

V

En 1998, les éditions *Gardoune* à Cologne font paraître *Haftâd sang-é ghabr* (Les Septante Pierres Tombales), livre que Royaiï préparait depuis 15 ans. Les événements produits depuis 1979, qui ont transformé son exil volontaire de 1976 en un exil forcé, constituent la toile de fond de livre. Ils ne font pourtant que déclancher une longue veillée méditative sur la mort et son rapport avec l'écriture poétique.

La technique phénoménologique qui caractérise la poétique de Royaiï doit s'inventer, s'adapter à une série de mots auxquels la réduction ne peut s'appliquer, à savoir les noms. Les noms qui dirigent une partie de la forme des poèmes sont des noms qui s'imposent au poète dont l'existence est inscrite dans une histoire à la fois individuelle et collective. Et cette imposition est telle qu'ils constituent au fur et à mesure une communauté, communauté des pierres.

Ces noms historiques ou anhistoriques vivent dans le poète, c'est pourquoi il leur donne une sépulture. Il donne une sépulture à ce qui ne voulait pas disparaître en eux, à leur parole. Etant donné que la parole se dit en persan *Harf*, qui signifie aussi bien la parole que la lettre ou le mot, les épitaphes deviennent le lieu où auront lieu la parole et son au-delà, le mot et son au-delà. Et pour que l'invisible de la parole et l'indicible du mot apparaissent au poète, il lui faut accéder à la mort de ces noms dont la qualité de commun des mortels fut la condition de l'échappée de leurs paroles et de leurs mots. Et la tension entre la mort comme expérience non itérative appartenant à l'autre et la mort comme expérience toujours différée ouvrant l'espace de la vie, entre la mort appartenant à l'autre et la mort de l'autre comme ma propre mort, puisque le je est autre quand je meurs, se cristallise sur la pierre et se sculpte dans la langue afin de faire de chaque pierre tombale la manifestation de l'infinité du sens de la finitude.

Le poète ne pense pas à la mort dans l'espoir qu'elle puisse lui apporter le sens de son existence, mais parce que dans cette *débâcle générale du sens* (J.-L. Nancy), dont l'expérience iranienne n'est qu'un exemple, la pensée de la mort est appel du sens fini et de son exigence infinie, sens des finis là où le rien est ce qui reste quand il ne reste que rien. Et dans la mesure, mesure de rien à la mesure du rien, où ce qui ne reste que comme rien est désormais tout, c'est-à-dire tous, il faut alors repenser le sens de tout, sens de l'histoire, de la communauté, et de la pensée et de la poésie évidemment. Et exiger que tous ceux-ci soient repensés revient à investir les sites anciens du sens, ou comme le dit Michel Deguy¹⁰, *faire de la révélation avec la profanation après avoir fait de la profanation avec de la révélation*.

C'est pourquoi le poète qui sait d'une part que "*la finitude est le partage du sens*"¹¹, et d'autre part, que l'élaboration du sens se fait dans les limites du fini, va, en tant que *Zaèrè*¹², au pèlerinage sur la tombe de ceux qui, amis ou ennemis, contemporains ou non, personnages fictifs ou historiques, ont compté pour lui, ceux auprès de qui, grâce à l'amitié ou à la lecture, le poète a fait l'expérience des paroles qui fuyant le réel ont fait éclore le sens. Que ces morts dont le nom se déforme dans l'énigme du sphinx de mort, pour la plupart, soient des poètes, cela ne répond pas seulement à *Wozu Dichter*, mais rappelle plutôt que l'homme n'habite poétiquement sur la terre que dans cet espacement-à-sens, sens arraché ou échappé, et que *ce qui reste les poètes le fondent*¹³, ne fût-ce que la pierre tombale.

Arash Joudaki

10- M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, Paris, Seuil, 1993, p. 28

11- J.-L. Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 27

12- *Le pèlerin*.

13- *Was bleibt aber, stiften die Dichter.* (H?lderlin)

nous n'aurions pas Auschwitz.

IV

Le livre de Royāi qui met fin à cette époque est *Lab-rikhté hâ* (Les Versées labiales), publié d'abord en 1990 à Paris, et ensuite en 1992 à Chiraz, est l'accomplissement de sa démarche poétique la plus radicale, débutée à la fin des années 60. Les *Versées Labiales* constituent le point d'orgue d'un tournant décisif dans le parcours de Royāi. Cet événement que l'on peut qualifier, pour aller vite, de *tournant phénoménologique* dans sa poétique, le singularise parmi tous les poètes des années 60, les années, par ailleurs, d'une extrême importance pour quiconque voudrait saisir l'Iran d'aujourd'hui, notamment au niveau de la création artistique, car la poésie moderne d'alors, d'une effervescence exceptionnelle, pourrait servir de sismographe de l'âme iranienne et de sa détresse à la compréhension de la nature et du fondement des séismes qui allaient l'ébranler à jamais.

Une séquence du documentaire époustouflant sur une léproserie, "*La maison est noire*" de Forough Farrokhzād (1934-1966), - amie proche de Royāi et qui a donné au corps de la langue persane jusqu'à elle irrémédiablement masculin un corps mortel de femme -, peut bien illustrer l'état d'âme général de cette période: des corps ravagés par la lèpre, défiant la morphologie, figés dans des postures déformées de prière. Image prémonitoire ou nostalgie de ce dont le retour n'est plus possible? Quoi qu'il en soit, le fait est que dans la société iranienne d'alors une fièvre religieuse pénétrait tout et se propageait à tous les niveaux, ainsi qu'un mal du pays qui faisait croire aux autochtones qu'ils sont des exilés d'un autre exil dont ils ne savaient plus très bien quoi.

Mais Royāi qui durant cette période a déjà confirmé sa place par son exigence qui faisait de chacune de ses publications un événement, tant il exploitait de nouvelles expériences, allait se distinguer davantage. Bien que Royāi d'alors ait été en pleine possession de toute la perfection formelle de sa poésie, il fut encore à l'orée de ce qui allait devenir sa méditation poétique la plus radicale.

A partir de ce que l'on a qualifié de *tournant phénoménologique*, il semble que dans ses *Versées labiales*, Royāi refuse même d'employer les mots, s'ils n'ont pas subi auparavant une réduction qui les ferait sortir de l'ensemble des connexions qui leur était assigné par la tradition littéraire, ou par l'habitude. Par là les mots entrent dans d'autres connexions jamais pratiquées, et cela sans que ce soit au détriment de l'épaisseur qu'ont donnée à la langue persane les langages de ses grands poètes comme Nezami (1138- v. 1209) ou Hafez (1325-1389), si chers à Royāi, puisque cette même épaisseur est l'objet de l'identique processus.

Fort de cet exercice dont le domaine élargissait davantage, tant à la recherche des mots et à l'affût de nouvelles formes, il devait l'appliquer à toutes les manifestations de la langue, Royāi ne fut ni pris de court devant les synthèses grossières d'entités supposées de sens et leur nombre réduit de possibilités de combinaisons qui allaient meurtrir l'espace de la langue, ni leurré par celles-ci, puisqu'il avait sans cesse tourné sa langue, toute la langue, dans les tournures qui la mettaient en face de sa mort et l'y ramenaient encore. S'il peut sereinement dédicacer ces *Septante Pierres Tombales* aussi bien aux expulsés du cimetière qu'aux autres qui auraient pu en expulser les premiers, c'est parce qu'il voit dans la finitude du sens, dont l'écrire fait le partage, la possibilité d'une politique de fidélité, d'une fidélité comme politique à venir. Et de tous ces *avenirs* finis, il fait pour lui-même une tombe infinie à la dimension du livre.

tant qu'activiste politique il risquait davantage d'être objet de représailles et de règlements de comptes de tout genre et la plupart du temps sanglants. Il s'installe à Téhéran sous un faux nom et mène une vie clandestine qui prendra fin, lors de son arrestation, peu de temps après son arrivée. Malgré ses nombreux brefs emprisonnements durant cette période, où tout en poursuivant ses études universitaires il obtient son doctorat en droit international, Royāi convertit son ardeur révolutionnaire en verve poétique. Il lit et écrit des poèmes et fréquente Nimâ dont son premier recueil *Bar djâdé-hâyé tohi* (Sur les routes vides), publié en 1961 à Téhéran, porte la marque.

Ses longues méditations sur les conséquences et l'étendue du travail de Nimâ - qui se manifestent dans le premier essai théorique consacré à Nimâ, publié à l'occasion du premier anniversaire de la mort de ce dernier, intitulé *Zabân-é Nimâ* (Le langage de Nimâ) - font de lui non seulement l'un des meilleurs connaisseurs de la poétique du père de la poésie moderne, mais aussi celui qui ayant le mieux compris la portée philosophique de son œuvre, est allé encore plus loin quant à la forme et à la façon dont la modernité poétique doit être poursuivie. Par exemple Nimâ et Royāi se distinguent par la manière d'envisager l'aspect collectif de la poésie moderne. Là où Nimâ, jaloux et méfiant à l'égard de toutes tentatives qui auraient pu mettre en mal sa préséance, reproduisait inconsciemment le schéma traditionnel patriarcal régissant les formes culturelle et politique iraniennes, le groupe des poètes d'avant-garde, premier mouvement artistique collectif dans l'histoire du pays, constitué autour de Royāi, apparaît avant tout comme une association des esprits fort indépendants favorisant l'épanouissement de la singularité de chacun. Royāi persuadé que le bond remarquable de la poésie moderne des années 50 était dû à l'amitié des poètes de cette période et à leur fréquentation, cherchait à lui donner un nouvel élan par et dans l'amitié des poètes libres de toute emprise idéologique. Ce qui a donné lieu à la formation de ce qui est devenu le mouvement de la Poésie du Volume (*Sh'er-é hadjm*) ou Espacementalisme (*hadjmgarāi*).

Sur le plan formel aussi, Royāi se détache de plus en plus de l'influence de Nimâ, et dépasse le cadre de la poésie dite *nimâï*. De même que la connaissance de la langue française, dans le cas de Nimâ, avait joué un rôle considérable dans la fondation de la poésie dite *nimâï*, de même elle a favorisé, dans le cas de Royāi, le dépassement de cette dernière. Chose cependant impossible dans les deux cas, si elle n'avait pas son profond enracinement, pour Nimâ dans la poésie classique, et pour Royāi dans la reprise *nimâïenne* de cette même tradition. Le cycle des méditations poétiques de Royāi s'élargit, passant de Nimâ à Mallarmé, le poète apprécié de Nimâ, et à Valéry, et trouve son point culminant dans la lecture de Husserl et de Blanchot. L'ensemble de ces lectures fait que depuis sa deuxième publication, la parution de chaque nouveau livre, qui ne répète pas ce qui le précède, est suivie de près par les milieux littéraires des années soixante, des années particulièrement riches sur le plan artistique : en 1967 *Shéer-hâyé daryāi* (Poèmes de mer) aux éditions Morvârid, en 1968 *Az doustat dâram* (De je t'aime), et *Deltangi-hâ* (les Afflictions) aux éditions Rowzan, et deux Manifestes de l'Espacementalisme publiés en 1968, 1969 aux éditions Morvârid. Durant ces années Royāi publie beaucoup d'articles et donne de nombreuses interviews, qui seront en 1978 objets de deux publications aux éditions Morvârid, *Halâk-é aghl bé vaght-é andishidan* (Mort de la raison à l'heure de penser) pour les articles, et *Az sakouyé sorkh* (Du rocher rouge) pour les interviews.

Mais un silence de douze ans va suivre cette période effervescente. Royāi qui s'exilait d'Iran en 1976 volontairement pour s'installer en France, en signe de protestation contre la censure et la répression du régime du Shâh, se voit désormais dans l'obligation d'y demeurer, à la suite de la révolution islamique. Douze ans de mutisme devant le tumulte qui bouleverse de fond en comble le paysage spirituel de l'Iran, sont douze ans de réflexion qui le conduisent à dire, en guise de réponse à Adorno, que si nous avons eu la poésie,

C'est dans ce sens que Celan et Royai sont deux poètes exemplaires et qui signent, l'un en allemand, et l'autre, en persan, des œuvres exemplaires. Un autre aspect qui accentue leur ressemblance est la dimension résurrectionnelle de leurs œuvres respectives. Ce point - qui est peut-être le lot de l'acte poétique, exemplifié chez Celan une fois de plus -, fut mis en exergue, encore une fois, par Derrida parlant de la responsabilité échue au poète de ressusciter la langue comme un corps mortel. Apart la mort quotidienne de la langue dans le quotidien, il est une autre mort, celle de la langue par la langue même, c'est-à-dire qu'une partie de la langue, comme si elle, la langue, *devenait totalement folle*, s'érige comme une totalité et tue la langue dans sa totalité, puisque la possibilité d'anéantir des mortels qui la parlent ne l'affole pas, mais elle en raffole.

S'il est donné au lecteur de Atemwende la possibilité de lire Lab-rikhteh-ha, versées labiales, - livre qui rassemble l'expérience poétique la plus profonde de Royai entre 1968-75⁸ fit l'effet d'un météorite -, il sera amené à comparer l'immensité du don que ces deux œuvres prodiguent à une résurrection insoupçonnée des langues spoliées et meurtries par le désastre. Peu importe que lors de ce prodige pour l'un, le Juif, le désastre soit derrière lui, et pour l'autre, le Persan, soit encore à venir, car " *il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse* "9. L'un fit que le retour du souffle ravive la langue, lorsqu'elle fut dans son entièreté à bout de souffle, et l'autre a déversé des lèvres une autre parole là où la bouche fut au début de l'aversion.

III

Yadollah Royai est né le 7 mai 1932 à Jafar-Abâd près de Dâmghân au nord-est de l'Iran, d'une mère poétesse de lignée princière et d'un père commerçant et communiste. Ce genre de contrastes le poursuivra toujours, comme dans les années soixante-dix où le Royai diurne, le directeur financier de la Radio-Télévision Nationale, et le Royai nocturne, le poète, apprendront à répartir entre les mots et les chiffres leur dû journalier. Et bien que sur le plan politique sa biographie participe de mêmes événements qui ont déterminé les pourtours de sa génération : adhésion au parti *Toudeh*, déboires de l'échec, fréquents emprisonnements entre 1953 et 1960, désillusion à la suite de la divulgation des crimes staliniens, révolution islamique de 1979, et chute du mur de Berlin de 1989... il se redresse toujours en porte-à-faux. Ce qui fait que quand ces contrastes ne dépendent pas de lui-même, ce sont les autres qui les manifestent dans leurs positions à son égard. Quand dans les années 60 à l'opposé de la tendance dominante de la littérature engagée, Royai affirmait que la poésie doit être engageante et non pas engagée sinon elle serait assujettie aux engagements préétablis d'avance, on fustigeait son formalisme, et aujourd'hui les anciens défenseurs acharnés de la littérature engagée se déclarant soudain post-modernes lui reprochent ses exigences qui veulent que la poésie soit la production du sens.

C'est en 1948 que Royai quitte, la première fois, sa province natale pour Téhéran afin d'obtenir le diplôme de l'habilitation à devenir enseignant. Une fois diplômé il regagne Dâmghân et commence à travailler d'abord comme enseignant, et ensuite comme directeur de l'institution qui régit le bon fonctionnement et la distribution des legs pieux. Ce jeune communiste que fut le Royai d'alors ne pouvait qu'attirer sur lui l'animosité des écornifleurs. Le coup d'état de 1953 le pousse à quitter sa ville natale où en

8- La publication de ce livre a eu lieu d'abord à Paris en 1990, et ensuite en Iran en 1992.

9- Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 8

tant elle va à l'encontre de toutes les habitudes d'audition qui se règlent sur les dits et les redits, et les façonnent à leur tour. Et inédite, tant elle est innée aux dits de la langue qu'elle devient, comme toute naissance véritable, inédite³.

II

Il se peut que, depuis Heidegger et sa réception française, le fait d'insister sur le pourquoi des poètes, paraisse superflu. Surtout ici, dans cette langue qui va offrir son hospitalité, qui s'offre comme hospitalité à notre poète. Il ne l'est pourtant pas, car nos anciennes catégories de représentations, nos habitudes de départager ont la vie dure.

Si *l'Occident* est désormais cette ligne de partage qui passe partout en dehors même de ses tracés et qui ne cesse de se partager par un impossible partage, et par ailleurs si cette extension linéaire - ce qui se traduit d'une façon on ne peut plus aseptisée par la mondialisation - coupe court aux anciennes formes d'enracinement de l'homme sur cette terre, alors devant toute représentation rassurante qui dessinerait des lignes nettes de partage, devant toute tentative meurtrière qui voudrait instaurer des frontières sanglantes au nom d'une totalité identitaire fantasmagorique, la longue méditation poétique de Royāi nous offre ce que nous autres, la communauté des départagés, avons réellement en partage: l'écriture en tant qu'*infinie décharge du sens*, comme le dit admirablement Jean-Luc Nancy⁴.

C'est par l'écriture, *ou l'écrire* comme lui-même préfère de le dire, que Royāi trace la perspective d'un nouvel enracinement. Grâce à cette façon d'investir l'écrire, qui est à la fois la sérénité, *Gelassenheit*, et l'ouverture au secret, *Offenheit für das Geheimnis*⁵, de même que Blanchot traverse Ferdowsi, de même Sohrawardi voit ses dits dans la bouche de Husserl. Que Levinas côtoie Halladj, ou que Jabès partage sa hantise aussi bien avec Chams qu'avec des poètes iraniens des années 60 - inconnus en majeure partie aux lecteurs versés même en poésie moderne persane -, cela ne relève pas d'une volonté œcuménique superficielle, mais de l'exigence du sens, et de sa finitude. Car le propre d'un nom propre en général et de ces noms en particulier, *noms qui dans leur vie avaient des paroles fuyant le réel*, est, pour Royāi, l'occasion de constater le débordement du sens dont l'existence garde, à son insu même, le monopole. D'être réunis tous dans ce cimetière, de prime abord trop personnel et à la fin le lieu, le seul, du partage par excellence, ne peut qu'accentuer le décentrement qui est à la finitude ce que le désœuvrement est à la communauté des pierres.

Et comme ce lieu offre l'espace où se fait jour "*une intense familiarité avec l'inéluctable originalité du spectre*"⁶, l'on peut mieux tenter de s'approcher de l'œuvre de Royāi à partir des mots de Derrida concernant Celan, d'après lesquels est poète quiconque fait à vif l'expérience de cette errance spectrale comme l'essence de la langue: "*Créer une œuvre, c'est donner un nouveau corps à la langue, donner à la langue un corps tel que cette vérité de la langue y paraisse comme telle, y apparaisse et disparaisse, apparaisse en retrait elliptique.*"⁷

3- *C'est ce que Jean-Luc Nancy appelle "excrit", dans le sens que "l'écriture excrit le sens tout autant qu'elle inscrit des significations." Voir: Une pensée finie, Paris, Galilée, 1990, p. 63*

4- *Une pensée finie, ... op. cit. p. 62.*

5- *Martin Heidegger, Gelassenheit, Stuttgart, Günther Neske, S. 24; trad. fr., Sérénité, in. Question III et IV, Paris, Gallimard, p. 146*

6- *Jacques Derrida, Schibboleth, pour Paul Celan, Galilée, 1986, p. 96*

7- *Jacques Derrida, "La langue n'appartient pas", Europe, janvier-février 2001, p. 90.*

Cénotaphe de la parole poétique

I

Présenter un poète appartenant à une toute autre tradition poétique en le situant par rapport aux contours historique et culturel déjà esquissés, cela semble être le moyen le plus sûr de l'introduire auprès de ses nouveaux lecteurs. Pourtant toute tentative de la sorte, quand bien même elle y discerne ce qui peut nous conduire là où s'exprime le sentiment global d'une époque, s'avèrerait insuffisante face à une œuvre telle que celle de Yadollah Royai. Car c'est bien elle, l'œuvre, qui désormais nous ouvre à une situation et nous y resitue par des ouvertures qu'elle introduit dans la langue et sa tradition.

Cette mise en garde apparaît davantage justifiée, si l'on tient compte du peu de cas que les penseurs iraniens contemporains, parmi les plus subtils, font du rôle des poètes de la stature de Nimâ Yuchidj (1897-1959) ou de Royai, lorsqu'ils décrivent la situation de l'Iran moderne. Là où l'importance de la parole poétique moderne n'est pas complètement négligée, elle se voit réduite à un art sans lieu corollaire d'une pensée *sans objet*¹. Trop enclin à opérer par les coupes arrêtées d'*Occident-Orient*, on finit par conclure que rien d'autre ne peut définir mieux notre situation actuelle que l'abîme *d'entre-deux-mondes*. Mais quand on raisonne ainsi, on continue à penser notre présence au monde selon le motif gnostique de l'exil, présenté cependant sous l'apparence de la notion sécularisée d'entre-deux-mondes. D'après le sens du regard porté vers l'un ou l'autre de ces deux mondes dont l'entre serait notre lieu de séjour, soit on accuse d'avance la poésie moderne de l'absence du lieu, soit on la juge pour une grande partie *pré-baudelairienne*.

Et c'est ici que l'essentiel risque de passer sous silence, puisque s'il est encore permis d'évoquer le *lieu*, c'est le *poème* qui nous en fera don. Analyser la situation de la culture iranienne selon le terme de l'abîme *d'entre-deux-mondes* revient à laisser échapper l'intelligence de la création du monde, toujours en cours à même cet abîme. Et à réduire aux fantômes les corps contrariés de grandes œuvres actuelles qui font de leur contrariété même l'élément de tout accord à venir. Affirmer que l'art dans l'abîme *d'entre-deux-mondes* est un art *sans lieu*², n'équivaut pas seulement à se priver d'écouter la parole poétique, mais aussi, par cette privation, à attiser la nostalgie d'un "*lieu*" où l'art aurait pu avoir son lieu.

Il faut savoir que le travail titanesque de Nimâ Yuchidj - qui a bouleversé de fond en comble la poésie persane, la plus ancienne institution de la culture iranienne -, ne doit pas être réduit à une transformation du dire poétique en matière de rythmes, de rimes, et de métaphores canoniques. Il s'agit d'inventer des nouvelles formes de penser, car la poésie classique cristallisait en son sein tout ce que le génie de la langue persane avait inventé. La spécificité de la poésie moderne se comprend par sa rupture radicale avec l'ensemble du climat de l'être qui déterminait la façon d'être dans le monde de l'*Homo poeticus* persan.

C'est dans cette lignée, celle de Nimâ, et dans une certaine mesure celle de Hedayat, qu'il faut inscrire l'œuvre majeure de Royai. On ne peut donc pas la situer, car c'est elle qui nous *dé-situe* tout en ouvrant la nouvelle situation. Que cette situation ne soit pas l'objet d'un dialogue de la parole pensante et de la parole poétique, cela fait aussi partie de cette situation. Car cette œuvre est à la fois inaudible, et inédite. Inaudible,

1- Voir chez Daryush Shayegan, *Qu'est-ce qu'une révolution religieuse?*, Paris, Albin Michel, 1991; *Les illusions de l'identité*, Paris, Edition du Félin, 1992

2- *Ibid*, pp.158-167.