



HAL
open science

Mahmoud Darwich : “ Je suis ma langue ”

Mounira Chatti

► **To cite this version:**

Mounira Chatti. Mahmoud Darwich : “ Je suis ma langue ”. Loxias, 2017, Autour des programmes de concours 2017, 55. hal-04517486

HAL Id: hal-04517486

<https://hal.science/hal-04517486v1>

Submitted on 24 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.



**Mahmoud Darwich : « Je suis ma langue »
Quelques réflexions sur le nomadisme**

Mounira Chatti

Résumé

La langue et la poésie arabes constituent l'ancre de Mahmoud Darwich dont l'errance contemporaine actualise et remotive celle des poètes arabes depuis le VI^e siècle jusqu'à al-Mutanabbî (X^e siècle). Dans un contexte de perpétuel exode, le poète s'interroge sur le pouvoir de sa langue et se définit comme un nomade dont la seule demeure est la poésie. Autrement dit, le « rahîl » (exode, errance, traversée) est désormais la condition historique, politique et ontologique du poète palestinien.

Mots-clés

Darwich (Mahmoud), errance, *qasîda*

XXe siècle, XXIe siècle

Palestine

Poésie

Mahmoud Darwich explique, dans un entretien, que « l'Arabe doit en permanence présenter ses papiers d'identité, parce qu'on cherche à le faire douter de lui-même¹ ». Dans son poème, « Une rime pour les Mu'allaqât » du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?* (1995), le poète proclame une appartenance linguistique et littéraire qui transcende la généalogie, la parentèle ou même la patrie : « Qui suis-je ? [...] Je suis ma langue² ». Dans cette langue, « on perçoit le voisinage des Romains, des Perses et de tant d'autres peuples », précise-t-il avant d'ajouter : « Je ne me reconnais qu'à travers ma langue³ ». Cette affirmation fait allusion à l'homonymie, dans la langue arabe, entre la maison (ou la tente) et le vers poétique, tous deux désignés par le terme *al-bayt*. Cette conception de la poésie comme demeure vient de la poésie arabe ancienne, ce qui invite à filer la métaphore faisant du vers poétique la maison de parole des Arabes. Le poète se crée un lieu dans sa poésie où il réactualise la parole des anciens et fait circuler sa propre parole :

La langue, entendue comme outil, objet ou univers, est un motif omniprésent de la poésie de Darwich dont l'interrogation non seulement sur le rôle du poète, mais aussi sur le pouvoir du langage ne cesse de se dire à travers ses poèmes. Sa réflexion constante sur le sens de la langue, sa valeur, son existence presque matérielle, expliquent que le terme de « langue », qu'il traduise *lisân* (l'organe de la parole) ou *lugha* (le système de signes ou l'acte même de parole) soit si fréquemment

¹ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Paris, éd. Actes Sud-Babel, « Sindbad », trad. Élias Sanbar et Simone Bitton, 1997, p. 34.

² Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, Paris, éd. Gallimard, « Poésie », trad. Élias Sanbar, 2000, p. 350.

³ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 35.

mentionné dans son œuvre et qu'il ait été souvent associé à son parcours poétique⁴.

Par ailleurs, le poète palestinien éprouve le pouvoir de la langue en explorant l'exode comme thème poétique, et comme réalité biographique et historique. Dans quelle mesure l'expérience de l'errance, alliée à l'expérimentation poétique, peut-elle structurer l'œuvre ? Comment le poème révèle-t-il l'obsession et le dépassement de l'exil ? Le poème peut-il jamais se substituer au lieu perdu ou devenir une sorte de patrie imaginaire ? Quels sont les enjeux de cet enracinement poétique et quasi existentiel dans la langue arabe ? Comment traduire, dans une autre langue, un poète qui s'identifie à sa langue ?

L'arabe classique est né de la poésie dite préislamique et confirmé par la révélation. Le Coran s'exprime dans la langue des poètes, et les formes stylistiques qu'il emploie évoquent certains procédés de la poésie et de la prose d'alors, par exemple la prose rythmée et rimée (سجع) de ce personnage de la tribu préislamique, le voyant (كاهن). Les adversaires de Mohammed le qualifient précisément de devin ou de rimeur. Poète en arabe se dit *shâ'ir* (شاعر) : cela signifie qu'il sait ce que le commun des mortels ne sait pas. Le poète tient son savoir d'un démon inspirateur qui lui est proprement attaché et qui lui souffle ses vers. D'où la condamnation du verbe poétique au nom du verbe sacré. L'islam creuse ainsi une double distance fondée d'une part sur la nouveauté du message coranique, et d'autre part sur l'originalité et l'ampleur de son langage et de son style, d'où le dogme de l'*i'jâz* (إعجاز) qui désigne le caractère inimitable et unique du Coran. Le poète est désormais perçu comme un artisan qui produit des poèmes pour rivaliser sur le plan rhétorique :

À partir de ce moment, l'accent est mis sur la maîtrise de la technique poétique et l'habileté de la composition ; à l'image du poète inspiré par une force occulte se substitue celle du poète appliquant les recettes d'un art (*sinâ'a*). Sous ce rapport, le métalangage employé pour le désigner est significatif : il est comparé au joaillier, à l'orfèvre, au tisserand⁵.

En dépit de cette distance que la tradition arabo-musulmane dresse entre le texte sacré et la poésie, Mahmoud Darwich n'hésite pas à s'inspirer du Coran. La réécriture de l'histoire de Caïn et Abel à partir de la sourate de la Table (*al-Mâ'ida*) peut s'apparenter à une pratique subversive, à une forme d'action politique. En 2014 les recueils du poète palestinien ont été retirés de la foire du Livre qui s'est tenue en Arabie Saoudite. Selon la police religieuse, les poèmes contiennent des références à l'« athéisme » et ont « un caractère blasphématoire ». Dans son poème « L'encre du corbeau », Mahmoud Darwich mêle la parole coranique à celle du poète. Il suggère que le Coran, écrit au plus près de ses sources notamment juives et chrétiennes, peut faire l'objet d'un usage poétique, profane :

⁴ Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Émilie Picherot, *Formes de l'action poétique (René Char, Fureur et mystère, Mahmoud Darwich, La Terre nous est étroite et autres poèmes et Federico García Lorca, Complantes gitanes)*, Paris, Atlande, 2016, p. 198.

⁵ Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 2009, p. 16.

ويضيئك القرآن :
 « فبعث الله غرابا يبحث في الأرض
 ليريه كيف يراري سوءة أخيه، قال :
 يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب »
 ويضيئك القرآن،
 فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب

Et le Coran t'éclaire

Alors Dieu manda un corbeau gratter le sol pour faire voir à Caïn
 comment ensevelir son frère

« Malheur à moi, dit-il, je n'étais pas capable comme ce corbeau
 D'ensevelir la dépouille de mon frère. »

Et le Coran t'éclaire

Cherche notre résurrection et vole haut, Corbeau⁶

Mahmoud Darwich se présente comme « le produit d'un dialogue antique, riche », mais qui a su inventer « un ton très personnel⁷ ». Il se dit être « fier de faire partie de ce trésor musical qu'est la poésie arabe », et assure que le modernisme arabe « ne peut pas se développer en dehors de l'histoire de la *qasîda*⁸ ». Le mot *qasîda* vient de la racine « *qasada* » qui signifie viser, avoir l'intention de..., mais aussi aller, se diriger vers. La *qasîda* (ode ou poème arabe classique) est monorime, se compose d'un mètre-*bahr*, chaque vers-*bayt* comprenant deux hémistiches, d'un enchaînement de syllabes longues et courtes et d'une même rime-*qâfiya*. La même mesure (*al-wazn*) se répète dans tout le poème et détermine l'harmonie du vers. Les transformations des mesures se font à partir du verbe *fa'ala* (faire). Si la *qasîda* ne contient pas tous les genres, elle utilise tous les registres. Le lyrisme s'exprime dans le *nasîb* (prologue amoureux) et permet à l'individu de transcrire ses états d'âme ; le *rahîl* (l'exode ou la traversée) donne l'occasion de se situer dans l'univers et dans son environnement naturel ; le *madîh* (le panégyrique) ou le *hijâ'* (la satire) se charge du social et fixe les règles du discours communautaire : « Tout à la fois lyrique, descriptive et sociale, la *qasîda* se charge du langage affectif, du langage technique et du langage de la communication sociale⁹. »

Par ailleurs, parmi les mots qui désignent la poésie dans le patrimoine, *shi'r* et *nadhîm* sont ceux qui captent l'attention des critiques. La racine de *nadhîm* renvoie à l'idée d'ordre parfait. La poésie en tant que *nadhîm* s'oppose à la prose (*nathr*), qui signifie « jeter en dispersant », et renvoie à l'idée de dispersion, d'éparpillement, d'éclatement. Cette distinction entre *nadhîm* et *nathr* est une dichotomie essentielle discutée dans la critique classique qui tente de définir le propre de la poésie. Le discours en prose, quand il répond à des contraintes d'ordre rythmique, devient *mandhûm* (ordonné) ; si on y ajoute des rimes et un mètre, le *nadhîm* devient *shi'r* (poésie).

⁶ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 322 ; *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?*, [لماذا تركت الحصان وحيدا], Beyrouth, Riad el-Rayyes Books, 2009, p. 56-57.

⁷ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 124.

⁸ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 125.

⁹ Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

La langue et la poésie arabes constituent l'ancre de Mahmoud Darwich¹⁰ dont l'errance contemporaine actualise celle d'al-Mutanabbî (dont le nom signifie « l'homme qui se prétend poète ») qui vivait au X^e siècle. Selon le poète palestinien, al-Mutanabbî « résume l'histoire de la poésie arabe avant lui, à son époque et après lui¹¹ », il « est le plus grand poète arabe » car il « a dressé la puissance de la poésie face à la puissance du pouvoir, il a construit le pouvoir de la poésie¹² ». Les batailles auxquelles participa al-Mutanabbî sont admirablement décrites dans des poèmes aux accents épiques et mus par une volonté de puissance. En outre, al-Mutanabbî a été un pérégrinant dont le domaine d'errance s'étend de l'Iran à l'Égypte :

Le *rahîl* constitue la partie dynamique de la *qasîda*. Il permet au poète de déployer une recension virtuose de l'espace et des espèces qui le peuplent [...] ; mais il s'agit également de traverser son propre être en le transformant. C'est une épreuve qui agit au niveau du corps [...] mais qui ébranle également tout l'être [...]. Chez al-Mutanabbî, le *rahîl* entendu comme pérégrination de l'être tient une place centrale. Le héros nomade est toujours sur le départ, il est toujours en branle. Il a beau résider dans un lieu hospitalier, son aspiration le porte déjà ailleurs, hors de sa place assignée. Il habite le voyage [...]. Mais il ne suffit pas de dire qu'il se déplace sans s'établir durablement, il faut insister sur le caractère erratique du mouvement ; ce n'est pas tel lieu qui importe, mais la translation qui porte de vers en vers jusqu'au suivant [...]. En l'occurrence, l'espace de la steppe, et, plus encore, l'étendue désertique ne sont pas vides, ce sont des espaces sans mesure, sans repère durable, ouverts à tous les vecteurs invisibles de la volonté, soumis aux tracés du désir [...]¹³.

Dans « Le voyage d'al-Mutanabbî en Égypte » (*Siège des louanges de la mer*, 1984), Mahmoud Darwich actualise la pérégrination d'al-Mutanabbî. Le Je qui scande les noms des lieux traversés par ce dernier (Alep, Irak, Égypte) est multiple, il renvoie à la fois au poète classique et au poète palestinien, mais il évoque principalement la figure du poète itinérant, nomade, errant (c'est-à-dire bédouin). Le *rahîl* est décrit ici comme la condition existentielle et contradictoire du poète en général défini comme un nomade ou errant. Un refrain instaure un va-et-vient entre

¹⁰ Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique*, « Introduction » par Tewfiq Bakkâr, Tunis, Dâr al-Janûb, 1985, pp. 7-14. Le critique tunisien propose de lire Mahmoud Darwich à la lumière des parties et, surtout, des thèmes de la *qasîda* classique : amour-*'ichq (nasîb)* : « Poèmes sur un amour ancien » (*La terre nous étroite*, p. 19), « Le fleuve est un étranger et tu es mon amour » (p. 82), « Autre mort... et je t'aime » (p. 87), « Telle est son image, et voici le suicide de l'amant » (p. 96), « L'art d'aimer » (p. 375) ; exil-*nafy* et errance-*tîh (rahîl)* : « Étranger dans une ville étrangère » (p. 39), « Psaumes » (p. 54), « La terre nous est étroite » (p. 215), « L'aéroport d'Athènes » (p. 217), « Le voyageur dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... » (p. 347), « La qasida de Beyrouth » (p. 178), « Onze astres sur l'épilogue andalou » (p. 264), « Les leçons de Houriyya » (p. 330), « Nous marchons sur le pont » (p. 370) ; élégie-*rithâ'* : « Le mort n° 18 » (p. 30), « Ahmad al-Zaatar » (p. 129), « Le poème de la terre » (p. 143) ; sacrifice-*fidâ'* : « Les oiseaux meurent en Galilée » (p. 37), etc.

¹¹ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 124.

¹² Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 125.

¹³ Mutanabbî, *Le Livre des Sabres*, Arles, éd. Actes Sud, « Sindbad », 2012, édition bilingue, trad. Patrick Mégarbané et Hoa Hoï Vuong, p. 14-15.

les imaginaires poétiques autour du voyage, du désert, de la nuit, du cheval, du sable et de la tempête, surtout de la trace :

للنيل عادات
وإني راحل
Le Nil a ses coutumes
Et je suis errant

Depuis l'époque préislamique, les poètes arabes s'obstinent à vouloir interpréter la trace « pour l'assimiler au signe et retrouver ainsi le chemin du sens », comme l'explique Abdelwahab Meddeb, or la trace « signale le déplacement et témoigne de l'absence¹⁴ ». Face à cette « métaphysique de l'absence », ou à la présence-absence de la trace, le poème « perdure malgré sa fragilité, malgré l'effacement qui le menace¹⁵ ». La constante migration du poète donne naissance à une remotivation de la trace, « comme pour ne pas oublier que le monde ressemble à une maison abandonnée¹⁶ », à un campement que les nomades viennent de quitter. Chez al-Mutanabbî, la « terre » ou la « demeure » prend du sens dans le départ et la séparation :

ألفت ترحلي وجعلت أرضي / قنودي والغريبي الجلالا
فما حاولت في أرض مقاما / ولا أزمعت عن أرض زوالا
على قلق كأن الريح تحتي / أوجهها جنوبا أو شمالا
Je me suis fait à tous les départs ; et ma terre,
Je l'ai rivée au bois de ma selle [...]
Je n'ai voulu fixer nulle part ma demeure ;
Je n'ai voulu quitter aucun lieu de plein gré,
Mais, inquiet, anxieux, je semblais orienter
Vers le sud, vers le nord, un vent qui me portait¹⁷

Dans « Une rime pour les Mu'allaqat », le poète propose une nouvelle variation sur ces mêmes images et se définit comme « le voyageur et le chemin » :

لا أرض فوق الأرض تحماني، فيحمني كلامي
طائرا متفرعا مني، وبينني عش رحلته أمامي [...]
من ريح ومن رمل خطاي
وعالمي جسدي وما ملكت يداي
أنا المسافر والسبيل
Pas de terre au-dessus de la terre qui me porte
Alors mes mots me portent [...]
De vent et de sable sont mes pas
Et mon univers est mon corps et ce que possèdent mes mains
Je suis le voyageur et le chemin¹⁸

¹⁴ Abdelwahab Meddeb, *L'Exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 9.

¹⁵ Abdelwahab Meddeb, *L'Exil occidental*, p. 10.

¹⁶ Abdelwahab Meddeb, *L'Exil occidental*, p. 13.

¹⁷ Mutanabbî, *Le Livre des Sabres*, poème VII, pp. 76-77.

¹⁸ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 351 ; *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?* [لمأذا تركت الحصان وحيدا], p. 116-117.

Dans son poème « Le voyage de Mutanabbî en Égypte », Mahmoud Darwich formule une proposition qu’il interroge aussitôt :

وطني قصيدتي الجديدة [...] / هل وطني قصيدتي الجديدة ؟
 Ma patrie est ma nouvelle *qasîda* [...] /
 Ma patrie est-elle ma nouvelle *qasîda*¹⁹ ?

L’homonymie entre « bayt » comme demeure et « bayt » comme vers poétique acquiert ici toute sa pertinence :

Comment composer en vers, en « abyât », quand toute demeure n’est plus ? N’est-il pas alors plus approprié de renoncer au « nazm » dans sa facture classique ou traditionnelle, à l’art de la composition en vers agencés suivant un ordre et une mesure, pour narrer plutôt ce moment dans un poème continu, que sa forme apparente à un poème en prose²⁰ ?

Chez Mahmoud Darwich, l’association entre lieu et langue se renforce à l’issue de l’expulsion de Beyrouth en 1982 qui revivifie le traumatisme de la *Nakba* (désastre) de 1948 et marque la perte des repères géographiques et politiques. « Le fantasme d’un poème autonome, de mots capables de s’éveiller pendant le sommeil du poète » motive alors « une représentation particulière de la langue devenant objet et même lieu – le seul lieu permettant de mettre fin à l’exil²¹. » À travers la spatialisation de la langue, assimilée à la terre, le poète formule « le paradoxe énonciatif de l’exil : dire l’absence, référer à ce qui n’est plus référentiel²² ». Dans le poème « Quatre adresses personnelles. Un mètre carré en prison » (*C’est une chanson, c’est une chanson*, 1986), Mahmoud Darwich suggère la fonction performative de la langue et cherche à faire du poème un lieu d’enracinement pour les errants ou les bannis. Le poème commence ainsi :

C’est la porte, et derrière, l’édén du cœur. Nos choses, tout ce qui nous appartient, s’estompent. Porte est la porte, porte de la métaphore, porte du conte. [...] Nulle porte à la porte, mais je peux accéder à mon dehors, amoureux de ce que je vois et ne vois pas. Tant de grâce et de beauté sur terre, et la porte serait sans porte²³ ?

Cette première séquence, qui marque le triomphe de l’imagination et du poète sur le réel, se termine ainsi :

Et j’ai composé vingt chansons pour maudire le lieu où il n’y pas place pour nous. Ma liberté : être l’opposé de ce qu’ils voudraient que je sois. Et ma liberté : élargir ma cellule, poursuivre la chanson de la porte.

¹⁹ Mahmoud Darwich, *Premières œuvres* [الأعمال الأولى] volume 2, Beyrouth, 2009, p. 422-423.

²⁰ Rima Sleiman, « Le poète nomade », *Europe : Mahmoud Darwich*, n° 1053-1054, 2017, p. 136.

²¹ Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Émilie Picherot, *Formes de l’action poétique*, p. 206.

²² Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Émilie Picherot, *Formes de l’action poétique*, p. 117.

²³ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 206.

Et porte est la porte. Et nulle porte à la porte, mais je peux accéder à mon dehors²⁴...

On note ici la circularité du poème, l'interrogation rhétorique qui réaffirme le pouvoir de la poésie, la formule de désespoir (« Et porte est la porte »), l'opposition, la répétition. La voie d'accès au « dehors » – ce dernier mot qui brise la circularité – est le poème ou la chanson, d'où la symétrie entre « porte » (*bâb*) et « liberté » (*hârriya*).

Dans le poème « La tragédie du narcisse, la comédie de l'argent » (*Je vois ce que je veux*, 1989), le Je se réfère à un sujet doué de volonté, capable de fonder dans la langue le retour vers le pays natal, en narrant l'épisode perçu comme romanesque, ce qui donne lieu à une expérimentation poétique novatrice. Mahmoud Darwich déconstruit le vers traditionnel et recourt à une nouvelle forme qui consiste à écrire un court poème sous la forme d'un bloc, ou à diviser le long poème en petits énoncés, en pratiquant des césures sémantiques. Il s'agit de la *qasîda mudawwara*, que Kadhim Jihad Hassan traduit par « poème en boucle » :

Poème en boucle, généralisant l'enjambement externe, et qui n'est autre que la radicalisation du « rejet » et une façon de pousser ce procédé à ses fins ultimes. Mis en vogue à partir du milieu des années soixante au XX^e siècle, ce poème, qui couvre parfois plusieurs pages, constitue en réalité un seul énoncé poétique supposé être lu d'un seul tenant. Mais le lecteur, on l'imagine bien, ne peut qu'y aménager des pauses internes, guidé en cela par son intuition poétique ou par les articulations des segments poétiques eux-mêmes. Tirant sa justification de cette nature déferlante et comme « fusante » qu'a fini par acquérir la poésie moderne, le poème *mudawwara* a fini par obtenir droit de cité et par être pratiqué peu ou prou par quelques voix sûres de la poésie arabe moderne²⁵.

Dans le poème « La tragédie du narcisse, la comédie de l'argent », Mahmoud Darwich exprime dès le titre la dualité ou le parallélisme entre la tragédie et la comédie, le narcisse et l'argent, la fleur et le métal, le sacrifice et la trahison. À partir de cette première dualité, le poème se construit sur d'autres dualités historiques et existentielles. Élias Sanbar ne traduit pas ce titre et il y substitue le refrain qui apparaît au terme d'une longue séquence épique : « Et la terre se transmet comme la langue²⁶ », ce qui éclipse l'antithèse inaugurale et oriente la lecture vers cette idée d'une langue et d'une terre qui s'héritent. Le poème commence par le verbe *'âdû* : « Ils sont rentrés ». Dans la version arabe, la phrase verbale prédomine dans cette poésie d'action et de mouvement. Mahmoud Darwich se fait ici narrateur (*râwi*) et actualise l'acception originelle du mot « poète » ainsi que la forme la plus ancienne de la poésie, l'épopée. Originellement, la poésie se définit comme « la narration d'une histoire » :

²⁴ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 207.

²⁵ Cité par Rima Sleiman, « Le poète nomade », *Europe : Mahmoud Darwich*, p. 138.

²⁶ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 236.

Il est regrettable que le mot « poète » ait perdu sa signification globale, qu'il ait subi une amputation. Aujourd'hui quand nous parlons d'un poète, nous songeons seulement au créateur lyrique qui fait vibrer des notes ailées [...]. Alors que les Anciens, quand ils parlaient d'un poète – « un auteur, un créateur » –, ne voyaient pas en lui seulement le chanteur lyrique, mais aussi le narrateur d'une histoire, une histoire où résonnaient toutes les voix qu'emprunte l'homme : voix du lyrisme, de la nostalgie, de la mélancolie, mais aussi celles du courage et de l'espoir²⁷.

Le verbe *'âdu* (« Ils sont rentrés ») crée un espace narratif, une atmosphère autour du thème du retour mythique. L'oiseau mythique du phénix est convoqué pour suggérer la résurrection, le retour à la vie après la mort. Par ailleurs, le poème se termine par le verbe : *yarji 'ûn* (« rentraient ») : « Le retour, note Nasser 'Ali, est le rêve que le Palestinien peut continûment répéter et par le moyen duquel il peut faire face à son adversaire, et orienter sa nostalgie de la terre²⁸ ». Le poète-narrateur raconte les malheurs connus par cette terre qui a vu passer de nombreux peuples (Hyksos, Tartares), et qui a su préserver son identité en dépit de l'éloignement provisoire de ses habitants : « Jamais partis, jamais arrivés²⁹ ». Le poète s'adresse directement au héros qui, tel le Christ, tombe pour ressusciter et renaître de ses cendres. Le Je raconte une sorte de *sîra* (ou geste) qui rappelle les modèles de la tradition populaire arabe ainsi que le voyage d'Ulysse et la référence homérique, et dans laquelle on trouve des héros, une sortie collective, une remémoration épique où se mêlent le réel, le mythique et le religieux. Le poète insiste sur les éléments prosaïques dont se compose le lieu afin que le rêve du retour puisse perdurer et demeurer proche du réel :

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم؛ ويرتبوا هذا الهواء
ويزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام
ويعلقوا بسقوفهم بصلا، وبامية، وثوبا للشتاء

Ils sont rentrés célébrer l'eau de leur existence, et ordonner cet éther
Marier leurs fils à leurs filles, faire danser un corps dans le marbre
estompé
Suspendre à leurs plafonds tresses d'oignons, cornes grecques et ail pour
l'hiver³⁰

À travers le dialogisme, la théâtralité, la forme interrogative, le poème fait entendre plusieurs voix : celle d'un narrateur, celle du poète qui personnifie le chant, celle du héros individuel. Le poète invoque le chant, il « semble lui confier la tâche de renfermer en lui les temps de l'humanité pour faire advenir l'Histoire³¹ », mais cette volonté (ou exhortation) de « rassembler les éléments » a une visée essentielle, celle de retrouver le lieu par-delà la dissémination spatiale :

²⁷ Jorge Luis Borges, *L'art de poésie* [2000], Paris, Gallimard, trad. André Zavriew, 2002, p. 44-45.

²⁸ Nasser 'Ali, *La structure de la qasîda dans la poésie de Mahmoud Darwich* [بنية القصيدة في شعر محمود درويش], Beyrouth, éd. Mûassassa al-'arabiyya li-dirâsât wa-nachr, 2001, p. 90.

²⁹ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 238.

³⁰ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 236 ; *Premières œuvres* [الأعمال الأولى] volume 3, p. 221.

³¹ Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Émilie Picherot, *Formes de l'action poétique*, p. 207.

يا نشيد ! خذ العناصر كلها
واصعد بنا
سفحا فسفحا
واهبط الوديان –
هيا يا نشيد
فأنت أدرى بالمكان
وأنت أدرى بالزمان
وقوة الأشياء فينا...
[...]
... يا نشيد ! خذ العناصر كلها
واصعد بنا دهرًا دهرًا
كي نرى من سيرة الإنسان ما سيعيننا
من رحلة العيب الطويل إلى المكان – مكاننا
Ô chan. Rassemble les éléments
Et porte-nous
Flanc après flanc
Et descends les vallées
Va le chant
Tu es au meilleur fait du lieu
Et du temps
Et de la force des choses en nous
[...]
Ô chant ! rassemble les éléments
Et fais-nous remonter siècle après siècle
Que nous voyions de l'aventure de l'homme ce qui nous ramènera
Du long et absurde voyage au lieu, notre lieu³²

Le souvenir et l'énumération des destructions et des exils du passé, tels le siège de Carthage, la chute de Tyr ou l'engloutissement de la cité du Tigre, amènent à l'ambiguïté du titre original dont les termes s'interpénètrent (tragédie du narcissisme / narcissisme de la tragédie ; comédie de l'argent / argent de la comédie). Le choix de traduire *malhât* (comédie) par « divertissement » (*tarfîh*) atténue ces effets d'opposition et d'interchangeabilité :

كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهة
قد تدخل المأساة في الملهاة يوما
قد تدخل الملهاة في المأساة يوما...
في نرجس المأساة كانوا يسخرون
من فضة الملهاة، كانوا يسألون ويسألون :
ماذا سنحلم حين نعلم أن مريم امرأة ؟
Ils ramenaient le récit de sa fin au temps du rire léger
La tragédie un jour entrera dans le divertissement
Et le divertissement dans la tragédie, un jour
Dans le narcissisme de la tragédie ils se moquaient de l'argenté du
divertissement
Demandaient et demandaient encore
De quoi rêverons-nous en apprenant que Marie est femme³³ ?

³² Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, pp. 238-245 ; *Premières œuvres* [الأعمال الأولى], volume 3, pp. 223-228.

³³ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 25 ; *Premières œuvres* [الأعمال الأولى], volume 3, p. 238.

La narration atteint un degré extrême à la fin du poème avec l'accumulation des verbes où le rêve se mêle au retour. Les deux dernières lignes créent des effets de son et de sens à travers l'organisation des trois verbes : savoir / rêver / rentrer. À partir de l'affirmation : « Et l'exil est l'exil », huit vers ou énoncés se terminent par « rêvaient » ou « savaient » selon une parfaite alternance entre les deux verbes, qui prend fin avec l'emploi du substantif « rêve ». Les deux derniers vers suggèrent une symétrie entre les verbes « rêvaient » et « rentraient », dont chacun se répète quatre fois, comme si le « rêve égalait le retour³⁴ » :

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون،
ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون، ويرجعون.

Et savaient, et rêvaient et rentraient et rêvaient et savaient et
rentraient et rentraient et rêvaient et rêvaient et rentraient³⁵

Progressivement, et en fonction de la situation personnelle du poète, l'assimilation métaphorique du vers à la maison fait l'objet d'un travail de déconstruction. La poésie de Mahmoud Darwich maintient dès lors une tension entre la politique et la métaphysique afin de dépasser l'idée de la poésie comme lieu, une idée métaphorique et aporétique : « J'ai appris que la langue et la métaphore ne suffisent point pour fournir un lieu au lieu³⁶. » Dans un discours prononcé quarante ans après avoir quitté l'école de Kafr Yassif (en Galilée), où il a fait ses études secondaires, Mahmoud Darwich explicite « l'épreuve de la dualité » qui travaille sa poésie, celle de « la maison et son chemin », celle de l'ici et de l'ailleurs, aboutissant à un dédoublement qui semble être devenu sa condition à la fois ontologique et poétique :

Revenu en visiteur ici, je m'interroge : L'homme rend-il visite à lui-même ? Et je ne sais si ma langue, dans laquelle j'ai ici appris à écrire, si accoutumée à la présence dans l'absence, demeure appropriée pour exprimer des symboles qui ne trouvent leur espace vital que dans le voyage. Et je ne sais si ma langue est capable de se familiariser avec ses sources, depuis que la distance fourbe a changé chaque pierre ici en oiseau là-bas. Parviendrai-je à ramener la métaphore poétique à ses premiers éléments sans pour autant faire l'éloge de l'exil sinon pour sa capacité à élever le banal au niveau du sacré ? [...] Mais suis-je vraiment rentré ? Quelqu'un est-il jamais rentré autrement que par métaphore³⁷ ?

Dans un contexte d'occupation et d'expatriation, le poète s'interroge sur le pouvoir de sa langue et assigne à la poésie une fonction culturelle et symbolique : « Que peut de plus la langue, sinon défendre sa culture, une mémoire collective, un lieu brisé, une identité et l'obstination de l'espoir encerclé par le découragement et le doute³⁸ ? » Dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude* ?, Mahmoud

³⁴ Nassir 'Ali, *La structure de la qasida dans la poésie de Darwich*, p. 236.

³⁵ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 263 ; *Premières œuvres* [الأعمال الأولى], volume 3, p. 245.

³⁶ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 25.

³⁷ Mahmoud Darwich, *L'exil recommencé*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », trad. Élias Sanbar, 2013, p. 29.

³⁸ Mahmoud Darwich, *L'Exil recommencé*, p. 29.

Darwich intitule une section : « Ghorfa lil-kalâm ma'a nafs », qui signifie « une chambre pour parler avec soi-même » (ou une sorte de *chambre à soi*). Le poème « Dispositions poétiques », dont le titre évoque implicitement l'expression arabe courante : « dispositions domestiques » (et donc l'idée du poète qui dispose sa poésie comme sa maison), se termine sur la désillusion du poète :

القصيدية بين يدي، وفي وسعها
أن تدير شؤون الاساطير،
بالعمل اليدوي، ولكنني
مذ وجدت القصيدة تبردت نفسي
وساعاتها :
من أنا
من أنا ؟

Le poème est entre mes mains, et il peut
Gérer les légendes par le travail manuel
Mais j'ai égaré mon âme
Lorsque j'ai trouvé le poème
Et je lui ai demandé
Qui suis-je ?
Qui suis-je³⁹ ?

Dans son poème « Une rime pour les Mu'allaqât », le poète reprend cette lancinante interrogation ou quête : « Dès le prélude, le moi est identifié comme étant la visée (*maqсад*) ultime de cette qasîda. » Le poète voyage vers lui-même, « dans une quête de son identité soupçonnée d'être illusoire⁴⁰ ». Le poème commence par une modalité négative :

ما دنني أحد علي.

Personne ne m'a guidé vers moi⁴¹

Le poète s'interroge sur le nombre des poèmes antéislamiques, les *Mu'allaqât*⁴² dont l'histoire est entachée de doute. Il va reprendre le doute quant à leur nombre

³⁹ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 341 ; *Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?* [لمادا تركت الحصان وحيدا], p. 102.

⁴⁰ Rima Sleiman, « Le poète nomade », *Europe : Mahmoud Darwich*, p. 144.

⁴¹ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 350 ; [لمادا تركت الحصان وحيدا], p. 115.

⁴² Pierre Larcher, *Le Cédrat, La Jument et la Goule : trois poèmes préislamiques*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », 2016, p. 7-8 : « Contrairement à ce que l'on peut lire ici ou là, il n'y a jamais eu sept ou dix Mu'allaqât. Ce qu'il y a eu, ce sont différentes collections de sept poèmes, dont nous ne possédons plus aujourd'hui que deux [...] et qui, par entrecroisement, ont donné naissance à des collections de plus de sept poèmes, notamment les *Neuf poèmes*, commentés par Ibn al-Nahhâs (950) et les *Dix poèmes*, commentés par Tibrîzî (1109). Leur collation aboutit à un total de dix poètes, auteurs de douze poèmes pouvant être surnommés Mu'allaqât. Mais un entrecroisement supplémentaire s'est produit chez Ibn Khaldûn (1416) entre les deux versions des Mu'allaqât et dont fait état la *'Umda* d'Ibn Rashîq (1063-1064) et une collection de poèmes particulièrement en vogue au Maghreb, les « Six poésies ». Celle-ci rassemble les *dîwâns* de six poètes, dont cinq sont par ailleurs des auteurs de Mu'allaqât, dans l'une ou l'autre des deux versions en subsistant, le sixième étant 'Alqama. Ce qui a pu donner à croire qu'il existait une Mu'allaqa de 'Alqama, la treizième donc. Mais si le poème n'est pas une Mu'allaqa, il pourrait l'être, par sa longueur, sa structure, sa thématique. »

exact jusqu'à s'identifier lui-même au poète *jâhilite* (ou préislamique) avec qui il partage un statut d'être irréel, ou anhistorique :

من أنا ؟ هذا
سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،
وأنا معلقة... معلقتان... عشر، هذه لغتي
أنا لغتي.
[...]
... هذه لغتي قلأند من نجوم حول أعناق
الأحبة

Qui suis-je ? C'est la question que les autres posent
Et elle est sans réponse
Moi ? Je suis ma langue, moi
Et je suis un, deux, dix poèmes suspendus
Voici ma langue
Je suis ma langue
[...]
Voici ma langue, colliers d'étoiles aux cous de ceux que j'aime⁴³

La manière dont le poète assume le doute et revendique son appartenance linguistique et poétique renvoie à celle dont les Arabes ont résolu la question de l'inauthenticité des poèmes antiques dont la valeur historique est secondaire :

Seule cette valeur linguistique et littéraire comptera. La seule certitude est ainsi celle de la langue. Elle est le guide et la preuve [...]. Car le mot « dalîl » du premier vers porte en arabe ces deux significations. Cette langue du bédouin est dressée dans le poème de Darwich tel un collier, suspendue comme preuve ultime d'une existence contestée. La langue donne naissance au moi du poète en même temps que celui-ci la crée et lui donne forme⁴⁴.

Dans ce poème en boucle, une rime en « lâm » revient notamment au début et à la fin : « dalîlû » (guide ou preuve) et « rasûlû » (prophète). Dans les deux derniers vers, Darwich assimile la poésie à la « prose divine » (le *Coran*), et le poète au prophète :

لايد من نثر إذا،
لايد من نثر إلهي لينتصر الرسول...
Il faudra donc une prose
Une prose divine pour que triomphe le Prophète⁴⁵

La poésie de Mahmoud Darwich fait de la condition d'exilé un symbole de la condition humaine. Si la langue devient l'ancre du poète palestinien, le poème ne cesse de questionner l'identité, celle-ci est une quête ouverte. Le poète mobilise des modèles arabes et étrangers, recrée des images, des métaphores et des rythmes qui donnent à l'exode une dimension poétique, politique et philosophique.

⁴³ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, pp. 350-351 ; لماذا تركت الحصان وحيدا (*Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?*), p. 116.

⁴⁴ Rima Sleiman, « Le poète nomade », *Europe : Mahmoud Darwich*, p. 146.

⁴⁵ Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite*, p. 352.

L'identification entre le sujet poétique et sa langue exprime, sous la forme d'une variation poétique, une autre conviction du poète : « Celui qui impose son récit hérite la terre du récit⁴⁶. » Mais c'est la figure du poète comme « locuteur absent » qui émerge, le poème est alors perçu comme tremplin vers un lieu inconnu :

Le mouvement du poème, jugé ascensionnel, est le modèle d'une exploration plus métaphysique de l'inconnu, au-delà des vérités balisées par le mythe et la légende. L'imagerie méta-poétique, de la plus traditionnelle (la référence au travail manuel) à la plus abstraite, se met ainsi au service de la quête d'une identité et d'une fonction pour la poésie⁴⁷.

Dans ses derniers recueils, Mahmoud Darwich « épouse le mouvement d'une errance planétaire, édifie l'épopée des habitants des marges et des ombres, et témoigne d'une impulsion des plus authentiques et généreuses, qui le propulse à jamais vers l'étranger, le pérégrin, le nomade et l'homme de passage⁴⁸ ».

Cette contribution a été présentée le 18 janvier 2016, lors d'une journée d'études organisée par le CTEL et consacrée à la nouvelle question de littérature comparée, dans le programme d'agrégation de Lettres modernes 2017.

Mounira Chatti est professeure de littérature francophone à l'Université Bordeaux Montaigne (TELEM – EA 4195). Ses travaux portent sur le domaine franco-arabe, la traduction, la question du genre.

⁴⁶ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, p. 30.

⁴⁷ Carole Boidin, Ève de Dampierre-Noiray et Émilie Picherot, *Formes de l'action poétique*, p. 243.

⁴⁸ Kadhim Jihad Hassan, « Multiplicité de Mahmoud Darwich », *Europe*, n° 1053-1054, Janvier–février 2017, p. 4.