

Issa Makhoulf ou le rêve d'un retour au pays maternel...

Par Rita Bassil - El Ramy

Issa Makhoulf est poète, essayiste et journaliste libanais, installé à Paris, où il a fait sa thèse en anthropologie sociale et culturelle à la Sorbonne, après plusieurs séjours en Amérique du Sud. Il écrit en français et en arabe et a traduit plusieurs livres et essais du français et de l'espagnol vers l'arabe. *Mirages*¹ est son dernier recueil de poèmes en prose. José Corti vient de le publier en français, dans une excellente traduction de Nabil el Azan, respectueuse du texte original *Ayn As-Sarâb*², et qui permet au lecteur francophone de recevoir le texte français dans les mêmes émotions que le texte arabe. Dans son œuvre, Issa Makhoulf médite sur son départ, vingt ans plus tôt, de sa terre ravagée par le sang et la guerre fratricide. Il part à la recherche de ce temps perdu de son enfance, et ses souvenirs s'entremêlent de souffrances et de beauté. Mais le ton reste froid et distant, sans lamentations sur le sort pourtant dramatique de l'histoire collective d'un pays transformé en jungle, et d'une histoire individuelle, suspendue dans le temps, immobilisée dans le souvenir. Le poète continue sa vie, indépendamment de la guerre, et raconte les moments forts de son enfance avec sa mère, se remémore ses amours, ponctuant son récit par des pauses de méditation métaphysique dont le point de départ est la Nature. Méditation qui ne peut aboutir qu'à une quiétude, qui loin d'être transcendante, n'est en fait qu'une sorte de descente aux enfers où la catharsis s'effectue dans la profanation des vies de saints. Ainsi le recueil est-il parcouru par les thèmes du voyage, de l'amour, de la mort, de la mère, de la Nature, et du spirituel.

Mirages s'ouvre sur une invitation au voyage, par le premier poème du recueil intitulé « Nusafirû », qui signifie littéralement en arabe «voyager», perdant dans la traduction la nuance sémantique du voyage.

Voici le texte :

¹ Rafael Patino, poète colombien, prépare une traduction au Venezuela en espagnol de *Mirages*.

² *Ayn As-Sarâb*, Beyrouth, An-Nahar, 2000.

Partir

On part pour s'éloigner du lieu qui nous a vu naître et voir l'autre versant du matin. On part à la recherche de nos naissances improbables. Pour compléter nos alphabets. Pour charger l'adieu de promesses. Pour aller aussi loin que l'horizon, déchirant nos destins, éparpillant leurs pages avant de tomber, quelquefois, sur notre propre histoire dans d'autres livres.

On part vers des destinées inconnues. Pour dire à ceux que nous avons croisés que nous reviendrons vers eux et que nous réferons connaissance. On part pour apprendre la langue des arbres qui, eux, ne partent guère. Pour lustrer le tintement des cloches dans les vallées saintes. À la recherche de dieux plus miséricordieux. Pour retirer aux étrangers le masque de l'exil. Pour confier aux passants que nous sommes, nous aussi, des passants, et que notre séjour est éphémère dans la mémoire et dans l'oubli. Loin des mères qui allument les cierges et réduisent la couche du temps à chaque fois qu'elles lèvent les mains vers le ciel.

On part pour ne pas voir vieillir nos parents et ne pas lire leurs jours sur leur visage. On part dans la distraction de vies gaspillées d'avance. On part pour annoncer à ceux que nous aimons que nous aimons toujours, que notre émerveillement est plus fort que la distance et que les exils sont aussi doux et frais que les patries. On part pour que, de retour chez nous un jour, nous nous rendions compte que nous sommes des exilés de nature, partout où nous sommes.

On part pour abolir la nuance entre air et air, eau et eau, ciel et enfer. Riant du temps, nous contemplons désormais l'immensité. Devant nous, comme des enfants dissipés, les vagues sautillent pendant que la mer file entre deux bateaux. L'un en partance, l'autre en papier dans la main d'un petit.

On part comme un clown qui s'en va de village en village, emmenant ses animaux qui donnent aux enfants leur première leçon d'ennui. On part pour tromper la mort, la laissant nous poursuivre de lieu en lieu. Et on continuera de faire ainsi jusqu'à nous perdre, jusqu'à ne plus nous retrouver nous-mêmes là où nous allons, afin que jamais personne ne nous retrouve.

Dès le paragraphe inaugurateur, le poète paraît pressé de partir. La redondance même du verbe « partir » dans la phrase linéaire se multiplie dans une série de phrases courtes qui marque l'empressement du poète. Et les causes du départ fusent en une avalanche de mots qui semblent incontrôlés et manquer de place entre les points qui limitent les phrases. Des mots pour simples bagages de voyage, sublimés dans les pages que le poète éparpille telles des pétales de roses, constituent le fil d'une Ariane qui nous guide dans le labyrinthe des maux poétiques éclatés dans une page trop courte. Chacune de ses phrases promet un développement dans un autre poème et laisse – dans le prolongement de la lecture, et le silence de l'après-lecture – le lecteur orphelin dans l'errance et dans l'exil «aussi loin que l'horizon» où le poète l'entraîne par l'emploi de la première personne du pluriel « nous ». Mais ce poème inaugurateur nous renvoie

paradoxalement, dans son incessant appel au départ, à un retour au point zéro, le « lieu qui nous a vu naître », par le biais de l'itération de l'adverbe « pour », qui vient répondre au verbe « partir » afin de traduire le but du voyage – voyage qui est en fait un retour, puisqu'on part pour charger « l'adieu de promesses », pour revenir vers ceux qu'on aime et « refaire connaissance », et pour se rendre compte, le jour du retour, que nous sommes « des exilés » même dans le lieu d'avant le départ. Retour qui remonte à l'enfance, dans la quête même de cette enfance, qui est évoquée dans le texte arabe (bahtan 'an tufûlatina) et dont nous prive la traduction. Ainsi, le partir et le retour, comme « deux bateaux », s'immobilisent-ils en un lieu commun neutralisé par l'outil comparatif « aussi » qui met à égalité « l'exil » et le « retour ». La mouvance dans le retour est donc illusoire, condamnée à n'être qu'un « bateau en papier dans les mains d'un petit », puisque le but du départ n'est autre que le retour, et puisque « l'eau et l'air » du départ sont pareils à « l'eau et l'air » du retour. Mais ce rêve de retour au pays natal n'est en fait qu'un rêve avorté, cherché dans des égarements poétiques et d'éternels départs, dans des ports sans retour, et des bateaux condamnés à être toujours en partance... Ce départ immobile vers le lieu de départ premier, celui du lieu de naissance, n'est plus que rêverie, que méditation pénétrée en crescendo par l'angoisse de la fuite du temps, que le poète combat par sa propre fuite dans son infatigable marche sans but, vers des « destinées inconnues », qui l'empêche de voir ce qu'il aurait vu s'il était resté et qu'il « n'aurait pu raconter »³. Ce voyage dépourvu de mouvements n'est plus qu'un voyage intérieur, une quête identitaire d'un *Moi* que le poète n'a jamais eu, puisqu'il raconte son *Moi* virtuel qui serait resté, qui ne serait pas parti, et que le *Moi* réel a déserté... Le partir n'est plus qu'un désir de retour en papier, un retour vers le passé irréversible, pour retrouver cet enfant qui rêve de voyage et qui tient dans ses mains son « bateau en papier », prisonnier dans le port de partance, seul sur le quai, laissé par un poète qui a oublié de grandir, et qui laisse son enfance près de sa mère, jalousement gardée dans la lueur d'une bougie qu'elle allume pour incarner le fils absent⁴.

Le vaisseau « partir » continue son glissement sur cette eau de voyage, qui se métamorphose en Styx, vers un ultime voyage sans retour ; la mort, qui vient nous rappeler que notre séjour est « éphémère dans la mémoire et dans l'oubli ». Cette mort que le poète part « pour tromper », se suicidant métaphysiquement dans sa prose, se noyant dans ses mots, anéantit son être, le transfigure en un spectre qui visiterait le lieu et le temps qu'il n'a pas connu parce qu'il est parti. Cette quête en boucle reprend en incantation le verbe « partir » pour l'emmener comme

³ Comme l'annonce Issa Makhoulf en avant-propos du recueil : « Ce que je raconte aujourd'hui/ Ce sont des histoires que j'aurais espéré entendre. / Ce que je raconte n'est qu'une part de ce que je n'ai pas vu/ Si j'avais vu, je n'aurais pas raconté. »

⁴ Comme il le dit d'une manière plus claire dans le poème « Dans cette voix ton étoile et ta cendre » : « pour ma mère cette flamme équivaudrait à ma présence à la maison. »

une danse de derviches vers l'extase, la perte de soi ; pour qu'il ne « se retrouve plus » lui-même, et pour que plus « jamais personne ne le retrouve », mourant ainsi et s'immortalisant dans son art, dans ses « pages dispersées » que la mort ne peut atteindre.

Ainsi, le partir du poète est-il errance poétique, rêverie avortée d'un retour impossible, voire fatal, puisqu'il finit par revêtir le manteau de la mort. On retrouve la mort dans plusieurs autres poèmes, mais c'est dans le poème « Première absence », que Issa Makhoul lui consacre le plus grand nombre de pages, et où il narre la mort de son frère aîné alors que lui n'avait que sept ans. Voici un extrait du poème :

Première absence

(...) J'avais sept ans à cette époque. L'enfant que j'étais ne réalisa pas alors ce qui lui arrivait. C'était comme si des radiations nucléaires lui pénétraient le corps à son insu. Continuant son chemin, son rire, ses jeux, il ne se souciait de rien. Qui sait pourtant si quelque chose n'était pas déjà en œuvre, comme ces maladies qui se préparent dans le secret ?

En voyant ma mère sortir de sa réserve habituelle pour la première fois de ma vie, je fus certes pris d'un grand trouble, mais je n'étais pas à même de mesurer encore la gravité de l'événement. Je la vis en train de s'arracher des touffes de ses cheveux longs et relâchés, de hurler, de se déchirer les vêtements aux yeux de tous, laissant même voir des coins de sa chair blanche, de se frapper hystériquement les cuisses nues de ses paumes, criant comme une folle ; je ne saisissais pas exactement ce qui se passait. J'étais comme sous l'effet d'une drogue. Hypnotisé, insouciant. Regardant autour de moi sans comprendre. Les cris continus durèrent une bonne heure avant de se transformer en râles et gémissements.

Entourée de quelques femmes parmi les plus proches de la famille, elle veilla toute la nuit. Voici le corps posé dans le lit, et elle, juste devant lui, exténuée de tant de pleurs et de veille, arrivant même, pendant de courts instants, à oublier le mort, s'oubliant elle-même jusqu'à laisser vagabonder son esprit. Ce vagabondage l'emmène vers des temps lointains, jusqu'au début d'une histoire dont elle se remémore certains chapitres. Mais la voici tressaillant soudain comme se réveillant d'un cauchemar. Il était déjà quatre heures passées. La chambre était allumée, et le bougeoir aussi. Quant au ciel, il était dans l'instant même de cette merveilleuse clarté, cet instant ultime qui amorce la levée de l'astre de l'aube. Cette aube-là était semblable en tout point à celle de la veille. Rien n'y avait changé. Rien ne changera jamais dans le firmament.

Le lendemain matin, les amis et la famille revinrent encore une fois remplir les pièces de la maison, à l'exception de la chambre funèbre, réservée aux femmes qui affluaient sans cesse, la journée durant. Certaines, ayant perdu un fils dans la force de l'âge, venaient là pour participer au rituel des lamentations et des pleurs

collectifs. Lorsque, de temps en temps, un homme y entrait pour un dernier regard, la tonalité des pleurs et des gémissements montait tout d'un coup, donnant l'impression de provenir d'une grande gorge unique.

Evoluant dans cette ambiance de funérailles, je ressentais une sorte d'allégresse que je n'arrivais pas à déchiffrer ni à en savoir l'origine. C'était une goutte de bonheur dans cet océan de chagrin et de destin visiblement vulnérables, déchirés. Le frère aîné gisait dans la chambre, habillé de ses plus beaux vêtements, pendant que je paradais dehors, parmi tous ses amis et proches venus pour cet ultime adieu.

Dans la cuisine qui jouxtait le salon, un groupe de femmes faisait la conversation. Le défunt était le sujet auquel elles revenaient sans cesse. Elles se donnaient à la conversation tout en préparant le repas funèbre avec une application et une concentration mêlées. Les mets qu'elles préparaient n'avaient toutefois rien de spécifique pour l'occasion. C'étaient les mets qu'on faisait habituellement les dimanches ou les jours de fêtes pour les repas de famille.

De temps en temps, je m'approchais de la porte de la grande chambre où les femmes bordaient le lit. Trônant au milieu des pleureuses, il y avait le chanteur aveugle, celui-là même auquel d'habitude on faisait appel pour tous genres de cérémonies, les joyeuses et les funèbres. C'étaient d'ailleurs les mêmes chansons qu'il entonnait, fût-il à un mariage ou à un enterrement, sans rien changer, pas la moindre lettre, la moindre intonation. C'étaient des chansons d'amour. Des chansons d'amour triste finissant inévitablement par la séparation... Quant aux lamentations où se relayaient les femmes, elles ne concernaient pas uniquement le jeune défunt mais également nombre de morts qu'on évoquait à chaque fois qu'une mère éplorée arrivait. Et le lieu se transformait en une réunion de morts rassemblés pour une séance de pleurs collectifs où, partant du mort d'autrui, l'on pleurait son mort. Où, pleurant son propre mort, l'on pleurait la sienne propre.

On retrouve d'emblée dans l'extrait de ce poème-nouvelle les « cierges » –évoqués plus haut – que les mères allument par le biais des « bougies allumées » en cette nuit de veille autour du cadavre. Ces cierges porteurs de mort se métamorphosent ainsi en des sortes de feux follets, ombres de ce frère parti dans l'Hadès, et de tous les morts évoqués dans le panthéon poétique de Issa Makhoulf. Le poète décrit la scène d'un regard extérieur, distant. Il est le seul à ne pas intégrer le rituel funèbre. Et c'est cette distance réfugiée dans le moment de l'énonciation qui ajoute encore plus d'émotion au texte, dépourvu de larmes poétiques. Le trouble ressenti par le poète est complètement dévié de l'objet central du poème. Il n'évoque aucun sentiment en rapport avec la mort de son frère, il se contente juste de dire que « c'était comme si des radiations nucléaires lui pénétraient le corps », mais c'est envers la souffrance de sa mère qu'il est pris « d'un grand trouble ». La mère est le seul personnage, à part le narrateur, à être distinct des autres. Elle est ailleurs, dans son « vagabondage », dans des « chapitres » antérieurs au moment de l'histoire et au moment de l'écriture, que le poète paraît le seul à savoir lire. Après la description de la douleur

de la mère, en un regard presque cinématographique, le lecteur est transporté vers la maison toute entière du défunt, dans cette fête funèbre où on prépare un repas de dimanche, transformant la mort en mariage comme c'est le cas, dans la tradition libanaise, quand il s'agit d'un mort jeune. Tout est là, même le chanteur qu'on aurait pu convier pour un mariage, chantant ses chansons d'amour tristes, et aucun détail n'est oublié par le regard du poète anthropologue ; des mets préparés, par ses femmes nourricières avant tout, et qui au-delà de la mort, semblent vouloir continuer à donner leurs seins, au chanteur aveugle et ses chansons tristes, à la lumière de l'aube, instant fragile et éphémère, saisie juste avant son évanouissement mais qui renaîtra de ses cendres, le lendemain, où rien n'aurait « changé » dans « le firmament », qui n'éclairera plus la dépouille du frère endormi. D'autre part, dans cette fête collective autour du défunt, on assiste à un glissement de l'individuel au collectif, préparé déjà par le titre « Première absence » prévenant le lecteur qu'il y aura sans doute une « deuxième absence » et peut-être une troisième et une quatrième... « Le bougeoir » devient pluriel (« bougies allumées »⁵), ce qui multiplie au centuple le mort, et les hommes et les femmes qui viennent partager la souffrance de la famille du défunt finissent par pleurer leurs propres morts en énumérant le « nombre de morts » dans cette séance de « pleurs collectifs ». Les pleurs du père ont pour écho « la salve de pleurs » de l'assistance, le « long cri » qui accueille l'arrivée du tombeau, « un concert de cris », et les gémissements des femmes semblent sortir d'« une grande gorge unique ». La mort finit par envahir tout le recueil, tombant « comme une pluie fine sur le monde », de la souffrance d'une mère qui perd son fils à la souffrance de toutes les mères à qui la vie a ravi un fils, à tous les morts que le poète a aimés, à tous les morts de la guerre, à notre « mort propre » que l'assistance pleure en pleurant ses morts et ceux des autres, et à la mort elle-même qui est peut-être morte⁶ ...

Ces « pages », déchirées et éparpillées dans l'incipit, ne sont plus que métaphore des pages à venir du recueil, et les pages du Livre, mémoire universelle de l'Homme siégeant dans « l'oubli » où tout est enregistré et gardé par des portes impénétrables. L'histoire de la mise au tombeau du frère se transforme en réflexion métaphysique sur la destinée humaine, en échos aux digressions méditatives semées à travers tout le recueil. C'est en ce sens qu'un retour au primitif s'impose, et le poète se penche sur l'animal et la Nature comme point de départ de sa réflexion.

⁵ Un peu plus loin dans le même poème, qui ressemble plutôt à une nouvelle.

⁶ Dans le poème « Tout près du pain de l'aube », le poète s'interroge : « Tu te demandes si les gens continuent d'ouvrir le livre des mythologies et de remuer encore les cendres des morts en quête de feu. Ou si la mort est morte. »

En effet, l'homme et l'animal sont représentés comme frères dans la grotte de Lascaux que le poète évoque dans son poème « La nappe phréatique », où il décrit le dessin préhistorique qui représente le cadavre d'un homme gisant à côté d'un taureau et d'un autre homme à tête d'oiseau, et compare par la suite la peur de l'homme à celle de l'animal, qui « fraternisent » face à leur condition, représentée par ce troisième personnage homme et animal à la fois. La mort paraît se jouer de l'homme et de l'animal dans les toiles qu'elle tisse dans l'ombre et fait trembler tous les animaux que le poète énumère dans son poème « La procréation », qui s'achève ironiquement sur la remarque suivante : « la procréation est la seule chose qui intéresse la nature. Vraiment ? ». Cette association de l'animal à l'homme se dégage parallèlement de deux poèmes, « Le témoin » et « Rêve de cadavre », situés chacun dans une partie différente de l'œuvre. Le premier poème décrit l'égorgeage d'un bœuf sur une toile de Rembrandt. Quant au deuxième poème, il décrit une photographie prise pendant la guerre du Liban, où des hommes égorgent d'autres hommes. Voici un extrait des deux poèmes en question :

Le témoin

(...)Le bœuf égorgé pend somptueusement dans la toile de Rembrandt, suspendu hors souffrance et hors douleur. Habillé de la seule splendeur du pinceau qui l'a peint. Sur la place publique, le bœuf à égorger se trouve ligoté et jeté par terre. Dans quelques instants, quand la corde atteindra son cou, après lui avoir encerclé les pattes et les côtes, il comprendra obscurément que c'est trop tard. Il ne sert plus à rien de remuer le cou et les pattes. Il ne lui reste plus qu'à se laisser aller au couteau du boucher. C'est là, juste quelques secondes avant qu'on lui tranche le cou, que le bœuf pousse un mugissement où résonnent ensemble la mort et son au-delà. Appel semblable au signal de départ des grands bateaux, faisant vibrer les cœurs des voyageurs qui ont peur de ne plus revenir. Il ne s'agit pas d'un mugissement, mais d'un cri. D'un cri extrême et sombrement parlant.

Comment être témoin de ce cri et ne pas s'en approcher ? Depuis quelle douleur ancestrale ce cri a-t-il surgi ? Se laisse-t-il moudre ? Se laisse-t-il effacer par l'air ? Ou bien ira-t-il s'accrocher quelque part dans l'air immobile et tranquille ?

Et toi aussi, quel pouvoir est le tien quand soudain le sang des victimes qui ornèrent ton enfance des vestiges de la mort et firent retentir dans son ciel les cloches de l'ange en fuite.

Cloches du deuil.

Rêve de cadavre

(...) J'étais déjà au loin lorsque je reçus la photographie des combattants piétinant des cadavres. Je l'ai regardée avec effroi et avidité à la fois. J'ai regardé les visages des meurtriers et ceux de leurs victimes. Je connaissais, un à un, tous ceux qui s'étaient arrogé le pouvoir de mettre un terme à la vie humaine. A y regarder de près, une touche divine se lisait en effet sur leur visage.

Cette photographie posée devant moi résume la guerre. On y voit, réunis dans le même cadre, le meurtrier et sa victime. Collés l'un à l'autre. La victime est allongée sur la camionnette, la tête renversée en arrière. De sa botte, le meurtrier retient cette tête. Debout, en position de défi, il porte son fusil en regardant l'objectif. Ce faisant, ce n'est pas seulement un ennemi ou un quelconque être humain qu'il défie, mais la mort elle-même. La force et la détermination des mains empoignant l'arme, la crispation que dénote l'engorgement des veines du visage et du cou, formaient un contraste avec le visage serein de la victime. Pendant que le meurtrier donnait l'impression de vouloir tenir sa victime corps et âme, celle-ci à l'inverse, derrière ses yeux mi-clos, présentait un visage enfin rasséréné, comme ayant trouvé une étrange quiétude, comme pris dans une lumière qui n'est pas de ce monde. Ce visage relâché sur une botte, on eût dit qu'il dormait sur des épis de blé et qu'il rêvait. Il n'y avait aucune pâleur, contrairement aux visages des cadavres. Aucune trace de souffrance qui aurait précédé son exécution, ni d'angoisse de la mort approchante, mais plutôt de la douceur, de la tendresse, de la compassion... A l'extrémité de la photographie, on voyait un autre visage qui se réjouissait de la victoire, un signe de fierté à la commissure des lèvres. Une fausse fierté cependant tant elle semblait prudente, hésitante et comme n'osant pas se dévoiler. Encore un autre visage, le sourire inquiet celui-ci et les yeux fuyant le cliché. Parmi les nombreux visages, il y avait aussi celui épouvanté d'une femme qui regardait, ébahie, tous les cadavres qu'on piétinait.

*Loin à présent de cet espace et de ce temps, je m'interroge : pourquoi fixer les rayons du soleil couchant et les poursuivre du regard, un à un sans relâche ?
Seraient-ce le désir de partir avec le dernier de ces rayons ?*

On remarque, tout d'abord, une divergence fondamentale entre les deux poèmes qui racontent tous deux un assassinat. Dans le poème-tableau, le bourreau est anonyme, et lavé de toute responsabilité ; la victime est encore vivante, et le coup à venir est sans doute fatal. Mais le bœuf n'a aucun moyen de défense et, d'ailleurs, il ne comprendra qu'à l'ultime instant, avant la mort, ce qui lui arrive. Cet instant éphémère, que captent les doigts du poète, devient l'instant de la mort de toute créature, dans le dernier cri, que la victime pousse pour quitter la vie et semer son essence au-delà de la vie. Ce cri, être vivant dans le corps du poète, ne peut que nous rappeler dans l'univers de Issa Makhoulouf, le cri de l'accouchement, et le cri que pousse la mère, au moment du départ de son fils, et qui « évolue » en lui « comme une chose vivante ». Le bœuf, dans la toile, semble représenter l'animal en l'homme, que la mort menace, dès sa naissance,

incarnée dans ce boucher qui n'existe peut-être même pas. Les « cloches du deuil » qui viennent résonner dans l'esprit du poète, pour saluer la mort du bœuf, rappellent ses propres morts, dans cet instant de mort « suspendu hors souffrance et hors douleur ». Et c'est à travers l'écho de ces « cloches de deuil », de ces cloches de la mort qui appellent les hommes à venir s'étendre dans leur tombe, que le passage se fait vers le « Rêve de cadavre ». Là aussi, dans cette photo qui rappelle la toile, la mort est dépourvue de « souffrance ». La mort semble devenir le lieu de repos, pour ce cadavre, et le zoom sur son visage nous le montre « serein », « rasséréiné », et « ayant trouvé une étrange quiétude », un mort sans « angoisse de la mort », préservé de la douleur, comme le bœuf de Rembrandt, au visage rayonnant de « douceur, de tendresse » et de « compassion » et qui semble rêver comme « Le Dormeur du Val » de Rimbaud. Encore une fois le lecteur est tenté de penser aux morts que le poète a aimés, qu'il enferme dans des tableaux où la mort se passe dans la sérénité, où on a envie de croire (comme pour le frère défunt) qu'ils sont tous en fait « parti(s) en voyage (...) hors les lieux de l'exil, hors la peur, le froid, et l'attente »⁷. C'est la vie qui devient le lieu de souffrance, cette vie qui va de pair avec la mort dans le recueil, et dont la fusion est surtout révélée dans « Deuxième absence », qui évoque la mort du nouveau-né – symbole de vie – venu remplacer le frère aîné, jusqu'au port de son prénom. La véritable mort n'est plus que la peur de la mort, que ne peuvent connaître que les vivants. Ces vivants qui s'acharnent sur leurs victimes, et qui semblent violer la vie de ces cadavres, dans cette position de domination où « le meurtrier » donne « l'impression de vouloir tenir sa victime corps et âme ». Ce viol de vie, dont jouissent les bouchers que sont devenus ces hommes, paraît salvateur pour leur propre vie ; on tue l'autre avant qu'il ne nous tue. La fierté se mêle ainsi à la crainte, crainte de subir le même sort en passant de l'autre côté, où la victime deviendrait le bourreau, et crainte de survivre, de n'être pas mort en héros après avoir assassiné le semblable. Ce cadavre, compatissant avec son bourreau, se transforme en une sorte de divan sur lequel se couchent les passions destructrices des hommes dans la guerre. Il est la mort qu'il faut tuer une première et une deuxième fois, pour la tromper de nouveau, avant qu'elle nous prenne. Contrairement au poème « Le Témoin », où le boeuf n'a pas de moyen de défense, le cadavre lui, est vengé de l'autre côté du miroir, simultanément, dans une autre guerre et dans une autre confession. L'homme paraît dans ce poème plus animal que le bœuf, il retrouve son état primitif, dans la boucherie de la guerre fratricide et ses génocides sans merci. Le monde n'est plus qu'une jungle où l'homme n'est qu'un loup pour l'homme, mais un loup qui se mire dans le cadavre d'un autre dans lequel il voit sa propre mort qu'il assassine.

⁷ La mère du poète dans « Première absence », dans un passage qui ne figure pas dans notre extrait, veut croire que son fils aîné est en fait parti en voyage, qu'il n'est pas mort.

« Loin à présent de cet espace et de ce temps », au moment de l'écriture, le poète semble vivre une autre mort face à cette photographie de son lieu de naissance qui vit ce qu'il raconte et qu'il « n'a » peut-être « pas vu », comme il le confie à son lecteur dans son pacte de lecture. Le poète en effet désire de nouveau « partir », partir de ce lieu qu'il enferme dans une photographie et qui pue la mort, il veut « partir avec le dernier rayon du soleil », dans un suicide identitaire, dans l'exil, avec pour seul compagnon le cri de la mort noyé dans le sifflement du bateau de partance qui fait « vibrer les cœurs des voyageurs qui ont peur de ne plus revenir ».

Dans ce retour au primitif où la condition humaine est étroitement liée à celle de l'animal, voire animalisée à son tour, le refuge dans la Nature, dans ces montagnes que le poète invoque désespérément, s'impose. Dans cette montagne la Nature est consolatrice et, surtout, maternelle. Maternelle avant tout, puisque la femme occupe la place centrale du recueil, qu'elle soit mère ou amante, ou la Nature elle-même, dans laquelle la femme semble se dédoubler.

En effet, le recueil abonde de fusions entre la femme et la Nature ; la terre est maintes fois associée à la femme. Le poète va jusqu'à lui consacrer un poème, « Planète », où il chante sa beauté comme s'il s'agissait de celle d'une femme, la qualifiant de « belle » et de « tendre ». Dans le poème « Dans la chambre obscure », le lait maternel se transfigure en « sources enfouies dans la nuit de la terre », et le « ventre arrondi » de la femme enceinte est comparé à une « montagne majestueuse ». La Nature revêt un corps de femme, personnifiée par le poète qui prête à la terre – dans le poème « La nappe phréatique » – un « inconscient caché », qui serait en fait ses « profondeurs » et ses « cavernes ». Mais cette Terre-Femme ou cette Femme-Terre est avant tout une mère que le poète dote d'un corps de femme dans « L'arbre au parfum » où il part à la recherche des odeurs perdues de l'enfance et qu'il retrouve dans la nature. Il hume « l'odeur du lait oublié par la bouche neuve née sur le mamelon », « l'odeur de la maternité » dans l'odeur « des herbes folles », et de « l'air lavé par les pluies ». Il donne à la nature des « entrailles » qu'il met dans la terre (dans le poème intitulé « Au-delà de la vue »), et au ciel (dans le poème « La nappe phréatique »), des entrailles déchirées. Le poète se place donc entre deux entrailles superposées qu'il recoud en un jeu de miroir effectué entre le ciel et la terre par leur dédoublement, s'enfermant ainsi dans son monde poétique entre son ciel et sa terre, dans une sorte de ventre maternel. Et la terre de son côté paraît lui ouvrir son refuge, telle une Gaïa qui n'attend rien de mieux que d'avalier les Titans que nous sommes, sortis de ses profondeurs, et qui guette notre retour dans sa « Nappe phréatique », où « notre retour est imminent ». Le poète semble ainsi se complaire dans cet enfermement métaphorique du ventre de la terre, qui fait écho

à celui de la mère, cette femme-mère sur les traces de laquelle le poète semble mener son errance, et ses mirages, vingt ans après le départ :

Dans cette voix ton étoile et ta cendre

(...) Je suis parti il y a vingt ans. Il était une heure de l'après-midi. Nous venions de finir de déjeuner, bien que personne n'eût touché aux plats, que tout le monde seulement fît semblant. La voiture était arrêtée devant la porte du jardin, son chauffeur n'avait pas bougé de sa place. Mon frère s'occupa des bagages pendant que je faisais mes adieux aux membres de ma famille, aux proches et à quelques voisins rassemblés maintenant dans la cour de la maison et sur le balcon donnant sur le jardin. J'embrassai chacun, les grands comme les petits. Je m'avançai enfin vers ma mère qui était assise à côté de la porte. Elle me serra contre sa poitrine et me couvrit de baisers. Ce n'est qu'en franchissant la porte que je réalisai qu'elle était presque inerte en m'embrassant, contrairement à son habitude. Elle ne s'était pas levée pour les adieux, n'avait pas bougé de sa chaise. Je pris place à côté du chauffeur, le regard rivé sur l'entrée de la maison. Tout le monde était là, debout, agitant les mains. Je fis de même. La voiture ayant fait demi-tour, je regardai encore une fois en direction de l'entrée. Ma mère était là, debout, se soutenant de la main gauche au chambranle de la porte. Soudain elle leva l'autre main et se mit à répéter mon nom avant de le lancer, d'un seul coup, de toutes ses forces. Ce n'était pas un appel, mais plutôt un cri. Un cri retentissant pareil à celui des racines qu'on arrache. Un cri identique à celui qu'elle poussa le jour où elle dit adieu à son fils aîné traîné dans son cercueil vers sa dernière demeure. Ce cri fut la dernière chose que j'emportai avec moi d'une terre ravagée par les feux d'une guerre dévastatrice. Il devait, ce cri, résonner en moi, des années plus tard, tel un appel surprenant, me faisant tressaouter encore aujourd'hui, comme s'il frappait encore mon tympan, alors même que la guerre s'était arrêtée depuis longtemps.

Le départ, dans ce poème qui aurait pu très bien s'intituler « Troisième absence » laisse une étrange impression de déjà vu. Il recrée la même tristesse que le lecteur ressent à la lecture de « Première absence ». On aurait pu faire appel encore une fois aux talents du chanteur aveugle qui serait venu chanter ses histoires d'amour triste, finissant par une séparation... nouvelle séparation de la mère et du fils, avec le dernier repas, et beaucoup de monde, qui reste cependant insignifiant face à la mère siégeant de nouveau au centre du texte. Le départ semble être vécu par la mère comme un meurtre, comme la répétition de la mort de son premier fils, par ce « cri » identique à celui qu'elle a poussé lors de la mise au tombeau de son fils aîné. Ce cri résonnant tel les « cloches du deuil », vient enterrer la vie du poète au pays natal, où il ne séjournera plus désormais. Par ailleurs, ce cri funèbre de la mère rappelle le cri de vie, qu'elle a sans doute poussé dans la douleur de l'accouchement, première séparation physique entre le fils et la mère. Le

départ devient ainsi une naissance non souhaitée d'un enfant qu'elle veut continuer à porter dans son ventre, et à qui elle a encore une fois donné naissance mais cette fois, loin d'elle, « loin des cierges » qu'elle « allume » et qui « réduisent la couche du temps, chaque fois qu'elle lève les mains vers le ciel », dans une terre où elle ne sera pas : l'exil. Cependant, le fils et la mère se rencontrent dans leur désir ; le premier à retrouver son ventre et la deuxième à vouloir l'empêcher de sortir. Elle semble répondre à ce désir enfoui du poète, qui hante les pages du livre, ce souhait de retourner dans son sein, qu'a quitté définitivement le frère défunt, et que les femmes dans leur rituel funèbre, lors de la mise au tombeau, tentent de ravalier dans un cri qui semble venir « de dessous la terre, de ses couches profondes », avec sur leur visage, « quelque chose tenant de l'anthropophagie », ce mot qui porte en lui la terrible sentence de l'engloutissement. De plus, on retrouve la figure de cet embryon que devient le poète réfugié dans ce ventre maternel qui le met hors d'atteinte de la souffrance et de la guerre dans le poème « Blessé par sa lumière ». Voici un passage du poème :

Blessé par sa lumière

(...) C'est en bas du tableau que les membres se ressoudent, comme s'ils étaient au fond de l'eau ou dans l'utérus. Ils se recomposent avec une sensualité évidente. Quelque chose du corps lisse des femmes. Un corps sans faille, mélange de rouge et de bleu.

Parmi elles, il est le seul à être nu. Le seul à être étendu. Quatre femmes. La plus proche, portant une torche, est penchée sur lui. A la droite de celle-ci, les bras ouverts, se tient une autre. Derrière, les deux dernières. L'une s'essuyant les larmes, l'autre priant, les mains jointes.

Dans cette nouvelle projection sur une toile de peinture, le poète est prêt à se transfigurer en embryon, puisque le ventre de la mère est prêt à l'accueillir. Et sous les « ciseaux » du poète la métamorphose débute, et « les membres se ressoudent » au bas du tableau décrit, « comme s'ils étaient au fond de l'eau ou dans l'utérus », utérus que le poète semble avoir beaucoup de mal à quitter, comme il le révèle dans le poème « Première absence » en se demandant si « l'enfant quitte réellement le ventre de la mère ». Dans cet « aquatique » féminin d'une eau amniotique, le poète veut être le seul homme à siéger dans cet univers débordant de femmes, s'entremêlant l'une à l'autre comme sur une toile de Klimt, où on a envie de supprimer les mots « à », « être » et « nu », pour n'avoir plus que : « Parmi elles, il est le seul. Le seul à être étendu. » L'itération du mot « seul » isole encore mieux le poète de l'univers extérieur au tableau et au recueil et de la gente masculine qui fait la guerre, sous le regard horrifié des femmes... Dans cette profusion de femmes, dans cet univers constitué d'eau et d'illusion, le rêve de départ lancé au

début de *Mirages*, n'est plus qu'un mirage de retour au sein maternel, où la femme mère se confond à la femme amante et où l'on ne sait plus « qui est mère et qui est maîtresse ».

Ainsi le poète se réfugie-t-il dans un univers féminin, maternel et consolateur, où tout est beauté et sensualité, s'enfermant dans les toiles de peinture, laissant les autres hommes mener leur laide guerre, et la mort continuer sa poursuite. L'errance ne peut donc finir qu'en « quiétude », puisque le poète dans ce départ est à l'abri de tout, bravant la mort, et jetant ses pierres au ciel, envers un Dieu qu'il ne se prive pas de blasphémer, continuant avec arrogance son jeu de métamorphose, tel un ange déchu, il abolit les frontières entre homme et femme, s'habille du corps des saintes et des saints chrétiens et musulmans, pour mener à son tour sa guerre religieuse contre cette « terre ravagée » par la guerre fratricide qu'il laisse derrière lui en partant. Dans ce départ, qui fait voler « les pages » de son « histoire », qu'il emmène avec lui, le poète multiplie ses clins d'œil intertextuels, pour tomber sur sa « propre histoire dans d'autres livres ». Il reste cependant autonome, dans un regard si bleu porté au monde qu'il enferme dans une sorte de boule de cristal. Une boule de mirages, qui sait si bien transformer la laideur en beauté.

Bibliographie

En langue arabe :

- *Face à la mort, une étoile a ralenti* (poésie), Ed. An-Nahar, Beyrouth, 1981.
- *Statues pour la clarté du jour* (poésie), Beyrouth, 1984.
- *La solitude de l'or* (poésie), Dar Al-Jadid, Beyrouth, 1992.
- *Rêves d'Orient (Borges aux confins des Mille et une Nuits)* (essai et traduction), Ed. An-Nahar, Beyrouth, 1996.
- *L'œil du mirage* (prose), Ed. An-Nahar, Beyrouth, 2000.
- *Lettre aux deux soeurs* (prose), Ed. An-Nahar, Beyrouth, 2004.

En langue française :

- *Beyrouth ou la fascination de la mort* (essai), Ed. de la Passion, Paris, 1988.
- *Egarements* (Trad. de Jamel Eddine Bencheikh) (poésie), Ed. André Biren, Paris, 1993.
- Directeur scientifique du catalogue de l'exposition *Khalil Gibran, artiste et visionnaire*, I.M.A., Ed. Flammarion, Paris, 1998.
- *Mirages* (Trad. De Nabil El Azan) (prose), Ed. José Corti, Paris, 2004.

Traductions :

Du français vers l'arabe :

- Nombreux livres et essais dont *Pétra Le Dit Des Pierres*, ouv. col. Sous la direction de Philippe Cardinal, Ed. Al-Mada, Amman, 1993.
- *L'Emigré de Brisbane*, de Georges Schéhadé, pièce mise en scène par Nabil el Azan, et jouée au festival de Baalbek en 2004.

De l'espagnol vers l'arabe:

- *Anthologie de la nouvelle latino-américaine* (Traduction et présentation), Ed. Mouassassat Al-Abhas Al-Arabiyya, Beyrouth, 1985.□
-