



**HAL**  
open science

# L'Anthologie de Mahmoud Darwich (Poésie/Gallimard) : un itinéraire poétique et personnel

Luc Barbulesco

## ► To cite this version:

Luc Barbulesco. L'Anthologie de Mahmoud Darwich (Poésie/Gallimard) : un itinéraire poétique et personnel. Loxias, 2017, Autour du programme des concours 2018, 59. hal-04514462

**HAL Id: hal-04514462**

**<https://hal.science/hal-04514462v1>**

Submitted on 18 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



## **L'Anthologie de Mahmoud Darwich (Poésie/Gallimard) : un itinéraire poétique et personnel**

**Luc Barbulesco**

### **Résumé**

Nous avons voulu proposer et éprouver l'hypothèse selon laquelle la poésie de Mahmoud Darwich, composée pour une grande part en exil, relève moins d'une défense et célébration de la terre natale qu'elle ne crée littéralement, par effet poétique, une Palestine nouvelle.

We tried to give a comprehensive outlook of the Arab Palestinian poet's life and poetical achievement, through a brief analysis of the French-language *Anthology*, published in 2000. We assume that his verse originates in (some kind of polemical) prose. This verse, notwithstanding, is characterized by its liberation of classical rules and the traditional vision of the poet's role in the city. We conclude by a reflection on the relationship linking Darwich's poetry and the Palestinian issue, with a hint: could be this overarching and inescapable issue more an effect (of poetical language itself) than a cause (of the whole literary work)?

### **Mots-clés**

poésie arabe moderne, Palestine, langage et politique, lyrisme, épopée, performance

XXe siècle

Palestine

## **I. Un chemin de prose vers la poésie**

La trajectoire poétique de Mahmoud Darwich prend son origine dans un lieu et à un moment historique précis, la Palestine mandataire, caractérisée par la coexistence, sans mélange, d'une population arabe nombreuse et généralement prospère avec une population juive sioniste animée par un idéal n'ayant rien de commun avec la culture environnante.

Mahmoud Darwich naît à el-Birwa, non loin de St Jean d'Acre, en 1941, dans le milieu rural de Galilée, région alors densément peuplée, avec des villes chrétiennes (comme Nazareth/Nâssera). Il vit un premier exil forcé pendant l'été 48, suivi d'un séjour d'un an dans un camp au Liban, puis du retour en Palestine/Israël, au village de Deir el-Assad. On dit alors à l'enfant de se faire passer pour un Bédouin, au cas où il serait arrêté. Il se souviendra plus tard des « chanteurs-paysans » qui viennent la nuit, et repartent à l'aube. Pour autant cette période de l'enfance et de l'adolescence passée en Israël (et non pas dans un camp de réfugiés, ni comme citoyen jordanien à Amman) exercera une profonde influence sur son existence ultérieure, notamment par la découverte qu'il fera, au lycée, de la littérature mondiale, traduite en hébreu. Il acquiert là une familiarité avec Homère, les Tragiques grecs, Shakespeare... ainsi que la pratique quotidienne de la conversation avec ses concitoyens juifs, lesquels sont souvent de tendance communiste et laïque. Il sera emprisonné à plusieurs reprises entre 61 et 67. S'installe à Haïfa, collabore à des journaux de la mouvance communiste israélienne : *al-Ittihâd*, *al-Jadid*. En 1971, disparaît (voyage à Moscou ?), puis réapparaît au Caire. C'est là qu'il fera véritablement connaissance avec la problématique de l'exil, et pourra s'insérer dans la vie politique de la diaspora, organisée autour de l'OLP, qui vient d'être créée.

Sobhi Hadidi (journaliste syrien vivant à Paris, ami du poète) distingue huit étapes dans la carrière littéraire de Mahmoud Darwich :

- 1) Jeunesse : *Asafir bila ajniha (Oiseaux sans ailes)*, 1960.
- 2) Phase révolutionnaire : *Awraq az-zeytoun (Feuilles d'olivier)*, 1964. C'est là que se trouve : « *Sajjil, ana 'arabi...* ». Il est d'ailleurs à noter que cet incipit d'un poème qui deviendra emblématique de l'affirmation de l'identité arabe palestinienne, fait référence à un trait tout à fait particulier de l'organisation administrative de l'Etat sioniste, à savoir que les papiers d'identité de chaque citoyen portent explicitement la mention de l'appartenance « nationale » et religieuse. On peut donc être Israélien de nationalité arabe (ou druze, ou arménienne), et de religion islamique (ou chrétienne, ou *baha'i*, comme à Haïfa). Cette protestation du jeune Darwich : « *Inscris, je suis Arabe...* » est en fait la reconnaissance de son appartenance à l'État sioniste. Ce que les Arabes en général n'ont pas voulu comprendre.
- 3) Phase patriotique : *al-Asafir tamoutu fi-l Jalil (Les oiseaux meurent en Galilée)*, 1969 : poésie de la résistance.
- 4) Au Caire puis à Beyrouth : élaboration d'une esthétique – amorce d'un conflit avec ses lecteurs, dont il veut dépasser les attentes : *Tilka sûratuha wa hadha intihâru-l- 'ashiq (Voici son image, et ceci est le suicide de l'amant)*, 1975. Choix de la forme du poème long, mélange de l'épique et du quotidien.
- 5) Phase épique : *Madih al-zill al- 'ali (Éloge de l'ombre haute)*, 1983.
- 6) Phase lyrique, à Tunis, puis au Caire, puis à Paris : *Hiya ughniyya, hiya ughniyya (C'est une chanson, c'est une chanson)*, 1984, et *Ward aqall (Moins de roses)*, 1986.
- 7) Phase lyrique-épique : *Ahada 'ashara kawkaban (Onze astres)*, 1992.
- 8) Phase indépendante : il traite de thèmes personnels, autobiographiques, sentimentaux : *Li madha tarakta l-hisâna wahidan ? (Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?)*, 1995 et *Sariru l-ghariba (Le lit de l'étrangère)*, 1999.

Darwich s'installe à Ramallah en 1996. On peut ainsi distinguer quatre grandes périodes, selon son lieu de résidence : période galiléenne (de 1 à 3), période beyrouthine (4), période parisienne (5, 6 et 7), période du « retour » à Ramallah (8). Le poète meurt en 2008, à Houston (Texas).

Outre les dix-huit recueils publiés (au moment de la parution de l'*Anthologie*, traductions d'Elias Sanbar, en 2000), il existe de nombreux textes en prose, éditoriaux dans des journaux israéliens et arabes (notamment l'hebdomadaire parisien : *al-Yawm as-sâbi'*), en prose narrative, tel *Zâkira li-n-nisyân (Une mémoire pour l'oubli)* : chronique du siège de Beyrouth, pendant l'été 82.

Le style en prose de Mahmoud Darwich est immédiatement reconnaissable : une attaque par la proposition de feintes évidences, suivie d'un court dialogue, où le caractère absurde de la position de l'adversaire éclate, ainsi que l'insolence triomphale du narrateur/locuteur, qui

finit par occuper victorieusement un terrain fait de ruines, et de mots. Ainsi, une Libanaise maronite demande au poète, pendant le siège israélien de Beyrouth, à l'été 82...

- Pourquoi vous ne retournez pas chez vous, et qu'on en finisse une fois pour toutes ?
- Comme ça, tout simplement, on retournerait chez nous, et ce serait fini ?
- Mais oui !
- Tu sais bien qu'ils ne l'acceptent pas.
- Eh bien alors, battez-vous !
- C'est bien ce que nous faisons ; ce n'est pas la guerre maintenant ?
- Vous vous battez pour rester ici, pas pour rentrer chez vous.
- Pour rentrer il faut d'abord être quelque part. Celui qui rentre, s'il rentre, il arrive bien de quelque part.

Puis la tonalité change, le régime du discours se fait lyrique, sans cesser d'être discursif :

[...] Que vos mains soient bénies, vous qui tenez la dernière pierre et le dernier brandon ! Que vos mains soient bénies, qui ont bâti à elles seules des montagnes avec les décombres de la pensée orpheline ! Que votre ombre brûlée soit la cendre du phénix, formez de son corps et du vôtre la crèche où naîtra l'enfant ! etc.<sup>1</sup>

Pour autant le lecteur n'a pas le sentiment de changer véritablement de registre, le mode lyrique reste à l'horizon de son attente, sans jamais se réaliser complètement. Et s'il laisse là le livre pour ouvrir un des dix-huit (et plus) recueils du poète, le même lecteur éprouvera ce même sentiment d'être au seuil, et non pas à l'intérieur, d'une demeure. Dans le recueil intitulé : *Onze astres* (1992), la transition se fera dans l'autre sens : de la poésie vers le discours (*Le discours de l'Homme rouge*), d'une poésie affranchie du mètre à une prose rythmée, oraculaire.

Il reste que si la rhétorique discursive est un opérateur de conversion (du discours au lyrisme, puis en retour du lyrisme au discours), les ressources propres du lyrisme, ses véritables thèmes, demeurent traditionnels : l'enfance, le village natal, la mère. Tout est là, de l'univers du poète, et s'il ne s'en est pas contenté, c'est que l'Histoire en a décidé autrement. Mais à partir de 1971, année de ses trente ans, et de son départ définitif (du moins le croyait-il alors) de Palestine, adoptant ce régime d'écriture particulier, oscillant entre discours et lyrisme, il sauvegarde cette source secrète – « *l'eau froide gardée* » dira Salah Stétié (1973), et il est d'ailleurs curieux de noter que le nom arabe de la citerne souterraine : سرداب vient de deux mots persans qui signifient précisément cela –, comme le gage même de sa puissance créatrice. On pourra comparer avec la formule de Paul Valéry, dans la strophe 8 du *Cimetière marin* :

J'attends l'écho de ma grandeur interne  
Amère, sombre et sonore citerne.

Cette thématique de l'enfance, du village, de la mère, va s'enrichir de celle de la femme, sous la forme du « *lit de l'étrangère* ». On perçoit là un rapport charnel à la terre, celle-ci assimilée à la patrie, et celle-ci à la Nation. Mais le vers a cet avantage de rendre aux idées politiques de patrie/Nation/État toute leur charge originelle d'expérience vécue :

« Et la terre ? Je lui demandai  
Il répondit : je ne la connaissais pas  
Je ne sentais pas qu'elle était ma peau et mon cœur. »

---

<sup>1</sup> *Une mémoire pour l'oubli* (1987), traduction française Yves Gonzales-Quijano, Paris, Actes Sud, 1994.

(C'est un dialogue entre le poète et Shlomo Sand, jeune soldat qui revient du front<sup>2</sup>.)

Le vers blanc confère à l'idée abstraite (le pacifisme, l'internationalisme, la justice) une charge émotive et sensuelle, d'ailleurs ambiguë, puisqu'il dit à peu près le contraire de l'idée exprimée. D'ailleurs on verra se répéter constamment chez Mahmoud Darwich cette figure de la contradiction, cette manière de dire en un seul mot/syntaxme une chose et son contraire : ذاكرة للنسيان (se souvenir pour oublier), ou encore : « à chaque célébration ils t'oublieront » (À la lumière du fusil, 1970).

Bien avant Bertrand Tavernier, méditant sur l'imposture de la commémoration du Soldat inconnu, célébrée pour faire oublier aux Français la réalité de la guerre et ses véritables causes (*La vie et rien d'autre*, 1989), Mahmoud Darwich avait compris l'usage politique fait de la mémoire, et les stratégies de domination qui s'y trouvent impliquées.

Ce qui nous amène à la question de la contribution du poète à la Cause palestinienne ; nous essaierons d'y répondre en conclusion, qu'il suffise pour le moment de noter que sur ce point crucial comme sur bien d'autres il demeure profondément, essentiellement ambigu. Il dira :

Les pères, nos pères, ont échoué à défendre notre terre. Nous les interrogeons encore à ce propos, et nos liens demeurent ambigus à cause de ces échanges chargés de reproches. Alors que la mère conserve une image idéale venue de l'ère des maternités anciennes<sup>3</sup>.

Cela fait écho à une phrase d'un personnage du roman d'Elias Khoury (c'est un réfugié de 48 qui parle) : « À vrai dire, nous n'avons pas fait la guerre, nous n'avons pas combattu, nous avons pris la fuite, c'est tout... » (باب الشمس, 1998 ; traduction française, *La Porte du Soleil*). Par contraste, le romancier et essayiste politique Emile Habibi, qui a vécu toute son existence à Haïfa, de sa naissance jusqu'à sa mort en 1996, se considérait comme étant de « ceux qui demeurent », qui ne prennent pas la fuite. Il avait d'ailleurs voulu qu'on écrivît sur sa tombe ce seul mot : باقون (« *Nous demeurons* »).

L'appartenance ultime de Mahmoud Darwich est peut-être le camp des vaincus (et non pas celui des vainqueurs, d'où le « premier transfuge », selon la formule d'Hannah Arendt, est la Vérité, en l'occurrence la vérité poétique). « Ce qui manque terriblement dans l'héritage grec, c'est la poésie de Troie. On raconte qu'elle fut écrite sur des tablettes aujourd'hui disparues. Q. : Vous considérez-vous un Troyen des temps modernes ? R. : J'ai choisi d'être un poète troyen. Je suis résolument du camp des perdants » (*La Palestine comme métaphore*). Ce qui fait de lui un frère d'Aragon, continuateur moderne de Virgile<sup>4</sup>.

Sa position vis-à-vis de la question politique apparaît de façon très suggestive dans un entretien avec une jeune journaliste libanaise, et admiratrice, Ivana Marchalian (les entretiens se sont tenus à Paris en novembre-décembre 1991, mais n'ont été publiés que bien plus tard<sup>5</sup>), « dans son appartement au cinquième étage d'un immeuble cosu de la Place des États-Unis, avec une vue imprenable sur la Tour Eiffel ». C'est au moment où il écrit le *Discours de l'homme rouge*.

---

<sup>2</sup> *Le soldat qui rêvait de lys blancs* (1967). Au témoignage de Shlomo Sand lui-même, en avant-propos de son livre, *Comment le peuple juif fut inventé*, traduction française Sivan Cohen-Wiesenfeld, Paris, Fayard, 2008, pp. 18-19.

<sup>3</sup> Interview publiée, comme la citation suivante, dans *La Palestine comme métaphore*, trad. Elias Sanbar, Paris, Actes Sud, 1997, p. 10.

<sup>4</sup> « *Arma virumque cano* » (préface aux *Yeux d'Elsa*, 1942).

<sup>5</sup> Ivana Marchalian, *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, Paris, Actes Sud, 2015.

« – La plupart du temps nous écrivons pour écrire parce que nous nous aimons davantage penchés sur le papier blanc à le remplir de ce que nous voulons de lettres, de mots et de pensées.

– Cela signifie-t-il que votre motivation pour l'écriture est strictement littéraire ?

– Parfaitement, littéraire et personnelle. La motivation humaine vient en second.

Vous voulez un autre café ? » (*suit un petit développement à propos du « texte sur le café » au début de Mémoire pour l'oubli*).

« – Vous avez écrit : “Il n'est d'autre identité que celle des tentes. Si elles brûlent, la patrie est perdue”. Réponse : – Ma tente n'est pas empruntée à la poésie arabe classique. Ce n'est pas la tente des conquérants, encore moins celle du prince parti à la chasse dans le désert. Ma tente est l'un des noms qui disent la misère de mon peuple. En écrivant qu'il n'est d'autre identité que celle des tentes [...], je protestais ironiquement contre un certain discours nationaliste qui considère que l'identité du Palestinien est déterminée par sa condition misérable, alors que l'objectif du mouvement national palestinien est de préserver l'humanité du Palestinien et sa dignité, d'affirmer l'expression de son droit au retour, et de renforcer sa capacité à préserver ce droit. C'est pourquoi l'un des objectifs de l'action palestinienne est d'en finir avec le phénomène actuel des camps<sup>6</sup> ».

Cela dit, alors que ce phénomène des camps (gérés par l'UNRWA, c'est-à-dire la bonne conscience, le pharisaïsme/*philistinism* occidental) non seulement n'a pas disparu, mais s'est répandu partout dans le monde arabe, où les *mu'askarât* sont devenus des villes, sans cesser d'être des camps.

« – Ostâz Mahmoud, pourquoi la poésie ?

– Pourquoi la poésie ? Parce qu'elle me permet de dire et de faire ce que je ne peux ni dire ni faire autrement. Car si nous agissions et nous exprimions en-dehors de la poésie comme nous le faisons à l'intérieur, nous, poètes, ressemblerions davantage à une bande de malfrats et de dingues...<sup>7</sup> ».

Ce disant Mahmoud Darwich retrouve, involontairement sans doute, le sens originel du mot qui désigne, classiquement, tout recueil de vers (et en particulier les siens) : *diwan* (ديوان) ; il s'agit en fait d'un mot persan au pluriel signifiant : les fous, les possédés, la « réunion des dingues », en quelque sorte, le sens arabe est dérivé par métonymie. Ce mot est d'ailleurs souvent joint à un autre mot, حماسة, حماس, qui signifie justement cet état de délire, de dépossession personnelle associé à l'inspiration poétique. Peut-être dérive-t-il du nom de la montagne de Thrace liée au nom d'Orphée : le *Haemus*, Αἴμος (avec un esprit rude initial, qui expliquerait le ح de l'arabe).

## II. Un langage poétique nouveau

Telle est donc la thématique originelle de la poésie de Mahmoud Darwich, celle du poète instinctif, naturel, avant sa transformation en « derviche », en acteur politique et national. On peut ici évoquer l'image classique du poète :

Tu seras du vulgaire appelé frénétique  
Insensé, furieux, farouche, fantastique [...]  
Mais courage Ronsard...

(Dans l'*Hymne à l'automne* et dans un contexte où le poète humaniste évoque la figure de « l'Ascréen », c'est-à-dire Hésiode, recevant lui-même son inspiration des Muses, rencontrées sur le mont Hélicon.). C'est là une conception traditionnelle de la poésie, ou plutôt de la figure du poète, qui nous paraît aujourd'hui « datée », voire dépassée, simplement parce que

<sup>6</sup> *La Palestine comme métaphore, op. cit.*,

<sup>7</sup> Ivana Marchalian, *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, Actes-Sud, 2015, p. 29.

les poètes sont devenus invisibles, et que la poésie a quasiment disparu du champ littéraire. Mais cette conception est également issue en droite ligne de la *Weltanschauung* islamique : « *Les poètes, ce sont des égarés qui les suivent, ne les as-tu pas vus, errant dans les vallées ? Ils disent ce qu'ils ne font pas* » (sourate des *Poètes* / v. 224-226 – à noter que le mot شاعر / شعراء vient du verbe syriaque *sa'ar* « faire », sur le modèle du gr. ποιεῖν, ποιητής).

Il y a tout un jeu, toute une gestuelle de la récitation publique, visant à l'émotion collective, laquelle est apparentée au *tarab* que suscite la participation à un concert de chant, mais s'en distingue. En 1999, revenant à la vie après une opération à cœur ouvert, Mahmoud Darwich écrira un long poème intitulé *Murale (Jidâriya)* – qui ne figure pas dans notre anthologie –, au caractère théâtral si marqué qu'il fera l'objet de véritables représentations publiques, de « performances ».

Tout cela ne doit pas toutefois faire oublier la dimension de lyrisme personnel qui colore sa poésie, à toutes les époques, et même celle qui suit *Murale*.

« L'odeur du tabac autour de la cape de mon grand-père  
et le parfum éternel du café, dès ma naissance [...] ]  
Nous avons nous aussi un secret à l'heure où le soleil tombe des peupliers [...] ]  
Villageois sans malice » (*Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*, 1995).

Évocation du puits, des arbres (oliveraie, palmiers, pins), des vignes, omniprésence de la figure maternelle :

« Ma mère compte mes vingt doigts de loin  
et elle me coiffe d'une mèche de ses cheveux dorés [...] ]  
Te souviens-tu du chemin de notre exil vers le Liban  
lorsque tu m'oubliais [...] ]  
Pas le temps chez toi pour les paroles sentimentales [...] ]  
Elle est la sœur de Hâjer (Agar), sa sœur par sa mère [...] ]  
Ma mère illumine les dernières étoiles de Canaan  
autour de mon miroir  
et jette un châle dans mon dernier poème » (*Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*, 1995).

Et ce, depuis l'origine :

« J'ai la nostalgie du pain de ma mère  
du café de ma mère  
des caresses de ma mère [...] ]  
Et l'enfance grandit en moi  
jour après jour... » (1966).

*the Child is father of the Man*, disait Wordsworth<sup>8</sup>.

Cette référence continue, souterraine, à la thématique de l'origine est peut-être ce qui sauve la poésie de Mahmoud Darwich, et lui permet de se distancer du discours poétique contemporain, caractérisé par une grande médiocrité (serait-elle charismatique, comme celle d'un Nizâr Qabbani, qui monopolise quasiment la scène poétique arabe). Mahmoud Darwich ne pourra lui contester cette prééminence qu'en se présentant comme poète de la Cause palestinienne, et non pas simplement poète de l'amour.

---

<sup>8</sup> Dans son poème : *the Rainbow* (1802).

Au début de l'année 88, dans le contexte de ce qu'on appellera bientôt la première *Intifâda*, apparaît dans la presse arabe d'abord, puis traduit en hébreu dans le *Yediot Aharonot* (journal à grand tirage) un poème dont l'incipit est le suivant : *ايها العابرون في كلام عابر / Ô vous qui passez avec des paroles passagères.*

Puis le poème se poursuit avec la répétition du verbe : « *partez !* » répété en leitmotiv : *اهربوا*

Cette attaque par l'emploi d'un mot qui évoque à la fois le « passage » et le peuple hébreu (*'ivri*, voire la langue hébraïque : *'ivrit*) a eu pour effet quasi-immédiat de refaire l'unité des Israéliens, gauche et droite confondues, contre un texte, et son auteur (alors à Tunis, et membre du Comité exécutif de l'OLP), qui semblaient leur rappeler leur caractère indélébile de Juifs errants. Telle n'était certes pas l'intention de Mahmoud Darwich, qui voulait simplement manifester, par l'usage de la fonction perlocutoire du langage, la volonté des Arabes palestiniens de rester maîtres chez eux, affirmer aussi l'enracinement millénaire d'un peuple, et son lien charnel à la terre, face à d'autres définitions, plus idéologiques, de l'identité nationale. Reste que le poème n'a jamais été publié en recueil, et qu'il demeure comme exemple isolé de poésie du défi, comme geste verbal.

Tout autre est le caractère d'un long poème écrit à Paris, l'année de la célébration du cinquième centenaire de la prise de Grenade, et aussi, de la découverte de l'Amérique : *Onze astres sur l'épilogue andalou*. Les « onze astres » sont les onze poèmes de cette suite andalouse, ils évoquent aussi les onze frères de Joseph (sourate *Yusuf*, v. 4 : « *Joseph dit à son père : ô mon père, j'ai vu onze astres, ainsi que le soleil et la lune, se prosterner devant moi* »), c'est un chiffre impair, selon le conseil de Verlaine... Aussi bien tout cela ne va-t-il pas sans « quelque méprise », comme souvent chez Mahmoud Darwich.

L'analogie établie avec l'Andalousie n'est pas pertinente, car les Palestiniens de 48 ne sont pas les Andalous de (14)92, ni les Morisques un siècle plus tard. Bien plutôt les sionistes se réclamaient de l'histoire juive, et en particulier de leur présence pluriséculaire en « Sepharad », un des plus grands poètes juifs andalous étant justement Yehuda Halevi, chantant le désir de Sion

*ruhi ba-mizrah / v-anokhi be-sof ma'riv.*

Mon esprit est en Orient / alors que moi-même je me languis à l'extrémité de l'Occident. (*Poèmes de Sion*)

Quant aux musulmans andalous, la plupart sont demeurés en Espagne (phénomène des *conversos*), pour se joindre, au siècle suivant, à la grande aventure de conquête du Nouveau Monde (où maints toponymes d'origine arabe témoignent de leur présence : *Cuba* كعبة, *Malecon* مالكون, ... et maints autres exemples).

Je sais qui j'étais hier. Qui serais-je

Dans un lendemain sous les bannières atlantiques de Colomb ? (texte VIII).

Pour ce qui est de la seconde analogie, amenée par la mention du nom de Llorca, elle est imparfaite elle aussi : pendant la guerre civile espagnole – qui se déroule entre 1936 et 39, au moment même de la grande révolte de Ezzedin Qassem en Palestine mandataire –, les Arabes en général, loin de prendre fait et cause pour les Républicains, se trouvent du côté des régimes fascistes (le fondateur du parti Baath, Michel Aflaq, soutiendra le coup d'État de Rachid Ali el Gilani, en 1942, soutenu par l'Allemagne, et ce, pour des raisons qui ont trait à la lutte

contre l'impérialisme franco-britannique, ni plus ni moins), outre qu'il y a de nombreux musulmans marocains dans les rangs des franquistes, venus du Maroc alors espagnol.

À vrai dire, ce thème andalou n'a pas de valeur historique ni politique précise, il a essentiellement une valeur musicale.

Et à la fin nous nous demanderons : l'Andalousie fut-elle  
Là ou là-bas ? Sur la terre... ou dans le poème ? (texte I).

Ou encore :

Grenade est destinée au chant, alors chante ! (texte II).

Aussi bien Grenade appartient-elle à tous les poètes, Aragon ne disait-il pas, en russe : *Granata maïa*, à comparer avec *Gharnatati* (ici, en V : *Les jardins de ma Grenade*).

Il existe à vrai dire un effet de nostalgie, de mémoire, de mélancolie, mais il s'agit davantage de « mémoire de la mémoire » (selon l'expression de Gérard Chaliand, à propos d'un autre passé, d'un autre peuple<sup>9</sup>), que d'une référence directe à l'Andalousie historique, celle d'Ibn Zeydoun par exemple, dont l'incipit d'un poème célèbre peut être considéré comme emblématique :

اني ذكرتك بالزهراء مشتاقا  
والافق طلق ومرأى الارض قد راقا

Je me suis souvenu de toi (*fém.*) dans les jardins d'el-Zahra, non sans nostalgie  
Au temps où l'horizon était vaste et libre, et que la terre, comme un miroir, brillait.

La transcription fera mieux ressortir la structure rythmique, qui est celle du mètre *wâfir*, formé d'un iambe, d'un anapeste (ou tribraque) deux fois, avec finale spondaïque :

Enni zakartuki bil-zahrâ' mushtâqâ  
wal-fofu taleqon wa mirâ'y l-ardi qad râqâ

C'est cette image poétique de Grenade que le poète moderne évoque, mais de manière imprécise et comme vaporeuse, à la manière dont Ulysse aux Enfers voit sa mère « *comme une brume* », la mémoire a effacé les contours définis des choses, et jusqu'au compte précis de la prosodie classique. Cette question d'ailleurs de la prosodie dépasse de beaucoup la simple technique poétique, ou « l'art ancien des vers ». Le poète arabe de grande époque compose des *qasida*-s, (ou des *muwashahât*, en Andalousie) selon des mètres bien déterminés, et une structure strophique elle aussi attendue. Mais aussi, tout poète qu'il soit, il dépend entièrement, pour ses moyens d'existence, de la protection des princes, une bonne part du contenu explicite de ces poèmes consiste en éloges (*madih*) du prince auprès de qui réside le poète, et ces éloges se changent en insultes (*hijâ'*) s'il perd sa faveur, et se voit contraint à l'exil, à la recherche d'un autre protecteur. Cette poésie classique perdure en Égypte au XX<sup>e</sup> siècle, associée au nom d'Ahmed Shawqi, dont le principal recueil s'intitule, justement : *Khidewiyât* (ou poèmes en l'honneur du Khédivé). L'école des jeunes poètes regroupés autour de la revue *Shi'r*, dans les années 60, avait comme programme, tout ensemble, d'affranchir la langue poétique des conventions classiques, et le poète de sa dépendance à l'égard des pouvoirs établis. Il y a un lien entre le mot arabe, نظم (« composition poétique, versification ») et le mot نظام (« régime politique, pouvoir »). Dans la société ancienne (avant le XIX<sup>e</sup> siècle), le poète affiche sa condition par l'emploi d'un langage particulier, conventionnel et

<sup>9</sup> Gérard Chaliand, *Mémoire de ma mémoire*, Julliard, 2003.

canonique ; mais simultanément il reconnaît sa dépendance à l'égard des puissants. C'est aussi cela que dénonçait le poète tunisien Abu-Qassem Chebbi dans sa fameuse conférence à la Khaldounia (en 1929) sur « *l'imagination poétique chez les Arabes* », faite dans une perspective romantique.

Dans le *Discours de l'homme rouge* (même recueil), nous avons une démarche inverse, qui nous fait passer du vers (blanc) au discours (oraculaire). On pourrait parler de prose poétique, la poésie résidant justement dans le ton général du poème, successivement lyrique, méditatif, polémique, philosophique – c'est un discours dont on comprend vite qu'il est prononcé par l'Homme rouge d'outre-tombe –, et la présentation typographique, en paragraphes compacts, indique son appartenance au registre discursif.

Il existe là encore une ambiguïté fondamentale dans la signification à tirer du texte. On assimile d'abord l'Homme rouge au Palestinien, et l'Homme blanc au sioniste... avant de se rendre compte du fait que les Palestiniens, les Arabes, sont partie prenante de cette culture de la conquête. Et de fait les *Moriscos*, devenus pour beaucoup d'entre eux des *conversos*, devaient prendre part à la conquête du Nouveau Monde, on l'a vu dans le commentaire du précédent poème « andalou », écrit, comme celui-ci, en 1992.

Il demeure que la visée de ce texte est bien de proposer, par l'intermédiaire d'un discours, une alternative à la vision du monde eurocentrée, monothéiste. Expression du rêve d'un monde installé dans l'immanence, dans une sorte de paganisme (non gréco-romain), un monde plein d'âmes et d'esprits, qui circulent entre ciel et terre, un monde où les arbres mêmes sont animés, où les hommes « naissent tout comme l'on naît à Barcelone, mais en toute chose adorent le dieu de la nature et n'adorent pas l'or » (texte II).

Par moments le discours se fait véhément, et retrouve les accents du fameux Poème de 1988 (cité supra) : « ... laisse-nous la terre de nos noms et repars chez les tiens, l'Étranger, et quête les Indes » (texte III, fin).

Aussi bien la position d'énonciation est-elle la même : le poète se fait l'interprète de son peuple envahi, et demande à l'envahisseur de partir, alors qu'il sait fort bien que c'est impossible. C'est une sorte de figure d'*adynaton* (exemple canonique : *ante pascent in aethere cervi...*). Le langage poétique vaut création d'une autre réalité, et ceci implique son caractère non-politique, non-révolutionnaire, contrairement à ce que l'on pense généralement.

Il arrive aussi parfois à l'Homme rouge de parler comme un musulman : « Vous avez votre dieu, et nous le nôtre. Vos croyances, et nous les nôtres. » (texte III), ce qui est une citation littérale du verset 6 de la sourate des *Impies* (CIX). À ceci près que dès la ligne suivante on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas du même dieu : « N'ensevelissez pas Dieu dans des livres qui vous ont fait promesse d'une terre qui recouvre la nôtre ». Il y a bien là une critique explicite de tout monothéisme. Ou encore : « Ne nous dictez pas les commandements du dieu nouveau » (texte V).

Il demeure que tout ce discours prend sens et force s'il est entendu comme celui du Palestinien. Cette substitution d'un énonciateur à l'autre est très nette à certains endroits : « Gardez-vous en mémoire un peu de poésie pour arrêter le massacre ? N'êtes-vous pas nés de femmes ? N'avez-vous pas, tout comme nous, tété le lait de la nostalgie ? » (texte V) Ou encore : « Voici venu le temps des métaux [...]. Et il y a morts et colonies, morts et bulldozers, morts et hôpitaux, morts et radars surveillant des morts qui plus d'une fois

s'éteignent dans une vie... » (texte VI). Enfin l'idée, exprimée à la fin du discours, qu'il faut faire la paix avec les morts, relève aussi, très fortement, de la vision palestinienne, et plus généralement moyen-orientale.

### III. Des effets et des causes

Il est hors de doute que l'exil aura été, pour Mahmoud Darwich comme pour beaucoup d'autres intellectuels arabes avant lui, une ressource créatrice. Il le reconnaît lui-même bien volontiers : « Je ne peux faire, en ce qui me concerne, aucun reproche à l'exil. Il a été extrêmement généreux [...]. Et si je rentrais pour m'établir à Haïfa ou 'Akka [ce qu'il fera d'ailleurs en 1996, après avoir remis les pieds dans son pays pour la première fois depuis vingt-cinq ans, à l'occasion des obsèques d'Emile Habibi, en mai de cette année] l'exil continuera de m'habiter. C'est un exil humain, au sens large, c'est la condition de mon humanité [...]. Il pourrait même être encore plus pesant dans la patrie que loin d'elle. » (interview au journal *al-Hayât*<sup>10</sup>).

Sans y faire référence explicitement, il s'inscrit dans cette tradition littéraire arabe (et plus précisément proche-orientale, syro-libanaise) qu'on appelle le *Mahjar*, école illustrée par Jibran Khalil Jibran, Mikha'il Nu'aymé, Elia Abou Mâdi, autant d'artistes et poètes qui surent transformer une épreuve personnelle et collective, imposée par l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, en force créatrice, en occasion de transformation de la langue et de l'esthétique ; la forme poétique des écrivains cités dérive d'autres sources que la poésie arabe classique (qui restera d'ailleurs pratiquée au XX<sup>e</sup> siècle, en Égypte notamment), elle est dans la continuité du romantisme anglais du siècle précédent (Jibran écrit même directement en anglais), que ce soit pour les thèmes traités ou la prosodie, qui renonce à la métrique classique de la *qasida*, sans pour autant aller jusqu'au vers libre, ou au poème en prose. Ce que fera Mahmoud Darwich, à l'instar de ses contemporains de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. On pourrait d'ailleurs établir certains parallèles entre le poète palestinien et le poète libanais du *mahjar*, Mikha'il Nu'aymé, et d'abord cette aisance que l'on observe, chez l'un comme chez l'autre, à passer du registre du discours ou de la narration à celui du lyrisme. Le principal ouvrage de Nu'aymé, *سبعون Saba'oun*, c'est-à-dire : *Septante*<sup>11</sup>, est composé selon ce modèle, et fait alterner les citations, parfois très longues, de poèmes composés par l'auteur avec le commentaire du même sur sa propre production, vue avec un recul de plusieurs décennies. On pourra aussi observer que, sur le plan des idées politiques, Mikha'il Nu'aymé est beaucoup plus radical que l'écrivain palestinien, qu'il exprime même une sorte d'aversion pour ce qu'il appelle la volonté de puissance de l'Occident, sans d'ailleurs faire référence au sionisme. Ajoutons aussi, aux trois noms cités supra, celui de Rashid Ayyoub, auteur d'un recueil intitulé... *Chansons du derviche* (اغاني الدرويش, 1928).

Cette grande plasticité de la forme poétique au XX<sup>e</sup> siècle peut nous amener à reconsidérer la généalogie conventionnelle qui fait de la poésie une sorte de langage originel, archaïque et/ou divin (« cette langue des dieux » disait Musset). En fait il semble plus vraisemblable que ce soit l'écriture (et donc la prose) qui gouvernait les premières organisations socio-politiques. « C'est l'écriture qui donne le pouvoir sur le monde. [...]. Pourquoi pensez-vous, et le monde entier avec vous, que votre vraie patrie est la terre d'Israël ? Parce que la Bible a écrit l'histoire des hommes. Cette écriture fait tenir votre histoire debout<sup>12</sup> ».

---

<sup>10</sup> Repris dans *La Palestine comme métaphore*, op. cit..

<sup>11</sup> Ouvrage en trois volumes, commencé en sa soixante-dixième année (l'année 1959). Plusieurs fois réédité, n'a pas été traduit.

<sup>12</sup> « Entretien avec Helit Yeshurun », traduit de l'hébreu par Simone Bitton, *Revue d'Études palestiniennes*, Paris, automne 1996, p. 140.

Autrement dit : cette « parole poétique » qui se donne pour originelle ne l'est pas. Ou plutôt elle n'est originelle que par l'effet d'une reconquête, difficile et périlleuse, le moindre de ces périls n'étant pas que lorsque la parole poétique parvient à son essence, approche de son origine, elle se trouve alors dangereusement proche d'une parole voisine (ou parente ?) : la parole oraculaire, elle-même origine du message religieux. Voir à ce propos ce que dit Salah Stétié (dans son étude sur le prophète de l'islam) à propos de la « dictée » mystérieuse du *wahy* الوحي comparable, selon lui, à l'inspiration poétique, tout en restant distincte<sup>13</sup>.

Mahmoud Darwich, de son côté, dira, dans un poème majeur de la dernière période, qui n'est pas dans notre Anthologie : « Je ne suis pas le prophète pour prétendre être inspiré ( لاَدْعِي / وحيا ) / pour annoncer que mon abîme est ascension ( ان هاوييني صعود ) » (*Murale*). Où l'on peut voir une forme d'antiphrase...

Dans cette tentative de recouvrement de son essence, la poésie – et les poètes – vont se trouver en butte à l'hostilité de l'autorité religieuse, qui n'entend pas lui laisser la moindre autonomie, et plus encore à celle de la culture moderne environnante, qui la taxe d'archaïsme, et se trouve incapable de lui faire une place digne d'elle. D'où un risque de repli dans une pratique clandestine. Il faut savoir gré à Mahmoud Darwich d'avoir refusé cette option de « l'action clandestine » (aussi bien l'a-t-il toujours refusée au plan politique), et maintenu le principe, ou plutôt le primat, de la communication avec le public. C'est aussi qu'il sentait bien que, par cet usage performatif du langage, il (re)créait une autre Palestine, comme un effet de langage, et non plus comme une Cause. Il sentait mieux encore que cet effet de langage poétique était un gage de pérennité plus assuré que la défense d'une Cause par des moyens qui avaient prouvé leur tragique inefficacité – que ces moyens fussent politiques au sens étroit du terme, ou militaires, la seconde *Intifâda*, en particulier, menant à leur paroxysme et le tragique et l'absurdité politique –. La Palestine dès lors est métaphore.

### Œuvres de Mahmoud DARWICH

*Une mémoire pour l'oubli*, trad. par Yves Gonzales-Quijano et Farouk Mardam-Bey, Actes Sud, 1994.

« Entretien avec Helit Yeshurun », dans *La Palestine comme métaphore*, trad. Elias Sanbar et Simone Bitton, Actes Sud, coll. Babel, 2002, p. 109-167.

*La terre nous est étroite, et autres poèmes*, trad. Elias Sanbar, Poésie/Gallimard, première édition 2000

*Anthologie (1992-2005)*, édition bilingue, trad. Elias Sanbar, Actes Sud, coll. Babel, 2009

### Travaux critiques

AVNERY Uri *et alii*, *Palestine mon pays – l'affaire du poème*, éditions de Minuit, 1988.

MARDAM-BEY Farouk et SANBAR Elias (dir.) *Revue d'Études palestiniennes*, automne 1996, Paris

BOUSTANI Sobhi, AVRIL-HILAL Marie-Hélène, JIHAD Kadhim *et alii*, *Poétique et politique : la poésie de Mahmoud Darwich* (Actes du colloque de l'Université Montaigne-Bordeaux III, 2009), avec un poème liminaire de Salah STETIÉ, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

MARCHALIAN Ivana, *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, Actes Sud, 2015.

XAVIER François, *Mahmoud Darwich dans l'exil de sa langue*, éd. Autres Temps, 2004.

---

<sup>13</sup> Salah Stétié, *Mahomet*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 188.

« Mahmoud Darwich, le poète des vaincus » (non signé), *Le Monde diplomatique*, 11 août 2008 (à lire dans le numéro de sept.)

**Luc Barbulesco**

Né en 1953, à Paris, agrégé de lettres classiques, ancien élève de l'ENS (Ulm), titulaire d'un doctorat en sciences politiques (IEP Paris – 1990), arabisant, traducteur de textes littéraires (écrits en arabe et en diverses langues européennes), chargé de cours à l'Université Nice Sophia Antipolis.