

Du « poème des perdants » (Darwich) à la déconstruction des canons épiques : quelle tâche pour la poésie arabe aujourd'hui ?

Ève DE DAMPIERRE-NOIRAY
Université Bordeaux-Montaigne
EA Telem et LGC-MA

Résonances épiques dans la poésie arabe contemporaine

Confronter certains textes de poètes arabes contemporains à l'idée que l'on peut se faire d'une épopée est une hypothèse de travail née de la lecture de l'œuvre de Mahmoud Darwich, du travail sur ses poèmes et de leur enseignement. Plus récemment, la fréquentation intense de son œuvre dans le cadre du programme d'agrégation *Formes de l'action poétique*, proposé pour 2017 et 2018 en collaboration avec Carole Boidin et Emilie Picherot, a de nouveau attiré mon attention sur son inspiration épique. Au-delà de l'appellation de « lyrisme épique¹ » attribuée à une période de sa création, sa propre conception de la poésie semble sans cesse aux prises avec le récit de l'Histoire. C'est d'ailleurs au moment de définir la nécessité de « comble[r] l'absence de lieu par le recours à l'Histoire » que Darwich se réfère à l'épopée : « notre lyrisme, écrit-il, peut se mouvoir dans l'espace du mythe, voire de l'épopée² ». Ce « lyrisme épique », que Darwich définit ailleurs comme un équivalent du « poème à structure tramée³ », mettant ainsi en relief le rythme narratif qui lui appartient, caractérise selon Farouk Mardam-Bey un tournant de son écriture poétique, « confronté[e] » aux deux événements de 1492 : l'expulsion des Arabes d'Espagne et la découverte de l'Amérique⁴. Par ailleurs, son œuvre porte la trace de traditions littéraires multiples dont certaines s'approchent de l'épopée. Le dialogue continu avec la poésie arabe classique (notamment la *qâsida*⁵), que rendent explicite des titres comme « La Qâsida de Beyrouth » (1984) ou « Une rime pour les Mu'allaqât » (1995) se nourrit de motifs épiques comme ceux qui traversent, par exemple, les premiers poèmes de *Onze astres sur l'épilogue andalou* (1992) : cavalier, conquérants, tente, gazelle, « lune bédouine⁶ ».

Enfin, on sait combien la conception par Darwich de son propre rôle de poète doit au modèle de l'*Illiade* contre lequel doit s'imposer le « poète troyen⁷ ». Le récit d'Homère a pour lui une fonction symbolique permettant d'imaginer et de construire le récit inverse, ou

¹ Voir Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, trad. E. Sanbar et S. Bitton, Arles, Actes sud, coll. « Babel », 1997 (noté *PCM*), p. 86, ainsi que Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Emilie Picherot, *Formes de l'action poétique*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », p. 118.

² Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, *op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 41

⁴ Mahmoud Darwich, *Anthologie bilingue (1992-2005)*, trad. E. Sanbar, Arles, Actes sud, coll. « Babel », 2009, p. 8.

⁵ Le terme *qâsida* désigne aujourd'hui tout poème, mais à l'époque classique un poème long à rime unique dont le modèle se trouve dans la poésie antéislamique. Les *Mu'allaqât* (« Odes suspendues ») sont un ensemble de sept *qâsidas* préislamiques jugées exemplaires au point d'avoir été suspendues à la Kaaba de la Mecque.

⁶ *Ibid.*, p. 17-25. Pour des raisons de mise en page, le texte arabe ne figure que pour les citations longues tirées de poèmes ; il est au besoin transcrit entre parenthèses. Pour les poèmes de Mahmoud Darwich, je renvoie aux éditions arabes des œuvres complètes : Mahmûd Darwîsh, *Diwân*, Beyrouth, Dar al-Awda, 1994, 2 vol. (abrégée ici en *D*) et *Al-â'mâl al-jadîda al-kâmila*, Beyrouth, Riad-el-Rayyes Books, 2009, 3 vol. (abrégée ici en *OC*) ; pour la traduction, je renvoie aux recueils et anthologies suivants : *Plus rares sont les roses* (*Wardun aqall*, littéralement « Moins de roses »), trad. A. Laâbi, Paris, Éditions de Minuit, 1989 ; *La terre nous est étroite et autres poèmes*, trad. E. Sanbar, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2000 et *Anthologie bilingue*, *op. cit.*, en les abrégant respectivement en *PR*, *LT* et *AB*. L'essai *La Palestine comme métaphore* sera également noté *PCM*. Je n'ai modifié la traduction que pour m'approcher davantage de l'arabe.

⁷ Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 29 et p. 152.

manquant. Toutefois, si les poèmes mentionnent parfois le poète grec ou le personnage d’Ulysse, la référence à Homère se précise à la fin de l’œuvre de Darwich où elle prend un sens nouveau. C’est dans l’un de ses derniers poèmes, paru à titre posthume en 2009, que l’intertextualité homérique atteint sa forme la plus explicite, comme l’indique l’apostrophe du poète à sa bien-aimée :

لو كنت أصغر من رحلتي
هذه ، لأكتفيت بتحويل آخر فصل
من المشهد الهومييري

Si tu avais été plus petite que ce voyage
il m’aurait suffi de changer la dernière scène
du récit d’Homère⁸.

Comme nous le verrons, ce poème de trois cents vers intitulé « *Je ne veux pas que ce poème finisse* » et écrit au seuil de la mort se déploie en miroir de l’épisode du retour d’Ulysse à Ithaque.

L’idée d’un contre-modèle homérique prend donc plusieurs sens dans l’œuvre de Darwich. Si elle permet de saisir la charge poétique commune de certains poèmes incarnant ce chant des perdants, elle nous invite aussi à explorer l’héritage de cet enjeu même du poème. Peut-on identifier dans la poésie contemporaine la revendication d’un « droit à la plainte⁹ », ou une volonté de « dire la défaite » ?

Imposer le récit du lieu ?

C’est aussi plus généralement le lien constamment tissé entre le lieu et le chant¹⁰, ou entre la terre et le récit, tel qu’il structure l’imaginaire darwichien, qui peut éclairer d’autres œuvres poétiques. Un vers de *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?* (1995) semble énoncer la logique de ce lien : « Celui qui écrit son histoire hérite la terre des mots » [*man yaktub hikâyatihî yarath ard al-kalâm*], traduit aussi, dans l’entretien qui le prend pour titre, « Qui impose son récit hérite la terre du récit¹¹ ». Ce lien possède donc une dimension dialectique, éclairante pour comprendre dans quelle mesure le poète peut se donner pour tâche de composer le poème de la terre, mais aussi quelles formes prend ce poème-récit et comment il peut s’imposer ou, au contraire, exprimer sa propre défaillance.

Cet élargissement possible du propos de Darwich nous est d’ailleurs suggéré par la translation opérée dans son œuvre, notamment à partir de *Onze astres sur l’épilogue andalou*, entre la Palestine, l’Andalousie perdue et la terre dont les Indiens d’Amérique ont été dépossédés. L’idée d’une *Palestine comme métaphore* prête en effet une dimension historique universelle à la réflexion sur le rapport entre la perte du lieu (ou sa conquête) et la fonction unificatrice du poème comme chant de la terre. C’est donc précisément en vertu de ce mouvement d’universalisation que nous sommes invités à confronter à ces modèles épiques la poésie arabe contemporaine : quelle place occupe le questionnement sur la tâche du poète dans des textes qui tous entretiennent un rapport avec un lieu perdu, quitté ou en quelque sorte trahi ?

Ce fantôme du lieu, qui est aussi projection dans un autre lieu, habite l’œuvre de l’Égyptienne Iman Mersal, née en 1966, dont le parcours poétique est marqué par l’expérience de son émigration au Canada où elle vit depuis 1998. À travers ses quatre recueils parus entre 1995 et 2013, son questionnement sur le sentiment d’appartenance à une terre ou une

⁸ Mahmoud Darwich, *Lâ uridu li-hazî al-qasîdâ an tantahî (Je ne veux pas que ce poème finisse)*, Beyrouth, Riad El-Rayyes Books, 2009, p. 77, trad. E. de Dampierre-Noiray et A. Khallouf.

⁹ Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 152.

¹⁰ Voir Ève de Dampierre-Noiray, « Mahmoud Darwich et le lieu de la langue » dans *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation lettres 2017 », n° 16, automne 2016, mis à jour le : 14/11/2016, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/143>.

¹¹ Mahmoud Darwich, *LT*, p. 348 et *PCM*, p. 7 et 30.

communauté se double d'une mise à distance des symboles nationaux présentés comme galvaudés. Dans ses deux premiers recueils, l'apprentissage engage peu à peu une rupture avec le groupe et avec les lieux d'origine, mais aussi un reniement : celui de sa foi dans le rôle politique des intellectuels ou des poètes. Les deux derniers recueils, parus bien après l'installation d'Iman Mersal au Canada, sont envahis par la mention des lieux, « l'idée des maisons¹² » et le souvenir des morts. La veine épique du texte tient aux motifs propres au genre, mais aussi à la trame narrative de l'œuvre : le parcours géographique se double d'une construction héroïque ou antihéroïque dont le caractère tragique et burlesque se lit dans les titres des recueils, lesquels, mis bout à bout, racontent cette épopée singulière : *Une allée obscure où apprendre à danser, Marcher le plus longtemps possible, Géographie alternative, Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*. Enfin, c'est aussi à travers sa peinture ironique des formes d'identités communautaires que la poésie d'Iman Mersal semble se confronter à des modèles épiques.

Cette confrontation peut informer à son tour des productions poétiques contemporaines, en particulier les textes écrits pendant et après les « printemps arabes ». Certaines des figures marquantes de l'univers poétique d'Iman Mersal – ainsi ce « nationaliste arabe » aux « cheveux blanchis comme s'il venait de combattre l'envahisseur » ou celle qui tente de « chercher » « le fil de l'histoire [...] tombé par terre¹³ » – trouvent un prolongement dans ces œuvres également marquées par un sentiment de dépossession, notamment politique. Qu'elle s'attache aux symboles de la nation ou à ses héros, la fonction glorificatrice de l'épopée peut se révéler un modèle ou un contre-modèle pour les textes contemporains.

Il y a quelque chose d'épique dans ce poème

Le « sentiment que l'on a affaire à de l'épopée » est un « sentiment fort vague¹⁴ », comme le rappelle Florence Goyet : sa mise en garde exprime bien le caractère intuitif des pistes que j'ai suivies pour identifier dans les textes une tonalité épique ou des motifs propres à l'épopée. Revenons brièvement sur ces formes et thèmes, qui, par leur retour fréquent, m'ont fait croire qu'il y avait *quelque chose d'épique dans ce poème*.

Le premier est la longueur des textes, souvent accompagnée d'une trame narrative et parfois de subdivisions. Le texte en vers ou en prose prend les dimensions d'un poème au sens de composition ou de poème épique. À cela s'ajoutent des motifs récurrents, souvent combinés, parmi lesquels l'évocation constante des lieux, ouvrant à un questionnement sur l'appartenance géographique du poète. Chez Darwich comme chez Mersal, les lieux imprègnent les titres des recueils ou des poèmes. Autre motif fréquent : le voyage, la trajectoire, la migration. Ces parcours, qui font du sujet poétique une instance toujours en mouvement ou en quête, peuvent eux-mêmes être transposés à d'autres échelles, à l'image du poème d'Iman Mersal, « Le seuil », dont l'itinéraire métaphorique peut éclairer à son tour le parcours plus hermétique encore que retrace le long poème « Devins » (*Kahâna*) de Liwaa Yazji¹⁵.

Ajoutons à ces thèmes classiques l'idée d'une généalogie dans laquelle s'inscrit le poète, motif dont les formes et symboles sont variés : l'imaginaire du nom chez Darwich, la mémoire des ancêtres et des morts chez Mersal, ou ailleurs diverses représentations de la communauté. Cette inscription dans la lignée ou cette appartenance au groupe peuvent rappeler des traditions épiques éloignées, allant de l'*Énéide* à la *sîra*¹⁶. Enfin, l'évocation des tombeaux semble lier

¹² Iman Mersal, *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons* (*Hatta atakhalla 'an fikrat al-buyût*), Le Caire, Dar Sharqiyat, 2013, p. 83 et *Des choses m'ont échappé* (anthologie), trad. R. Jacquemond, Arles, Actes sud, 2018, p. 121. Je renvoie aux recueils d'Iman Mersal en arabe, ainsi qu'à cette unique anthologie en français, désormais notée DC.

¹³ *Ibid.*, p. 19 et 71 ; DC, p. 103 et 117.

¹⁴ Florence Goyet, « L'épopée », *Vox Poetica*, [en ligne], 26 juin 2009.

¹⁵ Liwaa Yazji, *En paix nous sortons de la maison* (*Bi-salâm min ad-dâr nakhruju*), Beyrouth, Arab Scientific Publishers, 2014 [2012], p. 4-12.

¹⁶ Chanson de geste orientale ou africaine.

imaginaire du lieu et souvenir des morts dans une même projection idéalisée de la patrie. À la manière dont, chez Ungaretti, le fantasme du lien filial avec l'Italie se concentre sur l'image des « siens défunts » (*i suoi defunti*), la quête du lieu peut s'exprimer à travers la mémoire des ancêtres et la projection dans leur tombe, « berceau paternel¹⁷ » (*come fosse la culla/ di mio padre*), lieu permettant encore de faire exister la communauté.

Du poème des Troyens à l'impossible retour d'Ulysse : le piège du lieu et du temps chez Darwich

Dans *La Palestine comme métaphore*, Mahmoud Darwich explicite sa position poétique et politique consistant à prendre « le parti de Troie », autrement dit à « annoncer la défaite » ou à « dire la perte¹⁸ ». Cette vocation, largement reflétée par sa poésie, en particulier après le tournant des accords d'Oslo, entre en résonance avec le sens de la maxime déjà évoquée : « Qui impose son récit hérite la terre du récit ». Mais prendre le parti des perdants revient également à proclamer le lien des Palestiniens avec la terre, et à revendiquer, quoi qu'en décide l'Histoire, une appartenance au lieu : c'est ce qu'explique aussi sa volonté d'« affermir [s]es liens avec la Terre du Récit¹⁹ ». On retrouve cette idée dans un entretien accordé à la poétesse israélienne Helit Yeshurun, où Darwich revient sur son poème « Le soldat qui rêvait de lys blancs²⁰ ». La tension qui marque leur échange est manifeste, comme si, des personnages du texte (Mahmoud le Palestinien et Shimon le soldat israélien), elle s'était déplacée chez les deux poètes. Mais la continuité évidente entre ces différents moments où s'exprime, dans les entretiens, ce lien entre la terre et le récit, permet d'élucider la conception du poète troyen, que Darwich précise à nouveau :

Les Puissants écrivent l'histoire. Celui qui écrit le premier acquiert le Lieu de l'écrit ou la vision de l'écrit. [...] Le mythe palestinien nécessite d'être construit dans la conscience palestinienne.

Il n'y a pas de place pour le poète homérique, bien qu'il y ait une place pour le poète des Troyens. Nous n'avons pas entendu son poème. [...] ²¹.

La volonté de dire la défaite, contre le récit de l'« ennemi » qui « veut que j'adhère à sa version de mon histoire²² », semble entrer en tension avec ce qu'elle engendre, à savoir le poème, lieu d'une possible réappropriation. La dialectique qui relie le *récit de la terre* à la *terre du récit* est donc complexe, puisque, s'il faut croire que « la défaite comporte une plus grande charge poétique », l'existence du poème implique une réévaluation constante des rôles du perdant et du vainqueur. Cette charge poétique propre au poème troyen habite de nombreux textes où prend forme de manière évidente un chant collectif. Certains des poèmes de *Moins de roses* (1989) sont ainsi traversés par l'évocation d'un chant naissant qui n'existe qu'au pluriel, et dans l'imminence du danger. La menace pesant sur le lieu prend différentes formes – « le vent du sud pactise avec nos ennemis » ; « le passage / se resserre » ; « la terre ne nous contient plus²³ » – dont l'évocation engendre la nécessité d'un chant. Qu'il soit prophétie, injonction, ou encore questionnement pressant, il y est constamment évoqué :

سنكتب اسماءنا بالبخار

¹⁷ Voir « 1914-1915 » et « Italia » dans Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Milan, Mondadori, 1992 [1969], p. 161 et 57.

¹⁸ Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 144-146.

²¹ *Ibid.*, p. 140 et 152.

²² *Ibid.*, p. 33.

²³ Mahmoud Darwich, *D*, vol. 2, p. 327 et 338 ; *PR*, p. 15 et 24.

Nous écrivons nos noms avec la vapeur teintée de carmin / nous trancherons la main au chant pour que notre chair le complète [...].

أبولد هومير من بعدنا... والأساطير تفتح أبوابها للجميع؟

Homère naîtra-t-il après nous ?... Les mythes ouvriront-ils leurs portes à tous ?

وكونوا نشيد الذي لا له [...]

Soyez l'hymne de celui qui n'a pas d'hymne [...]²⁴.

La figure symbolique d'Homère rappelle ici combien l'expérience de la défaite rend nécessaire le poète épique pour faire advenir le mythe. Or, cette allusion se distingue nettement du *je* lyrique qui apparaît dans ce même recueil. Cette voix singulière du sujet poétique, désignée sous les traits du « dernier poème destiné à l'épouse de [s]on cœur » ou d'une « voix conservée dans des cassettes²⁵ » ne peut se confondre avec le chant de la communauté qui s'élève et revêt une dimension épique. Celui-ci prend plus d'ampleur encore dans les textes suivants, que l'on pense à l'ample poème « Trêve avec les Mongols devant la forêt des chênes » (1990) ou à l'ensemble de *Onze astres sur l'épilogue andalou* dans lequel Darwich renoue avec le style dit « épique ». Les premiers poèmes de ce recueil prolongent le rythme et la tonalité de ceux de *Moins de roses* où la voix prend une ampleur collective. L'emploi du pluriel délimite un *nous* qui prend forme devant l'arrivée imminente du conquérant : celle-ci donne donc une dimension universelle à l'évocation du lieu, terre de conquêtes et de reconquêtes. Le premier de ces poèmes, « Au dernier soir sur cette terre », est emblématique de la manière dont se superposent les deux niveaux, référentiel et mythique, du chant des vaincus :

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
عن شجيرائنا [...]
نتملى الجبل المحيطة بالغيم: فتح... وفتح مضاد
و زمان قديم يسلم هذا الزمان الحديد مفاتيح أبوابنا
فادخلوا، أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا [...]
فادخلوها لنخرج منها تماماً [...]
و سنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس
ههنا أم هناك؟ على الأرض... أم في القصيدة؟

Au dernier soir sur cette terre nous détachons nos jours
De nos arbrisseaux [...]
Nous nous emplissons des montagnes qui entourent les nuages : conquête... et reconquête
Et un temps ancien qui livre à ce temps nouveau les clefs de nos portes
Entrez dans nos maisons, ô conquérants, et buvez notre vin
[...]
Entrez-y pour que nous en sortions jusqu'au dernier.
[...]
Et à la fin nous demanderons : l'Andalousie fut-elle
Là ou là-bas ? Sur la terre... ou dans le poème²⁶ ?

Cette fusion du particulier de l'Andalousie ou de la Palestine dans l'universel, est un des traits caractéristiques de ce recueil dont le titre annonce le déplacement de la source d'inspiration à l'épilogue andalou. Or ce cadre andalou est saturé de motifs caractéristiques de la poésie antéislamique : déploration de la perte, lamentation du poète devant un campement abandonné,

²⁴ *Ibid.*, p. 327, 340 et 342 ; *PR*, p. 15, 26 et 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 341 et 350 ; *PR*, p. 27 et 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 475-476; *AB*, p. 16-19.

ces lieux communs de la *qâsida* que Darwich considère comme le chant de la nostalgie par excellence. D'aspect syncrétique, ce mélange est rendu naturel par sa conception de l'Andalousie comme « lamentation collective sur le paradis perdu²⁷ ». C'est précisément la superposition de ces modèles qui fait du poème un chant universel de la perte, de sorte que l'Andalousie est constamment renvoyée à sa propre portée métaphorique et universelle, que rappelle l'injonction du poète « Chante la geste de ceux qui montent vers / leur fin » ou encore la juxtaposition de ses identités : « Je suis l'Adam des deux Eden », « Je suis l'un des rois de la fin », « Je suis le dernier soupir de l'Arabe²⁸ ».

Poèmes de la terre aux accents épiques, ces textes donnent forme au récit des vaincus que Darwich appelait de ses vœux. Ailleurs encore s'expriment à l'unisson la déploration (« Ils ont emporté le lieu et ils sont partis ») et la requête d'une « langue » [*lugha*] pour « l'emporter sur le siècle adverse », le besoin d'« une prose [*nathr*] / une prose divine pour que triomphe le prophète²⁹ ». Si l'on retrouve le mouvement conduisant du particulier (celui des motifs bédouins comme le désert, ou la tente de l'arabe) à l'universel, auquel ouvre la perspective historique et mythique du poème, la rupture de l'énonciation est toutefois frappante. Le poète parle au singulier, et sa quête d'identité semble l'éloigner du chant collectif. C'est donc bien l'effacement du *je* lyrique dans la communauté qui donne au poème, voix de tous les perdants, son caractère épique³⁰. Parallèlement aux modes d'énonciation collective qui semblent élever le poème à l'épique, ce retour fréquent à une énonciation au singulier traduit peut-être un épuisement du rapport à la communauté³¹.

Cette suspension de la dimension collective du chant n'est pas sans lien avec la façon dont se présente la référence à Homère dans « Je ne veux pas que ce poème finisse ». Dans ce texte, l'intertextualité prend la forme d'une réécriture déceptive de l'épisode du retour d'Ulysse à Ithaque. Le texte s'apparente à une longue rêverie amoureuse et métaphysique dont le cours est orienté par « un événement survenu au début du poème³² », la rencontre du poète avec la mort. Dans le sursis qu'elle lui accorde, espace-temps qui le sépare d'un « *non lieu* », ou d'une réincarnation pour laquelle il n'est « pas encore prêt³³ », le poète suit un cheminement rythmé par ses apostrophes à une bien-aimée :

فلتأخذيني الى النهر
[...]
سيري ببطءٍ لأمسك
حلمي بكلتا يدي

Emmène-moi vers le fleuve
[...]
Marche lentement pour que j'agrippe
mon rêve de mes deux mains³⁴

Si le texte est parsemé d'écho odysseens, c'est aux vers 201-234 que le poète prend vraiment la voix d'Ulysse, dans un dialogue inspiré de la scène de ses retrouvailles avec Pénélope, au chant XXIII de *L'Illiade*. Il s'agit pour Darwich de « réécrire la dernière scène du récit d'Homère », en prêtant à Ulysse ces paroles destinées à son épouse :

²⁷ Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 117.

²⁸ *D*, vol. 2, p. 478-482 ; *AB*, p. 23-31.

²⁹ *OC*, vol. 1, p. 381-384 ; *AB*, p. 123-127.

³⁰ Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 97 et 132.

³¹ Cette mise à distance trouve un écho dans les propos mêmes du poète (voir *PCM*, p. 97).

³² Mahmoud Darwich, *Lâ uridu li-hazîal-qasîdâ an tantahî (Je ne veux pas que ce poème finisse)*, *op. cit.*, p. 66.

³³ *Ibid.*, p. 82.

³⁴ *Ibid.*, p. 67 et 79.

سريري سرّي و سرّك ،
ماضيك يأتي غدا
على نجمة لا تصيب الندى
[...]
لن تعرفيني
لأن الزمان يشيخ الصدى
[...]
أنا هو، لا تغلق باب بيتك
ولا ترجعيني إلى البحر [...]]
أنا هو، من كان عيداً
لمسقت رأسك... أو سيداً
[...]
و قد راودتني الهات كل البحار سدى
أنا هو، من تفرطيني له الوقت
في كرة الصوف
[...]
سريرك ، ذات المخبأ في جذع زيتونة
هو سرّي و سرّك...

Ton lit est mon secret et ton secret.
Ton passé viendra demain
sur une étoile qui n'abîmera pas la rosée
[...] Tu ne me reconnaîtras pas
car le temps fait vieillir l'écho
[...]
C'est moi : ne ferme pas la porte de ta maison
ne me rends pas à la mer [...]
C'est moi : l'esclave du lieu
où tu as vu le jour, ou son maître
[...]
Les déesses de toutes les mers m'ont séduit en vain
C'est moi : celui pour qui tu défais le temps
dans une pelote de laine
[...]
Ton lit, caché dans le tronc d'un olivier
est mon secret et ton secret

C'est après avoir calqué d'abord le texte d'Homère que Darwich prend soudain la liberté de trahir Ulysse:

قالت له: قد تزوجني يا غريب
غريب سواك
فلا جذع زيتونة ههنا
أوسرير
لأن الزمان هو الفخ /

Elle lui a dit : ô étranger
un autre étranger m'a épousée
il n'y a pas de tronc d'olivier ici
ni de lit,
car le piège, c'est le temps

Ce passage, une des clefs de ce poème à l'hermétisme déconcertant, projette également une ultime lumière sur toute l'œuvre de Darwich. Car la sentence finale « le piège, c'est le temps » répond au vers énigmatique qui scande le poème : « le piège, ce n'est pas le lieu ». Telle une solution à l'énigme, cette assertion – qui rappelle aussi la réalité vécue de cette

rencontre de la mort au moment de l'écriture du texte³⁵ – remplace un mot par un autre. La syntaxe arabe (littéralement : *ce n'est pas le lieu qui est le piège*) souligne plus nettement encore cette négation de la question du lieu, comme si sa quête insatiable, matrice de la poésie de Darwich, devenait invalide, frappée d'inanité devant l'évidence du piège du temps.

Le poème ne s'arrête pourtant pas là : il se poursuit jusqu'au désir du poète de se réincarner en gitan, afin de parcourir « la route qui ne mène à aucune Andalousie³⁶ ». Néanmoins, il réalise pleinement la déconstruction de l'épopée comme « chant du retour » puisque Ulysse est ici privé de retour : le désaveu de Pénélope, exprimé par la négation du tronc d'olivier qui renferme leur couche nuptiale mais aussi le secret de leur fidélité, a la violence d'une dépossession. Le chant de la terre devient impossible, faisant désirer désormais un autre chant, décrit quelques vers plus haut :

[...] تغني
[...] خفيفاً
خفيّ التباريح ، لا رعويا ولا وطنياً
فلا نتذكر شيئاً فقدناه /

un chant léger,
discrètement tourmenté, ni pastoral, ni patriotique
pour ne nous rappeler rien
que nous avons perdu

Cette mise à distance de la patrie, malgré la présence d'un « nous » portant encore la trace du collectif, s'accompagne d'une solitude progressive du sujet poétique, devenant totale dans les dernières images.

Point d'aboutissement d'une référence à Homère qui traverse toute l'œuvre de Darwich, le poème met en scène l'échec de la quête d'Ulysse et suggère la substitution de la figure du héros épique par celle du gitan, assignant ainsi une limite à l'épopée. Le refus du modèle épique confère au poème une modernité étonnante, en même temps qu'il peut apporter un éclairage à de semblables entreprises de déconstruction des canons de l'épopée dans la poésie arabe.

En finir avec l'idée des maisons ?

Le titre du dernier recueil d'Iman Mersal, *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*, semble enregistrer comme une donnée de son œuvre la présence envahissante des lieux. Si les premiers recueils sont traversés par le désir qu'« on agrandisse les maisons / et qu'on construise des chambres secrètes / pour que mes amis puissent fumer dans leur lit / sans être vus de leurs grands frères³⁷ », l'image de « la maison voisine [qui] brûle »³⁸, ou encore une prédilection pour « le seuil³⁹ », les suivants foisonnent d'images de maisons construites « dans d'autres pays » et « d'où les voitures entrent et sortent avec un bip⁴⁰ », d'une « maison de famille » qu'« on démolit », jusqu'à ce que s'y exprime un impératif : « renoncer à l'idée des maisons⁴¹ ». Ce nécessaire renoncement peut rappeler la soudaine négation du « piège » du lieu dans le dernier poème de Darwich ; plus généralement, c'est l'omniprésence du lieu qui, bien que dans

³⁵ Darwich avait subi plusieurs interventions chirurgicales avant d'être de nouveau opéré à Houston (Texas) en 2008, opération qui le laissa dans un état critique jusqu'à sa mort le 9 août 2008.

³⁶ *Ibid.*, p. 81

³⁷ Iman Mersal, *Une allée obscure où apprendre à danser (Mamar mu'tim yasluh li-ta'alum al-raqs)*, Le Caire, Dar Charqiyat, 1995, rééd. Al-Hay'a al-masriyya al-'âma lil-kitâb, 2013, p. 13 ; DC, p. 17.

³⁸ Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible (Al-mashî atwal waqt mumkin)*, Le Caire, Dar Sharqiyat, 1997 rééd. Al-Hay'a al-masriyya al-'âma lil-kitâb, 2013, p. 113 ; DC, p. 47.

³⁹ *Ibid.*, p. 165 et Iman Mersal, *Géographie alternative (Jughrâfiyya badîla)*, Le Caire, Dar Sharqiyat, 2006, p. 12 ; DC, p. 70.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 19 ; DC, p. 74 et *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*, op. cit., p. 84 ; DC, p. 121.

un registre différent, fait écho à l'œuvre du Palestinien, à la fois parce que l'écriture d'Iman Mersal est habitée par les images et objets de la vie domestique, mais aussi parce que les lieux semblent en être la matrice. Ainsi, ce qu'elle nomme « l'idée des maisons » joue un rôle comparable à ce que Darwich identifie comme une composante essentielle de son identité de poète : « la lutte pour le lieu, la spoliation de mon lieu⁴² ». Certes, on sait combien son œuvre a façonné durablement la poésie arabe, mais il importe ici de comprendre quelle forme prend cette continuité – hommage, conscience d'un héritage incontournable, ou refus d'assumer la tâche consistant à composer le récit de la nation.

Chez Mersal, même l'autodérision qui teinte l'évocation douloureuse d'une maison peut rappeler cet arrière-plan darwichien. Ainsi, la transposition, dans un quotidien presque anodin de l'image de la clef perdue dessine cette discrète mais évidente continuité :

أبحث عن مفتاحٍ يضيئُ دائماً في قعرِ الحقيبة، حيث لا تراني أولجاً ولا زوجها، حيث اندرب في الحقيقة حتى أتخلى عن فكرة البيوت.

Je cherche une clef qui se perd tout le temps au fond de mon sac, où ni Olga ni son mari ne me voient ; je m'exerce en réalité à renoncer à l'idée des maisons⁴³.

Formulée à la quasi fin du recueil, cette résolution nous invite à rassembler rétrospectivement des images éparées porteuses de la même obsession. Elles rendent manifeste la fonction structurante des lieux dans son œuvre, y compris pour qui lit les poèmes retenus pour l'anthologie en français. L'urgence de « renoncer à l'idée des maisons », comme une porte de sortie qu'il faut trouver, rappelle d'ailleurs la chute du poème « Le seuil », écrit près de vingt ans auparavant et situé à la fin de *Marcher le plus longtemps possible*. Dans ce texte, le souhait d'un départ qui anime les jeunes Égyptiens rêvant, bien que dépourvus de toute vision utopique de l'Occident, d'être « expuls[és] vers une autre capitale », aboutit à la résolution finale, que rejoindra l'action :

وعندما قررتُ أن أتركهم جميعاً
أن أمشي وحدي
كنت قد بلغتُ الثلاثين

Quand j'ai décidé de les quitter, tous, de marcher seule, j'avais trente ans⁴⁴.

Cette projection du sujet poétique dans d'autres lieux inscrit dans l'écriture un dilemme géographique, présenté comme le destin prévisible de l'individu postcolonial. Les tournures généralisantes empêchent tout apitoiement de la poétesse sur son propre parcours, présenté comme simple avatar d'une trajectoire répétée dont les poèmes dessinent les étapes. Les échos d'un poème à l'autre suggèrent d'ailleurs le caractère à la fois inévitable et ingrat du départ pour l'Occident :

و يوم حصلت صديقتي على تأشيرة
لاختبار جسدها في قارةٍ أخرى
[...]
تأكدت أن التدخين ضرورةٌ

Quand mon amie a obtenu un visa pour aller mettre son corps à l'épreuve sur un autre continent [...], j'ai acquis la certitude que fumer est nécessaire⁴⁵.

واستلمنا هناك، رسالةً من صديقي يعيشُ في باريس
يُخبرنا أنه [...] -
- يوماً - بجر تعاسته خلفه

⁴² Mahmoud Darwich, *PCM*, p. 35.

⁴³ Iman Mersal, *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*, op. cit., p. 84 ; DC, p. 121.

⁴⁴ Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible*, op. cit., p. 64 ; DC, p. 65.

⁴⁵ Iman Mersal, *Une allée obscure où apprendre à danser*, op. cit., p. 37 ; DC, p. 26.

على أرصفة أكثرَ نعمةً من أرصفة العالم الثالث،
ويتحطم بشكل أفضل

[...] on a reçu une lettre d'un ami qui vit à Paris, il disait [...] qu'il traîne chaque jour sa misère sur des trottoirs plus lisses que ceux du tiers-monde et qu'il se démolit bien mieux⁴⁶.

هؤلاء الذين انتظروا
طويلاً في طوابير السفارات، و بنوا بيوت في بلاد
أخرى،
يحملون بالعودة عندما يصبحون جنثاً

[...] ceux qui ont fait la queue devant des consulats et construit des maisons dans d'autres pays rêvent de rentrer quand ils seront à l'état de cadavres⁴⁷.

L'évocation ironique ou burlesque de ces réalités de l'émigration, parmi lesquelles le désir d'être enterré chez soi, souligne, loin des stéréotypes littéraires sur l'exil, le caractère complexe et infini du déchirement engendré par le départ. Mais il s'agit aussi de traiter de manière parodique le thème du *nostos*, comme l'illustre la théorie qui en découle : « comme si la mort était une identité inachevée qui ne s'accomplit que dans le caveau de famille⁴⁹ ».

La projection de l'émigré dans un ultime retour transforme son trajet en un aller-retour, selon un effet de symétrie qui se répète dans l'œuvre. Le cadavre heureux de rentrer au pays rappelle en effet la « momie » qui, au début de la strophe, évoque l'irruption incongrue d'une Égyptienne au Canada :

لماذا جاءت الى البلاد الجديدة هذه المومياة؛موضوع
الفرجة

Qu'est-elle venue faire dans le nouveau monde, cette momie qui repose dans sa parure [...]?

Mais cette question qui ouvre le recueil *Géographie alternative*, rappelle aussi combien ces poèmes portent l'empreinte de l'histoire coloniale. La périphrase rend présent l'épisode de la conquête du Nouveau monde, comme si le parcours de la poétesse faisait converger, suivant une tragique symétrie, différents lieux de la colonisation. Quittant un groupe de jeunes Égyptiens pris « pour des touristes », et à qui les vendeurs adressent des « *Stop siouplaît, wait siouplaît*⁵⁰ », elle gagne une terre qui renferme sa propre histoire de conquête :

يجب شراء *organic food* ولكني منذ ساعة أتأمل صورة
أمي جالسة على عتبة دار أبيها التي لم تعد هناك؛
أقصد العتبة
رغم أن أمي نفسها لم تعد هناك.
لا أحد يمّر في الشارع لأن العربات تدخل و تخرج
بالريموت كنترول. كنت قد اشتريت هذا البيت الذي لا
يمكنني الجلوس على عتيته من أرملة نحات أسباني
كان قد بناه على أرض تؤول الى مهاجرأوكراني
أعطتها له الحكومة الكندية بعد نزوحها من الهند
الحمراء؛ لكي تقيم مدينةً فيها عدة جامعات و عشرات
من الشوبنج مول و ألف مثلي يعرفون الفوائد
الصحية لأورجانيك فوود و يمتلكون عربات تدخل
و تخرج بالريموت كنترول.

Il faut que j'aille à l'épicerie bio, mais voilà une heure que je contemple la photo de ma mère assise sur le seuil de la maison de son père, qui n'est plus là-bas – le seuil ; et ma mère non plus, d'ailleurs, n'y est plus. Personne ne passe dans la rue, parce que les voitures entrent et sortent avec un bip. J'ai acheté cette maison (sur le seuil de laquelle on ne peut pas s'asseoir) à la veuve d'un sculpteur espagnol qui l'a construite sur un terrain qui appartenait à un émigré ukrainien qui l'avait reçu du gouvernement canadien, lequel en avait

⁴⁶ « Le seuil » dans Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible*, op. cit., p. 170 et DC, p. 64.

⁴⁷ Iman Mersal, *Géographie alternative*, op. cit., p. 9 et DC, p. 68.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible*, op. cit., p. 174 ; DC, p. 65.

dépossédé les Indiens, pour fonder une ville où il y a plusieurs universités, des dizaines de centres commerciaux et des milliers de personnes qui comme moi connaissent les bienfaits de la nourriture bio et possèdent des voitures qui entrent et sortent avec un bip⁵¹.

L'héroïne de cette épopée, celle qui « doit aller à la fac pour l'amour de la littérature comparée⁵³ » – et même de « la littérature postcoloniale⁵⁴ », semble alors prédestinée à perpétuer la mémoire de ces épisodes de migrations et de dépossessions.

Perpétuer ou incarner la mémoire : telle est peut-être la tâche de la poétesse, tâche à laquelle le titre de l'anthologie, reprenant celui du poème « Des choses m'ont échappé », semble vouloir se dérober. C'est un des sens que l'on peut donner à l'évocation récurrente des tombes et cimetières, dont la représentation entremêle là encore le pathos – souvenir d'un homme aimé désormais « dans la tombe de [s]on père qui donne sur la mer » – à la dérision :

المهم،
أن تجريف مقبرة العائلة سيئتم في وقتٍ مناسبٍ
أن أذهب قبل السابعة إلى لأوبرا.

L'essentiel,
c'est qu'on ait fini de creuser le caveau familial à temps
pour que je puisse partir à l'Opéra avant dix-neuf heures⁵⁵.

Forme ultime des visions de maisons démolies ou en flammes, mais aussi des rêves de mort et de dépossession que renferment les objets du quotidien, le caveau rappelle aussi l'existence du groupe et de la lignée. Le geste des émigrés qui, « en bons fossoyeurs, affichent sur la porte du frigo les noms de leurs parents morts pour ne pas les appeler par erreur⁵⁶ », peut symboliser cette intrusion des défunts dans l'espace domestique. Le frigo prend l'allure d'un monument aux morts, et le corps même de la poétesse devient le réceptacle de tout ce qui n'est plus :

يبدو أنني أرث الموتى
و يوماً ما
سأجلس وحدي على المقهى
بعد موتي جميع من أحبهم
دون أي شعور بالفقد
حيث جسدي سلّة كبيرة
ترك فيها الراحلون
ما يدلّ عليهم.

On dirait que j'hérite des morts.
Un jour,
quand tous ceux que j'ai aimés seront morts
je m'assiérai seule au café
sans ressentir aucune perte
car mon corps est un grand panier
où ceux qui sont partis ont laissé
des preuves de leur passage⁵⁷.

Sur un autre continent tu as laissé de piteux ennemis

La reprise ponctuelle de motifs épiques n'est pas sans lien avec l'enjeu politique du questionnement que portent ces poèmes, d'autant plus aigu qu'ils sont marqués par l'émigration, choisie ou subie. L'idée de trahison peut synthétiser les deux facettes de ce questionnement : d'un côté, le constat d'un échec de la mission des « aînés », ces intellectuels qui ont joué la

⁵¹ Iman Mersal, *Géographie alternative*, op. cit., p. 9 ; DC, p. 70.

⁵³ *Ibid.*, p. 31 ; DC, p. 80.

⁵⁴ Iman Mersal, *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*, op. cit., p. 21 ; DC, p. 105.

⁵⁵ Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible*, op. cit., p. 117 ; DC, p. 49.

⁵⁶ Iman Mersal, *Géographie alternative*, op. cit., p. 11 ; DC, p. 70.

⁵⁷ Iman Mersal, *Une allée obscure où apprendre à danser*, op. cit. p. 37 ; DC, p. 26.

comédie de l'engagement mais abandonné le peuple, de l'autre, le sentiment d'avoir soi-même trahi en fuyant la terre natale, et avec elle diverses formes de lutte politique⁵⁸.

Ces deux hantises ressurgissent à intervalles réguliers, la première à travers la figure du « nationaliste arabe⁵⁹ », qui se confond avec le « révolutionnaire » ou l'« intellectuel entre deux âges apostroph[ant] son ami : “Quand je parle de démocratie, tu la fermes et tu t'écrases”⁶⁰», la seconde, à travers l'expression plus diffuse mais lancinante d'une culpabilité. La même formule revient deux fois dans *Marcher le plus longtemps possible*, comme pour condamner ceux qui cherchent des « façons de justifier la trahison⁶¹ ». Toute l'œuvre porte la trace de cette faute originelle qui pèse sur le texte : l'espace d'une chambre d'hôpital (« Visite ») ou celui d'une errance dans les rues du Caire (« Le seuil ») semblent contaminés par ce remord politique. Comme une faille régulièrement ouverte, avec ironie ou gravité, cette pensée oscille entre la prière (« Mon Dieu / reprends tes bienfaits / et ne manque pas à ta promesse / de nouveaux ennemis ») et le cri de désespoir (« Marx / Marx / Jamais je ne lui pardonnerai⁶² »).

C'est donc également en tant que chant de la nation que l'épopée peut servir de contre-modèle. Sa distorsion, ajoutée à une fréquente subversion des symboles nationaux, est chez Iman Mersal toujours liée à la pensée d'un départ, projeté ou réalisé, comme si l'émigration servait à la fois de révélateur et de compensation au constat d'une défaillance idéologique. Or cette défaillance, que mime aussi le récit d'une épopée privée de guide, est plus largement celle de l'héroïsme et du combat, thème central de la poésie contemporaine produite dans un contexte de guerre. Je ne ferai que suggérer ici cette nouvelle voie possible dans laquelle peut s'engager une réflexion sur l'empreinte de l'épopée dans la poésie arabe contemporaine.

Tel un clin d'œil à l'idée que le poème épique procéderait d'un rapport au lieu, le recueil *En paix nous sortons de la maison* de la poétesse et cinéaste syrienne Liwaa Yaziji, nous invite à suivre cette voie. Au-delà de ses échos à l'œuvre d'Iman Mersal – reliant en particulier le poème « Devins » de Yaziji et trois poèmes quasi consécutifs de Mersal « Visite », « Il m'arrive d'avoir un accès de sagesse » et « Le seuil » –, l'impuissance à chanter la nation y est pleinement affirmée et revendiquée. C'est dans le décor d'une guerre anonyme et presque reniée que s'exprime la défaillance du groupe et du combat, dont les images traversent le poème : « royaumes effacés », protagonistes devenus des « chiens », « sans appartenance ni confrontation ». Les marques habituelles du chant collectif, telles que l'usage du pluriel ou l'injonction, servent ici à proclamer une abdication qui se décline à l'infini :

لسنا مشهورين بشيء

[...]

لا نؤلف لأغاني

[...]

لأن نكتب كي لا يقرأنا المنجزون اليوميون

[...]

نموت مصادفة

Rien ne nous rend célèbres

[...]

Nous ne composons pas les chansons

[...]

Nous n'écrivons pas, pour ne pas être lus par les exécutants journaliers

[...]

Nous mourons par hasard⁶³.

⁵⁸ Sur le rapport d'Iman Mersal avec le champ littéraire égyptien et l'engagement, voir la présentation de Richard Jacquemond dans Iman Mersal, *DC*, p. 5-13.

⁵⁹ Iman Mersal, *Afin que j'en finisse avec l'idée des maisons*, *op. cit.*, p. 19 ; *DC*, p. 103.

⁶⁰ Iman Mersal, *Marcher le plus longtemps possible*, *op. cit.*, p. 159 et 172 ; *DC*, p. 62 et 64.

⁶¹ *Ibid.*, p. 169 ; *DC*, p. 64.

⁶² Iman Mersal, *Une allée obscure où apprendre à danser*, *op. cit.*, p. 63 ; *DC*, p. 24 et 35.

⁶³ Liwaa Yaziji, *En paix nous sortons de la maison*, *op. cit.*, p. 5-8, trad. E. de Dampierre-Noiray et A. Khallouf.

La ténacité de ce chant de l'abandon nous saisit, comme une injonction à écouter, à mesure que nous pouvons la lire et la traduire, cette voix actuelle de la poésie arabe.