'est jamais venue sous le point d'interrogation. Il y a des choses qui ne sont jamais mises en question. La poésie induit que tout, sans exception, peut être questionné. C'est ici que le risque de la poésie commence.

Les institutions sociales définissent ou désirent une poésie définie. Mais la poésie n'est pas la sagesse et n'a aucune valeur morale. La poésie n'est pas écrire ce qui est. Ce n'est pas dire ce qui existe mais dire ce qui n'est pas. Être autre que ceci et être cela.

Revenons un instant à la vie réelle : dans un système totalitaire, toute remise en question est considérée comme un danger. Ce n'est pas sans amertume qu'on assiste, lâchement, à

l'emprisonnement, à la torture et à l'exécution d'hommes qu'un État, lui-même assassin, présente comme « éléments dangereux pour la Sécurité Nationale ».

## "Je" vit au dangereux

Quelqu'un dit « je vivais au dangereux » et subitement se met *dans* le risque. Quelqu'un décrit sa terre du risque et subitement pose le risque devant le risque. Ainsi, nous nous trouvons devant une mise en abîme du risque ? Que se passe-t-il ? Quand on parle de danger, quelqu'un avec nous, à l'intérieur de nous, *sans nous* commence à parler. Une voix se lève: écrire est risquer, écrire est vivre dans le danger (vivre dangereusement), écrire n'est rien d'autre que de vivre dans le (con)texte du danger, passer de texte en texte, naviguer de danger en danger. Portant de l'autre en-soi, on est ainsi inter-textualisé, le risque de l'écrit est que *soi* devienne *autre*. Ici, c'est dans la déchirure du *soi* qu'*autre* surgit.

L'échappée belle — être en danger, rester dans le risque, parler du risque. J'ai vécu au dangereux, lisons : j'ai vécu dans l'écrit. Nous avons ici affaire à l'être et au néant de l'écrit. L'écrit est cela : de l'être et du néant, le risque de l'écriture, le risque de la cessation et de la suspension de l'écriture. En d'autres mots, le risque est l'absence de toute certitude. Le risque est que... quoi ? Le danger, le risque, est le sursis, de (se) mettre en sursis avant d'être oblitéré, c'est un répit, avant que le danger ne donne sa place à l'in-écriture, avant que l'écrit ne se retire. Vivre dans le risque c'est vivre dans le sursis de l'écrit. Le moment de l'écriture est le moment du risque. Vivre donc dans le risque, et après ? Soit tu désarçonnas le danger, soit le danger t'anéantit. Soit tu prolonges le risque, soit tu mets fin au risque, sinon c'est le risque qui te finira. Finir ? Si le danger prend fin, il n'y aura alors plus d'écrit.

Le risque : le moment où l'écrit approche de son essence. Je vivais au dangereux. Nous sommes confrontés à une expérience. Pensons à Georges Bataille : l'expérience intérieure. En ce sens, l'écrit, le risque de l'écrit, et dans le danger, risquer l'écriture, sont les plus intimes, les plus profondes des expériences. Un défi qui met en danger la vie, la vie du texte, et celle du poète. Ici, expérience, danger, expérience dangereuse, n'ont pas de forme visible. Le risque, c'est vivre avec le texte, affronter le texte ; aller sur la route de l'inconnu. Le danger est écrire ce qui n'a jamais été écrit, écrire ce que personne n'a jamais écrit, écrire l'inconnu, écrire le pas encore connu, partir sur des routes jamais parcourues, avec des mots jamais convoqués, avec des lignes jamais écrites, avec des rapprochements jamais expérimentés, avec des mots jamais créés, avec des images jamais vues, on écrit, on suit leur fil. Est-ce qu'on reviendra ? Est-ce que quelqu'un parviendra à les écrire ? Le risque demeurera-t-il égal à lui-même ?

Je vivais au dangereux : revenir et donner l'expérience au texte ? Revenir et mettre sa vie dans le contexte du risque, sur la ligne. Le risque est soudain. C'est l'unique fois, la seule fois. Le risque

est atteindre cette unicité. C'est derrière l'écrit qu'on touche à cette ligne. L'incidence du texte, par conséquent, est ce simple toucher même. Le risque, c'est d'écrire sur le toucher même du risque.

Il n'est pas fortuit que le titre d'un poème soit *N'aie pas peur*, et que ses premières lignes débutent par cet impératif. La littérature est justement là, n'aie pas peur ! C'est-à-dire : écris !

*Je tente d'ouvrir une porte  
Pour dire autre chose  
Pour qu'autre dise  
Ce qui ne peut plus être dit*

Pour qu'une porte s'ouvre, et qu'elle parle. Une porte qui est un mot. Une porte qui parle et qui donne parole à de l'autre et devient autre. Elle donne parole à de l'autre. Une porte qui est autre.

Dès le départ, une métamorphose est en marche. A partir de là, une révolution prend forme dans le texte.

C'est ainsi qu'il continue :

*Mettre en (sur) table une nouvelle révolution*

## Poésie de la langue-mère

Si la mère était la langue, et nous en elle, où serait la mère ? Où serions-nous ? Où sommes-nous ? Où sommes-nous dans la mère ? Où est notre langue ? Nous sommes loin, nous sommes exils, nous sommes lointains, où est notre intersection ? La mère est notre distance. Mais qu'est-ce que la distance ? Ou qui est-elle ? La distance est la présence de l'autre, la distance est dans mon être-là quand ton être-là n'est pas, ou vice-versa, la distance est ici et là, là et ici, moi ici, toi là, entre nous, rien d'autre que la distance. Ainsi sont écrites les plus belles lignes de la distance :

*Sur ce côté du monde même si tu as un fils      C'est  
un fils      sur ce côté du monde*

Ce commencement cherche un refrain qui tout à coup trouve une fin tragique :

*Sur ce côté du monde même si tu as une mère      C'est  
une mère      de l'autre côté du monde*

La mère est la langue, la mère est le corps, la langue et le corps sont absents. La mère est absente. La langue de la mère, le corps de la mère sont séparés, invraisemblablement. La

séparation d'avec le corps de la mère est le début de l'exil. A partir de la naissance, l'enfant apprend la négation du corps de la mère. Tout à coup par la naissance nous sommes en exil, nous sommes distants, ainsi nous devenons narrateurs, nous racontons ce qui a eu lieu jadis, nous avons tout perdu et nous reconstruisons le tout perdu dans le texte, pour rappeler le tout perdu, pour retrouver le tout perdu : le plaisir jouissif du texte. Nous substituons au corps de la mère, à son genre et sa sexualité, le mot, le genre du mot, pour aller de la sexualité à l'absence de sexualité, et nous revenons, nous donnons un genre aux mots, nous fabriquons une mère de mots.

## Véloce, loin, tard

Où est le lieu de l'appel le plus court quand l'appel rejoint autrui et qu'il renoue avec la voix de l'autre ?

Un appel est entendu à la limite de la distance entre deux personnes, quand la distance approche l'infini, le mot et la parole, la syllabe et le son, emmènent le temps dans un autre espace: quand la voix, l'appel, l'appel de la voix, n'est plus entendu. La distance éloigne la parole.

*Mère            était le plus rapide lieu de ma voix*

Lorsque je m'en fus éloigné elle devint tard

Il y a la mémoire, il y a l'oubli et puis il y a le souvenir. Éloigner, est mettre à distance. Et puis, vouloir cette distance-même sans distance, dans une certaine immédiateté.

## Un secret qui demeure secret

Et il y a ce qui reste à jamais secret et hermétique. Une littérature qui écrit le secret sans le divulguer. Une certaine démocratie de l'écriture : avoir le choix pour désirer ou ne pas désirer le secret. Il est une littérature qui a ses énigmes et demeure mystérieuse. Le plaisir du lecteur se situera dans l'expérience du mystère, dans le plaisir de se saisir de secrets qui ne sont jamais révélés. Une littérature qui partage ses secrets avec nous, mais quel secret ? Le secret qui dit que derrière ma personne se tient quelqu'un d'autre puis encore quelqu'un derrière et ainsi de suite.

*Mère ?!*

Stupide !            le poète qui tente de l'écrire

Extrait de *Elle me prit par la main, me grandit, et mourut de chagrin*

La mère n'est-elle pas le point crucial dans ce recueil de poèmes, qui parle de ses secrets ? Le secret de la mère, comme la source et le réservoir du secret du langage.

## Normopathie ou la maladie du standard

Observons la syntaxe de ces phrases :

*Quand je suis arrivé premier, j'ai failli  
Mais le millième s'est perdu*

*Avait promis le vélo et père précipita et n'eut jamais vingt ans*

*Du vélo qu'il ne lui jamais avait acheté  
Je suis si tombé que ma mère devint grande*

*Allait compter sur la promesse de sa mère  
Grand-mère passait à côté de sa gentillesse*

*Le relevé de note l'avait rendu vingt sur vingt  
Et le ciel versait du soleil  
Mais soudain le ciel s'habilla de corbeaux  
Quel croassement de bravo !*

Ou :

*Je n'ai pas de temps pour sûrement  
Et Garder une grâce pour après  
Je n'ai pas de main dans le style du s'il vous plait  
Pour mettre sur les cheveux d'à peu près*

Ou :

*Va vers le va comme j'allai ne va pas que tu restes*

Absence, déplacement, manipulation des phrases, interversion de certains fragments du discours, saut de mots. Voici quelques-uns des événements évidents dans ces phrases qui peuvent être vues ou lues comme de la poésie ou comme des mensonges. Le lecteur ressent l'absence de quelque chose, au premier abord, ou que certaines choses ne sont pas à leur place et que quelque chose, certaines choses ont perdu leur lieu ; quelles choses ? Ici la syntaxe et le ton des mots ont perdu leur structure habituelle. La structure classique, les combinaisons ordinaires, les images

d'usages sont balayées. C'est la qualité de rupture qui touche le lecteur : quand les mots remuent, ils remuent le lecteur.

La société crée des normes et ceci, donc, après approbation de l'autorité. Elle cherche leur intégration et leur reconnaissance. La société évalue, les medias, les journaux, les magazines, la télévision — chacun fait la publicité du standard, rend souverain le standard et chacun (chacun ?) s'efforce de vivre selon ces codes – c'est survivre. Même le poète ou l'écrivain sont standardisés. Car ils recherchent l'approbation, veulent qu'on les approuve. Parce qu'ils courent après la société. Mais le poète du dangereux s'écarte des standards. Son travail n'est pas de suivre la société. Peut-être son vrai travail est-il de faire courir la société après lui.

En manipulant la grammaire (l'ordre de la langue en perse), on manipule l'ordre du langage, ainsi on désordonne l'ordre du monde. Ce qui revient à changer la vérité du monde, comme une phrase que nous assignerions au monde. Il n'y a plus de vérité ultime. Il n'y a que la vérité, la vérité poétique, qui est sa propre vertu.

*Il a tellement manipulé la vérité  
que lorsqu'il mourut  
ce fut un mensonge !*

Dans chaque standard il y a une histoire. Le standard artistique remplit les musées. Les musées sont des lieux où sont exposés les standards artistiques. Les visiteurs sont conscients de contempler des images qui portent le sceau de l'approbation. Parce que les œuvres ont été éprouvées dans le temps et leur valeur artistique démontrée. Dans la poésie trop de musées sont nés du dessèchement des mots, de poèmes dont la vie réside dans l'absence de vie.

La poésie du risque oblitère-t-elle la promesse de pré-approuvé ? La poésie du risque n'est ni similaire, ni la similitude, elle ne ressemble pas à ce qui l'a précédée et a été approuvé. La poésie du risque est telle quelle : en danger.

*Si tu es la promesse pourquoi suis-je alors l'accord ?  
Et de toutes promesses étant fuyant de nouveau suis-je le oui ?  
D'avant moi l'accord et moi l'avant de qui ?*

La poésie du risque prend de la distance avec les chemins bien connus et déjà parcourus, c'est-à-dire prend de la distance avec tout ce qui représente la norme préétablie.

*Aussi loin que je me rappelle  
J'ai appris à oublier la route qu'on mit sur ma route*



## Plurivoque, multilingue

Il est peut-être temps de penser de manière plurivoque, une manière autre de penser. On en trouve l'opportunité dans le poème *Absurdité*.

Franchement !  
Même la flemme s'incline devant toi      lève toi !

S'était levé

Je ne peux pas croire que tu aies rêvé jusqu'au soir

N'avait pas rêvé

Qu'est-ce que tu es assis sur ces fauteuils que tu mis  
autour de la table ?

N'avait pas cueilli de pomme

Maintenant que tu as bouffé à tous les râteliers  
qu'as-tu appris ?

N'avait rien mangé                      n'avait rien vu

Mais avec quelle puanteur puante tu as habillé la  
chambre      t'as pété encore ?

Avait chié

Ton sommeil parle pour ton déshonneur  
Hélas      tu n'as pas de veine

L'avait coupée

Et la solitude qui se serrait en lui depuis longtemps  
Avait mis la carpe sous la table en sang  
Elle était aveugle pour ne pas voir  
Il était mort

Une voix parle en lettres noires, et à qui parle-t-elle ? A quelqu'un, à moi, à vous, à eux. Elle te met à la place de l'interlocuteur. Elle parle au présent. Et aussitôt qu'elle s'arrête, c'est la bleue qui prend le relais. La voix bleue montre que l'expression noire vient du passé. C'est une réponse, mais une réponse qui ne peut être adressée. La voix noire est une unique voix autoritaire, qui parle, interroge et veut obtenir une réponse, mais entendre elle ne peut pas. Lire, voir, elle ne peut. *Elle était aveugle pour ne pas voir.*

Qu'est-ce que l'aveuglement ? C'est ce qui sans interruption et d'un jet s'introduit. Elle n'est rien d'autre qu'elle-même. Elle interromp la voix présente, celle de l'autre. Aucun dialogue, aucune conversation n'ont lieu entre les deux voix qui émergent en parallèle, deux pouvoirs qui se combattent pour être entendus. La voix bleue ressemble à un chuchotement.

## Langue étrangère, langue consciente

Dans la nuit du 11 octobre 1939 Walter Benjamin, alors en camp de concentration a fait un rêve. Il le relate à Gretel Adorno, la femme d'Adorno. Jacques Derrida, dans son discours de Francfort, raconte ainsi ce rêve :

*Le rêve est aussi un lieu hospitalier à l'exigence de justice comme aux espérances messianiques les plus invincibles. Pour « fichu », on dit parfois « foutu » en français, mot qu'on entend aussi bien dans le registre eschatologique de la fin ou de la mort que dans le registre scatologique de la violence sexuelle. L'ironie s'y insinue parfois : « Il s'est fichu de quelqu'un », cela signifie « il s'est moqué de quelqu'un, il ne l'a pas pris au sérieux ou n'a pas assumé ses responsabilités à son égard ».*

Benjamin commence ainsi la longue lettre qu'il écrit donc en français à Gretel Adorno, le 12 octobre 1939, d'un camp de travailleurs volontaires dans la Nièvre:

*J'ai fait cette nuit sur la paille un rêve d'une beauté telle que je ne résiste pas à l'envie de le raconter à toi. (...) C'est un des rêves comme j'en ai peut-être tous les cinq ans et qui sont brodés autour du motif « lire » Teddie se souviendra du rôle tenu par ce motif dans mes réflexions sur la connaissance.*

[...]

*Le long récit qui suit remet en scène (c'est ma propre sélection interprétative) un « vieux chapeau de paille », un « panama » que Benjamin avait hérité de son père et qui portait, dans son rêve, une large fente sur sa partie supérieure, avec des « traces de couleur rouge » sur les bords de la fente, puis des femmes dont l'une s'occupe de graphologie et tient dans sa main quelque chose que Benjamin*

*avait écrit. Celui-ci s'approche et, dit-il, « ce que je vis était une étoffe couverte d'images et dont les seuls éléments graphiques que je pus distinguer étaient les parties supérieures de la lettre d dont les longueurs effilées décelaient une aspiration extrême vers la spiritualité. Cette partie de la lettre était au surplus munie d'une petite voile à bordure bleue et la voile se gonflait sur le dessin comme si elle se trouvait sous la brise. C'était la seule chose que je pus "lire" (...). La conversation tourna un moment autour de cette écriture. (...) A un moment donné je disais textuellement ceci : "il s'agissait de changer en fichu une poésie" (Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen). (...) Il y avait parmi les femmes une, très belle, qui était couchée dans un lit. En entendant mon explication elle eut un mouvement bref comme un éclair. Elle écarta un tout petit bout de la couverture qui l'abritait dans son lit. (...) Et ce ne fut pas pour me faire voir son corps, mais le dessin de son drap de lit qui devrait offrir une imagerie analogue à celle que j'avais dû "écrire", il y a bien des années, pour en faire cadeau à Dausse. (...) Après avoir fait ce rêve, je ne pouvais pas me rendormir pendant des heures. C'était de bonheur. Et c'est pour te faire partager ces heures que je t'écris<sup>1</sup>.*

Dans son rêve, qui fut, à l'en croire, euphorique, Benjamin se dit ceci, en français donc : « Il s'agissait de changer en fichu une poésie. » Et il traduit : « *Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen.* »

Du camp de concentration, Benjamin, qui est allemand, envoie une lettre à Gretel Adorno dans laquelle il utilise le mot français « fichu » qui signifie aussi bien « foulard » que « foutu, fini ». Benjamin remarque que ceci n'a de sens qu'en français. De la même façon le rêve et son interprétation ne font sens que dans cette langue. Jacques Derrida en fait une prémisse pour travailler sur le langage étranger et le langage des rêves : Benjamin ne peut raconter son rêve autrement qu'en français. Son rêve cherchait un langage pour être narré, pour trouver un sens. Un an après, Benjamin était fichu, mort ! Un rêve revient du futur et écrit celui-ci. Ainsi, ce n'est peut-être pas Benjamin qui écrit : il a été écrit par la langue étrangère.

## L'air de l'exil : l'espace des possibles

Regardons de près quelles possibilités l'exil offre au poème et au poète. Oui, je étais d'accord avec vous jusque tout récemment, alors la poésie était exilée de la poésie. Toutefois, l'exil est le lieu de l'expérience et de nouveaux possibles poétiques – de la même manière nous sommes tous en exil. En premier lieu nous sommes exilés de la mère, puis écartés de la société et du langage, mais le tout dernier pourrait être un exil volontaire, et nous nous retrouvons sous différents climats, au milieu de nouvelles vies. Quand les poètes du risque partent en exil ils apportent de nouvelles

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Fichus*, Galilée, 2002.

expériences au poème. Des expériences devenues possibles de par la distance, de par cette nouvelle vie.

Voyons quelques exemples :

*Avec une double langue s'entêter dès le collègue  
Seller un cheval pour se diriger vers le casino et peut-être ne  
pas perdre du rôle que M. Zéro – jouera à la roulette*

Collège, casino, roulette : il la y a un engrenage de collège, entêtement, rôle, roulette. De nouvelles atmosphères de vie créent de nouvelles vies pour le texte, la diction et bien sûr, pour la poésie. De nouvelles combinaisons, un langage nouveau et une imagination nouvelle : bienvenue à la vie en exil ! Le poète traduit l'expérience de l'exil dans l'expérience de la poésie.

Et

*Avec des ourlets de complets qui tournent autour de la table  
de Black Jack et ferraillent pour y rester.*

Et

*Depuis la table de Punto Blanco passer négligemment  
Avec la machine à 50 pence tâtonner*

L'exil est le langage de l'autre et ajoute du possible aux autres langages. Le poète implique tout en poésie. D'autres langages s'infiltrèrent entre ses lignes

*Pour « win »  
Si t'es un homme  
Va à l'inverse de John Wayne  
Pour que tu sois rentré « I'm lost »*

La vie continue aussi en exil, mais nous en avons été témoins, bien souvent la vie en exil n'est pas venue dans la poésie. Les poètes du risque amènent des détails de l'expérience de l'exil dans leurs poèmes, renouvellent la figure du danger, de l'exil en tant qu'êtres bipolaires que la poésie d'après les années 90 avait chassés. La poésie d'après les années 90 est la poésie de l'après-dépolarisation.

*Réfugié signifie rire puis pleurer et puis rire le jour et  
emmener tout droit le jour à minuit et puis ramener au jour  
et puis et puis et puis quoi encore ?!*

*Que tout était tellement noir et blanc que j'ai été politisé ?  
Pourquoi ? Pour qui ?*

L'atmosphère de la poésie de l'exil qui se fait jour dans *Je vivais au dangereux* propose une nouvelle esthétique de l'exil, de la poésie pour la poésie de l'exil (hormis le fait que la poésie est toujours en exil). Cette esthétique multilingue, multidimensionnelle requiert l'atmosphère du monde et la met au service de la poésie. La poésie n'est plus écrite pour la langue maternelle, mais avec le matériau de la langue maternelle. Vous rappelez-vous ? La langue maternelle est notre pays.

*Ça ne me regarde plus va-t'en !  
Ce Langeroud<sup>2</sup> des poètes boîte beaucoup dans la rivière  
Salut !*

## Déconstruction des structures folkloriques

*Je vivais au dangereux* appelle la problématique du folklore et de ses potentiels dans la poésie.

Quel folklore ? Celui qui prend de la distance avec lui-même, à la fois dans sa verbosité et dans sa répétitivité ; folklore dont la fabrique est démantelée dans le but de prendre forme dans de nouvelles structures.

Ici nous rencontrons non pas une nouvelle réitération de l'histoire ; mais son besoin de reconstruction. Par exemple, l'un des passages les plus esthétiques du volume est l'épisode dans lequel le prophète Moïse, sa canne et le Nil sont réunis :

*Barque            était une Demoiselle sur le Nil  
Et avec tout ce qui ramait  
N'atteignait pas Moïse  
Dont la canne avait été reprise par Dieu*

Dans plusieurs poèmes d'Abdolrezaei, une technique que nous appelons délibérément mésinterprétation, guide le lecteur vers une perception poétique instruite par une nouvelle compréhension. Le poète travaille constamment sur le dispositif de compréhension du lecteur.

Les comparaisons dans le poème glissent constamment vers leur contraire. Ici c'est la parole d'un Nil qui court dans le texte et raconte l'histoire d'un Moïse qui est peut-être en train de lire ce texte...

---

<sup>2</sup> La ville iranienne, située au nord du pays.

Peut-être que la raison essentielle de cette expression en arrière du mythe et du folklore est que le poète, intentionnellement, désire créer constamment de l'ordinaire à partir du sacré.

*Les lèvres de Marie                    ses lisières*

*C'est dans la Bible*

*Qu'aucune lèvre ne les a jamais touchées*

*Et au moment de la faire*

*Dieu s'est rué vraiment*

*Il se peut que Jésus soit né de la baise qui sait*

*Et qu'il ait quitté la Terre    que sais-je !*

De la même manière :

*La Pauvre ! C'était une Aïcha jalouse    lorsqu'elle coucha  
avec Mahomet*

*Avant de tendre la main vers la figue                    elle lut la Bible*

## Syncope dans la poésie

Et le poème se syncope. Soudain l'arrêt. Tu commences, tu écris, puis n'écris plus ! A présent tu t'arrêtes. Laisse le poème toujours ouvert. Et soudain, sans avertissement, tu le termines. Terminé ? Soit : tu termines le commencement et tu recommences, soit : tu crées une syncope mais sans sortir du poème ; tu débutes un autre poème dans le poème. Un instant est suffisant pour l'arrêt de toute chose, et un instant est suffisant pour commencer à nouveau toute chose.

Dans ces lignes :

*Barque                    était une Demoiselle sur le Nil*

*Et avec tout ce qui ramait*

*N'atteignait pas Moïse*

*Dont la canne avait été reprise par Dieu*

*Qu'elle n'atteigne jamais !  
Tu n'es pas en mesure d'écarter les rideaux  
Et de parrainer un ciel qui a craché Dieu*

Qu'elle n'atteigne jamais ! A cet instant, cet instant précis où un poème touche à sa fin un autre poème débute au beau milieu du poème originel. Comme s'il y avait des poèmes qui autorisent la présence de multiples autres poèmes dans leur ventre — la multiplicité du poème dans un poème unique. Ambiance et langage changent radicalement en un clin d'œil.

Comme dans le poème précédent ces syncope se transforment en un autre poème. A travers les changements atmosphériques et au cœur des gouffres, un sorte de *lecture blanche* émerge.

*Qu'est-ce qu'ils savent combien de chevaux a-t-il ce hennissement qu'on a vendu  
pas cher et depuis qu'on l'a encadré a quitté l'écurie et en dehors du village... laisse tomber !  
Il n'y a même pas de vent à la maison  
Prépare un appétit debout  
Viens me compléter  
O la plus étroite des bouches carnivore*

## Sous la peau du Mal

En 2006 Jonathan Littell a écrit un roman intitulé *Les bienveillantes*. Ce roman est composé des mémoires d'un officier nazi racontées à la première personne du singulier. Ici, clairement, le romancier a pris un risque ; parce que jusqu'à maintenant, il était normal pour un auteur de défendre le droit et le symbole du bien, en prenant position contre le mauvais et le mal, en se cachant généralement derrière une *persona* probe.

Néanmoins il arrive que lorsque nous parlons du mal avec une certaine hauteur et en termes désobligeants, nous le condamnons ; il arrive aussi que nous nous mêlions au mal et nous nous abandonnions à lui et vice-versa. Nous délaissions notre peau et entrons dans une nouvelle. Cet autre n'est rien d'autre que le mal lui-même. Lorsque nous entrons dans cet autre, sommes-nous en train de l'approuver ? Ou désapprouver ? Ou restons-nous indifférents ? Supposons que nous restions indifférents. Nous entrons dans le mal pour mieux le désigner. Le lecteur poursuit le texte pour lui-même :

*Nous étions trois frères  
Un milicien  
Le suivant front populaire  
Le suivant encore qui était moi était un branleur*

Il déclare *Nous étions trois frères* et à partir de là s'inclut dans le groupe et éloigne toute distance.

Il poursuit :

*Un milicien  
Le deuxième le suivant  
Le suivant encore n'importe qui*

Le « je » dont la présence était annoncée au début est n'importe qui que personne n'assume.

*En bref socialiste veut dire milicien veut dire moi tout les trois un autre*

Et dans le même registre :

*Et il ne savait toujours pas que dans cette nuit des Samedis  
qu'on fuyait le lendemain  
On transforma de sa fille en femme de façon sanglante*

Le poète parle d'une présence qui ose ne pas dire son nom. De fait il endosse la peau des trois ou d'un autre et écrit les trois et cela suffit. Le risque est que chacun peut dire : tu es soit l'un soit l'autre. La réponse du poète pourtant est donnée par avance : Je suis celui-ci, celui-là et l'autre. Je suis chacun des trois.