



HAL
open science

La métaphore comme "passeur culturel" dans l'oeuvre de Vénus Khoury-Ghata

Francesca Tumia

► **To cite this version:**

Francesca Tumia. La métaphore comme "passeur culturel" dans l'oeuvre de Vénus Khoury-Ghata. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA140 . tel-01648677

HAL Id: tel-01648677

<https://theses.hal.science/tel-01648677>

Submitted on 27 Nov 2017

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.



ED 120 Littérature française et comparée

UMR 7172 THALIM

Thèse de doctorat en Littératures française et francophone

Francesca TUMIA

**LA MÉTAPHORE COMME
« PASSEUR CULTUREL » DANS L'ŒUVRE DE
VÉNUS KHOURY-GHATA**

Thèse dirigée par Monsieur Xavier GARNIER

Soutenue le 26 novembre 2015

Jury :

Mme Zineb ALI-BENALI, Professeur des universités, Paris 8.
Mme Mireille CALLE-GRUBER, Professeur des universités, Paris 3.
M. Xavier GARNIER, Professeur des universités, Paris 3.
M. Jean-Marc MOURA, Professeur des universités, Paris Ouest.

Résumé

À travers ses créations littéraires, Vénus Khoury-Ghata, écrivaine libanaise francophone vivant à Paris, propose une alternative à une représentation cloisonnante du Liban et de l'identité libanaise. Son regard, développé en français depuis le « dehors », met à profit sa marginalisation à l'égard d'une littérature nationale soucieuse d'« authenticité culturelle » pour inventer d'autres images de son pays d'origine.

L'effet littéraire et stylistique produit par une écriture poétique et romanesque, qui se situe à l'intersection des cultures et des langues, est particulièrement saisissant dans son emploi de la métaphore. Cette figure de style est envisagée d'abord à travers les problématiques de la représentation du national, puis dans sa fonction de « passeur culturel » dans le texte, dans un premier temps dans une perspective interculturelle, et dans un second temps dans une perspective transculturelle.

Dès lors que l'on considère la culture comme un processus plutôt que comme un patrimoine, la métaphore khouryghatienne se présente comme un dispositif stylistique dans le texte qui ouvre des possibles dans les discours identitaires. En ce sens elle joue chez Vénus Khoury-Ghata le même rôle que la Relation dans la totalité-monde glissantienne. Par le travail de la métaphore, l'œuvre khouryghatienne ouvre la conscience nationale à la conscience mondiale en réalisant la rencontre entre de multiples cultures et œuvre à la compréhension et à la reconstruction identitaire du peuple libanais.

Mots clés : Vénus Khoury-Ghata, métaphore, interculturel, transculturel, littérature libanaise francophone, représentation du national.

Abstract

Through her literary works, Francophone Lebanese writer Vénus Khoury-Ghata who resides in Paris, suggests an alternative idea to that of the isolated representation of Lebanon and of the Lebanese identity. Expressed in French from the outside of her motherland's limits, her point of view makes good use of her marginalization towards the national literature which worries about its "cultural authenticity" while aiming to invent other images of her own country.

The literary effect produced through the writing of her poetry and novels, which is situated and placed in the meeting point of cultures and languages, is thought particularly striking through her use of the metaphor. This figure of speech is contemplated primarily through the issues about the representation of the Nation, and it is then dealt with its function of "cultural crossing" through text, firstly in an intercultural perspective and secondly in a transcultural one.

Seeing that they consider culture as a process rather than that of heritage, the khouryghatien metaphor in the text stands as a way of disclosing the realms of "possibles" in the Identity studies. In this sense, it plays the same role in Vénus Khoury-Ghata's work as the Relation in Glissant's total world. Through the metaphor task, khouryghatien poetry and novels widen national consciousness to the world by encouraging the meeting among multiple cultures and it also works for understanding and reconstructing the identity of the Lebanese people.

Keywords : Vénus Khoury-Ghata, Metaphor, Intercultural perspective, Transcultural perspective, Lebanese Francophone Literature, Nation and Representation.

Riassunto

Attraverso le sue creazioni letterarie Vénus Khoury-Ghata, scrittrice libanese francofona residente a Parigi, propone un'alternativa ad una rappresentazione separativa del Libano e dell'identità libanese. Il suo punto di vista, elaborato in francese "dall'esterno", mette a profitto la propria marginalizzazione rispetto ad una letteratura nazionale attenta a preservare un'"autenticità culturale" per creare immagini diverse del suo paese d'origine.

L'effetto letterario e stilistico prodotto da una scrittura - e in versi e in prosa - situata nell'intersezione di culture e lingue, riesce particolarmente incisivo nell'uso della metafora. Questa figura stilistica viene esaminata anzitutto attraverso le problematiche della rappresentazione del significato nazionale, quindi nella sua funzione di "passeur culturale" nel testo, dapprima nell'ambito di una prospettiva interculturale e poi entro una prospettiva transculturale.

Qualora si intenda la cultura come un processo "in fieri" anziché un patrimonio esclusivo da salvaguardare, la metafora khouryghatiana appare come un dispositivo stilistico atto ad aprire dei "possibili" nei discorsi identitari. In questo senso essa gioca nell'opera di Khoury-Ghata lo stesso ruolo della Relazione nella totalità-mondo di Édouard Glissant. Tramite la creazione della metafora, l'opera khouryghatiana apre, dunque, la consapevolezza nazionale a quella mondiale favorendo l'incontro tra più culture e concorre alla comprensione e alla ricostruzione identitaria del popolo libanese.

Parole chiave : Vénus Khoury-Ghata, metafora, interculturale, transculturale, letteratura libanese francofona, rappresentazione del significato nazionale.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse, Monsieur Xavier Garnier, qui m'a accompagnée et soutenue tout au long de mon parcours doctoral, aucun mot ne saurait lui exprimer ma profonde gratitude.

Je remercie, ensuite et par avance, l'ensemble des membres du jury pour la lecture et la réception critique de cette étude.

Ma reconnaissance va en outre à Vénus Khoury-Ghata pour avoir accepté de me recevoir au cours de mes recherches et pour m'avoir encouragée. Que la langue française me permette ici de lui suggérer mes émotions.

Toute ma gratitude à Olivia, Amel, Élodie et Médina pour leur aide sincère et leur profond soutien au cours de ce travail.

Je tiens à remercier également Danièle, Pascal, Sonny, Florence, Daniel, Alain et Nadia pour leur aide.

Je remercie enfin ma famille pour m'avoir soutenue dans ce choix et pour avoir su, chaque jour, annuler la distance.

Sommaire

INTRODUCTION	9
1. VÉNUS KHOURY-GHATA, PRODUCTRICE D'IMAGES POUR UN LIBAN RECONSTRUIT	25
1. LES IMAGES DU LIBAN	36
2. À L'ORIGINE D'UN LIBAN PLURIEL : ENJEUX POÉTIQUES ET LINGUISTIQUES	64
3. L'ÉCRITURE EN MÉTAPHORE : L'EXPÉRIENCE DE VÉNUS KHOURY-GHATA	91
2. ENJEUX INTERCULTURELS ET VARIANTES	115
1. DES SYMBOLES ARCHÉTYPAUX AUX MÉTAPHORES KHOURYGHATIENNES.	118
2. LES POINTS DE L'INTERCULTUREL	183
3. POUR UNE APPROCHE DIFFÉRENTE	205
3. LA DIMENSION TRANSCULTURELLE DES MÉTAPHORES KHOURYGHATIENNES	221
1. IMAGES POUR UNE RÉFLEXION IDENTITAIRE	225
2. LES MÉTAPHORES DE LA GUERRE ET DE LA MORT POUR UNE CONSCIENCE NOUVELLE DU LIBAN	239
3. LE CORPS, MÉTAPHORE DU LIBAN POUR UNE RECONSTRUCTION	263
CONCLUSION	297
BIBLIOGRAPHIE	306
INDEX DES ŒUVRES	340
Table des matières	342

INTRODUCTION

Se placer « au milieu de la page » afin de proposer une alternative à une image cloisonnante du Liban et de l'identité libanaise est l'orientation que Vénus Khoury-Ghata, écrivaine libanaise francophone vivant à Paris, donne à ses créations littéraires. Son regard, développé du « dehors » en langue française, met à profit sa marginalisation à l'égard d'une littérature nationale soucieuse d'« authenticité culturelle » pour reconstruire le rapport du texte à l'image hors des schémas habituels.

Au long de nombreux entretiens avec l'auteure, nous avons recueilli des informations biographiques sur sa formation, son vécu au Liban et en France et l'avons interrogée sur son sentiment vis-à-vis de sa terre « perçue de loin¹ ». Ainsi, nous avons pu déterminer l'intérêt dans la recherche d'une observation de la perception que Vénus Khoury-Ghata a de son pays, de son peuple et de la représentation qu'elle en fait dans ses œuvres complètes.

La dimension socioculturelle est donc déterminante dans cette recherche qui s'est dès le commencement confrontée à la question du rapport entre la langue et de la culture dans un contexte précis. La juxtaposition d'images provenant de zones imaginaires d'identification bien définies est permise par l'usage singulier que Vénus Khoury-Ghata fait de la métaphore. Par la pratique de la métaphore ne s'invente-t-il pas nouvelle synthèse identitaire du peuple libanais ? Telle est la question que nous voudrions poser.

Nous nous sommes proposée dès lors de relever des métaphores susceptibles de représenter des « passeurs culturels » dans la langue française, choix très spécifique dont nous expliquerons les raisons plus minutieusement dans la première partie. Au-delà de la définition aristotélicienne de la métaphore comme transposition d'un nom², nous avons eu recours aux études sur les métaphores de la culture dirigées par Joseph Melançon³ où cette figure de style est envisagée comme une partie du langage étroitement liée à la culture à travers laquelle nous percevons ce qui nous entoure, selon une communauté et une époque données. Par conséquent, la métaphore n'aurait pas simplement un rôle décoratif dans le texte, mais son principe fondateur concernerait notre rapport au monde.

État de la recherche sur Vénus Khoury-Ghata

L'activité de Vénus Khoury-Ghata en tant que poétesse et romancière ainsi que membre de plusieurs jurys de prix littéraires est dense. Les premières difficultés de notre recherche ont

¹ Nous approfondirons cet aspect dans la première partie de la présente recherche.

² Aristote, *Poétique*, livre IV, (traduit du grec par J. Hardy), Paris, Les Belles lettres, 1990.

³ Cf. Joseph Melançon (dir.), *Les Métaphores de la culture*, Sainte-Foy (Canada), Les Presses de l'Université Laval, 1992.

été effectivement celles du repérage des sources secondaires sur Vénus Khoury-Ghata qui, bien que nombreuses, étaient plutôt dispersées. À titre d'aperçu, Khoury-Ghata a fait ses études à l'École supérieure des lettres à Beyrouth et s'est installée à Paris en 1972 avec son second mari Jean Ghata décédé en 1981. Elle a reçu, entre autres, le prix Guillaume Apollinaire, le prix Mallarmé et le grand prix de la Société des Gens de Lettres au printemps 1993 pour l'ensemble de son œuvre ainsi que le Prix Goncourt pour la poésie en 2011 pour son recueil *Où vont les arbres*⁴ ?

Son œuvre a été abordée non seulement du point de vue du bilinguisme français/arabe, mais également dans la perspective des études de genre dans la thèse de Baligha Daou⁵ en 1992, ce qui a ouvert une voie différente chère à Khoury-Ghata. Son engagement envers le destin de la femme⁶, qui devient le personnage principal de la quasi-totalité de ses romans et une figure centrale dans nombre de poèmes, s'inscrit en effet dans une expression de la réalité beaucoup plus large que nous nous proposons de cerner au fil des lectures de ses textes.

Suivant l'ordre chronologique, le plus ancien repère significatif de critique littéraire sur Vénus Khoury-Ghata en France remonte à 1973 dans *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945* de Serge Brindeau⁷. L'un des aspects les plus surprenants qui sont signalés par le critique est « l'inspiration catholique, généreuse⁸ » et éloquente en soulignant que sa révolte se ferait par un ton de prière et un vocabulaire parfois religieux dans *Les Visages inachevés*⁹ et *Terres stagnantes*¹⁰. Cependant, cette caractéristique stylistique et thématique sera successivement abandonnée par les critiques¹¹. Il en va de même pour le « sens méditerranéen de la mesure, du mystère, [et le] sentiment arabe de l'ambiguïté¹² »

⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?* Paris, Mercure de France, 2011.

⁵ Cf. Baligha Daou, *La Poésie féminine de langue française au Liban de 1910 à 1975*, thèse soutenue en 1992 à l'Université Paris-Sorbonne sous la direction de M. Robert Jouanny.

⁶ Dans sa préface à *Des femmes et de l'écriture*, Vénus Khoury-Ghata écrit : « Le roman écrit par des femmes est une mise à feu, un règlement de comptes avec un monde créé par l'homme aux mesures de l'homme qui a inventé la guerre, hérissé la planète de barbelés et fait croire à la femme qu'elle n'a pas de salut en dehors de lui. » In Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, p. 5.

⁷ Serge Brindeau, *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1973.

⁸ *Ibid.*, p. 693.

⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1966.

¹⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, Paris, P. Seghers, 1968.

¹¹ Cependant, Margaret Braswell partage ce point de vue dans son étude sur le phénomène des tâches féminines en visant sur les images et le rôle des anges dans le « domestic labour ». Selon la spécialiste ces éléments paraîtraient dans la poésie khouryghatienne et en montreraient un rapprochement à Khalil Gibran et Georges Schéhadé dont les familles respectaient les traditions chrétiennes. Voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata » in Margaret-Anne Hutton (éd.), *Redefining the Real : The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*, Oxford, England, P. Lang, 2009, p. 138.

¹² Serge Brindeau, *op. cit.*, p. 685.

comme possibles apports de la poésie d'expression française du Proche-Orient à la France, qui est une considération quelque peu dirigée par un regard rassasiant, peut-être involontairement, un goût pour l'exotisme du lecteur occidental. En revanche, son évocation de l'exil des réfugiés dans une patrie improvisée, qui effectivement marque les poèmes et les personnages de Khoury-Ghata, sera par la suite objet d'approfondissement.

Ce sera Evelyne Accad qui recadrera l'œuvre khouryghatienne dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*¹³ en 1996. Elle ne met pas l'accent seulement sur le recours à « son héritage méditerranéen¹⁴ » en l'associant à d'autres poètes libanais, mais elle souligne une prise de conscience suite à la crise du Moyen-Orient et à la guerre civile libanaise « qui s'est traduite par un resserrement thématique autour du scandale de la violence dans lequel sont pris aussi bien les Palestiniens, qu'elle évoque avec pitié, amour et haine mêlés, que ceux venus du Sud et qui créent la discorde¹⁵ ». Une attention équilibrée entre la thématique et le style de l'univers khouryghatien est présente, permettant de creuser davantage l'écriture de cet auteur, qui se distinguait de plus en plus par « les jeux de mots, les morceaux parodiques [et] les jeux onomastiques¹⁶ », en soulignant son sens du verbe et de la sonorité, ainsi que « le comique corrosif, arme [...] contre le désespoir paralysant¹⁷ ».

Accad souligne d'ailleurs l'originalité de Khoury-Ghata dans le développement du thème de la mort pour en faire un espace de vie et sur le « déchirement historique et culturel¹⁸ » constitutif de ses textes qui est une expérience collective n'excluant personne. Ce faisant, elle complète le portrait que Jean Orizet avait commencé en 1992 dans lequel il distingue, d'une part, la légèreté du ton dans l'ancrage à la maison onirique, à l'enfance, à la nature, aux sables, « au ciel du croyant, au corps sensuel, à la 'peau' dont les limites sont fixées par le cosmos¹⁹ » et, d'autre part, le ton brisé dans la poétisation de l'exil, de l'obsession des frontières selon les hommes, de la guerre et de la mort.

En 2000²⁰, dans l'anthologie critique dirigée par Katia Haddad, sur l'émergence et la formation de la littérature libanaise francophone et son rôle dans la représentation du pays, Vénus Khoury-Ghata figure seulement dans la partie consacrée aux années soixante-quinze.

¹³ Cf. Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, (avec la collaboration de Mary-Helen Becker, Erica Eisinger et al.), Paris, Karthala, 1996.

¹⁴ Evelyne Accad, « Vénus Khoury-Ghata », *ibid.*, p. 326.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Vénus Khoury-Ghata » in Jean Orizet (dir.), *La Bibliothèque de poésie*, tome 16, *La poésie contemporaine de langue française* (2^e volume), Paris, France Loisirs, 1992, p. 47.

²⁰ Katia Haddad (dir.), *op.cit.*

Malgré le caractère passionnant de son point de vue affirmant que bien que ces œuvres ne soient pas écrites en langue arabe, elles constituent des objets littéraires très significatifs dans la littérature d'un pays, l'observation des œuvres khouryghatiennes est circonscrite aux « personnages féminins souvent fantasques²¹ » et au « voile pudique de l'humour²² », ainsi qu'à une considération un peu hâtive sur le franbanais et son origine²³.

En 2007²⁴, le travail de recherche de la critique Zahida Darwiche Jabbour, à partir de l'anthologie de Katia Haddad, présente une analyse plus pointue à travers le prisme de la question identitaire de ce peuple, notamment sous l'angle de l'expérience dramatique de la guerre. Sa poésie est ainsi rappelée par le biais d'une révolte contre l'absurdité du conflit et qui « établit le procès des combattants coupables, quelle que soit leur communauté, de complicité avec des puissances étrangères élues comme des alliés contre des concitoyens, désormais érigés en ennemis²⁵ ». Il nous paraît que cet apport en lien avec l'étude d'Accad donne une dimension d'autant plus précise de la poétique khouryghatienne, même si Darwiche Jabbour met plutôt l'accent sur l'entrecroisement dans son œuvre de l'érotisme et de l'angoisse de la mort qui la chasse autant dans sa dimension personnelle que collective²⁶.

Ce dernier point contraste avec la notion de la mort comme espace de vie et avec la participation de tous au drame mondial des guerres et des faibles soutenues d'ailleurs non seulement par Accad, mais également par Orizet qui raconte une évocation des disparus telle qu'elle est presque une façon charnelle de les remettre en vie. Par conséquent, nous nous y attarderons davantage dans la première et la troisième partie.

Enfin, bien que bref pour des raisons éditoriales, le regard le plus ample et complet nous semble être celui donné par le dense article que Caroline Hervé-Montel consacre à Khoury-Ghata dans *Passages et ancrages en France* en 2012 car c'est là que la poétique de l'auteure acquiert une valeur particulière. Le portrait biographique de l'auteure et des ouvrages les plus saillants est équilibré et Hervé-Montel en identifie des phases qui permettent de comprendre le parcours de l'auteure dans une perspective diachronique des textes et dialogique des genres littéraires²⁷.

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² *Ibid.*

²³ Dans la deuxième édition revue et augmentée de 2008, Khoury-Ghata est toujours présente dans la partie consacrée aux années soixante-quinze et les textes choisis sont les mêmes. Notamment il y a un extrait tiré de *La Maestra* et un autre tiré de *Le Fils empaillé*.

²⁴ Zahida Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen Orient : Égypte, Liban, Syrie*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ « Dans le processus de création tel qu'elle le décrit elle-même, Vénus Khoury-Ghata commence par écrire un poème afin de maîtriser un sujet, avant de le développer en prose. C'est sans doute la raison pour laquelle les

L'image de « l'une et l'autre langue [qui] se fécondent dans un mouvement de marée et d'endiguement²⁸ » rend le rapport de l'écrivaine à ses langues. La critique identifie son œuvre à « un itinéraire, un voyage initiatique en écriture où se manifeste sans relâche son attachement au pays natal, sans pour autant s'y confiner²⁹ ». L'aspect de la transfiguration des éléments du cosmos par des juxtapositions d'images souligné par Hervé-Montel, en lien avec l'univers poétique surréaliste, nous semble en ligne avec l'orientation de notre recherche et avec l'originalité de Khoury-Ghata dans la création et le potentiel de la forme littéraire. Il rappelle d'ailleurs la subtile observation d'Orizet qui signalait chez Khoury-Ghata un art de décadrer les images de leur emploi habituel grâce à « une imagination qui refuse les modèles³⁰ ».

Parmi les diverses clés interprétatives à travers lesquelles opère cette forme et « la parole, qui se fait cri pour dire la chute et la blessure, le refus³¹ », Hervé-Montel désigne l'opposition au mal de vivre, le besoin d'appartenance des êtres, la rencontre et le questionnement sur le rapport à l'autre. Les thèmes récurrents de la nature, de la maison et de la mort concourent ainsi à l'élargissement de l'expérience personnelle à celle de l'épreuve collective et il nous semble qu'une possible issue se fasse par l'espoir et la solidarité³².

C'est dans ce cadre que nous avons choisi d'ouvrir une piste supplémentaire à celles des contributions constituant à l'état actuel le corpus critique sur Vénus Khoury-Ghata³³ car il nous semble que son apport au monde littéraire est encore peu exploré. En effet, même si ces sources considèrent la représentation de la société arabe et celle du pays surtout pendant la guerre civile et son statut d'écrivaine francophone, elles s'attardent principalement sur le rapport entre sa langue d'écriture et sa langue d'origine ; le rôle fonctionnel de la forme littéraire n'étant pas tout à fait apparent.

genres fusionnent dans une écriture qui abolit la première frontière. » In Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Vénus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 478.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 479.

³⁰ « Vénus Khoury-Ghata » in Jean Orizet (dir.), *op. cit.*, p. 47-49.

³¹ Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Vénus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 478.

³² Nous reviendrons davantage sur ce point dans la troisième partie de la présente recherche.

³³ Bien d'autres études, consultables dans la bibliographie des ouvrages et articles théoriques et critiques sur l'auteure, ont été prises en considération, mais celles que nous citons ici nous semblent les plus significatives pour les tournants qu'elles ont déterminés dans l'évolution de la recherche sur les œuvres khouryghatiennes en général.

En particulier, nombreuses sont les analyses qui mettent en avant la création du *franbanais*, mélange du français et du dialecte arabe libanais, telle une nouvelle langue³⁴. Au niveau thématique, au-delà du rapport à la langue et de l'image de la femme, les points qui ressortent le plus, d'après les différentes anthologies de littérature francophone et les articles dans les dictionnaires des écrivains, sont la mort, l'humour, la sensualité flamboyante de ses poésies et le sentiment de culpabilité envers son frère « dont elle a l'impression d'usurper la place dans le monde de la littérature³⁵ ».

Exposé de la problématique de recherche

Rarement caractérisée par une recherche de pur esthétisme, la production littéraire de Vénus Khoury-Ghata nous paraît s'inscrire dans une dimension d'engagement par les images. En effet, l'imaginaire³⁶ déployé par Khoury-Ghata puise dans la réalité libanaise, dans la culture arabe, dans la littérature française, dans la mythologie grecque, et dans le monde sud-américain, pour ne citer que les sources principales. Le mélange et le tissage de ces éléments ne seraient que le résultat de l'évolution continue d'une conscience de soi, de son pays et du monde, qui s'est intensifiée avec la distance physique du Liban lors de son installation en France³⁷.

³⁴ Plutôt que de « nouvelle langue », nous privilégions la définition de Caroline Hervé-Montel de « langue mitoyenne ». Il s'agit de la langue inventée par la mère de l'auteure et à laquelle Khoury-Ghata a recours « quand elle raconte le milieu familial ». Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Vénus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 478.

³⁵ Katia Haddad (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique* [2000], Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 162.

³⁶ Afin d'observer la représentation de l'imaginaire dans l'art et la poésie au Liban, Samar Nahed Hakim s'appuie sur la définition qu'en donne Gilbert Durand lors de sa conférence *La science de l'homme : science des confins de la connaissance* à Venise en 1986. Notamment, il définit l'imaginaire comme « l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital de l'*homo sapiens* [et qui] apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine. » Cf. Samar Nahed Hakim, *L'Imaginaire dans l'art et la poésie au Liban*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13-14. À partir de cette affirmation, la deuxième partie de la présente recherche s'articulera sur les dynamiques que ce « carrefour anthropologique » (G. Durand) active afin d'en déterminer la pertinence plus spécifiquement dans l'œuvre khouryghatienne.

³⁷ Voir Nicole Grepât-Michel, « Andrée Chédid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident » in Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*, Paris, Karthala, 2010, p. 325-343. Lire en particulier p. 328-329 et p. 331. Elle observe que « l'Orient est le site de la vie intime, du souvenir-songe, l'ombre d'un passé vrai alors que l'Occident est le lieu de l'imagination au travail, une force de rupture qui assiège. L'Orient et l'Occident, pour Vénus Khoury-Ghata, sont la spirale infernale et ouvrante, avec un centre bien investi qui crée cependant un être défixé du détour, du contour et des retours ». (*Ibid.*, p. 338) Le biculturalisme devient « équilibre » : « L'Orient et l'Occident vont alors devenir par l'écriture deux espaces de possession, deux espaces défendus et aimés, ce que Gaston Bachelard nomme, dans *La Poétique de l'espace*, des 'espaces louangés' : un espace saisi par l'imagination, un espace qui concentre de l'être, un instrument d'analyse pour l'âme humaine, un espace d'attraction qui se caractérise par la qualité des images qu'il fait naître, un espace vécu 'non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination'. » (*Ibid.*) Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 17.

Nous essaierons alors de comprendre si Vénus Khoury-Ghata assume un positionnement supranational appartenant à une élite restreinte pour représenter son pays d'origine, ou si elle donne la voix au peuple libanais afin de déterminer l'opérativité à la base de son œuvre, en général, et de ses métaphores, en particulier. Nous tenterons de la sorte de saisir de quelle façon cette nature se reflète dans ses œuvres, de quelle manière elle s'explicite aux yeux du lecteur et comment elle peut être opératoire en champ littéraire.

La question de la réception nous semble complémentaire dans cette optique et sera par ailleurs considérée comme fondamentale car l'appréciation de la métaphore dépend et varie selon le regard que l'on pose sur cette création et la perception que l'on a. Il s'agirait principalement d'un effet de lecture qui explicite le lien entre l'expérience de l'écrivain et celle du lecteur. La culture assume dès lors une place fondamentale dans le décryptage des métaphores du texte car elle engage une vision du monde partagée par une collectivité.

En tenant compte de ce fait, une métaphore évoquant plusieurs cultures saisit d'autant plus la complexité des rapports qui s'instaurent entre elles. Ces enjeux font émerger ce que l'on appelle un sentiment d'étrangeté dans le texte, lié à la pression qu'exerce telle ou telle *arrière-culture* ou *arrière-langue* sur la langue française. C'est dans cette dynamique que nous remarquons comment la perception différentielle d'un fait et l'importance d'une langue au sein d'une société peuvent influencer, selon la culture d'origine du lecteur, l'attribution de valeurs littéraires différentes aux signes du texte créés par l'écrivain.

Les notions d'*arrière-culture* et d'*arrière-langue* renvoient à celle d'*arrière-pays* proposée par Yves Bonnefoy. L'*arrière-pays*, qu'Yves Bonnefoy identifie à la région natale quittée pour vivre ailleurs, acquiert une valeur singulière au sein de la francophonie. Il devient le nœud d'un nouveau rapport entre la langue et la culture.

Prises entre une conception de la culture comme patrimoine et une conception de la culture comme processus, les représentations du pays mettent en jeu une évolution du concept de « culture » et qui ouvre à de nouveaux possibles³⁸. Le cœur du problème relatif à la culture est le passage d'une représentation exclusive identifiée à un territoire national où s'enracinent la langue et la culture³⁹ à une représentation fluide qui nécessite de réinterroger constamment les liens entre les cultures⁴⁰ afin de les réécrire en fonction de nouveaux enjeux socioculturels.

³⁸ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, collection « Point-Essais », 1998. Lire notamment l'analyse de l'espace des possibles défini par Bourdieu comme « un ensemble de *contraintes* probables qui sont la condition et la contrepartie d'un ensemble d'*usages possibles* ». (*Ibid.*, p. 385).

³⁹ Cf. la définition de « culture » d'Edward Tylor dans *Primitive Culture* (vol. I) [1871], London, John Murray, 1891, p. 1 : « Culture or Civilisation, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member

Au vu de cette dernière considération, nous envisageons la tension qui se crée entre l'ailleurs et l'ici, à travers ces notions d'arrière-culture et d'arrière-langue, dans sa nature positive. Leur présence « derrière et au-delà » la langue française la « décentralise », libère le texte d'un enfermement nationaliste, et décloisonne les cultures évoquées de tout contrôle institutionnel en ce sens. Ainsi, le passage d'une représentation de la culture à une autre n'est pas unidirectionnel, mais permet la multiplication de l'espace des possibles enfermés dans une zone imaginaire d'identification⁴¹ et œuvre pour la déconstruction de ces barrières invisibles.

Notre étude s'est construite autour d'une première affirmation : « la métaphore est la Relation », dans le sens qu'Édouard Glissant donne à ce terme pour analyser la nature des liens entre cultures composites dans son *Traité du Tout-Monde*⁴². En liant la notion de

of society ». [« la Culture ou Civilisation, considérée dans son sens large dans les études ethnographiques, est cet ensemble complexe qui comprend la connaissance, les croyances, les arts, la morale, les lois, les us et coutumes et toute autre capacité et habitude acquises par l'homme en tant que membre de la société ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Cette définition montre en effet l'ancrage entre la culture et l'appartenance à une société en excluant toute altérité à cet ensemble.

⁴⁰ Sophie Croiset, *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse de doctorat soutenue en 2012 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 sous la direction de Mme Laurence Rosier, p. 110.

⁴¹ Dans son article « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone », Pierre Halen définit les zones imaginaires d'identification (ZII) comme des « réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles nécessaires à l'entrée du francophone dans le champ central : la montagne pour Ramuz, les canaux et le brouillard pour Rodenbach, le rythme du tambour pour Senghor [...] Il ne s'agit pas de lieux 'réels'. À l'inverse, les producteurs des champs locaux (DS), qui n'ont pas à protester de leur 'identité' et de leur 'différence' puisqu'ils ne s'adressent pas à un lecteur étranger, n'ont nul besoin de recourir à de tels réservoirs ». In *id.*, « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone » in Danielle Dumontet et Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. [Actes du Colloque Écriture migrante – Migrant Writing – Schreiben und Migration. Johannes Gutenberg Universität Mainz – 26-28 juin 2003 (Zentrum für Interkulturelle Studien)], Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, collection Passagen/Passages Bd. 7, 2008, p. 39. Ces éléments permettraient ainsi de localiser les textes en s'appuyant sur des stéréotypes qui sont maintes fois « demandés » par les maisons d'édition elles-mêmes pour des fins commerciaux.

Dès lors, la définition personnelle que Vénus Khoury-Ghata donne au terme « francophone » dans son essai « Pourquoi j'écris en Français ? », en dévoilant les pressions éditoriales qui concourent à la perpétuation des frontières entre imaginaires eux-mêmes, est tout-à-fait parlante : « Le Francophone c'est celui qui quitte une langue qu'il habite pour une langue qui l'habite, est ma définition. À ces écrivains dits francophones, on demande des romans qui garantissent le dépaysement. Les éditeurs parisiens veulent du folklore, de l'exotisme ignorant que pour moi, venue d'Orient, le port d'une perruque poudrée et d'un jabot en dentelle est tout ce qu'il y a de plus exotique. » Vénus Khoury-Ghata. « Pourquoi j'écris en Français ? » in Frédérique Chevillot et Adèle King (éds.), *Women in French Studies*, vol. 9, Los Angeles, CA, Women in French Studies, 2001, p. 20. Sur la question de l'exotisme voir Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992. Du même auteur, lire également *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, et *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

⁴² Cf. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997. En particulier il le fait à travers deux notions différentes d'identité qui distinguent les cultures composites des ataviques : « [Concernant toute culture atavique,] une conception sublime et mortelle, que les cultures d'Europe et d'Occident ont véhiculée dans le monde, de l'identité comme racine unique et exclusive de l'Autre. La racine unique s'ensouche dans une terre qui devient territoire. Une notion aujourd'hui 'réelle', dans toute culture composite, de l'identité comme rhizome, allant à la rencontre d'autres racines. Et c'est par là que le territoire redevient terre ». (*Ibid.*, p. 195-196).

Relation⁴³ avec celle de métaphore vive de Paul Ricœur, comme figure qui n'est plus une « dénomination déviante, mais une prédication impertinente⁴⁴ », nous pourrions avancer que ce trope, activateur et producteur d'images, est le fait textuel permettant de créer un lien entre deux éléments culturels apparemment dissemblables.

La multiplication des points de vue et les possibles injectés⁴⁵ dans le réel par la métaphore ainsi considérée permet de revisiter l'identité même de Vénus Khoury-Ghata, en miroir à la situation du Liban contemporain, comme une nature « fluide » qui n'attend que d'être questionnée.

Présentation de la méthodologie

La question de la perspective devient par conséquent un problème de regard méthodologique : l'orientation de la recherche se croise avec le rôle du chercheur dans le choix des critères et des notions susceptibles d'être représentatifs d'une relation particulière entre langue et culture créant une dynamique avec le national en conciliant la scientificité analytique et les résultats retenus. Les métaphores khouryghatiennes seront appréhendées successivement selon une approche interculturelle puis transculturelle. Le choix de l'une ou l'autre lecture détermine une orientation précise dans la représentation du national dans une langue autre.

L'approche « interculturelle » suppose l'identification de socles culturels différenciés et mis en contact. L'interculturel est lié à une construction de l'imaginaire culturel à partir de l'intérieur de ses propres frontières. On conçoit alors l'autre en comparaison à notre culture, ce que montre bien le sens ambivalent, et surtout oppositionnel, du terme *inter-*, qui ouvre un interstice entre les cultures, comme une sorte de fossé.

L'approche transculturelle met l'accent sur les transitions culturelles avant d'envisager les cultures en elles-mêmes. Ce terme, nous l'empruntons notamment au procédé de transculturation étudié par Fernando Ortiz⁴⁶ dans son ouvrage *Contrapunteo cubano del*

⁴³ Pour comprendre les dynamiques de connexion qui participent à la Relation voir l'introduction de Gilles Deleuze et Félix Guattari à *Mille Plateaux* (*id.*, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980). Notamment lire la différence entre les images de la racine (p. 11) et du rhizome (p. 13 et suivantes) qui est fondamentale pour réfléchir à la perspective dans laquelle les multiplicités sont envisagées dans le dépassement de la limitante logique binaire de l'arbre-racine.

⁴⁴ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 8.

⁴⁵ Nous empruntons ce terme à Pierre Ouellet qui l'emploie pour indiquer l'action des textes littéraires dans le réel. Cf. *id.*, « Le changement de lieux. Culture et métaphore », in Joseph Melançon (dir.), *op. cit.*, p. 211.

⁴⁶ En prenant comme exemple le tabac et le sucre à Cuba, Ortiz montre qu'une transition culturelle se fait par la place d'un objet dans la société d'origine et son adaptation au sein d'une autre culture. En contact avec une autre civilisation que les natives d'Amérique, le tabac a traversé une déculturation progressive de son pays d'origine, en sacrifiant donc son côté magico-religieux, pour s'acculturer en Europe où le capitalisme portait plus sur le

tabaco y el azucar et qui nous semble en harmonie avec le rôle de la littérature et des écrivains qu'Édouard Glissant promeut dans son discours en faveur du Parlement international des écrivains : « c'est par la littérature que s'illustre ce mouvement désentravant, qui mène notre lieu à la pensée du monde. [...] Contribuer, par les pouvoirs de l'imagination, à faire lever le réseau, le rhizome des identités ouvertes, qui se disent et qui s'écoulent⁴⁷ ». Dans le champ littéraire l'écrivain deviendrait dès lors celui qui concourt à mettre en Relation toute identité appartenant à tout lieu dans le monde à travers ses œuvres par un partage qui se fait par une accumulation des richesses culturelles spécifiques.

Nous avons alors choisi une clé de lecture qui relie sa création littéraire et son rendement dans le texte avec la réalité mondiale, qui définit mieux son positionnement dans la littérature libanaise francophone et qui devient d'ailleurs la marque de son originalité. À partir de ces hypothèses, nous avons mené l'analyse des textes narratifs et non-narratifs de Vénus Khoury-Ghata sur deux terrains disciplinaires : d'une part une étude rhétorique et stylistique⁴⁸ de la métaphore, d'autre part, une analyse des enjeux interculturels et transculturels au service de la représentation - ou pas - du national. Notre parti pris de lecture est que le fonctionnement de la métaphore est au service de la représentation des cultures.

En ce qui concerne la collecte des données, nous avons procédé par une méthode de micro-lecture avec un repérage des locutions et des mots récurrents. En particulier, nous avons effectué un travail associatif, fondé sur les rapports d'identité et de similarité, et un travail différentiel, basé sur les oppositions et les différences au niveau culturel.

La grille obtenue se fonde sur une logique d'interdépendance entre la collecte des données et leur analyse. Il s'agissait de repérer des métaphores-mot et des métaphores-énoncé focalisant l'attention sur l'identification produite par le type de métaphore où le verbe « être » est apparent, puis d'effectuer une sélection de celles qui étaient fonctionnelles dans la possible expression de la culture et du national.

Ces phases correspondent ainsi à une progressive mise au point des questions principales et essentielles de la recherche où la lecture et l'encadrement théorique se construisent de pair dans la volonté de libérer le texte et le laisser parler afin de déterminer sa propre construction théorique.

caractère économique de ce produit qui a toujours gardé son côté mystérieux. Ortiz explique que finalement le tabac n'est ni une institution magico-religieuse ni une institution à caractère économique, le produit reste toujours le même, mais au niveau mondial, il est les deux, dont sa qualification de transculturel. Cf. Fernando Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre : leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, Montréal (Québec), Mémoire d'Encrier, 2011.

⁴⁷ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁸ Cf. Dominique Combe, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

En effet, bien que l'ancrage à l'Histoire comme contextualisation soit nécessaire et indispensable afin de parfaitement comprendre les implications des images créées à travers les métaphores et leurs objectifs, ce choix est fondé sur une notion de la littérature qui n'est pas déterminée, dans le sens d'« orientée », voire dirigée, par l'Histoire et par les intérêts institutionnels. Au contraire, elle est déterminante d'une vision nouvelle.

Nous avons découvert des compositions métaphoriques dérivantes des symboles « universels »⁴⁹, résultats d'une vision interculturelle, ainsi que des compositions métaphoriques qui sont elles-mêmes productrices de symboles nouveaux, issus d'une vision transculturelle et acteurs de la Relation. La nature de ces derniers est instable⁵⁰, au sens d'imprévisible, car l'« injection » d'un imaginaire autre dans le français par le biais de la métaphore en bouscule les structures préétablies en les ouvrant à d'autres possibles culturels. C'est en ce sens que la métaphore se présenterait en tant que « passeur culturel » pour la transmission d'un message nouveau qui surgit des mélanges inédits.

La phase suivant la collecte des données concerne leur exposition fondée sur un niveau plus profond d'observation qui puisse tenir compte des perspectives d'interprétation « plurielles ». En effet, il ne faut pas oublier l'aspect fondamental de la « partialité » qui, s'il est reconnu et admis, devient partialité en termes d'une proposition de perspective focalisée, documentée et problématisée.

Or, à partir de ces images retenues pour notre recherche il y aurait, nous semble-t-il, un parallélisme entre la dynamique sémantique de la métaphore - comme tension et interaction (Max Black)⁵¹ insistant sur le lien des deux termes en contexte -, et la dynamique du/des plan/s culturel/s auquel/auxquels les métaphores renvoient.

⁴⁹ Nous les entendons ici comme des symboles qui s'appliquent et concernent la totalité des peuples et des pays, et qui sont indépendants du lieu et du moment. Cf. « Le symbole », p. 1141-1146, et « Universel », p. 1673, in Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, tome IV, Paris, Le Robert, 2005.

⁵⁰ Dans la partie sur la transformation des symboles en métaphores et allégories, Deleuze explique que « le symbole est puissance cosmique concrète [...] c'est un procédé dynamique pour l'élargissement, l'approfondissement, l'extension de la conscience sensible, c'est un devenir de plus en plus conscient, par opposition à la fermeture de la conscience morale sur l'idée fixe allégorique. [...] une intensité cumulative [...] le symbole ne veut rien dire, il n'est ni à expliquer ni à interpréter, contrairement à la conscience intellectuelle de l'allégorie. C'est une pensée rotative, où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. [...] le symbole rotatif : il n'a ni début ni fin [...] Le symbole est un maelström il nous fait tournoyer jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit ». Gilles Deleuze, *Clinique et critique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 64-65.

⁵¹ Cf. Max Black, *Models and metaphors : studies in language and philosophy* [1962], Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968.

Annnonce du plan

L'exposition demande une structure conceptuelle organisée, dérivant de la comparaison constante entre ces images produites dans les métaphores et les réflexions théoriques. Ainsi, pour approfondir ces aspects nous avons organisé l'analyse en trois parties que nous avons orientées respectivement à travers une vision mono-culturelle, interculturelle et enfin transculturelle des imaginaires évoqués.

Dès le départ, il nous paraissait important de saisir les images du Liban perçu par les écrivains libanais francophones en choisissant une étude thématique et diachronique où nous positionnons Vénus Khoury-Ghata par rapport aux autres auteurs de cette littérature en français relativement jeune. En particulier, nous nous sommes concentrée sur leur sentiment et leur rapport à leur langue d'écriture dans la représentation de leur pays.

En effet, cette partie se fonde sur le principe que la métaphore fonctionne principalement par rapport à la réception, problématique étroitement liée au procès d'écriture et qui s'unit de la sorte à la notion d'ethnocentrisme selon laquelle tout homme a tendance à privilégier les valeurs culturelles du groupe social auquel il appartient et à en faire le seul modèle de référence. Nous essayons ici de saisir les enjeux de la relation langue-culture-littérature dans la représentation du Liban « malgré »⁵² l'expression en langue française et la migration loin du pays des cèdres, ressenti la plupart du temps comme une fuite par ceux qui sont restés.

En ce qui concerne la métaphore, la place qu'elle occupe dans la langue arabe classique semble se construire autrement par rapport à la langue française⁵³, un aspect qui est d'ailleurs relevé par Khoury-Ghata y compris dans ses traductions d'Adonis⁵⁴.

En particulier, nous nous demandons si les éléments qui caractérisent les métaphores khouryghatiennes s'ancrent dans une structure qui fonde toute culture, notamment les « invariants », ou s'ils sont plutôt un produit de la Relation, à partir des « lieux-communs » glissantiers⁵⁵, lieu « où chaque fois une pensée du monde appelle et éclaire une pensée du

⁵² La langue arabe littéraire serait en effet la seule à être considérée comme « un élément principal d[']authenticité culturelle » pour l'héritage de la langue arabe classique qu'elle transmet. Cf. Nadia Anghelescu, *Langage et culture dans la civilisation arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 188.

⁵³ Pour un approfondissement en ce sens, lire Nadia Anghelescu, *ibid.*

⁵⁴ Pour des réflexions supplémentaires autour de la traduction d'Adonis par Vénus Khoury-Ghata, voir Anne-Sophie Riquier, « Adonis traduit par Vénus Khoury-Ghata. Mystique d'une traduction poétique » in Marc Kober (dir.), *Poésies des Suds et des Orient : réflexions à partir des journées d'études des 25 mars, 4 novembre 2005 et 27 janvier 2006*, n° 42, Paris, L'Harmattan ; Université Paris 13, Centre d'Études des Nouveaux Espaces Littéraires ; IISMM (Institut d'études de l'Islam et des sociétés du monde musulman), collection Itinéraires et contacts de cultures, 2008, p. 251-254.

⁵⁵ Voir 4.2 *Les invariants et les lieux-communs : éléments de tissage culturel ?* dans la première partie de la présente recherche.

monde⁵⁶ ». Nous allons doubler cet axe pour saisir la nature de leur « rencontre littéraire » à travers les termes mis en contact par le procédé métaphorique dans la deuxième et la troisième partie.

Ainsi, pour montrer les enjeux interculturels au sein de ces métaphores, nous avons choisi d'examiner dans la deuxième partie les symboles universels classiques qui construisent les structures anthropologiques culturelles. Pour ce faire, nous avons pris comme point de référence, utile pour une confrontation fructueuse, l'œuvre de Gilbert Durand à partir des archétypes de Jung car cela nous a paru un schéma assez solide d'une vision interculturelle où les variantes dérivent d'une seule et unique racine.

Puis, dans la troisième partie, nous proposons une possible deuxième lecture, notamment celle d'une vision transculturelle où les identifications produites dans les métaphores dépassent tout territoire en s'ouvrant à une conception de la culture comme processus. Dans cette vision libérée d'une représentation nationaliste ou mono-culturelle du pays, les personnages khouryghatiens joueraient le rôle de métaphore du pays dans la plupart des cas.

Les dynamiques relationnelles présentes dans les romans se répercutent sur la métaphore. À travers cette figure se réalise la réalité vécue par l'écrivaine qui s'ouvre dans le texte au dialogue entre cultures. Ce dialogue est ainsi conçu en tant que partage avec une altérité et il n'est pas vécu comme une obligation, mais comme une nécessité et une adaptation de l'identité individuelle à l'époque contemporaine et aux phénomènes qui la caractérisent.

Cette vision ouvre à la réalité empirique une représentation du monde qui donne une nouvelle perspective d'observation potentielle. Dans cette perspective transculturelle, la métaphore serait l'espace symbolique du texte où la Relation se fait. Nous progressons alors dans notre affirmation de départ en questionnant les entrelacements qu'il nous semble d'entrevoir entre la métaphore dans le texte et la Relation dans la totalité-monde.

Nous nous demandons alors s'il faudrait effectuer une « déconstruction » où l'acte de la forme littéraire, unie aux réflexions de Benedict Anderson sur les communautés imaginées⁵⁷, pourrait œuvrer pour une re-signification culturelle rompant avec le contrôle institutionnel.

Une telle suggestion analytique doit se poser dans une dimension d'interdépendance avec la sphère opératoire d'expérience de la déconstruction des confins conventionnels de la nation. De la rencontre entre texte et culture à travers la métaphore, le concept de représentation nationale sort redéfini : les spécificités culturelles ne sont pas éliminées, mais

⁵⁶ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 25.

⁵⁷ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, [*Imagined communities*, 1983], (traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris, La Découverte, 2002.

ne constituent pas non plus de barrières. À travers la forme littéraire, il y aurait ainsi la confirmation d'une redécouverte du rôle de la littérature comme pratique de contrôle social qui peut en revanche agir rétroactivement sur la structure-même de ce contrôle, afin d'opérer un renouvellement. Ce dépassement de la culture considérée uniquement comme patrimoine qui dans une vision interculturelle favorise la différence insurmontable des cultures, en faveur d'une culture comme processus, comme partage d'une culture dégagée de la notion d'État-nation, se révèle ainsi comme ouverture des possibles de la culture en un continuum d'identités multiples.

En suivant cette orientation, l'observation participante des réalités culturelles qui n'ont pas eu de voix, la déconstruction de l'image réelle à travers la perception sensible du marginal et sa reconstruction dans le dispositif libéré de ces confins dans la métaphore seraient les étapes du chemin entrepris par Vénus Khoury-Ghata pour redéfinir le rôle des nations, de la langue, de la culture. C'est ainsi que se dilatent et s'annulent les frontières nationales à partir de la représentation du pays d'origine même⁵⁸ afin de le redéfinir et de lui donner une possibilité de reconstruction en termes de culture-processus. Cette figure de style devient dès lors un lieu d'action et l'imaginaire personnel s'accroît par ce contact et ce partage dans le texte des cultures évoquées dans la métaphore.

Dans les conclusions nous reprenons le potentiel de la métaphore en tant qu'espace déterritorialisée, comme objet de production et création transculturelle dans le texte. La métaphore khouryghatienne dévoile une nouvelle connaissance du monde où l'interaction est primordiale. À partir de sa « mise en style », Vénus Khoury-Ghata la livre au lecteur qui est appelé à maintenir un regard actif afin d'en saisir la mise en perspective.

Repenser le texte comme lieu déterritorialisé où mettre à l'épreuve les frontières signifie les dépasser et les traverser en même temps, ouvre une voie dans la réévaluation des littératures considérées marginales par rapport à une littérature nationale et permet une intégration des cultures subalternes « à partir du bas ».

Le positionnement de Khoury-Ghata dans la représentation du national dans ses textes n'est finalement pas défini, mais ouvert à une proposition. Nous repensons en effet à cette écrivaine comme à une confluence des tendances littéraires des auteurs libanais francophones de toute époque, un contexte où la solution est dans le maintien de ces rapports fluides.

⁵⁸ Nous développerons davantage ce point dans la première partie de la présente recherche.

PREMIÈRE PARTIE

**VÉNUS KHOURY-GHATA, PRODUCTRICE D'IMAGES POUR UN
LIBAN RECONSTRUIT**

Vénus Khoury-Ghata se démarque sur la scène littéraire comme productrice d'images, manifestations des sensations humaines inscrites dans un dynamisme où la ressemblance au modèle est le fruit de notre perception⁵⁹. Le génie de cet auteure réside dans son potentiel créatif d'images culturelles plurielles puisées dans son imagination personnelle et qui se traduisent par les nombreuses facettes du mot.

Cette écrivaine entre au cœur du Liban à partir de son village natal situé au nord du pays, Bcharré, dont la quotidienneté et le mode de vie sont lointains du centre représenté par la capitale Beyrouth. En effet, les images qui fleurissent de ses lignes proviennent de la réalité de cette localité située à 1500 mètres de hauteur où il y a autant de chèvres que d'habitants. C'est dans un article publié sur *Les Cahiers de l'Orient* que l'auteure se livre : « Mon Orient, ce sont ses cèdres, symbole de sa pérennité.⁶⁰ »

Vénus Khoury-Ghata n'hésite d'ailleurs pas à déconstruire l'image orientaliste des peintures européennes d'Eugène Delacroix et de Pierre Loti : son Orient n'est pas peuplé de chameaux, mais d'ânes et de mulets, les palmiers exotiques laissent leur place aux cèdres dont le diamètre peut atteindre dix mètres, et les contours des odalisques « nourries de loukoum, attendant le bon désir de leur maître affalées sur des divans profonds⁶¹ » s'estompent face aux corps des femmes que la vie sur cette montagne réduit à un sarment sec⁶².

L'Orient khouryghatien n'est pas celui qui s'est transfiguré par des contacts trop étroits avec l'Occident. En fait, le paysage ne se compose que de maisons basses « groupées autour des habitations des notables »⁶³ et de sept églises ; son Orient se réduit ainsi aux dimensions de ce village qui fût aussi celui du poète Khalil Gibran. Enfant, Khoury-Ghata regardait de sa

⁵⁹ Cf. Définition d'« image » in Alain Rey (dir.), *op. cit.*, tome II, p. 1817 : « Elle s'inscrit dans la *mimesis* aristotélicienne en s'écartant du problème ontologique présenté par la *mimesis* de Platon où l'image existe en tant que copie, 'production analogique' d'un modèle. Cette perspective qui joue sur l'ambivalence même de *mimesis*, où la nécessité d'analogie à un modèle nécessite également un écart du modèle représenté pour pouvoir exister, marque le passage de la reproduction à la production d'images. » Sur l'imagologie littéraire et l'imaginaire social, voir Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998. Lire en particulier p. 36-48.

⁶⁰ Vénus Khoury-Ghata, « Qu'est-ce que l'Orient ? » in Antoine J. Sfeir (dir.) et Nabil H. Frangié (éd.), *Les Cahiers de l'Orient : Algérie, Les Raisons de la colère (Qui tue qui?, Qui gouverne?)*, n° 51, Paris, Centre d'études et de recherches sur le Proche-Orient, 1998, p. 157.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155-157.

⁶² Lire Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », *op. cit.* (en particulier p. 130-131) pour des approfondissements sur les portraits des figures féminines khouryghatiennes dans le contexte de la « Lebanese rural domesticity ». [« la vie de famille dans les zones rurales du Liban ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. et notamment dans « Basse enfance » et « Un Faux pas du soleil » tirés d'*Anthologie personnelle*, puis « Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse » et « Elle dit » tirés du recueil *Elle dit*. Braswell souligne que, contrairement au contexte urbain où la femme est érotisée, les femmes dans les poèmes khouryghatien sont « dé-érotisées ». Elles incarnent, au contraire, « the rigour of physical labour and the grief of personal and collective tragedies ». [« la rigueur du travail physique et la souffrance des tragédies individuelles et collectives ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. (*Ibid.*, p. 131).

⁶³ Vénus Khoury-Ghata, « Qu'est-ce que l'Orient ? », art. cit., p. 155.

fenêtre, entre terreur et fascination, la caverne où l'auteur de *Le Prophète*⁶⁴, mort à Boston, avait demandé d'être enterré.

L'Orient de Khoury-Ghata ce sont ces gens humbles, ces hommes « qui arrachaient à la terre des plantes pauvres, mais que leurs femmes rendaient savoureuses par leur savoir-faire⁶⁵ ». À l'esthétisme immobile d'une aisance illusoire s'opposent les gestes quotidiens et la condition perpétuelle de deuil⁶⁶ de ses concitoyennes que l'auteure évoquera surtout dans le recueil poétique *Elle dit*⁶⁷. Plus en retrait que ces dernières, les hommes du village philosophent toute la journée sur « des villes englouties sous les monceaux d'ordures, des avions qui tombent comme des mouches, des navires avalés par la mer et des maladies qui frappent uniquement les citadins⁶⁸ ». Leur langue est « rocailleuse et âpre »⁶⁹ au même titre que la nature qui entoure Bcharré.

L'Orient de Khoury-Ghata c'est aussi la mort avec laquelle elle a noué un lien dès la petite enfance quand elle jouait à cache-cache se dissimulant dans les cercueils de son oncle menuisier. Ce rapport, au départ insoucieux, se transformera suite aux vicissitudes personnelles de l'écrivaine et deviendra un thème omniprésent dans ses œuvres.

Mais son Orient est aussi celui violent et lascif du palais de *Bayarmine*⁷⁰, celui sauvage de *Les Fiancées du Cap Ténès*⁷¹, celui d'une civilisation à redresser et qui est inférieure à l'occidentale dans *La Fiancée était à dos d'âne*⁷², ou encore celui fuyant et mystérieux de la Turquie au nord de l'Afrique jusqu'en Espagne dans *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*⁷³.

Ainsi, nous ne pouvons nier que dans la représentation khouryghatienne de la société arabe, toute zone géographique confondue, les romans d'inspiration historique occupent une

⁶⁴ Gibran Khalil, *Le Prophète* [1923], (traduit de l'anglais par Janine Lévy ; préface par Amin Maalouf), Paris, Librairie générale française, 1993.

⁶⁵ Vénus Khoury-Ghata, « Qu'est-ce que l'Orient ? », art. cit., p. 157.

⁶⁶ *Ibid.* : « Les femmes de mon Orient ne sont ni lascives, ni grasses, ni molles. Levées avec le jour, les dernières à se coucher, elles courent entre marmaille et vergers, cuisinent sur un feu de bois, lavant à la main un linge qu'elles suspendent à une corde tendue entre un jujubier et un murier. Du linge multicolore pour les enfants, noir pour elles éternellement en deuil d'un père, d'une mère, d'un mari [...] Les femmes de mon Orient ne se couchent que pour dormir, et ne restent au lit que pour agoniser et mourir. Aucune d'elles ne connaît Pierre Loti, pour la bonne raison qu'elles ne possèdent qu'un seul livre : leur missel de prières ».

⁶⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Elle dit* suivi de *Les Sept Brins de chèvrefeuille de la sagesse*, Paris, Balland, 1999.

Pour d'autres interprétations sur ce recueil lire Michaël Bishop, « Le dire de l'être : deux cas, Vénus Khoury-Ghata, Esther Tellermann » in *Littérature et nation*, n° 23, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 53-62.

⁶⁸ Vénus Khoury-Ghata, « Qu'est-ce que l'Orient ? », art. cit., p. 156.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Bayarmine*, Paris, Flammarion, 1988.

⁷¹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Fiancées du Cap Ténès*, Paris, le Grand livre du mois, 1995.

⁷² Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, Paris, Mercure de France, 2013.

⁷³ Vénus Khoury-Ghata, *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, Arles, Actes Sud, 2003.

place à part de sa production qui semble la clouer à la « dangereuse » trace orientaliste. La volte-face envers sa propre culture d'origine étant perçue comme flagrante, l'invective contre la déformation de la réalité socioculturelle arabe afin de plaire à l'Occident fut d'autant plus négative. Notamment, Darwiche Jabbour, qui autrefois l'avait appréciée, désapprouve « l'image sécurisante de l'Arabe violent, de l'Orient des abus sexuels pour se rassurer que sa propre culture, l'occidentale, est 'la bonne culture' »⁷⁴ et qui, selon elle, serait l'aspect prédominant dans *Bayarmine*.⁷⁵ En effet, un clivage est observable entre, d'un côté, l'écriture du village natal de Khoury-Ghata qui montre un attachement fort à ce dernier et à ses habitants, et, d'un autre côté, l'écriture de sa propre civilisation dans les termes trouvés dans *Bayarmine* qui consolideraient la construction de l'image orientaliste⁷⁶.

⁷⁴ In Zahida Darwiche Jabbour, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghata » in Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers (textes réunis par), *Littérature et Nation*, n° 24, *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 101-121. L'image des sauvages privés de tout sens de la liberté de l'individu et répondant aux basses pulsions corporels est au contraire un exercice d'écriture qui dénonce ce genre. Le voyage en Orient et la littérature de voyage sont ici ridiculisés. Bien que les éléments signalés et analysés par Darwiche Jabbour soient pertinents, nous proposons plutôt de penser ce choix comme à un acte de « transgression par la provocation », termes que nous empruntons à Marie-Françoise Chitour. Voir Marie-Françoise Chitour, « *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata ou l'ouverture du harem » in Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Les 1001 nuits' et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 199-216. Dans cette direction, nous nous joignons à la présentation du rapport entre Orient et Occident chez Khoury-Ghata que Nicole Grepât-Michel décrit comme un duel où « l'Orient occidentalisé et l'Occident orientalisé donnent un espace hybride à l'écriture qui permet d'échapper à la réduction, à l'étroitesse ». Cette dernière soutient qu'il ne s'agit pas d'« entretenir l'idée européenne de l'Orient dans ces deux romans historiques, nourrissant la force du discours culturel occidental par le renforcement des stéréotypes et le renforcement de la démonologie de l'Orient mystérieux ». Ce serait plutôt à travers le texte littéraire que l'on peut opérer « la mise en soupçon de la littérature de l'ancrage identitaire » par une esthétique du partage qui se fait par le « refus de l'étouffement communautaire et un désir voué du vertige des échanges, des partages et des excès de liberté contre l'horizon imposé et immuable d'un sol identitaire ». In Nicole Grepât-Michel, art. cit., p. 328-329, p. 331 et p. 343.

⁷⁵ En effet, ces éléments ainsi que le choix de l'image de couverture sembleraient nourrir davantage l'orientalisme stéréotypé dans *Bayarmine*. En revanche, cette orientation, suggérée par l'illustration rappelant les femmes orientales de Delacroix, sera détournée dans le texte où c'est dans le harem, élément qui aurait le plus stimulé la recherche de l'exotique par le lecteur, que ces stéréotypes seront démystifiés. Sur la condition des femmes du harem et la remise en cause du système dominé par l'homme qui, dans *Bayarmine*, aboutira dans la rébellion des concubines, lire l'article de Marie-Françoise Chitour, art. cit., en particulier p. 206 et p. 208-212. Son analyse est intéressante notamment pour la question de l'écriture de la part de femme et pour celle du genre qui participe à la remise en cause de ce système par « la prise de parole et la prise d'écriture [...] avec un point de vue narratif manifestement féminin [...] Dire ce qui jusque-là était réservé aux hommes, avoir un lieu de mémoire de soi et le transmettre, sont autant de transgressions qui participent à l'ouverture du harem et à son possible éclatement ». (*Ibid.*, p. 216).

⁷⁶ Dans sa communication au colloque sur la littérature et l'oralité au Maghreb, Sarra Gaillard analyse *Bayarmine* comme un pastiche de l'hypotexte des *Mille et Une Nuits*. Le lien à cet œuvre source se ferait par « l'écriture-création d'un univers romanesque à la manière des contes de Shéhérazade » qui suspend le récit pour susciter des questionnements chez le lecteur auxquels on répond quelques pages plus tard, tel que la fille du Vizir le fait avec ses contes. Cf. « Oralité, écriture et intertextualité dans *La Nuit sacrée* et *Bayarmine* » in *Littérature et oralité au Maghreb : hommage à Mouloud Mammeri*, Alger, Université d'Alger, Paris, Université Paris-Nord, L'Harmattan, 1993, p. 135-136. Néanmoins, bien que dans *Bayarmine* l'oralité soit effectivement sacrifiée au profit du conte écrit par Chirmazar dans son journal, plusieurs aspects montrent qu'il ne s'agit pas proprement d'un pastiche des *Mille et Une Nuits*. Par exemple dans son étude très intéressante « *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata ou l'ouverture du harem », Marie-Françoise Chitour analyse ce roman plutôt pour le télescopage avec ce texte source. Bien qu'il n'y ait pas de référence explicite, c'est dans « la prise en charge de la narration

La civilisation libanaise, ou orientale, est, la plupart du temps, effectivement très présente, mais son expression en français multiplie les perspectives et les implications liées au rapport langue-nation au lieu de les cloisonner, sans oublier bien entendu les enjeux culturels intrinsèques. Ainsi, de nombreuses questions autour de ces dynamiques émergent : Quelles sont les conséquences littéraires de la présence d'images dans une autre langue ? Et ces images, comment sont-elles déterminées ? D'où l'auteure puise-t-elle ces images à la valeur culturelle différente ? Dérivent-elles exclusivement de l'expérience et de la vision personnelle de Khoury-Ghata, ou bien, la culture d'origine concourt-elle à la création d'un imaginaire et d'une attitude particulière envers les images et envers la langue ?

La culture d'origine où Khoury-Ghata a baigné pendant toute son enfance ainsi que la culture occidentale qui a caractérisé une bonne partie de son éducation et de sa formation universitaire ont toutes les deux marqué une vision du monde qui se reflète dans ses œuvres. D'ailleurs, les images pittoresques produites par l'Occident et tenues pour représentatives du Proche- et Moyen-Orient sembleraient établir des structures qui régissent une hiérarchisation du pouvoir désormais prise pour validée et acquise, influençant ainsi le regard et la considération de l'*autre*. Quel serait alors le vrai Orient de Khoury-Ghata ?

Si, d'une part, l'on ne se fondait que sur une étude des romans, plus précisément d'inspiration historique, l'œuvre khouryghatienne paraîtrait se perdre par moments dans ces schémas tracés de l'imaginaire orientaliste, et qui ne concernent pas que le Liban, mais toute la '*umma*, et dans un discours plus large, le Levant et toutes les cultures « composites⁷⁷ ».

par une femme », le récit développé autour de la favorite, le sultan et l'esclave abyssinien que le lien se ferait. Ce, en particulier, par l'image de « la femme éprise d'un Noir ou d'un être bizarre, comme celle qui reste au chevet d'un amant repoussant dans un des contes, celui qu'Antoine Galland intitule 'Histoire du jeune roi des îles noires' et qui commence la XXII^e nuit. » Marie-Françoise Chitour, *op. cit.*, p. 201. Enfin, la différence la plus importante est explicitée par Christiane Chaulet-Achour. Elle explique que malgré les thèmes partagés de « l'adultère, l'homosexualité, le nègre [...] les orgies et les étreintes brutales, l'aspect qui éloigne *Bayarmine* du texte source est dans l'écriture de sa propre histoire de la part de la favorite Chirmazar alors que Shahrzade ne se raconte pas, mais elle raconte les histoires des autres. » Christiane Chaulet-Achour, « Contre un imaginaire sous contrôle. Pour en finir avec Shahrzade de Fawzia Zouari » in Dalila Morsly (textes réunis et présentés par), *Langages au féminin*, Angers, Université d'Angers, 2002, p. 15-16.

⁷⁷ Cf. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 35 et p. 194-195. Nous empruntons à Glissant la notion de « cultures composites » est définie par comparaison et en contraste à celle des « cultures ataviques ». Les cultures ataviques sont enracinées dans leurs idées millénaires de filiation avec le divin et, en conséquence, à la légitime occupation d'un territoire bien déterminé, alors que les cultures composites sont le résultat des contacts avec les cultures ataviques dans un espace de colonisation. Glissant fait l'exemple des Africains déportés dans le Nouveau Monde qui portent avec eux « la trace des leurs dieux, de leurs coutumes, et de leurs langages. Ces traces représentent une sorte de résistance et de préservation de ses propres racines et de ses propres origines face aux impositions de la colonisation : les langues créoles sont des traces qui représentent l'orgueil d'être ». Bien que le Liban n'ait pas été un espace de colonisation, l'hégémonie culturelle exercée d'abord par l'Empire ottoman, puis par la France ont contribué à faire du Liban ce que Georges Corm définit d'État qui ne sait pas se gouverner tout seul d'où une possible acception de « composite » que l'on pourrait attribuer à la culture libanaise.

D'autre part, nous ne saurions admettre que l'essence de l'écriture khouryghatienne puisse relever entièrement de ce genre très spécifique.

En effet, l'action créative dans le reste de son œuvre s'inscrit plus ou moins directement contre le pittoresque et puise ses représentations dans un imaginaire collectif : un imaginaire qui construit et récapitule en même temps une nation, le Liban, et ce, en particulier dans ses recueils poétiques, jusqu'à atteindre les autres peuples marginalisés et en souffrance dans le monde.

Il nous semble qu'une lecture de ces œuvres en tant qu'appartenant uniquement à la perspective orientaliste serait limitante et réductrice de la portée de l'engagement littéraire de Khoury-Ghata. En effet, son effort créatif nous semble plutôt dirigé vers un détachement de ces imposantes images nourrissant l'esprit impérialiste des siècles passés et, pour y parvenir, elle joue parfois sur l'hyperlocal. Faire prendre conscience des faits, et non charmer, serait plutôt le but de l'écrivaine et cette lecture représente une voie à explorer dans le rapport à la langue française et à la réception⁷⁸.

En particulier, il nous semble que la production de ces représentations dénouées d'orientalisme serait le résultat d'une confluence entre la perception du peuple libanais à un moment donné de l'histoire du pays interprétée par l'auteure, et celle personnelle de Khoury-Ghata. D'une part, cela donne lieu à un panorama d'images qui est explicité à travers des représentations visuelles qui se fondent sur le principe de ressemblance entre le Liban et d'autres termes. Un exemple est donné par l'image de la maison, où le *tertium*, le motif qui régit le rapport entre le comparant et le comparé, est, dans la plupart des cas, la perte, la mort et la mutilation.

D'autre part, d'autres images sont implicitement présentes et appellent l'esprit du lecteur à travers une non-représentation du pays des cèdres qui laisse l'image au niveau de la perception, d'un sentiment impossible à exprimer visuellement.

De nombreuses questions se posent alors sur la nature et les intentions des dynamiques sous-jacentes à ces images que nous, lecteurs, percevons comme « libanaises ». Ces représentations d'une perception singulière, qui est celle de Vénus Khoury-Ghata, seraient-elles classées en tant que « libanaises » car nous connaissons les origines de l'auteure ? Ou

⁷⁸ Pendant un entretien avec Gilbert Pilleul, à la question sur le pourquoi écrire en français alors qu'elle possède aussi bien la langue arabe, Vénus Khoury-Ghata répond entre autres que « cette volonté, cette boulimie de faire un livre par année, de raconter ce qui se passait dans [s]on pays étaient dues à l'éloignement. [Elle a] toujours voulu raconter [son] pays en français, pour le comprendre et le faire comprendre à ceux qui [l'] entourent ». In Gilbert Pilleul, « Entretien entre Vénus Khoury Ghata et Gilbert Pilleul » in Charles Saint-Prot (dir.), *Lettres et cultures de langue française*, vol. 21, La littérature libanaise d'expression française, Paris, ADELFF, 1995, p. 51.

bien, est-elle une écrivaine libanaise dans le sens où elle concourt à la création de l'image de la « nation Liban » ? Nous explorerons ainsi ces images en tenant compte de cette distinction fondamentale afin de saisir les enjeux qui pourraient résulter d'un statut d'images récurrentes visant à la construction d'un imaginaire national.

Pour ce faire, il est nécessaire d'élargir nos horizons de recherche également aux autres auteurs libanais francophones pour identifier les différentes modalités dans la représentation du pays et les événements qui en ont orienté les choix stylistiques, ainsi que de remonter dans le temps aux causes qui auraient pu favoriser une écriture singulière du pays des cèdres.

Le ressenti général sur le Liban, vu de l'extérieur, tel un lieu de passage, d'ouverture et de lien en même temps, a probablement été déterminé par la particulière position géographique qui l'a élevé au rôle de charnière entre l'Orient et l'Occident pour des raisons autant commerciales que culturelles, ce qui a attiré l'attention et l'intérêt des puissances européennes en période impérialiste, d'où les nombreuses contributions dans la littérature de voyage qui donna un premier regard littéraire européen sur le Liban.

Cependant, ce premier regard n'influença pas seulement le regard des Européens sur le Liban, mais également celui des Libanais eux-mêmes dont les contacts avec la France, leur sauveur de l'emprise de l'Empire ottoman, furent intensément déterminés d'abord par les missions religieuses chrétiennes dans la zone du Mont-Liban et ensuite par l'institution du Mandat français au Liban en 1920 jusqu'en 1943⁷⁹.

Ainsi, l'impact qui fut d'abord de communion religieuse avec la communauté maronite du nord du Liban évolua dans le sens d'une influence culturelle que l'historien Georges Corm identifie surtout dans les « différentes conceptions de la nation venues de France et d'Europe⁸⁰ ». Il souligne en outre l'apparition simultanée au Liban d'autres discours idéologiques qui animaient le XIX^e siècle européen, notamment la vision de l'impérialisme européen sur l'Orient et l'Islam, la supériorité de la civilisation chrétienne, la laïcité et la séparation de l'Église et de l'État, l'anti-impérialisme et le socialisme, les idées sur le progrès et sur les sciences, qui contribuèrent tous à former une perception et des passions idéologiques orientant la psychologie des Libanais⁸¹.

⁷⁹ Georges Corm, *Le Liban Contemporain : histoire et société* [2003], Paris, La Découverte, 2012. Lire en particulier p. 19-20 et p. 86-92.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

⁸¹ Cf. *ibid.*

Par conséquent, la littérature libanaise francophone⁸² est aussi porteuse, plus ou moins consciemment selon les époques, de ces dynamiques idéologiques enracinées depuis plus d'un siècle dans les esprits de ce peuple. Ce sera surtout à travers la plume des pionniers que, par exemple, l'on saisira la portée de la création d'un sentiment d'union nationale qui passe par la visualisation des frontières constituant la nation-même. Les conséquences des faits se croisent de telle manière à celles des préoccupations menées dans l'étude de Benedict Anderson sur la nation en tant qu'image inventée et vouée à développer un sentiment d'appartenance profitant de l'inexplicable « extraordinaire attachement qu'éprouvent les hommes pour les objets [...] de leur imagination⁸³ ».

De plus, si l'on considère également l'axe déterminé par l'autorité exercée à travers les outils de formation stratégique, tel que le soutient Saïd dans *L'Orientalisme*, nous pouvons avoir une vision d'ensemble sur les effets que la scolarisation en français au Liban a produit sur le peuple. L'exemple du choix « des groupes, des types et des genres des textes mêmes qui acquièrent de la masse, de la densité et un pouvoir de référence⁸⁴ » n'est pas le seul outil de formation stratégique, les études géographiques de la carte de la France participent aussi à ce projet, notamment dans l'effet que la visualisation de la géographie de l'hexagone crée chez ceux qui ne sont même pas au courant de celle de leur propre pays. Il y aurait dans cette démarche une volonté d'imposer l'image de la nation française qui, si l'on suit le raisonnement d'Anderson, permettrait d'élargir les frontières de ces communautés imaginées par ce sentiment d'adhésion.

Loin de mener un procès contre les tactiques géopolitiques des puissances européennes en ces lieux, il est tout de même nécessaire d'en tenir compte pour les enjeux externes et internes au pays qu'engage une production littéraire, dans une langue qui n'est pas celle d'origine.

À ces éléments s'ajoutent bien sûr les dynamiques intrinsèques au Liban, en particulier le confessionnalisme qui a joué un rôle exemplaire dans la détermination d'un regard particulier

⁸² Cette littérature est définie par Kadia Haddad comme la « première littérature nationaliste en français [...] première à passer de la simple imitation à la véritable invention littéraire, première à s'intéresser au concept de la modernité et à l'introduire dans le monde arabe [...] première à s'intéresser à des genres littéraires neufs pour la région, comme le théâtre, première aussi à s'ouvrir aux essais, passant en cela de la sensibilité à la rationalité ». In Kadia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 22.

⁸³ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 9. Cf. *ibid.*, p. 174-176 : « À travers l'imprimerie, la carte mercatorienne apportée par les colons européens commençait à façonner l'imagination des populations d'Asie du Sud-Est. [...] les dirigeants thaïs se missent à voir dans les frontières des segments d'une ligne cartographique continue qui ne correspondait à rien de visible sur le sol, mais démarquait une souveraineté exclusive enclavée entre d'autres souverainetés ».

⁸⁴ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme* [1978], (traduit de l'anglais par Catherine Malamoud), Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 33.

des écrivains et des penseurs sur leur pays. Il rentre dans l'aura d'influence que les institutions au pouvoir ont pu exercer sur les auteurs libanais et sur leur choix de la construction en images d'une littérature nationale en arabe, en anglais, ou encore en français.

Or, il nous semble que cette construction en images d'une littérature nationale n'a pas à être considérée comme une expression d'un nationalisme conçu en termes d'« idéologie politique de quelqu'un d'autre⁸⁵ », mais plutôt « comme une manière d'être au monde à laquelle nous sommes tous soumis⁸⁶ ».

Nous nous reportons alors à l'éditorial de *L'Orient* du 13 juillet 1945 par Georges Naccache lequel valorise « l'originalité très authentique de ces peuples de l'Orient méditerranéen⁸⁷ ». Il rejoint le propos de Hector Klat et anticipe l'œuvre d'Anderson : « Qui dit culture implique une double notion d'humanisme et d'universalité : une culture est en principe incompatible avec le nationalisme qui est, par définition, limitatif et exclusiviste⁸⁸. » Cette littérature opérerait ainsi non en faveur d'une reconstitution des frontières nationales, mais de celle d'une identité perdue et qui se fonderait sur ce principe de culture auquel les guerres et les enjeux géopolitiques ont enlevé les notions d'humanisme et d'universalité le constituant.

Ainsi, la problématique du rapport entre la culture et la représentation du Liban serait au cœur de la question identitaire bousculée par la présence d'une langue d'écriture autre que celle d'origine et qui, dans le cas spécifique de Khoury-Ghata, est perçue comme une langue d'accueil et un garde-fou contre les « dérapages » de l'arabe⁸⁹.

En somme, de multiples dynamiques sont interpellées dans ces enjeux littéraires qui révèlent un imaginaire national construit autant par le conditionnement d'un comportement culturel que par la langue française, les deux menant à la création d'une constellation de représentations structurées dans un imaginaire que Vénus Khoury-Ghata et les autres auteurs libanais francophones livrent au lecteur.

Au vu de ces considérations sur sa dynamique interne, cela nous paraît manifeste que Khoury-Ghata ne tombe pas victime de l'orientalisme⁹⁰. De plus, il est important de comprendre le lien qui se crée entre les images et l'imaginaire national dans son expression littéraire. Par conséquent, nous explorerons, d'abord, les images phares qui identifient le pays

⁸⁵ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Georges Naccache, *L'Orient*, Beyrouth, [s.n.], 13 juillet 1945 (éditorial).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins.

⁹⁰ Du moins elle ne le fait ni involontairement ni inconsciemment. L'auteure avoue avoir dû s'en approcher pour certains de ses romans d'inspiration historique. Cf. le sous chapitre 2.1 *La langue* dans la deuxième partie de la présente recherche.

des cèdres dans la littérature libanaise francophone, afin de pouvoir constater, ensuite, à quel niveau l'influence de l'orientalisme aurait éventuellement opéré dans leurs œuvres, et de comprendre, enfin, le moteur premier et le but principal de ces représentations.

1. Les images du Liban

1.1 Imaginaire de l'orientalisme : le Liban comme paradis

Aux yeux d'un lecteur occidental, les premières images du Liban dans la littérature libanaise en français renvoient à une image idyllique⁹¹. Le pays des cèdres est observé à travers le filtre d'un paysage renvoyant aux gloires passées phéniciennes et aux débuts il est surtout identifié à la montagne. Cette dernière est en particulier qualifiée par la pureté de sa nature et elle est assimilée aux images qui symbolisent l'ascension, et plus spécifiquement une élévation spirituelle.

Notamment, cet aspect était valorisé par le contraste avec la côte qui, chez Eveline Bustros, était représentée « comme lieu du labeur servile, de l'exil et de la chute, comme un lieu touché par la mort⁹² ». Le chemin qui menait au pied de la montagne vers le sommet devenait dès lors un rite de passage pour une élévation de l'âme et une purification du corps qui éloignait des épidémies qui touchaient le littoral⁹³.

La représentation édénique du pays est présente autant dans les carnets de voyage des orientalistes du XIX^e siècle que dans les écrits des pionniers de la littérature libanaise en français. En effet, la francophilie ouvertement déclarée par *La Revue Phénicienne*, dont l'un des buts était l'émergence d'une littérature libanaise d'expression française, se traduit également dans l'activité d'écriture par un mimétisme littéraire visant à montrer la maîtrise « quasi épurée de la langue française et l'influence des thèmes symbolistes et parnassiens sur les jeunes 'littéraires'⁹⁴ ».

Nous nous attarderons donc brièvement sur ce mouvement francophile qui valorise la phénicianité du Liban pour essayer de comprendre les dynamiques qui faisaient de son image idyllique un symbole à la fois de lien avec l'Occident et de fierté nationale.

Premièrement, selon Katia Haddad, l'image d'un Liban idéalisé à travers sa montagne exprimait l'influence exercée par la France car « ce thème se trouve à profusion dans presque

⁹¹ En effet c'est une image paradisiaque dans le regard occidental, alors que pour ces écrivains il s'agit d'une écriture dont le but n'est pas l'idéalisation que l'on trouve dans les textes orientalistes, mais plutôt une représentation réaliste. Cf. Caroline Hervé-Montel, *Renaissance littéraire et conscience nationale : les premiers romans en français au Liban et en Égypte, 1908-1933*, Paris, Geuthner, 2012, p. 173.

⁹² Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 39.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

tous les récits de voyage en Orient du dix-neuvième siècle européen, et surtout français »⁹⁵, notamment chez Alphonse de Lamartine, Ernest Renan et Maurice Barrès. Chez d'autres auteurs, tels Gérard de Nerval, cette même idéalisation du paysage était transférée aux valeurs et aux coutumes des habitants⁹⁶.

Les travaux des orientalistes du XIX^e siècle touchent profondément Charles Corm, fondateur de *La Revue Phénicienne*, qui fut très influencé par la lecture de Barrès et de Renan. Il développa ainsi son intérêt et sa nostalgie d'un passé glorieux qu'il condensait dans le symbole de la montagne et l'idéalisation de la figure du muletier, en le croisant aux représentations européennes et à une forte quête de légitimité qui se passait par une filiation avec le divin.

En effet, au lieu paradisiaque nourri par les éléments de la nature, s'ajoute le côté mystique de ces lieux en montrant par la nature glorifiée cette présence divine⁹⁷. Pour ce faire, Charles Corm chercha à créer un lien en passant par la mythologie universelle comme justification de la présence du divin : le recours au culte oublié d'Astarté, l'avatar phénicien d'Aphrodite, en est un exemple saisissant⁹⁸. De plus, dans *La Montagne inspirée*, Corm transforme les montagnes autour du Nahr Ibrahim, région dédiée à Adonis, en un pays habité par les dieux. L'union au monde occidental se fait par le mélange de ce culte phénicien à celui de Dionysos à travers le thème des processions bachiques ; la montagne mystique devient alors un élément officiel de la mythologie libanaise⁹⁹. Corm rejoint de cette manière la même ligne de pensée héroïque, de vénération et de présence du divin qui aurait justifié les voyageurs occidentaux dans leur but d'élargissement des frontières nationales et leur soif du pouvoir par la diffusion de leur propre culture, à leur yeux plus « civilisée », à travers les missions religieuses.

Tel que le soutient Haddad, il est alors évident que l'idéologie menée et soutenue par *La Revue Phénicienne* a marqué les écrivains libanais en agissant sur leur propre vision du pays des cèdres en orientant sa mise en œuvre littéraire dans les poèmes et les romans¹⁰⁰. Elle aurait de la sorte contribué à la formation du Liban dans les frontières des années vingt et elle

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁹⁶ Cf. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851.

⁹⁷ Cf. l'arrivée de Barrès à la grotte d'Afqa aux sources du Nahr Ibrahim : « Quel émerveillement grandiose ! Voici l'amphithéâtre fameux, la masse d'eau qui s'échappe de la haute grotte, le mur circulaire, les immenses rochers. Imaginez une combinaison du cirque de Gavarnie et de la fontaine de Vaucluse, avec l'éboulement pathétique d'un temple. C'est un lieu religieux. [...] Tout invite au silence et à la vénération. On se meut ici dans une pensée grandiose et de qualité héroïque. La présence de la divinité est certaine ». Maurice Barrès, *Une enquête aux pays du Levant* [1923], Houilles, Manucius, 2005, p. 75.

⁹⁸ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 42.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

l'aurait poussé à l'existence par le biais de la littérature. Cependant, la réalité à laquelle le lecteur, libanais ou français, se confrontait, n'était que fictive car filtrée par cette forme de glorification du Liban : la description magnifiant le pays, accompagnée de l'extase mystique qu'il procure, ainsi que la survalorisation de la frugalité et de la sincérité de ses habitants¹⁰¹, auraient été promues de telle manière pour mettre en valeur l'authenticité de la nature libanaise en opposition aux vices du monde occidental.

D'un côté, le but de ces portraits était de produire chez le lecteur occidental la volonté de se détacher de ses vices et rejoindre la pureté libanaise, de l'autre côté, le lecteur libanais aurait développé une conscience de son pays qui l'aurait rassuré dans ses possibilités et son potentiel en tant que nation. Cette lecture était, en effet, le résultat espéré par *La Revue Phénicienne* qui accueillait le Mandat français d'abord « comme une libération et une promesse d'avenir brillant¹⁰² » en opposition au nationalisme arabe, puis comme une possibilité d'élargissement des frontières du Liban autour du Mont-Liban indépendamment du reste de la nation.

De plus, l'attribution du Mandat pour gouverner le Liban à l'issue de la Première Guerre mondiale officialisa l'hégémonie que la France exerça sur ce pays. À la lumière de ces faits, il est possible de mieux encadrer l'élan des précurseurs de la littérature libanaise en français vers une renaissance des lettres qui pouvait les faire évoluer. Il s'agissait surtout de chrétiens, en particulier des maronites. L'historien Georges Corm qualifie de « canonique¹⁰³ » l'histoire qui se développa ensuite. Les missionnaires européens avaient en effet centré leur action religieuse, ainsi que culturelle et civilisatrice, dans la région chrétienne du Liban, ce qui contribua à une idéalisation des liens qui unissaient la France et le Liban dans cette communauté religieuse.

La naissance de cette littérature s'inscrit dans un sentiment d'enrichissement de la littérature française, d'une part, et un traumatisme culturel, d'autre part. La source de ce choc serait, de nature interne au Liban et assimilée au « communautarisme étriqué¹⁰⁴ » qui caractériserait les Libanais et qui déterminerait l'incapacité de ce « peuple impossible¹⁰⁵ » à se gouverner sans recourir à l'arbitrage de l'étranger ; et également de nature externe comme nous l'avons mentionné, notamment à travers les influences du regard français sur le Liban

¹⁰¹ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 50.

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.

¹⁰³ Georges Corm, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁵ *Ibid.*

dans des œuvres tels *Voyage en Orient* de Lamartine¹⁰⁶ et *Une enquête aux pays du Levant* de Barrès.

Ces récits eurent une forte incidence non seulement dans les thèmes, mais également dans la forme littéraire. La production libanaise en français de ces pionniers résulterait alors d'une littérature d'imitation dont les termes, voués à une survalorisation du pays, la classent dans une littérature plutôt désuète aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui. Néanmoins, elle se révéla indispensable pour sa propre évolution¹⁰⁷.

Enfin, le chemin choisi par *La Revue Phénicienne* semble ainsi poursuivre, de façon plus organisée et encadrée, le militantisme nationaliste introduit dans la littérature libanaise francophone par son initiateur, l'écrivain Chekri Ganem, qui dans son roman *Da'ad*¹⁰⁸, publié en 1908, dénonça « la perfidie des Ottomans jouant sur les dissensions confessionnelles pour maintenir le Liban sous leur tutelle¹⁰⁹. » Il poursuivit son militantisme également à travers la figure du héros conquérant d'*Antar*¹¹⁰ en 1910, pièce qui caractérisa la littérature libanaise comme une « littérature de combat [qui] se veut à la fois syrienne-libanaise, arabe et 'française'¹¹¹ ». Cependant, cette action se fait sous deux perspectives différentes qui agissent de manière rétrospective pour *La Revue Phénicienne*, et de façon prospective chez Ganem qui aborde les problèmes réels du Liban et de la région par les vicissitudes de la figure du « bâtard¹¹² » symbolisant le composite¹¹³.

Nous observons dès lors que la complaisance envers les Français, et le lecteur occidental en général, laquelle a déterminé cette image paradisiaque à partir de *La Revue Phénicienne*, se développe autrement chez Ganem. En effet, ce dernier soulève un point qui sera fondamental

¹⁰⁶ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, Paris, Hatier, 1925.

¹⁰⁷ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 42 : « [dans les romans,] la construction du récit manque de solidité et la cohérence fait défaut aux personnages, le souci vériste, l'aspect par trop documentaire et qui tient à construire une image fidèle en même temps que magnifiée du Liban embourbe le récit [...] Dans la poésie c'est l'attachement à une poésie régulière, rimée et versifiée qui pose le plus grave problème, car l'absence de sens du rythme et de la musicalité enlève souvent toute saveur à des poèmes qui vont de surcroît chercher leur sujet d'inspiration dans la sensibilité et le patrimoine français du siècle précédent. [...] Elle constitue cependant une indispensable étape d'imitation sans laquelle une littérature francophone novatrice et individuée n'aurait pas été possible ».

¹⁰⁸ Chekri Ganem, *Da'ad*. Paris, Fasquelle, 1908.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁰ Chekri Ganem, *Antar*, Paris, Librairie théâtrale, 1910. À ce sujet lire Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban » in Sarga Moussa et Michel Murat (dir.), *Poésie et orientalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 179-192.

¹¹¹ Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban », art. cit., p. 180.

¹¹² Katia Haddad, *ibid.*, p. 23.

¹¹³ Cf. Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban », art. cit., p. 182-183. Nous utilisons ici le terme « composite » dans son acception positive et pas celui de « disparate » car Antar « rachète son origine impure par sa bravoure dans les combats contre les tribus adverses ». Ce drame historique est ressentie « dans le contexte syro-libanais [...] comme une allégorie des combats du nationalisme arabe [et] comme une célébration du métissage ». Dominique Combe, *ibid.*, p. 183.

dans l'étude et la compréhension de futures images littéraires du pays des cèdres et de ses habitants : l'identité « déchirée et paradoxale¹¹⁴ » et l'appartenance nationale floue de ce peuple déterminées par la complexité de l'histoire libanaise.

Ghazi Ghazayel explique que ce choc se produisait chez les auteurs libanais de langue française au niveau identitaire car ils essayaient « de faire une synthèse culturelle par l'intermédiaire d'une langue qui n'était pas leur langue maternelle et qui les mettait davantage en mal d'identité¹¹⁵ ». Par conséquent, il nous semble essentiel de croiser la problématique des images du Liban dans cette littérature, à celle de l'expression linguistique pour mieux encadrer le contexte de ces représentations.

En ce qui concerne les débuts de la littérature libanaise en français¹¹⁶, nous pouvons affirmer que Ganem comme Klat, montre que la langue était « un fabuleux outil de conquête¹¹⁷ ». La « conquête » nous semble représenter à cette époque ce besoin de proximité à un destinataire ciblé, le public français, non seulement par les images d'un paradis à atteindre, mais aussi par leur expression dans la langue de ce destinataire¹¹⁸. Ce type de production manifeste un mimétisme également dans l'expression linguistique.

En parcourant toutes les représentations qui se sont succédé dans les années vingt-quarante, l'idée générale serait celle d'un passage obligé par des images déjà fabriquées. Que ces dernières soient élaborées par les Européens, ou qu'elles fassent partie de l'héritage phénicien, ou du patrimoine de la 'umma arabe, l'imaginaire national qui construit les représentations du Liban à partir du pittoresque serait en apparence fixé à un socle avec des symboles bien précis et déjà définis.

Néanmoins, une figure intermédiaire¹¹⁹ entre la survalorisation édénique du paysage et celle de sa réévaluation loin du pittoresque est représentée par l'écrivain Fouad Abi Zeyd qui fut l'un des premiers à écrire des poèmes sur les éléments méditerranéens primordiaux sans des fins francophiles ouvertement déclarées. Notamment, dans le recueil *Poème de l'été*¹²⁰ de

¹¹⁴ Georges Corm, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁵ Ghazi Ghazayel, *Les Problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1975-1987)*, thèse de doctorat soutenue en 1990 à l'Université Paris-Sorbonne sous la direction de M. Robert Jouanny, p. 33-34.

¹¹⁶ Voir Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban », art. cit., p. 180.

¹¹⁷ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ Par exemple, le poème « Mots français », en préface au recueil *Du Cèdre aux lys* de Klat, explicite un amour pour la langue française et pour sa littérature en y énumérant les auteurs français et leurs œuvres. Cf. Hector Klat, *Du Cèdre aux lys* [1935], Beyrouth, Imprimerie catholique, 1964, p. 17-20.

¹¹⁹ Haddad le considère comme le « lien entre les poètes francophones des années vingt-quarante et ceux de la période suivante » in Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 64.

¹²⁰ Fouad Abi Zeyd, *Poème de l'été* [1936] in *Œuvres poétiques*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 1996.

1936, l'air, le feu, le soleil, la mer, la terre de la végétation et la solidité des rochers, entre autres, sont traités différemment.

1.2 Le Liban charnière Orient-Occident à l'époque de l'indépendance, du local à l'universel

Une autre image qui correspond au Liban est celle, plus conceptuelle que visuelle, de la charnière entre l'Orient et l'Occident. En effet, cette image, signée Michel Chiha dans l'un de ses éditoriaux de 1944 sur le quotidien francophone *Le Jour*, est représentative d'un état d'esprit des Libanais. Ce journaliste, fondateur de ce quotidien avec Charles Announ et Bechara el Khoury en 1934, se démarque comme héraut du mouvement de la phénicianité sur la même longueur que Charles Corm, mais fort d'une meilleure connaissance du pays qui lui permettra d'éviter toute forme d'idéalisation.

L'image de la « charnière entre l'Orient et l'Occident » donne ainsi une vision plus consciente de la direction que l'on veut faire prendre au pays des cèdres et introduit un nouveau point de réflexion sur une identité moins ancrée dans le local et plus ouverte vers l'universalité de l'homme¹²¹. Dans son essai du 9 mars 1944, Chiha affirme que « l'exotisme est une chose qui vieillit [et] quand tous les pays se rejoindront, on s'étonnera moins des singularités de l'Inde et de la Chine. Depuis Montesquieu, on se demande de moins en moins en Europe, comment on peut être Persan¹²² ». Il se joint ainsi à la volonté d'une union explicitée également par Sélim Abou soutenant que la séparation de l'Empire romain en deux entre Orient et Occident, unis auparavant sous Théodose, marquerait l'existence d'une union qui a été rompue et qui serait ainsi la source des problèmes actuels dans les rapports entre ces deux mondes. Nous remarquons une prise de conscience envisageant l'universalité autrement qu'à partir du centre représenté par l'Occident : un « effacement » des nations qui soit possible du moins dans la littérature¹²³.

¹²¹ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 70 : « un renoncement au ghetto du pittoresque pour intégrer l'universel ».

¹²² Michel Chiha, *Essais I*, Beyrouth, Éditions du Trident, 1950, p. 38.

¹²³ Ces considérations sont d'autant plus intéressantes si l'on réfléchit à la conception que Vénus Khoury-Ghata a de l'écriture comme patrie, idée que l'écrivaine emprunte à Antonio Tabucchi. C'est pendant la guerre que Khoury-Ghata, coupée du pays et des siens, s'était « raccrochée à la langue française devenue en même temps [son] antagoniste et [son] refuge, [sa] source d'angoisses et [sa] certitude ». Dans son essai « Pourquoi j'écris en Français ? » elle déclare : « Écrire en français revenait à écrire sans risques, sans confessions, sans danger. La langue arabe appartenait à ceux dont je partageais les terreurs par l'image seulement. L'arabe appartenait à ceux qui en mouraient. L'idée chère à Tabucchi : l'écriture pour patrie trouvait tout son sens. J'appartenais à une patrie de papier dont je pouvais défaire ou refaire la géographie au gré de mes besoins [...] Patrie qu'on emporte

Ces constatations montrent une volonté d'ouverture différente par rapport à celle à l'égard de la France qui avait caractérisé la littérature libanaise francophone des premières décennies. Année de l'indépendance du Liban, 1943 marqua dès lors un tournant dans la littérature pour l'approche différente que les écrivains de l'époque eurent vis-à-vis de leur pays. Cette période marque une profonde transformation dans l'approche aux mêmes thématiques touchées dans les années vingt-quarante et remises en question sous cette nouvelle perspective qui sort du local pour atteindre l'universel.

Le changement majeur dans la description du pays par rapport à l'époque précédente se fait par l'abandon du pittoresque qui avait jusqu'à présent « ghettoisé » les écrivains soucieux du regard français, et l'on passe à la priorité de la réalité telle que la voyaient les destinataires libanais. On s'éloigne alors d'une représentation ciblée à la survalorisation du mythe local duquel on puisait, par exemple, pour faire d'Adonis l'incarnation de la phénicianité et ériger Antar en héraut de la libanité. Les écrivains de l'époque de l'indépendance, dont Nadia Tuéni est l'une des plus représentatifs, puisent plutôt du fonds mythologique universel en créant une poésie où « chaque être humain peut en même temps se reconnaître¹²⁴ ».

La représentation du pays gardait sa place dans cette littérature sans pour autant en constituer l'essentialité. L'attitude de ces écrivains est principalement tournée vers l'expérience autant collective qu'individuelle. Notamment, l'expérience individuelle se concentrait sur le procédé de l'écriture, comme expression de leur rapport au monde « que celui-ci soit circonscrit à la société environnante, ou envisagé dans sa vastitude, qu'il soit inscrit dans le visage de l'autre ou dans celui de la multitude¹²⁵ ».

C'est à cette époque que les genres abordés par cette littérature se multiplièrent, outre la poésie et le roman, le théâtre aussi entre dans le scénario littéraire francophone libanais. D'ailleurs, la nouvelle organisation politique donnée par l'indépendance du Liban développe une littérature qui se questionne par le jaillissement des écrits théoriques et journalistiques.

Parmi les essayistes, Sélim Abou émerge pour avoir rassemblé les thématiques abordées par les poètes, les romanciers et les dramaturges et leur avoir donné « une cohérence et un soubassement théorique¹²⁶ ». On assiste dès lors à une évolution vers un modèle anthropologique universel sans pour autant gommer l'aspect local. Les écrits de cette époque

sur son dos tel le nomade sa tente pour l'implanter sur un sol plus clément. Patrie partagée avec d'autres égarés entre deux langues, les Kundera, Castillo, Bianciotti, Ben Jalloun, Boudjedra, Mimouni et qui erraient comme moi parce qu'elle résistait à nos phrases toutes en circonvolutions, à nos nombreux adjectifs et nombreuses métaphores ». In Vénus Khoury-Ghata, « Pourquoi j'écris en Français ? », art. cit., p. 18-19.

¹²⁴ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 66.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 70.

montrent le dépassement du décalage entre les écrivains des années vingt-trente et leur époque, en atteignant une harmonie qui, pourtant, ne caractérisera que la période initiale de l'indépendance.

Néanmoins, avant de découvrir une nouvelle facette du Liban dans la littérature libanaise, nous tenons à souligner que la volonté d'universalité qui n'aurait pas son centre en Europe, mais dans la zone méditerranéenne en général, dévoile tout de même des influences européennes au niveau du genre, notamment le théâtre. Trente ans après Ganem, ce fut au tour de Schéhadé de reprendre le genre théâtral en le faisant évoluer vers une modernité¹²⁷ dont la poésie en est le moteur¹²⁸.

Haddad souligne la légèreté apparente de l'œuvre théâtrale de Schéhadé qui met en scène les problèmes de son époque en dénonçant les préoccupations de la communauté des Libanais émigrés, notamment dans *L'Émigré de Brisbane*¹²⁹, d'une part, et la menace de la bombe atomique dans *Les Violettes*¹³⁰, en soutenant l'antimilitarisme dans *Histoire de Vasco*¹³¹ et en se concentrant sur le passage difficile de l'adolescence à l'âge adulte dans *La Soirée des proverbes*¹³², d'autre part.

Bien que son œuvre soit difficilement classable, car à la confluence de plusieurs mouvements entre le surréalisme et le Nouveau Théâtre, Schéhadé marque dans cette période une modernité non seulement par le recours au genre théâtral, mais il devient aussi un point de référence¹³³ pour une revalorisation du voyage qui n'est plus conçu en termes de découverte territoriale. Le déplacement assume une nouvelle connotation qui n'est plus liée à une ascension comme signe de retour à des origines nationales, mais il est considéré comme un voyage initiatique, « cheminement à la foi vers [l]a mort et vers une meilleure connaissance de soi et de l'humain¹³⁴ ».

¹²⁷ Cf. *ibid.*, p. 69.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁹ Georges Schéhadé, *L'Émigré de Brisbane*, Paris, Gallimard, 1965.

¹³⁰ Georges Schéhadé, *Les Violettes*, Paris, Gallimard, 1960.

¹³¹ Georges Schéhadé, *Histoire de Vasco*, Paris, Gallimard, 1956.

¹³² Georges Schéhadé, *La Soirée des proverbes*, Paris, Gallimard, 1954.

¹³³ Il fut le premier lauréat en 1986 du Grand Prix de la Francophonie.

¹³⁴ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 63.

1.3 Le Liban : « Deux négations ne font pas une nation^{135!}»

La période suivant l'indépendance a engendré une nouvelle image du Liban qui va de plus en plus vers l'abstraction, explicitation de la confusion et de la souffrance que les années quarante-cinquante causèrent aux Libanais. La charnière entre Orient et Occident laisse alors sa place à un Liban représenté telle une nation « née de deux négations¹³⁶ ». C'est encore un journaliste, Georges Naccache, fondateur de *L'Orient* en 1924 avec Gabriel Khabbaz, qui ne reconnaissant plus son pays dont l'identité déterminée dans un pacte qui masquait « l'opposition profonde entre deux aspirations frustrées et une difficulté à se projeter dans un même devenir¹³⁷ » se résumant dans l'expression « ni Occident, ni arabisation¹³⁸ ».

Marqué d'une honnêteté intellectuelle qu'il paya par la censure d'abord et la prison ensuite, Naccache, né en Alexandrie d'une famille d'expatriés libanais, revient au Liban pour ses études d'ingénieur et s'engage pour la cause libanaise en tant que ministre, à plusieurs reprises, à côté du président Fouad Chéhab. Dans ses écrits, il fait preuve d'une conscience lucide de la situation obscure d'un Liban qui continue d'exister dans la pérennité et la perpétuité de grands problèmes qui sont nés dans et de la violence depuis l'indépendance en 1943.

C'est à ce moment que l'image du pays s'éloigne, de plus en plus, d'une représentation à partir de la description du paysage pour rester « bloquée » à l'étape de la perception. Le paradoxe face auquel se trouvent les Libanais après l'indépendance les empêche de traduire en image un Liban supposé « autonome » sans réellement l'être.

Les enjeux subjacents les événements douloureux et les problèmes politiques qui empoisonnent le pays sont tout particulièrement présents dans les œuvres littéraires de Farjallah Haïk où la représentation du Liban se passe par l'explicitation du rapport conflictuel entre l'individu et la société.

L'image du Liban, comme nation bâtie sur une double négation, se décale du paysage aux personnages qui sont métaphores du pays, identifiés à travers cette injustice de la structure

¹³⁵ Georges Naccache, « Deux négations ne font pas une nation ! » in *L'Orient*, Beyrouth, [s.n.], 10 mars 1949 (éditorial).

¹³⁶ Ainsi Katia Haddad résume les propos de Naccache qu'« un État n'est pas la somme de deux impuissances – et deux négations ne feront jamais une nation ». In Katia Haddad, *ibid.*

¹³⁷ Mona Makki, « La langue française au Liban : langue de division, langue de consensus ? », *Hérodote* 3/2007, n° 126, p. 161. URL : www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-161.htm.

¹³⁸ Georges Naccache, art. cit. Il poursuit : « C'est sur un double refus que la chrétienté et l'islam ont conclu leur alliance. Quelle sorte d'unité peut être tirée d'une telle formule ? Ce qu'une moitié des Libanais ne veut pas, on le voit très bien. Ce que ne veut pas l'autre moitié, on le voit également très bien. Mais ce que les deux moitiés veulent en commun, c'est ce qu'on ne voit pas. Telle est l'indécence gageure dans laquelle nous vivons. »

sociale qui pousse l'individu, marginalisé et mis à l'écart, à se venger contre ce corps social qui l'a éloigné. D'où le personnage de Basile dans *L'Envers de Caïn*, où le héros écrit à la femme qu'il a assassiné, Claudia, pour lui expliquer et lui faire comprendre les raisons qui l'ont mené à commettre cet acte. Haïk représente dès lors un état d'âme constitutif du Liban de l'époque.

Dans cette image, les germes de la dévastation de la guerre civile commencent à paraître : le déchirement du pays, la désorientation et le désespoir du peuple se traduiront « en forme de kaléidoscope¹³⁹ » tel un miroir de la fragmentation de la terre libanaise et de son identité nationale.

1.4 Nouvelles dynamiques de l'imaginaire national : le Liban de la guerre civile

Pendant la guerre civile les représentations se multiplient et l'on retrouve des isotopies particulièrement représentatives de la littérature libanaise en français de cette période. Le Liban est alors décliné en maison, en un non-lieu innommable, ou encore, en un être mutilé. Puis il est parfois associé à la mère et à la femme aimée¹⁴⁰, jusqu'à une nouvelle vague de tendance à l'abstraction d'un Liban réinventé. Les auteurs s'arrêtent et cherchent une explication à l'impondérable.

Le résultat se présente sous la forme de silence, d'abord, puis d'une nécessité d'expression retrouvée qui crie la douleur du pays et de son peuple. Enfin, l'espoir dans la reconstruction du Liban et une lente réhabilitation de l'état d'âme des Libanais s'explicitent par la nature libanaise qui réapparaît dans les textes poétiques et romanesques. Elle se montre dans toute sa pureté, dans une beauté qui n'est plus celle, artificielle, évoquée dans les carnets de voyage : elle est vivante, elle est mémoire.

Il nous semble que c'est dans cette pluralité d'images que l'on peut immédiatement entrevoir le but primaire et principal d'un élan créatif qui rassemblerait, peut-être, tous les écrivains libanais d'expression française dans leurs images du pays. Par conséquent, nous

¹³⁹ Pour reprendre une expression de Khoury-Ghata qu'elle emploie afin d'indiquer les précieux apports des auteurs francophones à l'évolution de la langue française. Cf. « En forme de kaléidoscope » in François Cheng, Jacques Roubaud, Michel Deguy (et al.), *Défense et illustration de la langue française aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2013, p. 59-62.

¹⁴⁰ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 209.

nous attarderons sur ces multiples facettes afin, d'une part, de saisir les dynamiques qui fondent cet imaginaire qui serait national et, d'autre part, de trouver l'éventuel moteur qui favorise davantage l'expression de ces enjeux.

1.4.1 Le Liban - maison

La maison est une image très parlante de la guerre civile car elle se confirme en tant que métaphore de la déconstruction et de la reconstruction à la fois du pays et de la mémoire, un travail lent, mais nécessaire, que le peuple libanais a entrepris depuis l'après-guerre. En effet, ces deux actions renvoient à l'acceptation de se souvenir des faits refoulés pendant la première phase de silence, auquel ce fait incompréhensible avait réduit le peuple libanais.

Cette image est tout particulièrement intéressante car, selon les théories durandiennes qui unissent l'anthropologie à la psychanalyse jungienne, la demeure a toujours été un symbole enraciné dans toutes les cultures du monde en gardant, malgré ses variantes, le même principe de stabilité et de protection.

Il nous semble alors capital de comprendre les enjeux qui transformeraient l'équilibre de ce symbole en image fragmentée d'un état « mou¹⁴¹ ». Lointaine semble alors la conception de maison comme espace intime déterminé par les souvenirs et les sensations de l'enfance qui renvoient à la sécurité, associant la maison natale et la mère heureuse de se courber¹⁴² chez Georges Schéhadé. En dialogue avec la théorie bachelardienne, le silence et la paix construisent l'imaginaire de la maison familiale.

L'abandon de ces associations et l'identification du Liban à une nouvelle notion de la maison ont effectivement leurs causes principales dans les événements historiques qui ont frappé le pays des cèdres à partir des années soixante-quinze. L'image symbolique de la maison est alors bousculée, elle est littéralement déconstruite. Sa solidité est inexistante, car perdue à jamais, les similitudes disparaissent pour laisser la place à des identifications plus efficaces ; elle devient dès lors métaphore non seulement du Liban, mais aussi de l'histoire de ce pays.

¹⁴¹ Georges Corm, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² Cf. Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 217.

Tel est le cas d'*Histoire de la Grande Maison*¹⁴³ et de *Caravansérail*¹⁴⁴ de Charif Majdalani, des romans représentatifs de cette nouvelle signification. La maison-symbole fixe, considérée tel un objet, redevient signe dans le texte et acquiert une nouvelle existence par sa recontextualisation dans l'histoire libanaise. Alors que dans le premier roman la métaphore se construit autour du cadre mythique de la Grande Maison qui reprend la naissance du Liban¹⁴⁵, dans le deuxième, les nombreux changements qui ont caractérisé l'histoire libanaise seraient, selon Haddad, assimilables à la construction, destruction et reconstruction d'un hôtel transformé en sérail et transporté en caravane.

À cette représentation construite à travers les faits historiques, s'ajoute également celle façonnée par le destin individuel. Les décombres de la maison familiale chez Gérard D. Khoury renvoient à la fois à sa destruction pendant la période violente qui a tenaillé le Liban, et au choc identitaire du narrateur à la suite de ce fait. La métaphore de la maison est centrale dans *La Maison absente*¹⁴⁶ où le héros est rejeté aussi bien de son pays d'origine que de son pays d'élection. L'exil déstabilise de la sorte le fragile équilibre de la double culture¹⁴⁷ acquise dès l'enfance et exacerbe, à travers le sentiment de culpabilité, la tension entre les différentes appartenances par la figure de la maison. Par conséquent, cette réflexion sur l'exil semblerait rejoindre la constatation de Haddad sur la maison comme élément permettant la rencontre du « dessin collectif du pays et [du] malheur individuel¹⁴⁸ ».

¹⁴³ Charif Majdalani, *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

¹⁴⁴ Charif Majdalani, *Caravansérail*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

¹⁴⁵ « Il m'expliqua que son père avait retourné la maison comme un jouet et l'avait reconstruite avec la façade regardant du côté de la Forêt de Pins et de Beyrouth alors que dans la première version elle regardait du côté des montagnes ». Charif Majdalani, *Histoire de la Grande Maison*, *op. cit.*, p. 98. Haddad explique cette métaphore par le choix de sortir des limites du Mont-Liban, noyau originel du pays, pour englober également la plaine de la Beqaa dans le Grand Liban en 1920.

¹⁴⁶ Gérard D. Khoury, *La Maison absente*, Paris, N. Blandin, 1991.

¹⁴⁷ Voir Dominique Combe, « Écritures migrantes : Régine Robin » in Audrey Laserre et Anne Simon (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 19-28. En particulier, *ibid.*, p. 20 : « la double appartenance culturelle et le bilinguisme sont une source de création en même temps que de 'schizophrénie' [...] Nomades ou migrantes, ces écrivaines le sont dans la mesure où elles ne cessent de circuler d'une culture à l'autre, bien qu'elles restent profondément attachées à la langue française ».

¹⁴⁸ Pascale Solon, « Khoury, Gerard D. » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 477.

1.4.2 Le Liban francophone en « non-lieu » et le pays des cèdres arabophone mutilé

L'aspect de ce malheur individuel trouve son expression dans une paradoxale concrétisation de l'absence. Le Liban se partage entre l'expression arabophone et celle francophone de cette situation tragique : respectivement le pays mutilé et le non-lieu.

Bien que les images soient différentes l'une de l'autre, il nous semble que les écrivains francophones et arabophones se rassemblent dans l'expression de l'horreur qui a frappé leur pays. Les deux images choisies montrent une détresse totale, un sentiment d'impuissance et de désarroi qui les envahit. Dans l'étude sur l'imaginaire de la poésie et de l'art libanais, Nahed Hakim affirme qu'en effet la guerre devient motivation dans la création d'un paysage. Nous ajouterons que cette production peut se manifester dans la représentation d'un paysage « mutilé », qui traduit visuellement ces sentiments, et aussi dans ce que nous appelons le « non-lieu », expression de l'image qui reste à l'étape de la perception.

Selon les réactions chez les artistes, l'évolution de l'image de la perception à la représentation peut varier. En effet, la violence subie aurait généré, dans un premier temps, une paralysie d'expression causée par un sentiment d'impuissance face aux faits dramatiques qui frappaient le pays, puis, dans un second temps, une écriture exutoire comme besoin de vider son âme « par un vomissement primaire¹⁴⁹ ». Pour beaucoup d'entre eux, le refus de voir son propre pays dans de telles conditions a déterminé une importante vague de migration vers d'autres pays ; pour d'autres, l'amour pour leur terre les a ancrés encore plus dans ce Liban meurtri.

La désintégration du Liban et ses conséquences autant politiques que psychologiques, surtout sa perte d'identité, sont à l'origine de l'image du Liban mutilé que nous lisons chez Rachid El-Daïf, et d'autres romanciers arabes du Liban comme Hassan Daoud, Muhammad Abî Samrâ, Maya Aschkar¹⁵⁰. La mutilation est une image de dénonciation directe de la guerre civile très fréquente dans les textes libanais en langue arabe et représente, en effet, une image beaucoup plus immédiate que le non-lieu.

Bien que moins directe, la représentation en français du Liban ravagé par la mort et la guerre s'inscrit dans l'ordre d'une réflexion sur les conditions du pays, l'absence de cet espace indéfinissable, anonyme, et qui a perdu toute identité ressemblant à n'importe quel

¹⁴⁹ Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁰ Cf. Edgard Weber (dir.), *Romanciers Arabes du Liban*, Toulouse, CEMAA, 2002.

pays dans les mêmes conditions. Par exemple, dans *Littoral*¹⁵¹, Wajdi Mouawad raconte un Liban que Wilfrid, jeune Québécois d'origine libanaise, redécouvre non pas par le paysage, mais à travers les rencontres d'hommes et de femmes en marge de la société. Il se rend vite compte qu'aucun lieu dans ce Liban dévasté par la guerre n'est décent pour enterrer son père, ainsi, avec le cortège des personnages rencontrés lors de son voyage transformé en quête identitaire, il décide de laisser flotter son corps dans la mer, près du littoral. Nous assistons ainsi non à un refoulement des souvenirs, mais à une non-représentation volontaire du Liban tel qu'il est devenu, symptôme d'une prise de conscience de plus en plus forte de la situation libanaise.

Les représentations se distinguent par leur apparence agressive ou par un rejet des événements réalisés à travers le retour à l'enfance et à l'image du pays avant la guerre civile. Dans le premier cas, nous assistons à une commémoration de la violence et ses conséquences, puis, dans le second cas, à l'invitation à l'espoir par la rêverie et son expression dans les créations artistiques. En ce sens les détours cachant la dimension prépondérante de la poésie de Schéhadé feraient partie de cette démarche douloureuse, mais consciente. Le thème du jardin dans toutes ses déclinaisons, cimetières inclus, se dévoile apparemment comme une non-représentation, mais il est, au contraire, la « représentation poétisée du Liban à la fois originel et final, régénérateur et pourvoyeur de sens¹⁵² ». Schéhadé construit ainsi un archétype de pays, le monde premier à préserver de la dégradation du temps, protégé par la fragile texture du poème.

Cependant, selon Katia Haddad, l'écriture du pays chez Schéhadé témoignerait d'une non-représentation autant que le ferait l'absence du Liban en faveur du Mexique comme décor¹⁵³ dans *La Maestra*¹⁵⁴ de Vénus Khoury-Ghata. Bien que nous ne soyons pas en mesure de vérifier cela dans toutes les œuvres considérées dans le corpus d'Haddad, concernant le Liban chez Khoury-Ghata, nous constatons qu'il est pourtant présent par une stratégie de dissimulation¹⁵⁵. Le fait que ce lieu ne soit pas nommé, ou bien, nommé « autrement », ne

¹⁵¹ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 1999.

¹⁵² Katia Haddad, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵³ Néanmoins, le choix du Mexique n'est pas une manière d'effacer le Liban, mais sert à la narration de ce roman d'inspiration autobiographique. Il se réfère en effet à un épisode de la vie personnelle de Khoury-Ghata qui est au centre de son dernier roman paru en mai 2015 chez Mercure de France, *La Femme qui ne savait pas garder les hommes*.

¹⁵⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, Arles, Actes Sud, 1996.

¹⁵⁵ Par exemple, concernant *Une maison au bord des larmes*, Marilyn Hacker suggère le terme de « biomythography » emprunté à Audrey Lorde pour décrire son « ex-centricity », notamment sa condition de femme libanaise à Paris et l'ancrage de ses textes à « an historical macrocosm which is rarely specified and everywhere implies [...] the war in Lebanon, the state of siege in her mother country that is everywhere reflected in her work ». [« un macrocosme historique qui est rarement spécifié et qui, en même temps, implique partout la

signifie pas qu'il est totalement absent. Au contraire, il est identifié dans les textes par le biais d'éléments récurrents qui renvoient autant à l'expérience collective que personnelle de l'auteure au Liban. Par exemple, la figure de l'homme qui ramène des couleurs et des règles aux enfants du *pueblo* dans *La Maestra* est la même que celui des contes de *Zarifé la folle*¹⁵⁶ et du recueil *Leçon d'arithmétique au grillon*¹⁵⁷. En particulier, il fait référence à son père devenu instituteur après sa charge auprès du Mandat français.

Il nous semble donc que la situation ne soit pas aussi tranchée qu'on pourrait le croire et que des marges de liberté dans l'expression d'une distance choisie, mais pas pour autant indolore, doivent être considérées. En effet, la représentation du pays absent serait en réalité une forme de son existence dans les écrits.

Cette présence est constamment fluctuante et impalpable car, non seulement le pays est dévasté, mais il n'est également jamais possédé, étant déchiré et broyé par les violents conflits intracommunautaires soutenus et fomentés par les forces européennes et américaines.

En conséquence, l'impossibilité de donner un ordre au monde, les déplacements imposés par les conditions politiques du Liban et la sensation du peuple de ne pas posséder son propre pays mènent les écrivains à s'interroger sur les frontières et les limites en remettant en cause la question de l'appartenance nationale laquelle est de plus en plus floue.

1.4.3 Liban perdu, Liban pluriel déchiré

Ces exemples montrent que la non-représentation du pays peut constituer une image ne parvenant pas à une figuration chez les écrivains libanais francophones : le déchirement l'aurait rendue plurielle et visuellement irreprésentable en une seule facette. Le Liban est alors anthropomorphisé à travers les personnages dans les romans, des êtres tourmentés et/ou dédoublés et en condition de marginalisation la plupart du temps.

Tel est le cas dans l'œuvre de Dominique Eddé où les conséquences du chaos sociopolitique au pays des cèdres sont représentées par des personnages déchirés. Il s'agit habituellement de chrétiens et de bourgeois qui, suite aux événements, renient leur origine sociale. Ils rentrent dans une esthétique de la perte et de la mélancolie où la mort est un motif

présence de la guerre au Liban, l'état de siège dans sa terre natale qui se reflète partout dans ses œuvres ». (Traduit de l'anglais par nos soins) J. In *id.*, « Introducing Vénus Khoury-Ghata » in Frédérique Chevillot et Adèle King, (éds), *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Zarifé la folle et autres nouvelles*, Brive, François Janaud, 2001.

¹⁵⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Leçon d'arithmétique au grillon*, Toulouse, Milan, 1987.

obsédant. Dans *Lettre posthume*¹⁵⁸, elle ouvre une réflexion sur la question identitaire qui se croise aux relations entre le français et l'arabe¹⁵⁹ et raconte :

Le Liban [qui] n'a jamais existé [...] qu'à l'État d'obsédante ambition. Il est en quelque sorte la formidable évocation de ce qu'il aurait pu être et c'est en cela qu'il est indestructible. Un pays en puissance acculé à provoquer le sort pour survivre à ses leures, mais aussi le symptôme de quelque chose qui nous dépasse et de très loin... Plus comparable à un individu qu'à un État, il incarne, en vérité, la subjectivité absolue d'un côté et la faillite universelle de l'autre. Mobile à l'excès, doué d'une étonnante capacité d'absorption et d'adaptation, flexible jusque dans ses frontières, il est en un sens le plus « influençable » et le plus « humain » des pays qui [lui] viennent à l'esprit. L'expression de ses névroses l'emporte si manifestement sur celle de son identité qu'on pourrait « presque » le concevoir étendu sur le divan d'un psychanalyste¹⁶⁰.

Puis, le Liban est représenté non seulement par anthropomorphisation, mais également par les causes et les conséquences de la guerre sur le peuple libanais. Elles sont aussi personnifiées à travers les personnages dans les romans. Telle est le cas dans *Visage retrouvé* de Mouawad où la terreur est identifiée à « femme aux membres de bois »¹⁶¹ que le personnage principal raconte avoir rencontrée pour la première fois dans un bus en flammes. Il narre alors, sans l'explicitier, l'attaque de l'autobus transportant des Palestiniens à Beyrouth, le *casus belli* du 13 avril 1975.

De plus, la désintégration et la déstructuration de la société sont exprimées par un sentiment de faillite symbolisé chez les personnages par le déchirement du couple et l'absence de communication entre homme et femme¹⁶². C'est le cas, notamment, des romans d'Elie-Pierre Sabbag où le couple déchiré représente le choix entre l'exil d'un Liban ravagé et l'inutile conviction dans un pays désormais stérile. En effet, selon l'analyse d'Haddad, Sabbag reprend le mythe de Pygmalion et d'Élissa en le reproduisant dans *L'Ombre d'une ville*¹⁶³ et dans *Nous reviendrons à Beyrouth*¹⁶⁴ pour marquer encore plus le sentiment d'échec, de l'exil et de l'indifférence, exemplaires des attitudes contradictoires et déchirantes de la bourgeoisie et des classes aisées face au conflit libanais.

En excluant les romans d'inspiration biographique, chez Vénus Khoury-Ghata, pour toutes les héroïnes, l'échec est provoqué par l'impossibilité de communiquer entre l'homme et

¹⁵⁸ Dominique Eddé, *Lettre posthume*, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁵⁹ Nous observons une affinité avec les considérations de Vénus Khoury-Ghata sur cette question. En effet, Caroline Hervé-Montel définit l'œuvre entière d'Eddé « comme une manière de construire sa vie et son identité par la maîtrise de la langue ». Caroline Hervé-Montel, « Eddé, Dominique » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 331.

¹⁶⁰ Dominique Eddé, *ibid.*, p. 115-116.

¹⁶¹ Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2002, p. 140. Puis une description plus détaillée suit à la page 141.

¹⁶² Edgard Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 60.

¹⁶³ Elie-Pierre Sabbag, *L'Ombre d'une ville*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.

¹⁶⁴ Elie-Pierre Sabbag, *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris, Arléa, 1997.

la femme, quelles que soient les circonstances. Ses couples de personnages s'inscrivent dans la même lignée des conséquences de la guerre civile. Cependant elle ne se limite pas au couple sur territoire libanais, mais elle arrive jusqu'à l'Amérique latine. Cela se passe notamment pour Emma et Miguel Cuervas dans *La Maestra*, l'étrangère et son ami en France dans *Sept Pierres pour la femme adultère*¹⁶⁵, Sarah et son mari dans *Vacarme pour une lune morte*¹⁶⁶, la mère et le père chassé de chez lui dans *Une maison au bord des larmes*¹⁶⁷ au Liban et finalement l'héroïne séparée de son amant, en raison du souvenir encore trop fort du défunt mari, dans *La Maison aux orties*¹⁶⁸.

Pour Gabriel Boustany la représentation du Liban passe en second plan en se concentrant sur les aspects culturels arabes qu'il n'hésite pas à démolir au vu d'une mutation de la conception figée du patrimoine. Telle est la dynamique dans sa pièce théâtrale de 1970, *Aladin in memoriam*, où l'auteur reprend l'archétype de l'un des mythes arabes par excellence et le déconstruit. À travers ses personnages suscitant une prise de conscience chez le public Boustany y dénonce les faits politiques qui ont traumatisé la société libanaise de l'époque telle la guerre des Six Jours en 1967.

Mais, cette dynamique caractéristique des personnages de cette époque, n'est pas seulement l'apanage des auteurs nés avant la guerre civile. Percy Kemp et Alain Tasso réalisent aussi leur œuvre autour d'un Liban perdu et pluriel. Le fil conducteur des romans de Kemp est la perte de l'ego dans la démultiplication des images comme résistance à l'addiction aux icônes et aux images. Dans *Le Vrai Cul du diable*¹⁶⁹, la conception du miroir est celle du décalage entre la perception que nous avons de nous-mêmes et l'impossibilité de se reconnaître dans le regard d'autrui. Ses personnages s'approchent de ceux des romans de la troisième phase de Khoury-Ghata, ils sont en effet « déracinés » et caractérisés par « des identités insaisissables et problématiques¹⁷⁰ ». Les stratégies pour rendre « visible » cette condition sont « les travestissements, le nom double ou triple, des racines sans traçabilité. »¹⁷¹

Mais si Kemp centre son œuvre sur la question de la marginalisation à travers ses personnages, Haddad observe chez Tasso un autre mode de représentation des appartenances multiples qui caractérisent le pays. Il a recours notamment à la recherche de la beauté dans

¹⁶⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Sept Pierres pour la femme adultère* [2007], Paris, Mercure de France, collection Folio, 2009.

¹⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, Paris, Flammarion, 1983.

¹⁶⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes* [1998], Arles, Actes Sud, 2005.

¹⁶⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties* [2006], Arles, Actes Sud, collection Babel, 2008.

¹⁶⁹ Percy Kemp, *Le Vrai Cul du diable*, Paris, Le Cherche-Midi, 2009.

¹⁷⁰ Caroline Hervé-Montel, « Kemp, Percy » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 463.

¹⁷¹ *Ibid.*

l'œuvre poétique comme substitut de l'être qui ne pourra plus parvenir à une unité à cause de la guerre. En effet, dans *De neige et de pierres, poèmes pour l'improbable*¹⁷² Tasso donne une image du Liban fondée sur l'impossibilité d'une harmonie, le poète recherche alors le Liban mythique, qui constitue l'improbable face aux maisons désormais vides et à « l'agonie des fragments¹⁷³ ».

1.5 La nature libanaise et la reconstruction du Liban

À l'image d'un Liban mutilé, fragmenté, déchiré et perdu dans la véhémence des faits, une nouvelle représentation fait son chemin dans la poésie et la prose libanaise francophone : les éléments naturels. La pureté du paysage naturel, la lumière, le soleil, la terre féconde et les arbres constituent, entre autres, l'imaginaire qui identifie le pays des cèdres.

Ces images concourent à nourrir un nouveau retour aux sources par rapport aux années précédant la guerre. En effet, bien que les éléments primaires de la nature soient très répandus dans la littérature libanaise en français de toute époque, c'est l'intention de l'écrivain qui change dans le temps selon le contexte sociopolitique du pays, d'où la pluralité des poétiques les concernant. Nous nous sommes alors interrogée sur ces éléments : sont-ils réellement agents d'une reconstruction et d'une réhabilitation de l'image du Liban ? Et jusqu'à quel point appartiennent-ils à une identité ou à un imaginaire national ? Enfin, ne sont-ils pas plutôt des éléments qui confirment une fixité qui ne ferait que rappeler un passé idyllique ?

Pour répondre à ces questions, nous nous attarderons sur les images de la nature de la période successive à *La Revue Phénicienne* car il nous semble qu'il y a, tout de même, un fil conducteur dans le recours à l'imaginaire de la nature pour représenter le pays des cèdres. Cela nous permettra dès lors de mieux comprendre l'orientation des écrivains.

Après Fouad Abi Zeyd, le poète Schéhadé fût le premier qui détacha le patrimoine naturel de son pays de toute référence proprement nationale, en créant une poésie des éléments qui visait à un retour à l'enfance. La nature libanaise est valorisée par sa pureté dont l'analogie avec l'innocence de l'enfance et l'invitation implicite à revenir à cet état de perfection si loin de la situation interne au Liban.

¹⁷² Alain Tasso, *De neige et de pierres, poèmes pour l'improbable*, Beyrouth, Les Blés d'or, 2005.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 23.

Malgré les différences idéologiques, qui les opposent, et un rapport à la langue française aux antipodes l'un de l'autre, la poésie des éléments de Schéhadé trouve un prolongement dans la poésie de Salah Stétié. L'ancrage à sa culture d'origine est marqué par une série d'images qui habitent sa poésie, notamment la mer, l'eau, les colombes, la lumière et les arbres. Au début ces éléments marquent surtout une phase contemplative où le poète s'interroge sur des questionnements humains universels comme, par exemple, l'infini du monde et la vie après la mort. Puis, cette poétique de la nature en lien étroit avec la beauté, et en particulier à sa fragilité, sera orientée autrement, guidée par la nécessité de Stétié de rendre compte de son statut d'écrivain arabe francophone en lien avec son souci pour la difficulté de réconciliation entre l'Orient et l'Occident¹⁷⁴.

De fait, à travers sa poésie en français, Stétié se pose comme intermédiaire expliquant la condition de l'homme arabe « déchiré entre son attachement à un passé lumineux et sa réalité quotidienne¹⁷⁵ ».

Enfin, les explorations poétiques du paysage libanais de ces deux écrivains marquent une nouvelle perspective qui prépare à une représentation différente. En effet, pendant et après la guerre civile, la démarche de *La Revue Phénicienne* et des pionniers de la littérature libanaise en français est reprise en la croisant avec le désir du retour à l'innocence des origines ; et ce dans un nouveau but indépendant de la quête à une complaisance occidentale qui avait caractérisé en grande partie le début du siècle.

Dès lors, une nouvelle réflexion identitaire aurait lieu à travers la nature, dans une nécessité de restitution de la beauté au pays déchiré en rappelant l'âge d'or phénicien et la recherche de mythes qui effacent la violence et les erreurs commises dans le passé. Ce renouveau positionne l'homme en tant qu'agent de l'Histoire et le retour à la nature serait de la sorte l'axe principal sur lequel construire une réhabilitation de l'image du Liban.

La transformation subie par ce pays à la suite de la guerre civile se répercute sur l'expression personnelle des faits tels que les écrivains les ont perçus. Bien que nous ne traitons pas du rôle de l'imagination dans la rêverie créatrice dont s'occupe Samar Nahed Hakim en s'appuyant sur les théories de Bachelard dans son œuvre *L'imaginaire dans l'art et la poésie au Liban*, les résultats de sa recherche nous semblent intéressants. Ils œuvrent à approfondir les enjeux liés à une perception et à une représentation du pays qui pourraient être orientées, ou pas, par l'appartenance nationale.

¹⁷⁴ Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 122.

¹⁷⁵ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 80.

Les interférences entre la poésie libanaise d'expression française et la peinture au Liban repérées par la spécialiste, convergeraient sur la primauté du paysage qui unirait la production d'images dans la poésie francophone, dans la peinture et dans la sculpture libanaises de la même période. La présence simultanée de la mer et de la montagne, l'extraordinaire luminosité et l'attachement à l'enfance où l'auteure se réfugie loin des bombardements sont les points communs qui émergent de cette source d'inspiration inépuisable qu'est le paysage méditerranéen « où la mer et la montagne se côtoient entre les vers des poètes, les souvenirs nostalgiques de l'enfance qui raconte le calme et la douceur de ces lieux¹⁷⁶ ».

Bien d'autres éléments naturels, dont la symbolisation est homogène dans les différentes représentations, sont parsemés dans les œuvres poétiques et picturales de nombreux poètes et artistes libanais, notamment les astres, la pierre, les arbres. Le paysage libanais et les éléments naturels étant au centre de l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata, nous estimons que s'attarder brièvement sur les images les plus récurrentes chez d'autres auteurs libanais, nous permettra de positionner plus précisément la production khouryghatienne.

En premier lieu, la lune est identifiée au cristal du bonheur et elle est le symbole de la matière poétique des poètes troubadours. Elle s'affirme d'ailleurs comme un médium de la révélation nocturne de l'âme, alors que la révélation diurne serait l'objet de la prose. En particulier, Nahed Hakim souligne que la lune est souvent représentée tel le bien-aimé dans les poèmes, le regard de l'intérieur se projette vers l'extérieur par un lyrisme constant de la poésie libanaise.

En deuxième lieu, la pierre ou le rocher qui est un élément essentiel de la montagne libanaise, « donne au rêveur artiste ou poète une poussée vers le haut, comme s'il s'enracinait mieux dans le sol pour pouvoir rebondir avec plus de force vers le ciel¹⁷⁷ ». Par exemple, Nadia Tuéni rapproche dans son œuvre la pierre de l'oiseau, laquelle détiendrait « l'infranchissable secret des choses que remplace un sourire¹⁷⁸ ». La forte connotation ascensionnelle attribuée à la pierre évolue vers une symbolisation de cette image typique du panorama poétique et artistique du Liban qui est liée à l'élévation du sentiment et de l'esprit¹⁷⁹, et qui devient ensuite symbole de la connaissance¹⁸⁰.

Un bref excursus simplement sur la mer, sans lien direct à la montagne, mais plutôt à la terre, nous paraît important. En effet, l'étendue marine est souvent évoquée par le poète dans

¹⁷⁶ Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷⁸ Nadia Tuéni, *Jardinier de ma mémoire : anthologie [L'âge d'écume, 1965]*, Paris, Flammarion, 1998, p. 156.

¹⁷⁹ Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 171-172.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 152.

son immensité, observée par la fenêtre d'une maison, ou d'un balcon sur le littoral. Selon Nahed Hakim, l'imagination du Libanais s'enrichit dans ces espaces car ces derniers œuvrent à une extension de la notion d'espace dans le mental du poète pour ses ouvertures vers l'infini. Il prendrait ainsi des dimensions illimitées. À ces propos, s'ajoutent les « profondeurs illimitées »¹⁸¹ de l'espace dans l'imaginaire du poète libanais grâce à la terre solide qui constitue un pilier permettant « au poète ou à l'artiste rêveur de prendre des racines dans la terre tout en aspirant à l'élévation sûre vers le ciel¹⁸² ».

Enfin, la mer et la montagne sont toutes les deux liées à une lumière singulière qui est un mélange entre la couleur blanche, évoquant l'éternel, et celle jaune, perçue aussi comme couleur divine¹⁸³. Le résultat de la symbolisation des couleurs, unie à l'effet provoqué chez les Libanais, est une lumière que l'on ne retrouve pas ailleurs, comme l'affirment de nombreux artistes et écrivains qui ont mené leurs études en France¹⁸⁴ et dont la représentation poétique et picturale distinguerait les œuvres des artistes libanais des autres. Selon Nahed Hakim, cet effet attribué à la lumière est présent chez Khoury-Ghata dans le roman d'inspiration historique *Bayarmine*.¹⁸⁵

Le Liban serait alors un « spécimen unique qui présente à son visiteur un mélange heureux de cultures, de religions, une variété de paysages, un peuple au caractère solide, généreux, accueillant, réceptif »¹⁸⁶ amplifié par les métaphores qui intègrent le corps humain dans la nature et inversement. Ainsi, en suivant le principe selon lequel l'artiste libanais serait à l'image de son pays, le parallélisme avec sa représentation par les personnages déchirés et dédoublés pendant la guerre civile est d'autant plus fort.

L'emploi de ces images fondamentales dans la création des métaphores chez Vénus Khoury-Ghata et les autres auteurs migrants¹⁸⁷ présente un écart par rapport à celui qu'en font les écrivains restés au Liban tel Nadia Tuéni ou encore Claire Gebeyli. Chez Khoury-Ghata,

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 56, p. 97 et p. 103.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 282.

¹⁸⁷ Nous utilisons ici le qualificatif « migrants » en suivant l'équilibre exprimé par ce terme plus « neutre et moins ethnocentrique » que « exilés, réfugiés, nomades, errants, immigrés », le thème des nomadismes sollicitant « bien mieux l'imaginaire que celui des migrations », tel que le remarque Dominique Combe dans son article sur les écritures migrantes. En particulier, Combe fait émerger la problématique de « la composante migratoire de l'écriture » dans la littérature libanaise francophone en soulignant qu'elle, comme d'autres littératures francophones aussi, n'existe que « dans – et parfois par – l'exil ». Cette dynamique acquiert d'autant plus d'importance « quand il s'agit de femmes, confrontées, plus encore que les hommes, à toutes les censures ». In Dominique Combe, « Écritures migrantes : Régine Robin », art. cit., p. 20. Pour des précisions sur le débat autour du risque d'une ghettoïsation des écrivains et de leurs œuvres en lien à l'expression « écritures migrantes » et sur le qualificatif d'écrivain « migrant », lire *ibid.*, p. 26.

ces particularismes culturels deviennent le levier d'une reconsidération des rapports avec l'universalisme dans un équilibre positif. Sa poésie des éléments s'ouvre à des lectures multiples, plurielles et à différents niveaux, gardant son œuvre dans l'ambiguïté de possibles ambivalences.

Ainsi, le soleil, qui est élément liquide chez Bustros¹⁸⁸ et chez Klat pour souligner une pureté retrouvée, se métamorphose dans la poétique khouryghatienne. Khoury-Ghata unit en effet la poésie baudelairienne du soleil qui plonge dans la mer¹⁸⁹ à la mythologie arabe qui fait de « shams », « soleil » en arabe, une divinité féminine. Ou encore, l'anthropomorphisation des pierres qui renvoie à la pierre sage, surtout dans les premiers recueils de Khoury-Ghata où la pierre est détentrice du temps et enfante des légendes¹⁹⁰.

Selon Nahed Hakim, cette présence dans les poèmes khouryghatiens, par la familiarisation avec cette matière dure qui caractérise le littoral et les montagnes, s'expliquerait par une intériorisation de l'image pierreuse grâce à la contemplation. Cependant, comme le montrent ces quelques exemples tirés de l'œuvre Khoury-Ghata, il nous semble que ces images, très ancrées à leur terre chez les écrivains retenus par Nahed Hakim, se construisent autour de principes légèrement différents par rapport aux écrivains ayant migrés vers l'hexagone. La migration en France aurait ainsi déterminé une nouvelle perspective qui n'émerge pas chez les artistes restés au Liban, et inversement.

Notamment, bien que cette perspective figure parmi ces autres poètes libanais dans l'étude de Nahed Hakim, le paysage rural et urbain est traité autrement par Vénus Khoury-Ghata. Elle nourrit effectivement sa poésie d'images de la nature pour raconter une réalité complexe, cruelle, que seules peuvent calmer les êtres humains dans un retour au pays natal et aux souvenirs d'enfance souvent meilleurs à la réalité. Néanmoins, ce désir de retour à la nature dans la recherche de pureté, comme expression d'une nostalgie d'un paradis perdu, n'est pas un refuge des douleurs qui frappent le pays, comme cela pourrait-être le cas chez Nadia Tuéni. Il est plutôt un nouvel élan de vie dans la mort¹⁹¹.

¹⁸⁸ « On eût moins dit des fleurs que des cataractes de soleil fluide, dont le reflet dans l'eau comme bouillante, complétait l'illusion » de Éveline Bustros, *Sous la baguette du coudrier* [1958] in *id.*, *Romans et écrits divers*, (avant-propos par Takieddine el-Solh ; portrait par André Pautard ; réflexions sur les romans par Jad Hatem ; dessins de Georges Cyr et Moustapha Farroukh, Beyrouth, Dar An-Nahar, 1988, p. 245.

¹⁸⁹ « Cent fois déjà le soleil avait jailli, radieux ou attristé, de cette cuve immense de la mer dont les bords ne se laissent qu'à peine apercevoir ; cent fois il s'était replongé, étincelant ou morose, dans son immense bain du soir. » Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (Le Spleen de Paris), XXXIV Déjà [1869] in *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1990.

¹⁹⁰ Cette métamorphose sera analysée davantage dans le sous chapitre 1.5 *L'aspect charnel de la pierre dure* dans la deuxième partie de la présente recherche.

¹⁹¹ À ce sujet, voir le sous chapitre 2.2 *Le corps des obscurcis : privilège des morts et conflit des vivants* dans la troisième partie de la présente recherche.

Ainsi, les récurrences poétiques à l'enfance à travers, entre autres, les images des oliviers, et des cigales reflétant « la douceur de vivre et le bonheur d'exister »¹⁹² au Liban dans les poèmes de Tuéni, sont rares chez Vénus Khoury-Ghata et si elles sont présentes, ce n'est que comme prélude à la guerre frappant la nature de son lieu natal.

L'absence du thème de l'enfance comme source dans laquelle puiser le retour à la nature chez Khoury-Ghata en est un autre exemple. Les enfants dans ses romans sont victimes d'un destin difficile et fréquemment sans espoir, ou bien ils sont conscients d'un présent pénible qu'ils ne peuvent pas changer à cause de leur jeune âge. Dans ses poèmes, ils sont morts ou réifiés par identification aux feuilles mortes. L'olivier et le pin, les jardins, constamment présents dans les poèmes libanais tels une nature œuvrant à la contemplation, sont absents pour laisser la place au cyprès, symbole de la mort, et au grenadier dont les fruits éclatant sur les murs de la maison symbolisent le sang du frère de Khoury-Ghata maltraité par son père¹⁹³.

Nous observons que sur ce point l'écart est considérable et rentre dans le domaine de l'imaginaire personnel et propre à chaque écrivain. Par conséquent, nous n'irons pas jusqu'à affirmer que l'enfance et d'autres épisodes frappants de la vie des écrivains ont contribué à constituer leur conception de la nature¹⁹⁴, mais, bien que l'image de la nature n'est pas, bien entendu, une prérogative de la littérature libanaise en français, en ce qui concerne la création du paysage en général, nous supposons qu'elle sert la restitution de la beauté passée du pays dévasté.

Le retour à la nature, dans une vision cosmique dépassant l'instant présent qui obsédait Khalil Gibran, est aussi opéré par Vénus Khoury-Ghata. Mais, contrairement à Gibran, notre auteure ancre le poème dans son temps. L'état contemplatif de la nature est alors « dérangé », le regard est revivifié par une « mise en action » d'une poésie qui est engagement. Une manière différente d'aborder le paysage est alors mise en place, la poésie devient un moyen de dénonciation. L'écriture comme acte de révolte et de réaction à l'inacceptable se ferait, dans ce cas, par une représentation de la nature tel un message d'espoir que les écrivains libanais veulent transmettre au monde.

¹⁹² Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹³ Selon Ilaria Vitali, les figures masculines père-frère de Khoury-Ghata symbolisent, d'une part, le « joug familial, voire [l']oppression du pays, d'autre part l'aliénation, la réclusion, puis l'aphasie du *heimat* » où l'*heimat* selon la spécialiste est identifié à la « matrice ». In Ilaria Vitali, « (Horti)culture de l'exil, errances linguistiques et jardinages littéraires chez Vénus Khoury-Ghata » in *Francofonia*, n°58, *Exilées, expatriées, nomades*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Primavera 2010, p. 152.

¹⁹⁴ Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 16.

1.6 Le Liban inventé, un regard rétrospectif dans une tentative d'approche de l'Occident

Les ouvrages des années successives à la fin de la guerre civile montrent également une autre représentation qui semble se détacher de la littérature libanaise francophone de la période précédente : le Liban vu à travers un imaginaire du pays inventé.

L'invention n'est pas totalement arbitraire, mais marque un besoin de recul par rapport à l'Histoire pour chercher à contrôler, entre autres, les sentiments de rage, de colère et de culpabilité, et à trouver le chemin vers la reconstruction. La distance de son pays, soit-elle physique ou morale, peut se faire ainsi par différentes stratégies stylistiques et narratives qui permettent de recommencer à partir des décombres, autant au sens littéral que figuré. C'est notamment le cas de *Vacarme pour une lune morte* de Khoury-Ghata où une prise de conscience des événements qui ont frappé son pays n'est possible que par un éloignement chronologique tout en racontant les faits présents¹⁹⁵. Malgré un fort sentiment de culpabilité¹⁹⁶, elle préfère imaginer le Liban, elle préfère l'aimer de loin.

Dans cette version inhabituelle de la réalité, cette culpabilité s'accompagne d'une investigation et d'une dénonciation que seules la distance et la langue française lui permettent d'écrire. Cet éloignement n'est pas seulement physique, mais dépasse aussi la réalité sensible pour atteindre une réalité imaginaire où le pays inventé de la Nablie ne serait rien d'autre que le Liban. Tel que l'affirme Ghazayel :

¹⁹⁵ Dans son étude comparée sur l'écriture de soi chez Andrée Chéid, Assia Djebar, Vénus Khoury-Ghata et elle-même, Evelyne Accad étudie un rapport à l'écriture fondé sur l'analyse de la « constructedness of language and of its supposedly natural links with identity ». [« constitution du langage et de ses soi-disant liens innés avec l'identité ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Accad explique que, à travers le ton parodique afin de raconter l'absurdité de la guerre dans *La Maîtresse du notable* et *Une maison au bord des larmes*, Vénus Khoury-Ghata met en avant le dévoilement de l'hypocrisie de son pays frappé par la violence, la guerre et l'oppression, « dans l'espoir d'une prise de conscience et d'une possible réforme ». La spécialiste poursuit en soutenant que, l'aide de l'ironie et du lyrisme, Vénus Khoury-Ghata manifeste la fragilité de ces liens au moment où l'on pense à une conception unique de l'identité. Son écriture devient alors un reflet non seulement de sa sphère personnelle mais elle engage aussi les problèmes de sa propre société atteinte d'une « certaine schizophrénie ». Cf. Evelyne Accad, « Writing one's life. Arab francophone women » in *Contemporary French Civilization*, n° 26, 2002, p. 49.

¹⁹⁶ « Ce n'est pas en écrivant leur douleur qu'on partage leur douleur, je me sens coupable ». In Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013* : Josyane Savigneau, présentateur ; Vénus Khoury-Ghata, participant, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, collection Les lundis de l'Arsenal, Conférences de la Bibliothèque nationale de France.

La mort habite cette terre, elle est devenue le pain quotidien des citoyens affalés, apeurés, réduits dans le traumatisme et la psychose. Les morts dominent les vivants, les orientent et les désorientent. Le peuple de la Nabilie est celui des morts-vivants guidés par des ombres ou par des forces invisibles vers l'inconnu. [...] Loin d'être neutre, Vénus Khoury-Ghata se sent concernée et elle exprime un patriotisme blessé et lance un appel pour la paix, surtout à travers la description d'une guerre dégoutante et d'un peuple blasé. Loin de prendre parti pour tel ou tel camp – excepté ses articles dans *Le Figaro* – elle représente un attachement national, parfois désespéré, et une Libanité neutralisée par l'impact du confessionnalisme figé et des ingérences extérieures¹⁹⁷.

Puis, la distance chronologique qui consent un regard rétrospectif sur les faits présents ou récents est surtout une caractéristique des romans d'Amin Maalouf qui essaye de donner des solutions et de rendre compte de la situation présente par les épisodes du passé. En ce sens, la distance historique que Maalouf pose dans *Le Rocher de Tanios*¹⁹⁸ est une amplification de la distance physique de l'exil pour raconter son pays.

Une nouvelle perspective s'esquisse devant les yeux des lecteurs, toute culture confondue : celle de la rencontre avec l'autre. La quête des origines et la médiation sont constantes dans ses textes qui racontent cette recherche de réconciliation de deux univers qui habitent l'auteur. Selon Haddad le désir d'écriture de Maalouf serait peut-être le résultat du « double choc de la guerre civile et de l'exil¹⁹⁹ ».

C'est dans *Léon l'Africain*²⁰⁰ que l'actuel membre de l'Académie française crée la rencontre des civilisations orientale et occidentale à travers le héros Hassan El Wazzan, le tout conduit avec un équilibre narratif significatif. Le roman est en effet composé de quatre livres : deux consacrés à Grenade et à Rome, villes occidentales, et les deux autres à Fès et au Caire, villes orientales. De plus, Haddad observe que le nombre de chapitres du roman correspond à l'âge de Wazzan selon le calendrier musulman, mais l'équivalent grégorien y est également mentionné.

Ainsi, comme Stétié l'a fait à travers sa poésie, Maalouf se pose comme le « truchement » entre l'Orient et l'Occident afin d'expliquer aux Européens ces peuples arabes ressentis si lointains et différents de leur civilisation. La représentation du Liban se généralise à celle de toutes nations de la *'umma* et viserait à montrer, en reprenant les propos de Sélim

¹⁹⁷ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 246-248. Contrairement à Ghazayel, qui classe Khoury-Ghata dans cette « libanité neutralisée » soulignant la dimension « intérieure » des conflits nourris uniquement par les différends intercommunautaires au Liban, Darwiche Jabbour montre qu'une dimension « extérieure » de la guerre est également présente dans ses œuvres. Notamment, Khoury-Ghata a recours à l'écriture pour dénoncer en général « la responsabilité des belligérants qui au nom de la religion mènent les plus horribles combats » et atteindre ainsi une dimension collective à travers « une parole qui puise sa force dans la communion avec les souffrances d'un peuple ». in Zahida Darwiche Jabbour, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 115.

¹⁹⁸ Amin Maalouf, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993.

¹⁹⁹ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 168.

²⁰⁰ Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, Librairie générale française, 1987.

Abou, un lien qui se reconstruit par la considération de l'autre en tant que semblable et non comme sauvage.

Ce rôle de passeur se fait surtout par un parcours historique dans ses romans, ce qui lui attribuerait une objectivité plus solide. Par exemple, dans *Les Croisades vues par les Arabes*²⁰¹, Maalouf relate les événements vécus et racontés par les Arabes en « déconstruisant les préjugés du discours occidental et en faisant entendre la voix de cet Autre qu'il est²⁰² ». Puis, dans *Origines*²⁰³ c'est à travers l'histoire passée de sa famille qu'il raconte les Libanais par une autobiographie transposée, dévoilée par le chapitre sur l'explication de la signification de son nom. C'est par le parallélisme entre le patronyme « identifiable et cependant fluide²⁰⁴ » du héros « Gabriel M. Maluf » et le Liban, qu'Amin Maalouf explique la dualité libanaise d'une identité fluide et il rend en même temps accessible la structure linguistique arabe aux lecteurs non arabophones.

Charif Madjalani s'approcherait de Maalouf pour la technique du regard rétrospectif et de la stratégie de puiser dans la mythologie familiale du narrateur, comme dans *Origines*, afin de comprendre le présent, mais plus dans un but cathartique. Haddad relève la volonté de l'auteur à exprimer ce parler caractérisé par de nombreux « et » en début de phrase et par le hiatus qui laisse entendre la *hamza*, perçue comme « dissonante en français²⁰⁵ ».

Au centre des romans de Maalouf la représentation des pays arabes se ferait ainsi à travers les problématiques les plus actuelles des littératures francophones : la question identitaire, l'exil, l'altérité, les origines, la mémoire, le témoignage. La pluralité des perspectives adoptées par l'auteur se traduisent dans ses personnages qui sont tous caractérisés par des identités multiples, « au carrefour de plusieurs religions, races, langues, cultures²⁰⁶ ». Il déclare : « Un des rôles essentiels de l'écriture consiste à développer des mythes positifs. Je puise dans l'Histoire le matériau nécessaire pour bâtir des mythes de rencontre, de réconciliation²⁰⁷. »

²⁰¹ Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, Paris, J.C. Lattès, 1983.

²⁰² Caroline Hervé-Montel, « Maalouf, Amin » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 551.

²⁰³ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

²⁰⁴ « Je ne surprendrais personne si je disais ici, comme à propos du village des origines, comme à propos du pays, que mon patronyme est à la fois identifiable et fluide. [...] D'abord à cause de la structure même des langues sémitiques, où seules les consonnes sont fixes, tandis que les voyelles demeurent mouvantes ». Amin Maalouf, *ibid.*, p. 281-282.

²⁰⁵ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 239.

²⁰⁶ Caroline Hervé-Montel, « Maalouf, Amin » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 553.

²⁰⁷ *Ibid.*

Cependant, Haddad identifie dans la démarche créative de Maalouf l'art du conteur oriental et elle pose ainsi la problématique du possible souci premier « d'emporter l'adhésion de son auditoire²⁰⁸ ». Serait-ce alors un retour à l'orientalisme tel que l'affirme Haddad en soulignant autant chez Amin Maalouf que chez Charif Majdalani, un mouvement où « l'Orient d'aujourd'hui est devenu de plus en plus proche, capable de renvoyer à l'Occident un reflet de lui-même²⁰⁹ » ? Ne serait-ce pas plutôt une tentative pacifique et indulgente de rapprocher l'Occident à l'Orient en bâtissant à nouveau un chemin qui avait été conçu à sens unique ? Ou bien, de montrer également des spécificités qui s'étaient perdues dans la construction occidentale des stéréotypes arabes²¹⁰ ?

Diverses sont les interprétations possibles de ce type de représentations qui montrent effectivement une perception du pays différente par rapport aux époques précédentes.

Il nous semble que la fragmentation en nombreuses facettes de ce pays est l'expression de son inconsistance, ce qui a inévitablement mené à un égarement des esprits. La libération des Ottomans et le Mandat français n'ont fait que renvoyer à plus tard une prise de conscience nationale qui aurait développé chez les habitants un sentiment d'appartenance au Liban où les choix politiques internes et les pressions des puissances européennes et étasuniennes ont à nouveau créé des tensions.

Cette pluralité d'images récurrentes du Liban correspond à autant de perceptions de ce dernier par ses écrivains à la recherche d'une identification et d'une appartenance à cette nation.

Exception faite pour les images idylliques qui frôlent la complaisance occidentale, les autres images sont l'expression évidente des perceptions et des sentiments conséquents : l'étourdissement, la colère, l'inadéquation, un sentiment d'étrangeté à soi et au monde, tous ayant principalement comme source la déception des accords politiques et l'horreur de la guerre civile représentées par les écrivains.

²⁰⁸ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 157.

²¹⁰ Dans *L'Orientalisme*, Edward Saïd examine les caractéristiques physiques et morales attribuées aux Arabes par le regard occidental au XIX^e siècle. Il analyse minutieusement les images de l'Arabe qui ont concouru par la suite à la cristallisation de ces caractéristiques en des stéréotypes. Selon ces représentations, l'esprit des Arabes aurait été caractérisé par l'ignorance, dérivant à l'époque surtout aux divergences religieuses entre les musulmans et les chrétiens. Le panorama d'images populaires de l'Arabe affiche un être qui n'a pas de qualification morale, inférieur à l'Occidental et, jusqu'au XXI^e siècle, l'Arabe a été considéré tel « l'élément perturbateur de l'existence d'Israël et de l'Occident ou bien comme un obstacle à la création de l'État d'Israël en 1948 », ou encore exclusivement comme un « fournisseur de pétrole ». Par la suite, le cinéma a eu également un rôle important dans la définition du stéréotype de l'Arabe « malhonnête sanguinaire [...] sadique, traître, bas » représenté uniquement en groupe par l'image de rage et de la misère. In *id.*, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 477-478.

Ces sentiments sont à leur tour les perceptions d'un travail d'analyse sur la fonction du poète et sur un nouveau rapport à l'écriture face à la situation de son pays. Au cours de la période ayant suivi l'indépendance, les essais et les éditoriaux ont été les textes les plus représentatifs de la déception sociale face aux dysfonctions nationales que les journalistes n'hésitent pas à dénoncer. Une prise de conscience différente sera également déclenchée par la question de la distance qui est déterminante dans le développement de la littérature libanaise francophone des écrivains migrants.

Plusieurs axes déterminent un changement du rapport au réel entre les représentations avant les années quarante et les suivantes et qui n'est pas seulement chronologique : en effet, la création et l'évolution des images du pays, et, par conséquent, le rapport à l'écriture et au réel des écrivains, dépendent également de leur décision de partir ou de rester au Liban.

La distance, autant physique que linguistique, est tout particulièrement frappante dans la colère furieuse contre Beyrouth dans la poésie provocatrice et agressive d'Étel Adnan et qui devient présage des conséquences de ces dysfonctions. En effet, deux ans avant l'éclatement de la guerre civile Adnan crie de Californie sa dénonciation contre sa ville natale qui s'est laissée façonner par les intérêts politiques des États-Unis et de la Russie, des gouvernants, des traîtres qui « ont pour cordons ombilicaux les lignes téléphoniques qui les relient à Washington et à Vladivostok²¹¹ ». Son recueil *Jébu*, suivi de *L'express Beyrouth -> Enfer* exprime cet éloignement de la terre natale, de « cette ville magicienne qui agit sur le monde comme un / mauvais sort²¹² ». Telle une divinité grecque qui s'amuse à décider du destin des terrestres, Adnan voudrait crever le ciel :

et déclencher la foudre
abattre le déluge sur cette
ville !
Calme nous avons prostitué jusqu'aux plantes elle crie
la douleur à visage de vautour
quand le bateau refuse de partir²¹³.

Nous nous attarderons alors, d'abord, sur la responsabilité plus engagée de l'écrivain pour comprendre de quelle manière le ressenti vis-à-vis de la fonction de l'écriture a canalisé la situation du pays en ciblant les sentiments évoqués comme source de représentation du Liban, puis, nous essaierons d'en saisir les implications pour découvrir quel état d'esprit général était à l'origine de cette question urgente.

²¹¹ Étel Adnan, *Jébu*, suivi de *L'Express Beyrouth -> Enfer*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1973, p. 41.

²¹² *Ibid.*, p. 43.

²¹³ *Ibid.*, p. 38.

2. À L'ORIGINE D'UN LIBAN PLURIEL : ENJEUX POÉTIQUES ET LINGUISTIQUES

2.1 La fonction du poète et de l'écriture en période de guerre

La guerre civile libanaise est au centre des démarches des auteurs libanais quelle que soit leur langue d'écriture. Cette violence génère chez les écrivains libanais une nécessité de pénétrer dans ces événements pour en saisir les causes les plus profondes : l'échec domine la scène. Tel que l'affirme Ghazi Ghazayel dans sa thèse sur les manifestations socioculturelles dans les œuvres littéraires libanaises en français, ces répercussions d'avant-guerre, s'accroîtront pendant le conflit et seront analysées dans la littérature de cette période.

En fait, la poésie de cette époque se révèle très actuelle, ancrée dans son temps et dans sa société. Elle s'éloigne d'une autoréférentialité distante et détachée du réel en traduisant les interrogations et les doutes de cette époque. La poésie et le roman explicitent alors l'impuissance transformée par une prise de conscience de la situation, d'abord, et par une réflexion sur la langue et sur son pouvoir de dénonciation, ensuite. La charge sociale que l'écrivain eut pendant cette période tragique change effectivement son rapport à l'écriture et met en question sa fonction.

Comme nous y avons fait allusion plus haut, ce rapport à l'écriture est, dans une première phase, marqué par un retour à l'état primitif de la littérature comme réaction à la régression de l'humain à laquelle le peuple libanais était confronté²¹⁴. Après la période de silence, conséquence probable de l'étourdissement provoqué par les événements et la honte de se consacrer à l'écriture alors que le peuple était frappé par ces tragédies, une « écriture-exutoire²¹⁵ » se diffuse. Elle exprime le désespoir et valorise le Liban et ses victimes, représentés tels des martyrs par un « patriotisme exacerbé²¹⁶ ». Si la guerre n'est pas au centre du roman, elle est la source des représentations qui sont devenues un hymne à la vie en réaction à la douleur et à la violence de ce conflit fratricide.

Il ne s'agit pas que des écrivains, mais aussi des lecteurs qui crient dans les journaux de l'époque leur incompréhension et leur révolte par un retour à la glorification de leur pays dont

²¹⁴ cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 153.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

les objectifs et les sentiments qui les ont poussés à écrire sont bien différents de ceux des années vingt- quarante²¹⁷.

En effet, le sens de la communauté est ressenti de plus en plus et concourt à une évolution du sentiment d'appartenance nationale très fort. Chez Alexandre Najjar, Ghassan Fawaz, Dominique Eddé, Claire Gebeyli et Antoine Boulad, ces sentiments sont concrétisés à travers l'écriture de l'inarticulé. Mais cet inarticulé n'est pas une fin en soi, il sert le souvenir et la prise de conscience. Tel est le cas dans *L'École de la guerre*²¹⁸ de Najjar, publié en 1999, où l'auteur raconte son pays à travers la manière dans laquelle les Libanais ont vécu cette époque tragique, avec les peurs et les questions qui continuent de les hanter. Ses œuvres visent surtout à la construction de la mémoire libanaise tout en montrant l'attachement qu'il a pour sa terre natale et qui est tangible dans le *Dictionnaire amoureux du Liban*.

Quant à Khoury-Ghata, le poème « Poète » dévoile une démarche d'écriture dont l'élan tend vers la création d'un imaginaire qui se situe aux frontières du silence, dans cet espace liminaire qui est le creux où se produisent des images re-matérialisées en mots. Le désarroi et la solitude deviennent invitation à bousculer la stérilité des villes en réactivant des réseaux stagnants qui ont perdu leur verve, et ce, en en explorant de nouveaux²¹⁹ :

POÈTE

tu auras pour cité
les frontières du silence
pour automne
les mots qui jaunissent dans ta bouche
pour épouse la soif
qui jaillit de son linge délirante et nue
tu nourriras d'oiseaux l'asphalte des villes
d'argile tes plus vieux visages
et pour mourir
tu t'allongeras jusqu'au plus lointaines limites
de ta peau²²⁰

Une deuxième phase manifeste une réaction à cette réalité douloureuse par une conception de la littérature en tant que « nécessité absolue²²¹ ». Le genre romanesque domine par rapport à celui poétique, semblerait-il pour la linéarité temporelle qui permettrait aux Libanais d'avoir l'impression de maîtriser au moins les personnages en dépit de

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Alexandre Najjar, *L'École de la guerre*, Paris, Balland, 1999.

²¹⁹ Dans sa préface à *Lieux du tremble*, Vénus Khoury-Ghata éclairera la fonction du poète telle qu'elle la conçoit, forte d'une prise de conscience plus solide : « Le poète assombrit pour mieux éclairer, égare pour mieux retrouver et ironise pour masquer la blessure. » In Joëlle Abed, *Lieux du tremble*, Lausanne ; Paris, L'Âge d'homme et l'Atelier Imaginaire, 1990, p. 11.

²²⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 12.

²²¹ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 153.

l'impossibilité de contrôler de leur réalité. Néanmoins, Edgard Weber remarque chez les romanciers libanais l'absence d'un ordre logique et d'une chronologie qui ne suit plus la succession « passé, présent et futur » comme explicitation de la transformation des consciences et du rapport au réel de la société libanaise d'après-guerre²²².

L'autre tendance qui se développe dans cette période est celle d'un rapport cathartique à l'écriture qui aide à survivre à cette condition. Cette écriture a pour représentants, entre autres, Wajdi Mouawad, Charif Majdalani, Percy Kemp et Alain Tasso.

Néanmoins, il faut souligner que les œuvres poétiques publiées pendant cette période n'ont pas comme seul sujet la guerre civile, mais ciblent également les idées reçues et tout discours idéologique « qui déshumanisent les civilisations et exploitent l'homme en tous lieux²²³ » tel que l'affirme Baligha Daou dans sa thèse sur la poésie féminine libanaise. Elle soutient notamment que la réaction des poétesses devant les horreurs de la guerre ne serait pas seulement l'expression d'une forte haine, ou une condamnation, mais elle est aussi une riposte « contre toute action violente qui détruit, contre cette folie totale qui dénature les humains²²⁴ ». Il nous semble dès lors que se concentrer sur la représentation des sentiments de peur et d'aliénation causés par la guerre, nous aidera à éclairer davantage la problématique de la création d'un imaginaire à proprement parler national.

En effet, la formation d'un tel imaginaire et sa représentativité sont déterminées par le rôle du poète, et de l'écrivain en général, dans la société. En particulier, pendant la guerre civile, il se rapproche à la figure du « passeur ». Or, d'une part, cette figure peut être interprétée comme l'expression d'un sentiment d'étrangeté à soi et au monde²²⁵, où le poète serait assimilé à Charon dans sa traversée éternelle des âmes qui le confine dans l'entre-deux du monde des vivants et celui des morts. D'autre part, elle représente une possibilité de réduire et combler la distance entre soi et le monde en se faisant porte-parole actif de son peuple.

²²² Cf. Edgard Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 64.

²²³ Baligha Daou, *op. cit.*, p. 287-288.

²²⁴ *Ibid.*, p. 288.

²²⁵ Tel que Katia Haddad définit « passeur » (*id.*, *op. cit.*, p. 186).

2.2 Perte identitaire et construction d'un imaginaire national : les écrivains migrants, nécessité d'une distance

La problématique identitaire, qui avait trouvé une possible solution dans la nature positive d'une « libanité » qui se construit autour du composite à travers le héros Antar, est fortement remise en question. Si, en s'appuyant sur l'archétype du Héros conquérant²²⁶ selon Durand, la figure du bâtard telle qu'elle est présentée dans la littérature libanaise francophone des années vingt, avait été fondatrice du héros conquérant pour la double naissance d'Antar et qui est signe d'un métissage positif valorisant la notion du composite, il nous semble que l'Histoire a renversé ces valeurs positives en celles négatives du disparate.

Les bouleversements politiques et sociaux des années suivantes modifièrent la conscience de l'homme arabe et la désorientation identitaire fut de plus en plus ressentie. Ainsi, la représentation du héros conquérant qui assume sa « bâtardise », thématique qui serait en rapport avec le Liban pour « la multitude de ses composantes, son histoire passée et présente²²⁷ » et qui a constitué, dans un premier temps, une valeur positive à laquelle les Libanais pouvaient s'identifier²²⁸, semble s'effacer derrière la désorientation déterminée par une appartenance nationale instable et floue.

En effet, les conditions d'une union nationale étaient bloquées en amont par les séparations internes entre communautés religieuses, ce qui montre un inassouissable désir inversement proportionnel aux faibles possibilités de réalisation dans un tel contexte sociopolitique. C'est principalement par ces faits que les représentations du pays déterminées par la perception d'écrivains, porte-parole des Libanais, se fondent sur le constant questionnement autour de l'identité et du rapport avec les autres. Le résultat de ces enjeux dans les productions littéraires serait l'essor d'identités indéfinissables, fluides.

Les crises que chaque guerre libanaise a provoquées ont profondément marqué les esprits de sa population. Dans ce contexte, il faut mettre en évidence également les transformations géopolitiques qui ont façonné le Liban à partir du XVI^e siècle et qui expliquent l'instabilité de cet État. En effet, les influences culturelles et les conflits géopolitiques des puissances européennes et étasuniennes, pour s'assurer l'hégémonie du pays, ont eu des répercussions sur

²²⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1997, p. 178-191.

²²⁷ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 30.

²²⁸ Cf. Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban », art. cit., p. 183.

le Liban qui, malgré l'indépendance le 22 novembre 1943, a tout de même subi une cinquantaine d'occupations depuis²²⁹.

L'impossibilité de former une élite culturelle et politique qui puisse garantir « l'intégrité du corps social et la souveraineté de l'État qui le représente²³⁰ », unie au manque de stabilité territoriale, a donc entraîné l'inconsistance du pays des cèdres et, tel que l'affirme Chamoun Mounir, cela eut des conséquences profondes sur les personnalités de base des Libanais²³¹. L'historien Corm identifie, en effet, ce peuple à une « éponge²³² » pour la facilité avec laquelle les Libanais se seraient laissés imprégner des influences et des idéologies d'autrui.

La situation s'est depuis empirée et, dans les années soixante à soixante-dix, Salah Stétié emprunte à Jacques Berque l'expression de « déchirement orphique²³³ » pour rendre compte de la quête d'identité de cette période. Le poète exprime ainsi cette souffrance morale comme le reflet d'un climat de scission « et son chant devient révélateur des valeurs qui ressoudent à la fois les éléments disparates de la personnalité individuelle et collective. Il entreprend de créer la cohérence²³⁴ ».

Une amplification de cette division interne à l'individu et intrinsèque au pays qui a concouru à la détermination de ces identités fluides, a été accentuée ensuite par la guerre civile de 1975 à 1990. Tel que l'affirme Sélim Abou, cet événement choquant a fait régresser les communautés du Liban « au stade le plus élémentaire de l'identification²³⁵ ».

Ce bouleversement identitaire menant à une perte de tout repère soulève d'ailleurs la question de l'altérité interne au pays, ce qui concourt à une ultérieure fragmentation de la société libanaise. Selon Yves Chemla, la guerre aurait marqué encore plus les séparations préexistantes entre les dix-sept communautés religieuses dans le pays et aurait poussé à ses limites « les questions des autres »²³⁶ en lien étroit avec l'identification et la définition d'une

²²⁹ Mounir Chamoun, *Les Superstitions au Liban : aspects psychologiques*, Beyrouth, Dar el-Machrek, 1973, p. 215.

²³⁰ Georges Corm, *op. cit.*, p. 24.

²³¹ Cf. Mounir Chamoun, *op. cit.*, p. 215.

²³² Georges Corm, *op. cit.*, p. 24.

²³³ Salah Stétié, *Les Porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972, p. 12. Dans son introduction à *l'Anthologie de la littérature arabe contemporaine* en 1964, Jacques Berque emploie ces termes pour décrire la rupture vécue par l'intellectuel arabe à l'époque. Stétié l'applique également à la situation de l'homme arabe en général. Cependant ce déchirement est entendu comme une condition qui permet de « ressouder » l'homme arabes avec son histoire et celle du monde dont la prise de conscience, ce qui mène ensuite à une « guérison ».

²³⁴ Baligha Daou, *op. cit.*, p. 260-261.

²³⁵ Sélim Abou, *L'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Anthropos, 1981, p. 42. Il poursuit : « Chacun de deux grands groupes de communautés – le groupe chrétien et le groupe musulman – en est arrivé à se penser comme représentant à lui seul de toute la nation libanaise, un peu comme les sociétés primitives isolées se pensaient chacune comme représentant le genre humain dans sa totalité. »

²³⁶ Yves Chemla, « L'intime dans la guerre : Écritures féminines libanaises (1974-1982) » in Marc Quaghebeur (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones : tentatives, réticences, responsabilités*, (actes du colloque de Paris, 31 mai-2 juin 2006), Bruxelles, P. Lang, 2008, p. 66.

identité nationale qui semblent impossibles au Liban. Nous essaierons alors d'explorer ces dynamiques afin de saisir la portée des images qui en dérivent.

On pourrait en revanche démentir ce ressenti de perte identitaire et cette condition fluide de l'identité libanaise comme étant, en réalité, une conséquence commune à tout peuple ayant subi une guerre, d'où un sentiment universel d'impuissance qui serait exprimé dans les littératures proliférées pendant ces périodes de conflit. On pourrait effectivement avancer que cette universalité se résume dans le même type d'attachement que la plupart des individus nourrirait pour son propre pays ; une affection chargée d'un sentiment qui se rapproche de la religion et du régime dynastique pour cette création politique aux limites imaginaires fixées par l'explicitation visuelle des cartes géographiques de leur « pays » qu'on appelle nation.

Mais la situation libanaise est plus complexe qu'un attachement de son peuple à la nation qu'Anderson définit une « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine²³⁷ », car son approche communautaire de la vie publique et privée en multiplie les points de vue. Yves Chemla montre comment cette approche « communautaire, voire communautariste²³⁸ » présente non seulement la problématique de la transmission des valeurs culturelles, mais aussi de l'altérité qui au Liban ne relèverait pas d'une approche biunivoque, mais « polycentrée²³⁹ ». Il explique alors que la question de l'autre devient les questions des autres car « l'ancrage communautaire détermine dans la représentation de l'autre un décentrement incessant²⁴⁰ ».

Par conséquent, nous nous attarderons brièvement sur les dynamiques qui animent ces communautés car l'importance de la définition de l'identité communautaire qui passe par l'appartenance religieuse nous semble constitutive de la définition identitaire nationale, d'une part, mais également de sa perte, d'autre part.

L'image et les enjeux des communautés plurielles reconnues au Liban est au centre de l'œuvre *Mémoire de l'aube*²⁴¹, première œuvre de fiction de l'historien libanais Gérard D. Khoury, indissociable de ses recherches historiques sur la formation des États du Proche-Orient. Le récit, développé sur la montagne libanaise et à Beyrouth entre 1918 et 1920, raconte une multitude de personnages qui représentent la diversité sociale et religieuse de la population locale détaillant les visions concurrentes du devenir politique de ce territoire (Indépendance, la confédération avec la Syrie, le panarabisme et le protectorat français), avec

²³⁷ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 19.

²³⁸ Yves Chemla, *op. cit.*, p. 65.

²³⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Gérard D. Khoury, *Mémoire de l'aube*, Paris, Publisud, 1987.

des réflexions sur les « minorités chrétiennes orientales ; les particularismes culturels et la cohabitation²⁴² ».

En effet, les communautés religieuses du pays ont joué - et jouent toujours - un rôle crucial dans la gestion de la vie sociale : elles règlent le vote, la vie à l'intérieur même de la communauté et surtout elles exercent un pouvoir politique et culturel, l'appartenance d'une identité culturelle étant déterminée par l'appartenance à une telle communauté confessionnelle, ou une autre, comme prévu par la Constitution. Ainsi, l'institution des communautés comme structure principale de décentralisation du pouvoir depuis la conquête ottomane a assuré une primauté de ces communautés dans la société. La France, d'ailleurs, « ossifiera cet ordre communautaire au Liban, où elle institue la communauté religieuse comme base de l'ordre public²⁴³ » avec un arrêté de l'autorité mandataire en 1936²⁴⁴.

Or, la question de l'autorité n'est pas anodine car, comme l'affirme Edward Saïd, « elle a un statut, elle établit les canons du goût, les valeurs²⁴⁵ ». Dès lors si l'on considère l'autorité représentée par les chefs de chaque communauté religieuse au Liban et les pressions superstructurelles qu'ils exercent en reconnaissant que leurs contraintes internes sur les écrivains et les penseurs « sont productives et non unilatéralement inhibitrices²⁴⁶ », nous pourrions comprendre davantage, suivant la thèse de Saïd, « la persistance et la longévité de systèmes hégémoniques saturants²⁴⁷ » dans l'orientation donnée à la culture et à l'image qu'ils veulent véhiculer de ces communautés.

Il existe deux niveaux de représentations des communautés dans la production littéraire, celle plus simpliste qui montre les contrastes entre communautés chrétienne et musulmane, puis celle plus réaliste des conflits intracommunautaires. Concernant le premier type de représentation, le clivage présenté par Khoury-Ghata dans *La Maîtresse du notable*²⁴⁸, roman publié en 1992 où les chrétiens et les musulmans vivent côte à côte, en est un exemple. L'aspect communautaire, qui ne doit pas être confondu avec les entités ethniques ou tribales ou des minorités, est présent chez Vénus Khoury-Ghata de façon parfois voilée, d'autres fois

²⁴² Georges Corm, *op. cit.*, p. 27.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 30 : « L'institution des communautés dans l'ordre public et leur politisation sont le résultat de l'histoire contemporaine du Liban, du jeu et des rivalités des puissances européennes et de l'Empire Ottoman. »

²⁴⁵ Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, Paris, P. Seghers, 1992.

tout simplement descriptive, et d'autres encore, dans un but de dénonciation de situations inacceptables²⁴⁹.

En particulier, la différenciation principale entre chrétiens et musulmans dans *La Maîtresse du notable* représente une perspective rassurant le lecteur européen qui s'attend à lire cette séparation entre ces deux communautés religieuses : plusieurs conflits sur divers axes se déploient sous les yeux des habitants de l'immeuble de la famille de Flora qui y assistent telle une pièce de théâtre. L'explicitation de ces hostilités visent en réalité à montrer un clivage qui a été creusé davantage par le lien entre les communautés chrétiennes instrumentalisées « pour servir de canal d'influence aux grandes puissances²⁵⁰ » et les puissances-mêmes vues comme « une garantie [d']existence au sein de l'Orient 'musulman'²⁵¹ » par les Libanais francophiles. D'un point de vue historique, la dissidence entre chrétiens et musulmans serait en effet moins significative par rapport aux « particularismes objectifs enracinés²⁵² » qui ont délimité les frontières historiques des communautés chrétiennes entre elles et musulmanes entre elles.

La question des conflits intercommunautaires, notamment les luttes idéologiques entre Églises chrétiennes ou entre Écoles théologiques musulmanes, correspond selon Georges Corm à l'aspect qui a eu le plus de conséquences dans l'ordre social libanais²⁵³.

La cristallisation moderne des identités communautaires au XIX^e siècle au Liban est ainsi au cœur de l'instabilité et l'incapacité d'autonomie du pays, que Corm définit d'« État au conditionnel²⁵⁴ », un État mou et tampon en même temps dont le communautarisme est souvent perçu « comme produit de la culture coloniale²⁵⁵ ».

Encore une fois, le Liban apparaît tel un exemple d'impossibilité de définir une identité, il est un Orient « compliqué » comme le dénomme Mounir Chamoun, « un Orient particulier,

²⁴⁹ Voir le sous chapitre 2.1 *Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre* dans la troisième partie de la présente recherche.

²⁵⁰ Georges Corm, *op. cit.*, p. 28.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, p. 27.

²⁵³ En ce sens dans *Vacarme pour une lune morte*, où ces conflits à l'intérieur des communautés mêmes sont dévoilés à travers l'ironie, l'absurde et le paradoxe, Khoury-Ghata est proche du registre que Mouawad emploie dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, une transposition ironique de la perception du Liban perdu qui tourne au drame. Voir Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2004.

²⁵⁴ Georges Corm, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 30. Cf. Edgar Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 56 : « La guerre libanaise est liée à un ensemble de facteurs plus large et plus complexe où l'influence et le jeu diplomatique des pays arabes, surtout de la Syrie, mais aussi d'Israël et encore de l'Iran, croisent les intérêts, souvent contradictoires, des acteurs occidentaux, Américains et Européens. Cette réalité intensément politique s'anastomose à la composante religieuse du Liban pour constituer finalement un tissu aux fibres inextricables. »

contrasté, un Orient limite qui trouve sa mesure dans les tensions qui l'écartèlent²⁵⁶ ». Ainsi, avec le déclenchement de la guerre civile, les identités ouvertes et les appartenances multiples qui caractérisaient l'identité plurielle et cosmopolite du Liban²⁵⁷, laissent définitivement leur place aux « identités meurtrières » comme les appelle Maalouf en 1998 dans le roman homonyme.

Dans ce roman il montre « le caractère meurtrier des identités construites au détriment d'autrui²⁵⁸ ». Selon Maalouf, le Liban est en effet le lieu « où les communautés les plus puissantes se sont longuement battues pour leur territoire et pour leur part de pouvoir [et où l'on est] constamment amené à s'interroger sur ses appartenances, sur ses origines, sur ses rapports avec les autres²⁵⁹ ». Dès lors, si l'on pense à l'approche polycentrée dans chacune des dix-sept communautés dans la tentative de « repousser l'autre dans sa condition d'autre, avec qui il est impossible d'établir un projet²⁶⁰ », la notion même d'identité bascule et elle est remise en question par la pluralité des types d'identité concernés dans ce contexte particulier.

L'identité communautaire, définie par l'appartenance religieuse, s'approche de la sorte de la notion d'identité ethnique et se croise à l'identité culturelle en dégagant un nombre d'enjeux qui laissent entrevoir des dynamiques intéressantes dans notre quête vers la définition de l'imaginaire national. Sélim Abou dans *L'Identité culturelle* explique que la distinction entre identité ethnique et identité culturelle est fondamentale dans les problèmes qui se posent dans la rencontre entre cultures et entre les langues : « Mais si l'identité ethnique dépend en partie de la manière dont le groupe interprète son histoire, l'identité culturelle échappe en grande partie à sa conscience et à ses prises de position idéologiques²⁶¹ ».

²⁵⁶ Chamoun Mounir préface à Marie-Thérèse Khaïr-Badawi, *Désir amputé : vécu sexuel des femmes libanaises*. Paris, L'Harmattan, 1986, p. 6.

²⁵⁷ Dans *Les Identités meurtrières*, la réponse de Maalouf sur son identité « à la lisière de deux pays » est représentative de ce sentiment d'appartenance multiple et indivisible : « Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, [...] si je me sentais plutôt français ou plutôt libanais. Je réponds invariablement : 'L'un et l'autre !' Non par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? [...] Moitié français, donc, et moitié libanais ? Pas du tout ! L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par les plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée selon un 'dosage' particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. » In Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières* [1998], Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 7-8.

²⁵⁸ Caroline Hervé-Montel, « Maalouf, Amin » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 551-552.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁶⁰ Yves Chemla, art. cit., p. 65-66.

²⁶¹ Sélim Abou, *L'Identité culturelle*, *op. cit.*, p. 42.

Par conséquent, pour le Liban où le communautarisme a transformé les dynamiques sociopolitiques, l'identité n'est pas réductible à cette composante que « les composantes spatiale, sociologique et linguistique²⁶² » transcendent, mais il faudra considérer également d'autres implications concourant au façonnement de l'identité comme, par exemple, les conséquences de l'éloignement de son pays.

En effet, la condition des littératures francophones, qui semblent avoir comme dénominateur commun le fait de « s'accrocher à l'identité » en tant qu'appartenance, croise l'axe géopolitique : plus on s'attache à cette notion d'identité, et plus on se rend compte qu'elle est « liquide ». Ces enjeux ouvrent un débat littéraire et réactivent la question identitaire au sein de la francophonie où la déterminante dans ce cas serait, non seulement dans l'élection d'une langue autre que celle d'origine, mais également dans l'éloignement physique de la terre d'origine vers une autre société d'accueil qui libère de l'enfermement nationaliste.

C'est à l'époque de la guerre civile libanaise que de nombreux écrivains se sont installés en France ou en Belgique, en Suisse ou au Québec, entre autres, Schéhadé, Mouawad, Maalouf, Fawaz. Malgré l'exil d'une bonne partie de l'élite culturelle libanaise, une vie littéraire francophone s'est maintenue au Liban depuis la fin de la guerre.

Les images communes à tous ces auteurs, malgré leurs parcours plutôt différents l'un de l'autre, relèvent d'un fait, ou d'un geste, ou encore, d'un événement qui les a frappés. Dès lors, s'il y a une création artistique singulière pour chacun d'entre eux, d'un côté, un choix commun sur les thèmes de l'exil et de la guerre au Liban les rassemble, d'un autre côté.

Toutefois, Haddad souligne qu'il faut tenir compte que, dans la représentation de ces points cardinaux, une différence substantielle se pose, en premier lieu, entre les générations d'écrivains qui naquirent avant la guerre et ceux qui eurent vingt ou trente ans pendant le conflit, ou encore ceux qui la connurent à peine, et en second lieu, entre les œuvres de ceux qui partirent dans un autre pays et ceux qui restèrent.

Dans le cas d'auteurs ayant migré dans un autre pays, un mouvement littéraire qui suit les mêmes principes et objectifs apparaîtrait insaisissable. La dispersion de l'élite culturelle libanaise dans le monde pourrait s'apparenter à un reflet de la perte identitaire et de la désorientation causées par la guerre civile. Chacun d'entre eux crée sa propre ligne directrice, des lignes qui finissent par se croiser dans la représentation fragmentée de leur Liban.

²⁶² Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 123.

Cependant, leur « éparpillement géographique » rend plus difficile une classification par courants littéraires qui, apparemment, ne peuvent pas être définies que par les parcours communs et les thèmes qui les rapprochent l'un de l'autre. La littérature libanaise contemporaine d'expression française de ces écrivains migrants résulterait dès lors d'une accumulation de parcours qui se croisent en donnant naissance à ces images du Liban.

C'est à l'époque des migrations que le voyage change de connotation par rapport à ce qu'il avait pu représenter auparavant. Si pendant les années vingt il était signe de découverte, à partir de 1975 le voyage est associé à l'exil sans retour. Haddad qualifie ces écrivains d'« errants », mais bien que certains aient été obligés de partir à cause de la guerre, il faut tout de même les différencier des écrivains « migrants », terme employé dans l'anthologie critique de *Passage et ancrages en France* qui nous semble plus approprié. Ils sont des migrants, et non pas des errants²⁶³, dans la mesure où, bien que poussés certainement par des faits déterminants de l'histoire du Moyen-Orient²⁶⁴, ils ont choisi de « circuler d'une culture à l'autre²⁶⁵ », non sans entreprendre un conflit intérieur.

Malgré le sentiment de culpabilité qui a souvent atteint certains de ces auteurs migrants, la distance physique de leur pays devient nécessaire face à la situation insupportable dans laquelle s'était retrouvé le Liban pour d'autres. Selon Haddad, le déplacement de ceux qui sont partis, considérés comme une génération perdue vis-à-vis de la « génération sacrifiée »²⁶⁶ de ceux qui sont restés au Liban, correspond également à la « quête d'universalité dans la thématique abordée²⁶⁷ ».

²⁶³ Voir la différence également avec le terme « nomade ». Sur ce sujet, lire Mireille Calle-Gruber, « L'Écriture anachorète : les Marches de sable d'Andrée Chedid » in Audrey Laserre et Anne Simon (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 199-207. Comme le souligne Calle-Gruber le « nomadisme n'est pas errance » car il n'est pas sans repères ni sans règles (*ibid.*, p. 200). Bien que les termes nomades, errants et migrants renvoient tous les trois au déplacement, la connotation quelque peu forte du premier nous paraît favoriser un regard orientaliste qui enferme tout ce qui y est inclus sous l'étiquette d'une zone imaginaire d'identification et le deuxième « errant » lui enlève le sens du trajet et le but d'une quête. À l'aide de ces distinctions supplémentaires, nous confirmons notre préférence pour l'adjectif « migrants » pour désigner les écrivains libanais qui sont partis de leur pays d'origine et dont les intentions individuelles se sont révélées par la suite dans un projet collectif de réhabilitation de leur pays.

²⁶⁴ En particulier, Dominique Combe et Pascale Solon signalent comme faits déterminants de l'histoire du Moyen-Orient l'indépendance du Liban en 1943, la création de l'État d'Israël en 1947, la décolonisation de l'Égypte en 1952 et la crise de Suez en 1956, le conflit israélo-arabe en 1967 et ses suites, la guerre civile libanaise en 1975 et plus récemment la guerre du Golfe en 1990-1991, la guerre en Irak en 2003 et l'occupation américaine. In Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 41.

²⁶⁵ Dominique Combe, « Écritures migrantes : Régine Robin », art. cit., p. 20.

²⁶⁶ Alexandre Najjar, *Dictionnaire amoureux du Liban*, Paris, Plon, un département d'Édi8, 2014, p. 376.

²⁶⁷ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 155.

Pourtant l'exil et la distance n'atténuent pas le lien à son pays d'origine et l'écriture devient un lieu de survie et l'explicitation du sentiment de ceux qui ont intériorisé la guerre et dont la réaction par l'écriture représente un acte de libération individuelle et collective.

Pour les générations plus jeunes, l'absence du pays dans les œuvres de Percy Kemp confirmerait un « oublié²⁶⁸ » et un besoin de prendre de la distance comme étape nécessaire à la réconciliation avec sa terre d'origine²⁶⁹. Dans ses thrillers d'inspiration britannique, la question de l'identité, très pressante chez les autres auteurs libanais francophones, est représentée par la perte des sens ou par des identités de substitution pour ses personnages principaux. En effet, ils sont toujours pris entre deux mondes et ils se trouvent souvent face à un affrontement. Le démasquement fait partie du dévoilement du processus de transformation que les personnages entreprennent tel un rituel de purification²⁷⁰.

2.3 Le rôle de la langue française dans la construction de l'imaginaire national libanais

L'expression de ce besoin de stabilité et de construction en antithèse avec les faits réels ne se fait donc pas seulement par le choix de quitter ce pays méconnaissable ; la distance par le choix d'une langue différente de l'arabe libanais est aussi envisagée comme issue pour supporter l'absurdité de cette guerre. En revanche, contrairement à l'éloignement physique, le choix de la langue française semble donner une réponse claire à la perte identitaire.

Si, d'un côté, la langue devient un signe fort d'appartenance pour ceux qui écrivent en arabe, d'un autre côté, le choix d'une langue qui n'est pas celle d'origine serait un outil de maîtrise face au chaos général provoqué par la guerre.

Ne s'agissant pas d'une ex-colonie française, la question linguistique au Liban a en effet évolué autrement par rapport à d'autres pays francophones où de fortes tensions caractérisaient les rapports avec la France. Tel que l'affirme Yves Chemla, le Liban a

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 228 : « Il était difficile de ne pas voir dans ces 'oublis' une omission volontaire ».

²⁶⁹ Dans son article sur Andrée Chedid, Venus Khoury-Ghata et Martine Broda, Marie-Claire Bancquart souligne d'ailleurs que cet éloignement de la terre d'origine est un passage qui a mené à une prise de conscience de l'appartenance à deux cultures. En particulier, pour les deux premières poétesses elle affirme que : « to read them is to realize that, both having come to France after living to adulthood in their first homeland, they have perceived the way they belong to two cultures, two countries, very differently ». (« Lire [ces poétesses] signifie comprendre que, bien que les deux soient venues en France après avoir vécu dans leur pays natal jusqu'à l'âge adulte, elles ont perçu leur appartenance à ces deux cultures et à ces deux pays de manière très différente ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Marie-Claire Bancquart, « Andrée Chedid, Venus Khoury-Ghata and Martine Broda » in *Studies in Twentieth Century Literature*, n°1, 2002, p. 228.

²⁷⁰ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 231.

développé une « francophilie avérée » non seulement dans les communautés chrétiennes, qui étaient en contacts directs avec les Français à partir des missions laïques ou religieuses au Liban, mais également dans les communautés musulmanes car la langue française était celle qui avait permis de « revendiquer l'identité nationale mais aussi arabe, en opposition au pouvoir ottoman²⁷¹ ».

Cette préoccupation pour la langue s'expliquerait par un besoin de stabilité face au déséquilibre du pays. L'impossibilité de donner un ordre au monde serait résolue par une maîtrise de la langue française comme un nouveau moyen de construction de sa propre vie et de son identité. La problématique des représentations du pays d'origine dans le cadre de cette littérature nécessite alors d'approfondir davantage le rapport à la langue d'origine et son rôle au sein de la culture arabe, ainsi que le choix de cette langue autre pour décrire cette culture.

Il nous semble important de nous arrêter sur les fonctions des représentations de la réalité nationale libanaise en français afin de montrer la centralité de cette littérature dans la construction de l'imaginaire national. De la complaisance de la France, à une manifestation de liberté et de libération, à l'outil de dénonciation, du « dépaysement linguistique » à l'expression d'une marginalisation, ou encore, à la marque d'ouverture, de créativité et de stabilité par rapport à l'arabe, la langue française a assumé plusieurs rôles selon les écrivains.

La perspective du rapport à la langue nous permet alors de traverser le prisme de la littérature libanaise francophone dont la condition d'émergence et le statut au sein de la société libanaise et française sont tout à fait déterminantes dans l'évolution des représentations en images du pays.

Mais une question supplémentaire à la problématique posée au début de cette partie se pose. Quel rôle la langue autre que celle d'origine a-t-elle dans la production d'un imaginaire national ?

En effet, dans les études menées sur la littérature libanaise francophone, un sentiment d'une littérature qui a « tourné le dos » à la langue arabe émerge et c'est pour cette raison qu'elle n'aurait pas le droit de représenter sa culture²⁷². Le fait d'écrire en français posait la question d'une vocation à s'adresser également à des locuteurs non libanais avec un renvoi à un public surtout français des images que les orientalistes « ont contribué à ancrer dans

²⁷¹ Yves Chemla, art. cit., p. 65.

²⁷² Sur cette « distance linguistique » Vénus Khoury-Ghata exprime le sentiment de culpabilité que cela produisait chez elle : « La langue arabe, faute d'être parlée, disparut de mes pages. Je pris son deuil lorsque le français occupa la totalité de mes brouillons. Époque cruelle. J'avais l'impression d'avoir trahi et m'étais condamnée aux travaux forcés, publiant à tour de bras romans et recueils de poèmes comme si je devais expier une faute ». In *id.*, « Pourquoi j'écris en Français ? », art. cit., p. 20-21.

l'imaginaire occidental²⁷³ ». Il s'agit de la génération qui publia entre les années vingt et trente devenant victime parfois d'un dépaysement thématique et linguistique qui changeait sa perspective réaliste en représentation exotique.

Les conditions de « naissance » de la littérature libanaise en français restent en effet liées aux intérêts impérialistes européens, plutôt qu'à l'expression de la libération du Liban. Comme nous en avons fait allusion plus haut, au début des contacts entre la civilisation libanaise et celle française, le lien s'officialise dans la protection du Liban de la part de la France contre la turquisation imposée par l'Empire ottoman. Il est important de le souligner davantage car la langue française avait servi de stratégie culturelle contre la politique de turquisation et avait été ainsi saluée telle « une arme culturelle²⁷⁴ » contre cette politique. Sa perception comme langue d'accueil a été alors certainement favorisée non seulement par les échanges avec la communauté maronite habitant le nord du pays à laquelle la France s'accrocha à l'époque du Mandat français au Liban, mais aussi pour cette libération.

Comme le témoigne Alexandre Najjar dans son *Dictionnaire amoureux du Liban*, à la lettre L de « Littérature²⁷⁵ », les premiers « balbutiements²⁷⁶ » de la littérature libanaise d'expression française eurent lieu à Paris au début du XX^e siècle par des publicistes libanais exilés dans la capitale française pour fuir les persécutions des autorités ottomanes. Ils ont adopté la langue française « comme arme de combat contre la domination ottomane²⁷⁷ ».

Mais, contrairement au Maghreb où la langue de l'autre était considérée comme un « butin de guerre²⁷⁸ » et comme une arme à retourner contre le colonisateur, la question linguistique au Machrek, et en particulier au Liban, était bien différente et le choix de la langue française eut lieu sous une lumière plus positive. Ce qui était perçu comme conflictuel par les populations arabes du Maghreb²⁷⁹ devient une liaison que Salah Stétié définit comme une « complicité de tendresse²⁸⁰ » dans *Archer aveugle*.

Dominique Combe souligne notamment que le français n'a jamais été perçu tel un rival de l'arabe, mais considéré plutôt comme « une 'seconde mère' d'adoption, conciliable avec la langue maternelle²⁸¹ ». Ainsi, le français se place en tant que « langue alternative²⁸² » à

²⁷³ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 19. Cf. la topologie des littératures de langue française et les zones imaginaires d'identification in Pierre Halen, art. cit., p. 40.

²⁷⁴ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁵ Alexandre Najjar, *Dictionnaire amoureux du Liban*, *op. cit.*, p. 495-506.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 501

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Selon l'expression employée par Kateb Yacine au lendemain de l'Indépendance de l'Algérie en 1962.

²⁷⁹ Cf. Dominique Combe, *Les Littératures francophones*, *op. cit.*, p. 120.

²⁸⁰ Salah Stétié, *Archer aveugle*, Fontfroide-Le-Haut, Fata Morgana, 1985, p. 183.

²⁸¹ Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, *op. cit.*, p. 120.

²⁸² *Ibid.*, p. 121.

l'arabe et il est progressivement introduite dans les programmes d'éducation comme langue d'enseignement avec l'arabe et l'anglais²⁸³.

Ce changement au sein du système éducatif est une ultérieure marque de l'intérêt que le Proche-Orient commence à nourrir envers l'Occident et sa production littéraire entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e.

La présence occidentale au Liban a eu dès lors une place déterminante dans le développement de cette littérature. La *nahda*, la renaissance telle que cette période a été nommée²⁸⁴, s'est faite, en effet, par un contact avec le roman occidental et le mouvement des écrivains qui plaident une spontanéité et la nécessité de sortir des chemins rigides des catégories de la culture arabe médiévale qui limitaient la création littéraire car soumise au caractère normatif distinguant l'arabe classique et les langues sémitiques. Bien qu'un héritage de la culture médiévale arabe persiste dans celle actuelle, la langue française aurait représenté tout de même une libération de l'arabe classique²⁸⁵.

En revanche, cette vague d'intérêt n'a pas eu de retour de la part des Occidentaux pour les productions culturelles arabes. Ce manque de réciprocité soulignerait dès lors la mentalité impérialiste dans les opérations conduites par les puissances européennes et étasuniennes, tel que le déclare Isabella Camera d'Afflitto dans la présentation à l'ouvrage sur l'Occident dans la culture arabe de Maria Avino²⁸⁶. Le rapport semble de la sorte se jouer sur un plan d'inégalité où il n'y aurait pas d'échange authentique, ce qui pourrait être l'une des raisons de la stigmatisation de la littérature libanaise en français accusée d'avoir négligé la langue arabe.

Malgré l'officialisation d'un rapport entre deux civilisations, quels sont essentiellement les enjeux de réception d'une littérature dans la langue de l'autre pour les Libanais, ainsi que la réception des images du Proche-Orient chez les Français ? Et comment pourrait-on y retrouver l'« identité arabe » ?

²⁸³ Sur la progression de la francophonie au Liban et le degré de connaissance du français, la variable de l'appartenance communautaire est déterminante aussi. Les pourcentages dans les communautés chrétiennes sont plus que doublés par rapport aux communautés musulmanes, même après la fin du Mandat français au Liban. Cf. Sélim Abou, Kasparian Choghig et Katia Haddad, *Anatomie de la francophonie libanaise*, Montréal, AUPELF-UREF ; Beyrouth, FMA (Fiches du monde arabe), 1996.

²⁸⁴ Cf. la nuance supplémentaire de « réveil » que Hervé-Montel et Combe donnent à ce mouvement de renaissance culturelle des littératures nationales au Proche-Orient. Voir Caroline Hervé-Montel, *Renaissance littéraire et conscience nationale : les premiers romans en français au Liban et en Égypte, 1908-1933*, op. cit., p. 9-11 et 19-22, et Dominique Combe, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban », art. cit., p. 179.

²⁸⁵ Khoury-Ghata affirme que la langue française lui empêche de se faire emporter par la grandiloquence de l'arabe classique.

²⁸⁶ Isabella Camera d'Afflitto, (présentation de) Maria Avino, *L'Occidente nella cultura araba : dal 1876 al 1935*, Roma, Jouvence, 2002, p. 7-8.

La langue de l'autre comme langue d'écriture ne serait que la preuve évidente d'un écart par rapport à ceux qui écrivirent en arabe. Nous nous appuyons sur les affirmations de Ghazi Ghazayel soulignant que :

l'arabité peut s'exprimer à travers un esprit, une idéologie et une ligne de conduite autant que le libanisme phénicien s'exprime dans des ouvrages de langue arabe. La langue, à cet égard, est un moyen d'expression aussi bien qu'un signe d'appartenance. Mais ce signe d'appartenance n'impose pas nécessairement l'allégeance aveugle ou l'enfermement dans des réduits linguistiques et culturels, puisque la culture et la langue en tant que deux fenêtres sur l'extérieur doivent permettre d'embrasser l'espace le plus élargi de l'univers²⁸⁷.

Pourtant, Alexandre Najjar montre qu'il existerait « peu de vases communicants entre la littérature libanaise arabophone et son pendant francophone²⁸⁸ ». Ce ne serait que dans les thèmes de l'exil, de la guerre, de la révolte et de la défense de la révolution féminine que ces littératures se rencontrent.

Cette observation de Najjar, unie aux études sur les communautés imaginées d'Anderson, nous donne une idée de la considération et de la détermination d'une réalité nationale et de ce qui en ferait partie ou pas. Quelle est alors la place de la langue dans la société arabe pour produire une telle réaction en pointant du doigt cette littérature qui manquerait d'authenticité culturelle ? La différence se jouerait, entre autres, dans le style adopté dans l'expression très dure de ces thèmes dans les écrits des romanciers écrivant en arabe, et surtout les romancières et qui apparemment serait différente du style adopté par les francophones.

En particulier, Edgar Weber attire l'attention sur *Misku l-ghazali* de Hanan el-Cheik traduit en 1992 en *Femmes de sables et de myrrhe* et *Histoire de Zahra* en 1985²⁸⁹. Les thèmes prééminents sont la société masculine étouffant les femmes et la désillusion familiale comme « hypocrisie d'une société qui empêche toujours les femmes de s'épanouir²⁹⁰ ». Et encore les textes progressistes d'Elias Khoury témoignent du désordre dans lequel est tombé le Liban : la désorganisation du pays et la guerre en étant l'explicitation la plus flagrante. *La Petite Montagne*²⁹¹ de 1977, *Un parfum de paradis*²⁹² de 1992, ainsi que *Le Petit Homme et la guerre : Le Voyage du petit Gandhi*²⁹³ de 1994 sont les romans qui ont dénoncé le plus cet état des faits. Weber creuse ensuite une ligne de démarcation qui distingue ceux qu'il définit d'exilés, dont l'exil est considéré comme une fuite, et ceux dont le refus de la mort semée par

²⁸⁷ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁸ Alexandre Najjar, *Dictionnaire amoureux du Liban*, *op. cit.*, p. 505.

²⁸⁹ Edgar Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 60.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Elias Khoury, *La Petite Montagne* [1977], (traduit de l'arabe par Saadia Zaïm et Christian de Montella), Paris, Arléa, 1987.

²⁹² Elias Khoury, *Un parfum de paradis*, (Traduit de l'arabe par Luc Barbelusco). Paris, Arléa, 1992.

²⁹³ Elias Khoury, *Le Petit Homme et la guerre : Le Voyage du petit Gandhi*, (traduit de l'arabe par Luc Barbelusco), Paris, Arléa, 1994.

la guerre se traduit par une « volonté indéfinissable qui pousse le sujet à devenir une conscience de choses et d'événements²⁹⁴ ».

Cette écriture de soi dans une langue étrangère est par ailleurs la problématique soulevée lors du colloque à Tours en 1999 par Zahida Darwiche Jabbour qui, entre autres, a contribué aux études sur Khoury-Ghata. Elle met en amont le statut de la langue française au Liban, langue qui, depuis l'indépendance en 1943, « offre à l'écrivain francophone un rivage à la fois proche et lointain où il peut se perdre et se retrouver, se séparer de soi-même et renouer avec sa vérité profonde²⁹⁵ ». Cependant, cette prise de distance qui permet de raconter son pays n'est pas sans conséquences. En effet, ce choix, considéré comme une transgression vis-à-vis de la lucidité et de la liberté de la langue d'origine, relèguerait l'écrivain au statut de « renégat²⁹⁶ ».

Néanmoins, l'altérité de la langue française permet une écriture de soi qui œuvre pour une nouvelle révélation en tant qu'individu et en tant que composant d'une société. C'est par la confrontation à une culture étrangère que la culture d'origine serait « démystifiée, désacralisée »²⁹⁷ en montrant une authenticité libérée de la langue d'origine.

Darwiche Jabbour insiste ainsi sur le pouvoir de distanciation donné par le dépaysement linguistique qui donnerait au récit une fonction d'éveil qui met le lecteur arabe face aux problèmes de sa société²⁹⁸. Bien que la littérature arabophone remplisse cette fonction, Darwiche Jabbour explique comment elle soit plus aisément réalisable dans l'écriture en langue étrangère « le choc étant moins douloureux et le heurt moins brutal. Sous le masque de l'autre langue, les laideurs sont plus facilement dénoncées et avec plus de liberté²⁹⁹ ».

À travers son analyse, on saisit le rôle de « havre de sécurité³⁰⁰ » que la langue française a joué pour les écrivains des années quatre-vingt face aux identités menacées et la dévastation dans le pays. Ainsi le français représenterait la seule stabilité non seulement car plus maîtrisable par rapport à l'arabe classique, mais aussi car il est « un idéal de résistance à la guerre et aux prises de position politiques coupables de l'avoir provoquée et nourrie³⁰¹ ».

²⁹⁴ Edgard Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 58.

²⁹⁵ Zahida Darwiche Jabbour, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 101.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

³⁰¹ *Ibid.*

La langue autre que celle de naissance devient donc le refuge d'où raconter son pays, autrement inénarrable et irréprésentable. Elle est liberté d'expression et libération d'un poids qui peut s'exprimer, selon les cas, sous une forme de dénonciation plus ou moins directe.

Par exemple, en ce qui concerne *Une maison au bord des larmes*, Khoury-Ghata explique qu'elle n'aurait pas pu écrire ce livre au Liban. Il lui a fallu partir dans un autre pays, la distance donnée par la mer lui a alors permis de raconter avec rage dans une autre langue ces faits douloureux³⁰² qu'elle ose raconter seulement de loin. Cette déclaration est d'autant plus significative lorsqu'elle éclaire la différence avec le roman de sa sœur May Menassa³⁰³, journaliste et romancière, qui a écrit sa propre version du drame familiale dans *Sous les branches du grenadier*³⁰⁴, paru en 1998 et traduit de l'arabe par Antoine Jockey en 2012 :

Nos deux récits auraient été les mêmes s'ils n'avaient pas été rédigés en deux langues différentes [...] Le français n'aime pas les métaphores et les sentiments trop apparents ; l'arabe les accepte, voire les encourage. La belle langue arabe utilisée par ma sœur enrobe de miel et de douceur les scènes que je raconte crûment, peut-être cruellement. Mon style est dur et sans complaisance. Mes maîtres en écriture s'appellent Céline, Beckett et Faulkner ; ma sœur est du côté de Giono³⁰⁵.

Seule l'expression en une langue qui est étrangère lui permet de raconter ces faits et de les dénoncer brusquement. Il s'agit ici d'un « dépaysement linguistique³⁰⁶ » que Darwiche Jabbour marque comme condition de l'écriture de soi.

L'écriture dans une autre langue est également la réaction d'Étel Adnan qui, après les premiers poèmes écrits en français, se tournera vers l'écriture en anglais après la guerre d'Algérie et « la prise de conscience des effets du colonialisme français [qui] ébranlent son attachement à la France et à la langue française, allant jusqu'à inhiber sa capacité à écrire dans cette langue³⁰⁷ ».

³⁰² Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013* : Marie-Dominique Montel, présentateur ; Vénus Khoury-Ghata, participant, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, collection Rencontre avec un écrivain, Conférences de la Bibliothèque nationale de France en partenariat avec la New York University à Paris.

³⁰³ Apparemment les deux sœurs n'eurent connaissance des projets de l'autre qu'une fois les livres publiés. Cf. Marilyn Hacker, « Introducing Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 16.

³⁰⁴ May Menassa, *Sous les branches du grenadier* [1998], (traduit de l'arabe par Antoine Jockey), Paris, Encre d'Orient, 2012.

³⁰⁵ Propos recueillis par Alexandre Najjar dans *Dictionnaire amoureux du Liban*, op. cit., p. 472.

³⁰⁶ Zahida Darwiche Jabbour, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 102. Elle emploie ces termes au sens d'éloignement, sans aucune référence à un éventuel exotisme.

³⁰⁷ Pascale Solon, « Adnan, Étel » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), op. cit., p. 59. Pascale Solon explique d'ailleurs que Adnan n'a jamais pu faire de sa langue d'origine sa langue d'écriture car il y n'avait pas d'enseignement scolaire de l'arabe classique, ce qui a créé en elle « un vide linguistique non choisi pour l'arabe et choisi pour le français qui, lui, a été comblé par l'anglais ». (*Ibid.*)

Contrairement à Khoury-Ghata qui s'approche du français tel un rempart des écarts de l'arabe, Fawaz utilise la langue comme un moyen de libération totale. Sa manipulation de la langue est évidente dans son œuvre entière : l'inscription de l'arabe dialectal dans la langue française est tout à fait évidente dans les « retranscriptions d'interjections, de tics de langue propres au pays, des 'libanismes' affectant le lexique des locuteurs francophones ; mais également [dans] une révolution syntaxique qui reflète l'état de la langue du narrateur lorsqu'il parle ou raconte en français³⁰⁸ ». Dès lors, les emprunts se font à la langue d'origine pour permettre une construction d'images plus complètes qui enrichit la langue d'écriture principale³⁰⁹.

Sa relation au français se construirait selon Haddad sur un rapport de force et de pouvoir que la spécialiste rapproche plutôt des romanciers maghrébins francophones. L'idée portante de ses intrigues est le pouvoir que la langue française exerce et qui concourt à la construction de personnages « ratés » de ses œuvres. En substance, Haddad reconnaît chez Fawaz un rapport ambigu à la langue qui est détestée et fascinante à la fois³¹⁰. Cette relation orageuse s'explique par une syntaxe disloquée, la présence de l'argot, des libanismes, des traductions littérales de l'arabe³¹¹, mais également par l'effet que le pouvoir de la langue française a sur ses personnages qui en deviennent les victimes. Le désir d'élever leur statut à travers la maîtrise du français met effectivement ces personnages dans un état de passion incontrôlée vers la langue qui finalement se révèle frustrante. C'est le cas dans *Les Moi volatils des guerres perdues* où Farès, le héros devenu instituteur, se sent détenteur de pouvoir par cette nouvelle fonction qu'il exerce aussi sur sa femme, Laila, à laquelle il apprend *Broust* et *Sarter*, que lui-même n'arrive pas à prononcer Proust et Sartre en raison de son accent. La frustration de « rester systématiquement sur ses gardes pour baragouiner leur dialecte arabe et *faranci* combiné »³¹² est reversée également sur Laila qui devient victime à son tour³¹³. La

³⁰⁸ Caroline Hervé-Montel, « Fawaz, Ghassan » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 355.

³⁰⁹ Sur le rapport à la langue maternelle et la portée féminine des emprunts voir l'analyse de *La Maîtresse du notable* de Carmen Boustani dans le chapitre « Retour au corps maternel et à la langue des origines dans *La Maîtresse du notable* » in Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003, p. 77-90. Sur ce sujet lire notamment p. 82-86. Elle y observe notamment le bilinguisme dans le choix des mots et « la transgression du texte par les emprunts pris à sa langue d'origine ». (*Ibid.*, p. 82).

³¹⁰ C'est sur ce rapport d'amour et de haine que Haddad rapprocherait Fawaz à *Le Fils empaillé* de Vénus Khoury-Ghata. Néanmoins, bien que le rapport au pouvoir de la langue française qui élève le statut de ceux qui la maîtrisent soit effectivement perceptible dans ce roman, il nous semble que les deux auteurs construisent leur rapport au français de façon différente.

³¹¹ Dans *Les Moi volatils des guerres perdues*, Fawaz traduit littéralement une expression arabe « sûr qu'elle sera fière de me voir une vraie mère qui lui remplisse l'œil » pour indiquer la revanche que la mère de Farès prendra grâce à son fils. In *id.*, *Les Moi volatils des guerres perdues*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 13. L'explication de cette expression est donnée par Katia Haddad in *id.*, *op. cit.*, p. 202.

³¹² *Ibid.*, p. 46.

relation à la langue française de Ghassan Fawaz se distinguerait alors par la violence et par l'explicitation du pouvoir du français.

Cette violence s'exprime également dans le trilinguisme de Wajdi Mouawad. La langue française est l'une des trois langues, avec l'arabe et le québécois³¹⁴, par lesquelles il crée des mélanges et des juxtapositions qu'il applique non seulement à la langue, mais aussi à l'espace et au temps. L'interrogation sur la langue est très significative chez cet auteur qui « puise dans tous les imaginaires ancrés en lui³¹⁵ » pour exprimer l'horreur. Le multilinguisme, ou plurilinguisme, produirait un effet d'amplification des sentiments sur le récepteur.

Cela ne se passe pas que par les insultes trilingues, mais aussi par des cris qui appellent et mettent en contact ceux des villes frappées par la cruauté humaine, comme c'est le cas dans le poème « Jaffa » tiré de *Au sud du silence* de Khoury-Ghata³¹⁶.

Une dernière fonction est attribuée à la langue française : celle de représenter la marginalisation car elle-même est considérée une langue marginalisée par rapport à la globalisation de l'anglais. Bien que ce soit un exemple ponctuel concernant Percy Kemp, cet usage et cette conception de la langue française montrent une nouvelle perspective qui pourrait dévoiler des dynamiques plutôt intéressantes entre langue et culture représentées en français. En effet, contrairement à Adnan, le choix d'écrire en français plutôt qu'en arabe et en anglais pour Percy Kemp est dû à la position de dominée que la langue française occupe dans l'espace littéraire mondial³¹⁷. Sa déclaration de proximité d'Hector plutôt que d'Achille, dans le mythe de la guerre de Troie, confirme que « c'est de la marginalisation qu'on peut tirer une grande force³¹⁸ ». Dès lors, la représentation du Liban à travers une langue « dominée » modifie la vision de la France telle une puissance avec des intérêts impérialistes car, en réalité, elle serait elle-même sous une hégémonie culturelle.

Le fait que la production de ces images se fasse par un dynamisme créateur réalisé en français pose la question du choix linguistique autre que la langue d'origine dans l'expression d'images « nationales » qui sembleraient moins « intenses » car dénonçant des faits par simple évocation de façon indirecte. En effet, comme l'observe Haddad, sous prétexte qu'elle n'est pas écrite en langue arabe, la littérature libanaise francophone serait « marginale et sans

³¹³ Cf. Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 205.

³¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 213. Dans *Visage retrouvé* Mouawad inclut le québécois parmi « les trois langues » du narrateur (*ibid.*, p. 166).

³¹⁵ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 213.

³¹⁶ Voir notamment le sous chapitre 3.3 *Les identités fractales* dans la troisième partie de la présente recherche.

³¹⁷ Cf. Caroline Hervé-Montel, « Kemp, Percy » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 463.

³¹⁸ *Ibid.*

rapport à la réalité nationale³¹⁹ ». Ainsi, contrairement à la littérature arabophone, le choix d'écrire dans une langue autre que l'arabe déterminerait la rupture de lien avec la vérité essentielle du pays.

Ce dernier jugement simplifie par trop la réalité, mais surtout il exclut presque totalement la littérature libanaise francophone d'une légitimité à laquelle elle a droit. Il montre d'ailleurs une conception mythique de la langue dont les signes d'un esprit lié à l'État-nation sont évidents : à chaque nation correspondrait une langue et la notion de territoire primerait sur la Terre. C'est à partir de cette vision que se développe le refus d'une égalité, voire d'une supériorité, d'une langue étrangère utilisée afin de raconter son pays et soi-même, au lieu de la langue d'origine. Mais, bien que les buts de contrôle et de domination politiques cachés derrière une apparente volonté de réconciliation par la langue française soient évidents, on ne peut pas considérer les textes ni comme déterminés par ces buts, ni comme de simples contenants des positionnements et des stratégies des auteurs.

Sur ce point, l'étude de Xavier Garnier³²⁰ autour de l'approche critique d'Alain Ricard dans le contexte africain à travers la notion des textes comme « terrains » est significative. Ces textes sont en effet envisagés comme étant eux-mêmes des faits sociaux. En particulier, cette analyse est très éclairante sur les enjeux produits par les dynamiques des langues et celles des textes qui contribuent à marquer la différence entre les « faits littéraires » et « les institutions littéraires³²¹ ». Le type de mouvement produit par l'ensemble de ces relations nous semble pertinent à notre recherche et nous tenterons par conséquent de transposer les caractéristiques de ces deux statuts à la production des représentations du Liban à partir d'un pouvoir institutionnel politique exercé sur les écrivains francophones. Du moins, c'est ce que la forte affirmation que la littérature libanaise francophone serait « marginale et sans rapport à la réalité nationale » semble impliquer.

Or, de la même manière que Garnier explique que ce n'est pas l'institution littéraire qui « fait » l'écrivain, « mais [qu']elle a été la condition de possibilité d'écriture et des publications de ses textes »³²², nous voudrions affirmer que ce n'est pas l'institution politique nationale qui détermine les représentations littéraires du Liban, mais elle en a probablement favorisé les perceptions qui ont mis en œuvre les questionnements d'engagement critique des écrivains sur les images de leur pays dans leur textes-terrains.

³¹⁹ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 13.

³²⁰ Xavier Garnier, « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique » in Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains/ Textwork and Fieldwork, Hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, 2011, p. 369-380.

³²¹ *Ibid.*, p. 371-372.

³²² *Ibid.*, p. 371.

Ainsi, suivant la perspective d'analyse de Garnier, « les lieux Liban » que nous venons d'illustrer ne sont plus rattachés au Liban par leur contenu, mais plutôt par leur écriture. Le Liban que nous avons défini de « non-lieu », juste parce qu'il n'est pas nommé ou qu'il est caché derrière le nom inventé d'un autre pays ou encore transporté dans une époque historique lointaine, acquiert toute sa force dans le croisement entre la notion d'« illusion d'altérité³²³ » donnée par l'absence de référence connue dans le texte et le fait que l'image du Liban est beaucoup plus rattachée à son écriture qu'à son contenu³²⁴.

Nous nous appuyons alors sur la même démarche de la « nouvelle philologie » qu'Alain Ricard a introduit dans les études africanistes où la « mise en rapport des textes et des terrains, passe par une interrogation sur le style et son rapport aux dynamiques linguistiques³²⁵ » pour l'appliquer aux œuvres libanaises francophones et pour montrer qu'il y aurait un « usage social du style³²⁶ » dans cette littérature aussi.

Bien que l'instabilité qui caractérise les langues africaines ne puisse pas être comparable à la *'umma* arabe, il nous semble en effet que l'écart présent entre l'arabe classique et les nombreux dialectes arabes génère un déséquilibre³²⁷ qui mène la dynamique linguistique loin de l'institutionnel et plus proche du terrain, ce qui se traduirait également dans son écriture en français.

2.4 Vers la métaphore

Il s'agit alors de repérer un dispositif stylistique dans le texte qui se place entre la langue et le discours littéraire comme opérateur de la conscience nationale en dépassant les zones imaginaires d'identification théorisées par Halen, et qui officialise un contact réel entre imaginaires, une rencontre dont la nature permettrait de créer de nouvelles associations, libres d'un discours nationaliste sur le choix de la langue française pour exprimer la littérature

³²³ Cf. *Ibid.*, p. 372. Notion avancée par Bernard Mouralis pour définir les conditions de la rencontre entre un lecteur et un texte au sein de l'Afrique coloniale et qui a donné une nouvelle vision des textes africains placés ainsi « à l'articulation des mondes ».

³²⁴ Cf. *ibid.*, p. 380.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ En adoptant un autre point de vue, Angheliescu observe comment la communication à l'époque actuelle est au cœur des thèmes de la culture moderne et soutient l'investissement de l'héritage transmis par la langue arabe classique dans la langue arabe moderne pour « faire fructifier » cette dernière. Selon la spécialiste, ce serait dans la langue arabe littéraire que cela est rendu possible car elle est « un élément principal de cette authenticité culturelle ». Cf. Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 188.

nationale du Liban. Il s'agit de trouver un moyen formel qui se présente comme lien entre « le corps verbal et le corps social³²⁸ ».

Sur ce point nous nous joignons aussi à l'idée de Caroline Hervé-Montel selon laquelle « la production littéraire n'est pas la conséquence ni l'illustration d'un système de valeurs déjà en place, mais qu'elle fait au contraire partie d'un ensemble de textes qui lui donne naissance. C'est l'histoire des idées projetées dans l'histoire des formes qui est en question³²⁹ ». Ainsi si nous détectons dans les textes une forme particulière où les idées projetées donnent lieu à un nouveau système de valeurs qui se construit en mouvement et non par rapport à ses racines, nous pourrions envisager une relation authentique entre forme et idées à travers les nouvelles associations opérées. Le résultat serait alors une littérature qui ne se replie plus sur elle-même, mais qui révèle son ouverture au monde.

Notamment, il nous semble que la condition des littératures francophones favorise davantage la possibilité de créer ces mélanges inédits représentatifs d'un imaginaire autre tout en nouant un lien avec celui de la langue d'écriture laquelle en est inévitablement atteinte. Quelle serait la forme stylistique qui fait émerger une telle corrélation entre les termes ? Pour le principe de substitution fondé sur un rapport d'analogie, et plus spécifiquement d'identification sur laquelle la métaphore se construit, il nous semble que cette figure peut représenter l'enjeu formel qui favorise la production d'images nouvelles libres de rapports de domination.

Certes, on pourrait objecter que d'autres figures de style, telles la synecdoque et la métonymie, ou encore la comparaison, puissent établir un rapport de ressemblance entre les termes ou que des stratégies linguistiques, tels les emprunts et les traductions, puissent créer un rapprochement entre les systèmes culturels, mais il ne s'agit pas seulement de marquer une similitude ou une simple compréhension de l'existence des différences des autres, car cela ne ferait que nourrir ultérieurement l'impossibilité de créer une relation authentique entre échelles de valeurs culturelles et thématiques en les reléguant aux zones imaginaires d'identification. Au contraire, il faut trouver un moyen qui puisse opérer une prise de conscience, de « reconnaître en même temps l'autre comme semblable, admettre que la différence n'exclue pas la similitude³³⁰ ».

³²⁸ Xavier Garnier, « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique », art. cit., p. 378.

³²⁹ Caroline Hervé-Montel, *op. cit.*, p. 12.

³³⁰ Henri Awaiss, « L'auteur face à son traducteur: le texte entre deux amours » in Edgard Weber (dir.), *op. cit.*, p. 95.

Ce rôle, déjà joué par la littérature entendue comme « fait sociétal³³¹ », est d'autant plus remarquable dans la fonction remplie dans le texte par la métaphore car son principe d'identification entre les termes permet de défricher un nouveau terrain qui pourrait donner lieu à de nouvelles associations et dévoiler des issues encore peu explorées.

En effet, étant fondée sur un transfert de sens par substitution, la métaphore dépasserait l'étape du rapprochement des termes pour consentir la réalisation de la Relation glissantienne à travers un partage d'échelles de valeurs créé par l'identification métaphorique.

Nous interprétons alors la métaphore comme une figure de style qui, comme le soutient Melançon, « n'est plus une affaire de mots³³² », mais est porteuse d'une pensée sociale. Lorsque son fonctionnement engage notre rapport au monde, la métaphore acquerrait de cette manière de la valeur extralinguistique : elle est une métaphore de la culture qui joue sur l'activité créatrice d'une image devant son efficacité principalement à sa réception chez le lecteur.

Néanmoins, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, nous tenons à souligner l'influence que la perception différentielle d'un fait et l'importance d'une langue au sein d'une société ont sur les valeurs attribuées aux signes du texte et qui peuvent différer selon la culture d'origine du lecteur. Par exemple, cet aspect est perceptible dans l'emploi d'expressions idiomatiques dans certains romans de Khoury-Ghata et qui servent à une culturalisation ciblée du texte pour cerner la culture de provenance de ses personnages. Bien que l'identité particulière des locutions leur donne une valeur à part et qu'elles deviennent porteuses de la mémoire des peuples, nous nous demandons comment pourraient-elles passer les frontières, créer des rapprochements, des correspondances et des ressemblances « fraternels³³³ ». En effet, d'un côté, la représentation d'une situation par le biais d'un langage imagé propre à une culture déterminée semblerait en valoriser la culture d'origine et la faire connaître au lecteur, alors que, d'un autre côté, ces expressions paraîtraient justifier un écart entre les deux cultures plutôt que de les rassembler.

C'est la raison pour laquelle la transposition d'une tradition ou d'un mot enracinés dans la culture autre à un contexte francophone, au sein de la littérature libanaise, nécessite un passage culturel dont la traduction littérale se révélerait insuffisante, ou du moins incomplète.

³³¹ Xavier Garnier, « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique », art. cit., p. 370.

³³² Joseph Melançon (dir.), *op. cit.*, p. XV.

³³³ Vénus Khoury-Ghata postface à Nathalie Gigounova Komarova, *Comment noyer le poisson ? équivalences d'expressions idiomatiques allemandes, françaises et russes : tridiomes*, [dessins d'Anna Komarova], Montigny-le-Bretonneux, Yvelinédition, 2009, p. 78.

Peut-on rendre la tournure de l'image produite en arabe à travers sa traduction en français de manière authentique? Quelles sont les implications d'une telle opération sur les récepteurs ?

En effet, dans le cas d'un texte de littérature francophone sur l'Orient, les attentes d'un lecteur occidental seraient de recevoir généralement une image que l'on pourrait appeler « sécurisante », c'est-à-dire une image qui puisse être placée sur l'échelle de valeurs propre à sa culture. Ainsi, la problématique de la réception littéraire, étroitement liée au procès d'écriture, s'unit à la notion d'ethnocentrisme.

Cette image sécurisante représenterait une sorte d'équivalent dans la culture occidentale permettant une lecture « fluide » d'une image qui à l'origine était propre à l'arrière-culture du texte. Autrement, cela provoquerait un sentiment d'étrangeté dans le texte qui déstabiliserait le lecteur. Des stratégies d'intégration à un schéma français de la langue sont alors mises en place pour contourner toute opacité dans le texte aux yeux des Européens. La volonté de partage de l'écrivain libanais francophone, son désir de rapprochement de son pays et de sa langue d'origine au français, se passe alors par l'insertion des mots de la langue d'origine qui respectent la syntaxe française tout en essayant d'en livrer également le contexte culturel.

C'est le cas du recours aux emprunts : Vénus Khoury-Ghata et les autres écrivains emploient en effet des mots empruntés, généralement des termes qui ne trouvent pas d'équivalent dans la langue utilisée, et les accompagnent avec des explications, des gloses en bas de pages, ou encore, des paraphrases ou des tentatives de traduction³³⁴. Ces stratégies permettent de saisir plus précisément le sens du mot emprunté et de pouvoir en imaginer le sens en l'intégrant à l'imaginaire du lecteur. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une identification, son fonctionnement s'apparente à celui de la métaphore en ce qui concerne l'accumulation de données inattendues et qui sont ensuite intégrées à un nouveau système linguistique.

Or, si l'on entend la direction de l'influence culturelle d'une société comme étant interprétable par l'analyse des mots d'une langue donnée³³⁵, les emprunts pourraient être ainsi considérés comme les conséquences lexicales de l'expansion culturelle qui peut varier selon les domaines d'emploi³³⁶.

³³⁴ Cf. entre autres, les gloses en base de page dans *La Maestra* et les paraphrases dans *Les Fiancées du Cap Ténès*, citées dans le sous chapitre 2.1 *La langue* dans la deuxième partie de la présente recherche.

³³⁵ Cf. l'influence des modèles inconscients sur le comportement social in Edward Sapir, *Anthropologie 1. Culture et personnalité* [*Culture, Language and Personality*, 1964], Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 37-56.

³³⁶ L'emprunt des mots implique l'acquisition de notions nouvelles et « de nouveaux objets qu'ils dénomment ». In Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 172.

Mais, si d'un côté, ces stratégies montrent une « officialisation » du contact entre les civilisations concernées, d'un autre côté, le recours à des paraphrases ou à des éliminations d'« adjectifs grandiloquents », entre autres, serait en effet une réaction à l'intraduisible³³⁷.

Bien que Vénus Khoury-Ghata écrive en français, elle puise dans l'imaginaire et la pensée arabe pour la création de ses œuvres. L'imaginaire du pays d'origine exprimé en français est le résultat de l'effet de réception subjective de l'auteure de son temps et de son espace qui dématérialise ainsi la réalité pour la rematérialiser autrement sur papier. Cela pose le problème d'une traduction culturelle de cet intraduisible³³⁸. Comment pourrait-on dépasser cet obstacle sans le contourner ?

Il nous semble que l'activité de traductrice de l'arabe vers le français de Vénus Khoury-Ghata a contribué à une prise de conscience linguistique, au sens d'Harald Weinrich³³⁹, notamment celle de l'existence d'une complémentarité entre dimension formelle et dimension socio-historique des termes. Mais ce type de travail a aussi développé chez elle une sensibilité culturelle ; ce qui incite à la quête d'une solution dans le texte de ce qui n'a pas d'équivalent dans une autre langue.

En effet, le français et l'arabe sont deux langues qui n'ont pas les mêmes critères, qui n'ont pas la même esthétique, ni la même rythmique. Selon Khoury-Ghata, pour passer de l'une à l'autre, il faut savoir « diluer » une langue dans une autre :

³³⁷ Dans une interview inédite faite à Paris le 14 janvier 2014 par nos soins, l'auteure raconte sa première traduction de l'arabe au français et l'incompatibilité d'une traduction littérale entre ces deux cultures : « J'avais traduit Khalil Gibran en français *Le Jardin du Prophète* qui n'avait pas encore été traduit en français. Je l'ai traduit mot-à-mot, tel que c'était en arabe, en français [...] on m'a dit 'ce n'est pas du français, revenez quand vous l'écrirez en français.' C'était un français qui n'était pas moderne. Un français avec les émotions ».

³³⁸ Cf. Henri Awaiss, art. cit., p. 92 et 95.

Ces difficultés renvoient à la nouvelle démarche qui a transformé le processus de la traduction expliqué par Henri Meschonnic dans son article sur cette pratique au XXI^e siècle : « L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques ; elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité [...] C'est le passage, qui est encore loin d'être compris par tous, de l'annexion au décentrement, et de la réduction à l'identité vers la reconnaissance de l'altérité. Elle est aussi solidaire de la transformation des rapports entre les cultures au XX^e siècle, liées aux diverses décolonisations et à la planétarisation de ces rapports. Elle est passée, ou elle est en train de passer, comme ces représentations elles-mêmes, d'un culte exclusif de l'identité prise pour l'universel, à un sens nouveau de l'altérité, et de la pluralité. La rencontre des deux transformations majeures de ce siècle – dans le langage, de la langue au discours ; dans la culture et dans la politique, de l'identité à l'altérité–, rencontre dont le lieu par excellence est la littérature, fait, malgré les résistances propres à l'établissement des points de vue précédents dans le monde universitaire et littéraire, la condition des changements en cours dans la pratique et la théorie de la traduction. C'est aussi l'éthique et la politique du traduire ». In *id.*, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 16-17.

³³⁹ Cf. Harald Weinrich, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989.

Il y a aussi un fait, c'est que le poème arabe se termine toujours comme un boulet jeté dans le ciel de la page, alors que le poème français doit s'arrêter d'une manière abrupte au milieu de la page, ce n'est pas obligatoire de faire une définition, un résumé, une phrase choc [...] le poème c'est entrer dans une émotion, dans les mots et que les mots eux-mêmes s'arrangent pour créer des paysages, une histoire³⁴⁰.

L'auteure affirme donc qu'en traduisant Adonis³⁴¹, elle est obligée de sacrifier des adjectifs et beaucoup de métaphores car il y aurait en effet dans l'arabe classique une exaltation des sentiments qui conviendrait mal au discours en français. Elle « garde un pied dans la langue arabe par le biais de la traduction³⁴² », pour ne pas s'éloigner de sa langue d'origine, ni dessécher son écriture, « parce qu'être au centre, au cœur de la langue française, il y a un risque de dessèchement³⁴³ ». Suggérer sans perdre le sens et l'émotion à donner au poème est à l'origine de la production créative de Khoury-Ghata qui garde les images « complètement dessinées » dans le lyrisme arabe et les restituent plus floues en français. Elle donnerait ainsi le souffle, la respiration, la tournure de l'arabe au sens du français.

Enfin, en tenant compte des principales fonctions de la langue française dans la littérature libanaise francophone en général, il nous semble nécessaire d'approfondir la fonction que Vénus Khoury-Ghata attribue à l'écriture, ainsi que son choix de la langue française comme langue d'écriture afin de déterminer la portée de ses images du Liban en français.

³⁴⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

³⁴¹ Elle n'a pas traduit que de l'arabe au français, mais elle s'est confrontée également à d'autres langues, comme par exemple à l'italien. Cf. Fabio Scotto, *Les nuages, le vent : poèmes de Ségaliérette*, (traduit de l'italien par Vénus Khoury-Ghata), [six gravures originales de Michel Roncerel], Vernon, Manière noire, 2006.

³⁴² Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

³⁴³ En 2001, lors d'un entretien avec Patrice Martin et Christophe Drevet, Khoury-Ghata avait d'ailleurs déclaré : « J'aime cette langue française venue d'ailleurs. Que ce soit celle du Maghreb, des Antilles, du Québec, la nôtre, qui ont enrichi la langue française, sèche et froide, celle de Descartes. La langue française actuelle, je veux dire hexagonale, avait besoin de toutes ces langues qui viennent d'ailleurs pour l'enrichir et lui donner une âme. Nous sommes là pour enrichir la langue française. Nous sommes les affluents qui se déversent dans le fleuve de cette langue. » « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata » in Christophe Drevet et Patrice Martin, *La langue française vue d'ailleurs : cent entretiens réalisés par Patrick Martin et Christophe Drevet*. Casablanca, Emina Soleil/Tarik Éditions, 2001, p. 233. Lire à ce sujet Vénus Khoury-Ghata, « En forme de kaléidoscope », art. cit.

3. L'ÉCRITURE EN MÉTAPHORE : L'EXPÉRIENCE DE VÉNUS KHOURY-GHATA

Khoury-Ghata communique le rôle que l'écriture joue dans la sphère autant personnelle que collective par l'image du jardin, dont le signifié est l'écriture³⁴⁴. Parallèlement, le jardinage symbolise le procédé de création littéraire, de révision et de réécriture aussi.

Cet aspect ressort le plus souvent dans les interviews données par l'écrivaine, et dans son roman *Cherche chat désespérément*³⁴⁵ qui raconte les vicissitudes fantasques des habitants de son bâtiment à Paris à travers leurs chats. L'inspiration biographique de ce roman est explicitement signalée au lecteur et de nombreuses références sur son procédé d'écriture sont présentes sous forme de réflexions rétrospectives de la part de l'auteure³⁴⁶.

Nombreuses sont les métaphores du jardinage associées aux mots et aux phrases qui doivent être élaguées et parfois extirpées. La conclusion du poème *Orties*³⁴⁷ en donne un exemple intéressant :

Le râteau dans une main
le crayon dans l'autre
je dessine un parterre
écris une fleur à un pétale
désherbe un poème écrit entre veille et sommeil
je fais la guerre aux limaces et aux adjectifs adipeux [...]
les mots récalcitrants se prolongent jusqu'à mon jardin
je sarcle
élague
arrache
replante dans mes rêves³⁴⁸

En ce qui concerne la sphère personnelle, l'écriture a un rôle cathartique, activité fondamentale pour l'auteure afin d'élaborer son deuil en particulier dans *Monologue du mort*³⁴⁹, *Un faux pas du soleil*³⁵⁰, *Orties* et *La Maison aux orties*³⁵¹. L'écriture, qui lui

³⁴⁴ Sur le lien entre l'écriture et le monde végétal dans *Orties* voir *Ortiche*, (traduit du français à l'italien par Fabio Scotto), Rovigo, Il Ponte del Sale, 2007, ainsi que le compte rendu d'Ilaria Vitali in *Studi francesi*, LII, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2008, p. 501.

³⁴⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Cherche chat désespérément*, Paris, Écriture, 2013.

³⁴⁶ Les références sont nombreuses principalement dans les premiers chapitres, puis dans sa description du rapport entre la langue française et la langue arabe ainsi que dans l'identification entre l'écriture et le jardinage. Cf. Le prologue signé par l'auteure in Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, *op. cit.*, p. 7-8.

³⁴⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, Neuilly, Al Manar, 2010.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁴⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Monologue du mort*, Paris, P. Belfond, 1986.

³⁵⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Un faux pas du soleil*, Paris, P. Belfond, 1982.

³⁵¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, *op. cit.*, p. 56 : « J'écrivais tant qu'elle me dictait, tant que ma plume vomissait ses mots, tant que mes mots pouvaient te ramener à moi. » Khoury-Ghata avoue que l'écriture est un élément vital pour elle, mais qui n'a pas été suffisant pour accepter la mort du mari. *Ibid.* : « Trois jours à

« tenait lieu de vie³⁵² », n'est qu'une manière de soulager la douleur et l'auteure choisit de se faire entraîner par les sensations et les mots que sa mère lui dictait dans ces deux dernières œuvres.

Ainsi, la végétation chez Vénus Khoury-Ghata présente une polyvalence qui ne se fonde pas uniquement sur l'image produite, mais également sur sa fonction. À l'image des arbres et de l'herbe « sauvages », que nous analyserons dans les chapitres suivants, il y a également la végétation « amadouée » du jardin, mentionnée plus haut, métaphore choisie par Salah Stétié pour identifier le Liban et que Vénus Khoury-Ghata lui emprunte en l'enrichissant d'autres nuances.

L'image du jardin et les autres métaphores végétales rappellent alors la nature libanaise dont la représentation a évolué dans le temps. En effet, si au départ elle était un moyen de survalorisation du pays dans une conception de culture liée au patrimoine, elle est, par la suite, devenue une expression libératoire de l'ordre institutionnel permettant un processus de reconstruction qui se partage entre la reconstitution d'un pays et la récupération d'une mémoire. On constate donc que l'écriture est traitée comme récupération mémorielle et purification intérieure dans les deux cas et que l'image du jardin est une métaphore qui relève d'un processus en acte.

Ainsi Khoury-Ghata enrichit cette relation de la métaphore végétale à l'écriture par la référence au Liban³⁵³. Ce faisant, elle multiplie les enjeux de ce rapport en doublant l'axe sur l'expérience personnelle (écriture – élagage de mots dans le passage de l'arabe au français) et sur celle collective de une *intelligentsia* libanaise essayant de représenter et de faire parler ses concitoyens ne pouvant pas s'exprimer pendant et après la guerre civile (écriture comme acte cathartique et exutoire).

noircir des pages de mon écriture échevelée comme si les mots avaient traversé une tempête. Tu ne viens plus dans ce café que tu semblais aimer [...] Démunie de toi, je ne suis plus une écrivaine, mais une femme ordinaire. »

³⁵² *Ibid.*, p. 104.

³⁵³ Sur le champ sémantique de la botanique comme métaphore de l'écriture, voir Ilaria Vitali, « (Horti)culture de l'exil, errances linguistiques et jardinages littéraires chez Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 160-161. Notamment, Vitali nomme '(horti)culture de l'exil' « ce jeu métafictionnel où les images liées au jardinage montrent l'œuvre continue de labourage, de replantation, d'arrachement, d'élagage du passé et du présent ». (*Ibid.*, p. 162).

3.1 Le parcours de son choix linguistique

Son choix de la langue française jaillit non seulement de sa formation, mais également de la spécificité de ses origines ancrées dans une communauté maronite et de l'éducation à la maison imposée par son père³⁵⁴. Sous l'influence de ce dernier, ancien traducteur officiel au service de la France pendant le Mandat, Khoury-Ghata a donc développé, dès son enfance, un amour pour cette langue, ainsi qu'une considération de la France comme pays « sauveur »³⁵⁵. Puis, bien qu'elle se soit installée définitivement en France par amour pour son mari Jean, le contexte historique et politique qui a vu l'introduction de la langue française dans le système éducatif libanais et les influences européennes sur cet État tampon ont aussi déterminé amplement son écriture.

À l'exception de ses articles pour le journal *Europe*, Khoury-Ghata n'a jamais commencé son parcours d'écrivaine en arabe car, à l'Université de Beyrouth, la plupart des enseignements avaient déjà été conformés aux choix des autorités compétentes. Selon Maria Avino, les institutions ont admis le monopole des langues et cultures anglaise et française³⁵⁶, excluant ainsi la possibilité de connaître les autres cultures³⁵⁷.

³⁵⁴ « J'aurai pu écrire en arabe. [...] Mais le fait d'avoir fait des études de lettres en français, et de vivre en français, a fait que j'ai écrit en français. Mais j'écris l'arabe à travers le français. J'ai deux langues maternelles, la langue arabe et la langue française. [...] J'avais à la fois la chance et la malchance d'avoir un père intransigeant, qui nous obligeait à parler le français et à lire l'arabe. Il fallait les deux en même temps ». In Christophe Drevet et Patrice Martin, *op. cit.*, p. 231-232.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 232 : « Jamais un Mandat ou une colonisation n'est bon à vivre. Mais je ne rejette pas le Mandat français pour une chose, c'est qu'il nous a appris une langue en plus. Je suis riche de deux langues. »

³⁵⁶ Pour approfondir l'état de la francophonie libanaise au Liban en lien avec la scolarisation et les politiques d'aménagement linguistique, ainsi que le sentiment envers cette langue d'élection, voir *Anatomie de la francophonie libanaise*, résultat d'une enquête sociolinguistique menée par Sélim Abou avec Choghig Kasparian et Katia Haddad en 1993. Bien que les statistiques soient effectivement assez datées, les conclusions à l'issue de cette « radiographie » font émerger la particularité de la francophonie libanaise qui « réside dans son métissage profond, tant linguistique que culturel, avec l'arabe » et qui confirme l'hypothèse initiale que « le français n'est pas une langue comme une autre à laquelle on peut substituer par décret n'importe quelle autre langue » face à une possible supplantation, ou du moins une fragilisation, du français par l'anglais. Cette caractéristique du bilinguisme libanais ne limite pas l'usage du français à la communication et à la formation en le gardant séparé de l'arabe littéral, « langue officielle et de culture ». Au contraire, sa spécificité consiste dans « une telle imbrication explicite et implicite des deux langues et de leur usage qu'il devient difficile de les dissocier. » In Sélim Abou, Kasparian Choghig et Katia Haddad, *op. cit.*, p. 108-109.

³⁵⁷ Cf. Maria Avino, *op. cit.*, p. 73: « Aprirsi a nuove culture li avrebbe aiutati a sottrarsi da quella forma di colonialismo culturale esercitata dalla Francia e dall'Inghilterra, di cui essi continuarono ad essere vittime per lunghi anni ancor dopo la fine del colonialismo vero e proprio [...] Queste [le autorità competenti], per incapacità o per mancanza di volontà, non avevano stimolato l'apertura al resto del mondo, né progettato una politica culturale nuova che prevedesse, tra l'altro, l'introduzione nelle scuole dello studio di lingue diverse dall'inglese e dal francese, premessa indispensabile per la conoscenza di altre letterature ». [« L'ouverture à de cultures nouvelles aurait aidé [les Arabes] à se soustraire à la forme de colonialisme culturel exercée par la France et par l'Angleterre, dont ils continuèrent à être les victimes pendant de longues années bien après la fin du véritable colonialisme [...] à cause de leur incapacité ou pour manque de volonté, [les autorités compétentes] n'avaient pas encouragé une ouverture au reste du monde, ni avaient en projet une nouvelle politique culturelle qui prévoyait, par ailleurs, la préparation dans les écoles à l'étude de langues différentes de l'anglais et du

L'éducation de Vénus Khoury-Ghata reflète en effet l'état des faits de ce pays « double » :

J'ai fréquenté la faculté de Lettres à Beyrouth. Les écoles étaient françaises et en français, mais il y avait très peu d'arabe. Le Mandat était terminé, mais on apprenait en français toutes les matières, on avait quatre ou cinq heures d'arabe par semaine. Je connaissais l'histoire et la géographie de la France, mais l'histoire et la géographie de mon pays je ne les connaissais pas. Les professeurs étaient des Français ou des Arabes, tout le monde était bilingue dans mon secteur³⁵⁸.

Au début, cette dualité s'exprime tel un combat pour Khoury-Ghata qui raconte qu'elle a dû quitter une langue qui l'habitait pour le français qui vivait en elle bien avant de se transférer en France. Dans une interview au sein du cercle littéraire organisé à la Bibliothèque nationale de France en 2013, l'écrivaine a déclaré qu'à l'époque de son poste au journal *Europe* dont le siège avait été transféré en France à cause de la guerre, « c'était très difficile, parce qu'[elle] continuai[t] à travailler les deux langues en même temps³⁵⁹ ».

Le français acquiert à ce moment-là un rôle tout à fait personnel de « grand secours³⁶⁰ » et détermine une nouvelle approche de l'écriture khouryghatienne :

Pour moi les sentiments rendaient riche l'écriture, maintenant je considère que les sentiments dégoulinants affaiblissent l'écriture. Il faut suggérer, le mot 'suggérer' est très important pour moi [...] Le français c'est mon garde-fou contre les dérapages sentimentaux avec sa rigidité, son austérité [...] Il faut que je suggère, il faut que le lecteur sente la tristesse sans que je dise le mot « tristesse » et le mot « déchirement », le mot « pleures » et le mot « larmes ». Les émotions sans épanchements³⁶¹.

Khoury-Ghata avoue qu'il lui a fallu beaucoup de temps avant de savoir raconter en français ce qu'elle ressentait en arabe, pour que « la langue française s'adapte à [s]es sensations, [s]es émotions, [à] ce qu'[elle] voulai[t] raconter³⁶² ». La taxe à payer pour pouvoir passer les frontières entre ces deux langues et ces deux pays étaient les rajouts et les manques : « il fallait rajouter et enlever des choses pour que ce qu'il y a dans mon imaginaire puisse rentrer dans mon papier³⁶³ ».

Khoury-Ghata affirme avoir été atteinte de « strabisme littéraire³⁶⁴ » car elle regardait une langue, puis elle louchait vers une autre. Se trouvant « bigame³⁶⁵ », elle a cessé d'écrire en

français, ce qui est une prémisses indispensable pour la connaissance d'autres littératures ». (traduit de l'italien par nos soins)].

³⁵⁸ Interview inédite faite à Paris le 14 janvier 2014 par nos soins.

³⁵⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit.

³⁶⁰ Interview inédite faite à Paris le 14 janvier 2014 par nos soins.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

³⁶³ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit.

³⁶⁴ *Ibid.*

arabe : « il fallait tuer une langue pour vivre l'autre, la tuer mais en prenant l'essentiel sans toutes ces falbalas³⁶⁶ ». Ces « falbalas » seraient d'ailleurs une des conséquences de l'écart entre l'arabe classique et la réalité qui était plutôt racontée en arabe libanais courant. Un éloignement du rôle social de la langue aurait été tel que, en parlant des traductions de ses œuvres en arabe classique, Khoury-Ghata exprime sa difficulté dans la lecture : « quand on me traduit en arabe classique et on m'envoie le manuscrit, je suis tout le temps en train d'enlever les adjectifs, les métaphores, je trouve cela trop sentimental. Il faudrait les traduire en arabe moderne³⁶⁷ ».

Plus tard, l'auteure expliquera son rapport à la langue française par la métaphore d'un mariage avec le français où l'arabe aurait été l'amant qui essayait de rentrer clandestinement et qui gâchait tout. Cette image illustre l'aide que le français lui apporte en l'obligeant à éviter les « dérapages typiques³⁶⁸ » de l'arabe. Mais cela n'implique pas une séparation entre les deux, au contraire : ce qui émerge de ses interviews ce n'est pas le mot « partagé entre deux langues, partagé entre deux cultures, entre deux pays », mais une volonté de rencontre³⁶⁹.

Dès lors, de l'arabe classique trop grandiloquent au français qui, lui, consent d'éviter les « débordements » en « élaguant les mots³⁷⁰ » pour rendre l'expression moins larmoyante³⁷¹,

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins.

³⁶⁹ L'approche à la langue de Vénus Khoury-Ghata transparait également dans ses préfaces et postfaces à plusieurs ouvrages. Sa postface à l'œuvre de Nathalie Gigounova Komarova est tout particulièrement intéressante car elle souligne la compréhension réciproque qu'éveille cette étude comparée d'expressions idiomatiques de trois langues appartenant à des souches différentes, le français, l'allemand et le russe.

³⁷⁰ Cet aspect dévoilé par le biais des métaphores botaniques crée une relation entre les actions d'élaguer et d'extirper les mots et l'expression de la perception de la réalité qui ne doit pas être trop grandiloquente ni larmoyante. Khoury-Ghata y rajoute également des métaphores culinaires pour rendre d'autant plus le sens de l'écriture comme processus en acte continu : « Élaguer les phrases, c'est comme quand on élague le rosier dans son jardin et ajouter des adjectifs à l'écriture c'est comme quand on cuisine et on ajoute les épices, un peu de sel, etc. voici le lien entre écriture, cuisine et jardinage ». In Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit.

À ce propos Braswell observe que « by comparing the manual labour of writing to cooking and gardening, Khoury-Ghata attaches herself to the tradition of domestic work and, moreover, suggests that writing and household tasks require identical skills ». [« en comparant le travail manuel de l'écriture à la cuisine et au jardinage, Khoury-Ghata se joint à la tradition des tâches ménagères et elle suggère surtout que l'écriture et les capacités ménagères demandent les mêmes habiletés ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. In *id.*, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 136.

³⁷¹ À ce titre Carmen Boustani écrit : « Notons que le domaine royal de la langue arabe est l'émotion qui en fait un espace poétique démarqué d'un 'personnalisme affectif' implanté dans l'âme arabe. Cette mise en scène de la polyphonie dans l'écriture par le biais des emprunts permet d'analyser les variantes du français littéraire et de repérer les facteurs identitaires. Une altérité se crée dans la littérature qui traduit la signification d'une autre conscience culturelle. [...] Vénus Khoury-Ghata s'autorise un écart linguistique, inscrivant la 'diglossie dans le texte' pour reprendre une expression d'Alain Ricard. Le français n'étant pas toujours apte à formuler le contour de la pensée d'un ou d'une francophone, le travail d'écriture consiste à transformer sa langue maternelle en

Vénus Khoury-Ghata finit en effet par les mettre dans un même moule et par « en faire une langue ‘une’³⁷² qui a la structure du français, mais qui a aussi les images, les superstitions, et parfois les tournures de la langue arabe, son ampleur, la sentimentalité [...] ainsi [elle] donne un peu de sucre, un peu de sève, un peu de vie à la langue française³⁷³ ». C’est peut-être aussi pour cette raison que Vénus Khoury-Ghata éprouve parfois une sensation de « rétrécissement »³⁷⁴ dans le passage de l’arabe au français et qui, à notre avis, est au cœur de la création de ses métaphores.

Par « rétrécissement » de la langue, nous entendons l’absence de toutes les nuances au niveau sémantique que la langue arabe utilise pour « morceler » le réel³⁷⁵. Cette impression de resserrement sémantique, que Vénus Khoury-Ghata a vis-à-vis de la langue française, est peut-être due à un moindre parcellement du réel que le français aurait par rapport à la langue arabe dans certains domaines³⁷⁶.

En effet, Muḥammad Kāmil Ḥusayn explique que la supériorité de la langue arabe s’identifierait dans le zèle du « morcèlement du réel en mots », ce qui s’est parfois révélé excessif³⁷⁷. Ce phénomène impliquerait ainsi des problèmes sémantiques dans la re-matérialisation d’une image en langue arabe avec des mots français car la langue d’écriture n’a pas le même fractionnement du réel que la langue de départ.

Ce morcellement du réel détermine une perception différentielle selon la culture de réception. L’expression de ce monde, de la constellation d’images « arabes » propres à Vénus Khoury-Ghata se fait par une écriture vouée à leur transmission, une démarche qui n’est pas

langue étrangère. On joue l’écart, le clivage ». In *id.*, Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, *op. cit.*, p. 84.

³⁷² Voir aussi Vénus Khoury-Ghata, « Nomadisme littéraire » in Audrey Laserre et Anne Simon (dir.), *op. cit.*, p. 17-18. Notamment, elle décrit le français et l’arabe comme deux langues qui n’ont aucune parenté entre elles et qui sont « deux oasis aux coutumes différentes [...] Mon nomadisme entre deux langues a forgé une langue mitoyenne, une langue autre, pratiquée par d’autres écrivains souvent francophones, des alchimistes de l’écriture (nous créons une matière qui n’existait pas avant nous) qui doit autant à l’écrit qu’à l’oral ». In *ibid.*, p. 18.

³⁷³ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, *cit.*

³⁷⁴ Interview inédite faite à Paris le 8 mai 2012 par nos soins.

³⁷⁵ Sur la particularité du système de motivation relative et de dérivation que présente l’arabe, lire Nadia Anghelescu, *op. cit.*, p. 130-134.

³⁷⁶ Cf. Vénus Khoury-Ghata, « Les Francophonies » in *L’International de l’imaginaire*, n° 21, « Cette langue qu’on appelle le français : l’apport des écrivains francophones à la langue française », Arles, Actes Sud, 2006, p. 165-166 : « Mon problème : comment emmener une langue excessive, exaltée, riche en métaphores et d’adjectifs, vers une langue élaborée, raisonnée, rationnelle ? Deux langues aux antipodes l’une de l’autre. Tout change quand elles se mettent à vouloir se rencontrer. Elles n’ont ni les mêmes structures, ni les mêmes critères. Le beau dans l’une ne l’est pas forcément dans l’autre. Le banal dans l’une devient étonnant dans l’autre. Le bruit d’un cliquetis de fer, comme si un duel avait lieu sur la page, dès que je me mets à écrire. Mais quel bonheur une fois la page remplie, de voir s’imbriquer en un seul corps deux langues devenues miennes à force de vivre sous le même toit. »

³⁷⁷ Muḥammad Kāmil Ḥusayn fait l’exemple des noms qui désignent « le lait » qui est nommé différemment selon pour indiquer le lait du soir, celui de midi, du matin, le mousseux, le lait mélangé avec de l’eau, etc. (cité dans Nadia Anghelescu, *op. cit.*, p. 133).

toujours simple à réaliser. L'auteure raconte que les images mirobolantes de l'arabe fissurent maintes fois la langue française quand elle essaie de les faire « rentrer » dans la langue française.

Le résultat de cette activité est la représentation d'un langage. En revanche, cette représentation ne correspondrait pas, selon l'écrivaine, à celle de la poésie française³⁷⁸. Une véritable confrontation des deux langues opère au niveau du discours et révèle un décalage qui est tout particulièrement évident dans les métaphores. En effet, cette figure de style amplifie la difficulté de traduction car il ne s'agit plus que de mots, mais d'images aux interprétations multiples et livrées à l'implicite du langage de l'auteure créant ses propres signes³⁷⁹.

Dès lors, au double enjeu qui s'instaure entre la réception subjective de la réalité et sa restitution sous forme de texte s'ajoutent non seulement la problématique d'effectuer cela dans une autre langue, mais surtout sa reproduction dans une autre culture, d'où les difficultés rencontrées par notre écrivaine et les principes à la base de ses choix de traduction.

C'est par la lecture du texte que ces dynamiques de réception individuelles se déploient à celles de la collectivité. Le texte existe par la lecture, une communication s'installe entre l'écrivain et le lecteur, mais elle ne s'arrête pas à un simple rapport par le langage car, tel que l'affirme Garnier, « le texte n'est pas la simple trace laissée par une communication entre un auteur et un lecteur, c'est le lieu actif où se forme dans une même dynamique un écrivain et un public³⁸⁰ ». Nous estimons que, dans notre cas, cette dynamique, qui dépasse la communication par une construction active de l'écrivain et du public à partir du texte, aurait lieu par un échange d'imaginaires différents qui s'ouvrent mutuellement à de nouveaux possibles.

Ces principes sont les mêmes qui régissent la production poétique et romanesque de Khoury-Ghata qui écrit principalement pour un public français et francophone. Écrivaine

³⁷⁸ Dans plusieurs interviews l'auteure insiste sur la modernité de la poésie française qui suggère les émotions, plutôt que les expliciter.

³⁷⁹ Pour désigner un référent, l'écrivain a un certain nombre de signes à sa disposition, associés entre eux par des règles connues de tous. Dans sa théorie de la communication, Roman Jakobson souligne, entre autres, le choix entre utiliser les signes selon leur emploi habituel ou un usage singulier. Si l'emploi est habituel, le récepteur du discours ne « sentira » pas la présence du signe, qui sera devenu comme « transparent » au contenu, ce contenu étant en quelque sorte livré « sans effet ». Si, au contraire, l'emploi est inhabituel, le récepteur prendra plus ou moins conscience du signe et le réel, neutre, disparaîtra au profit d'un effet de sens. Or, l'inhabituel étant à l'origine du goût pour l'exotisme qui suscite la curiosité de l'inconnu et du différent, bien que le canal de circulation du message ne soit pas le même, nous pourrions emprunter l'analyse de la communication verbale proposée par Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* afin de définir la communication entre écrivain et lecteur. Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1, Les fondations du langage* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 1981.

³⁸⁰ Xavier Garnier, « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique », art. cit., p. 374.

appartenant non seulement aux deux univers de la langue française et arabe, mais aussi à ceux de la poésie et du roman³⁸¹, Vénus Khoury-Ghata présenterait un croisement de quatre univers³⁸², condition qui multiplie les possibles à explorer dans son écriture.

De plus, selon Daou, dans le rapport à la langue française, il faudrait considérer le principe de liberté d'expression de sa propre sentimentalité féminine dans un milieu « où le dévoilement des sentiments était interdit³⁸³ » et que le français aurait permis. En effet, dans sa thèse autour de la poésie féminine de langue française au Liban de 1910 à 1975, notamment sur l'apport de la femme à la littérature libanaise et « sa contribution à la langue française³⁸⁴ », Daou observe chez Khoury-Ghata la libération des sentiments d'un imaginaire amoureux qui était une prérogative masculine. Elle reconnaît dans cet affranchissement l'un des repères qui ont contribué à fonder le mouvement conscient des femmes libanaises pionnières dans le domaine de l'expression de leurs volontés et de leurs désirs par l'écriture³⁸⁵. Dès lors, cette perspective ajoute un autre axe d'étude dans les possibles de l'écriture khouryghatienne.

Comme nous le verrons plus en détail dans les parties suivantes, les images qui surgissent de ses textes sont parfois en faveur d'un exotisme très répandu en Europe, mais aussi des images qui « dérangent ». Ces images sortiraient d'une dynamique écrivain-public, gérée par des institutions littéraires, et inscriraient ces nouveaux possibles dans un autre mouvement que nous essaierons de découvrir à travers la métaphore qui, chez Vénus Khoury-Ghata, serait, la plupart du temps, loin d'être une figure de style à des fins « décoratives ».

En suivant cette orientation, il nous semble que la valeur de ces représentations, devient « modulaire », pour emprunter le terme d'Anderson, c'est-à-dire qu'elles désignent l'événement déclencheur d'autres qui y font référence. Ces nouvelles images, orientées par un effet de réception donné, marquent la réappropriation d'une réalité et feraient partie d'une

³⁸¹ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Baligha Daou, *op. cit.*, p. 21.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁸⁵ L'amour serait de la sorte la source d'inspiration qui marque une nouvelle étape de la carrière poétique féminine chantant ce sentiment au même titre que les écrivains hommes. La chercheuse identifie dans *Les Visages inachevés*, premier recueil poétique de Khoury-Ghata, un appel à la présence de l'homme avec tout un imaginaire amoureux construit autour de la place que ce dernier occuperait dans la vie de la femme amoureuse et notamment un imaginaire de la libération des sentiments par l'épanouissement de l'amour. Ceci donnerait lieu à des descriptions retenues d'« inattendues, scandaleuses » lorsque les écrivaines définissent ce qu'elles ressentent. Néanmoins, bien qu'aux débuts la poésie sensuelle de Khoury-Ghata s'inscrive dans une démarche de libération, elle évoluera par la suite loin du chemin de la poésie féminine libanaise des pionnières analysé par Daou. Par exemple, la spécialiste considère *Alma cousue main* en tant qu'expression du roman féminin en faveur d'une libération et dans le cas spécifique d'une « libération des désirs sexuels » (cf. Baligha Daou, *op. cit.*, p. 241). Cependant, il nous paraît que d'autres lignes de force participent à la dynamique de ce roman et d'autres textes que nous traiterons davantage dans la troisième partie de la présente recherche.

démarche visant l'introduction dans le présent de nouvelles possibilités pour changer la perspective d'où regarder les différentes cultures et pour reconsidérer le rôle de la langue dans le procédé d'écriture, un rôle qui serait social et non nationaliste comme l'on peut entrevoir dans le *franbanais* de Khoury-Ghata.

Nombreuses sont les analyses sur le rapport à la langue française qui mettent en avant ce mélange du français et du dialecte arabe libanais telle une nouvelle langue³⁸⁶. Mais les dynamiques qui articulent le rapport entre le français et l'arabe libanais aboutissent-elles uniquement dans la création du franbanais ? Nous croyons que ce dernier ne soit que l'une des stratégies par lesquelles la création se manifeste. Le franbanais constitue ainsi non pas un résultat, mais un point de départ pour notre recherche, lequel nous aidera à comprendre le rôle de la langue autre dans l'expression d'un imaginaire national libanais en possible lien avec plusieurs imaginaires culturels.

Par conséquent, si l'on transpose cette rencontre linguistique à celle des images produites dans les textes, il nous semble que la projection des imaginaires pluriels dans la métaphore accroît son potentiel qui de la rhétorique se développe en dispositif heuristique de la vision du monde. Ce dispositif stylistique permettrait donc de passer à l'étape suivante du contact entre langues, et des civilisations, notamment celle d'un contact entre imaginaires qui se proposerait comme une officialisation du rapport entre cultures.

Définie par Josyane Savigneau comme « la plus française des auteurs libanais et la plus libanaise des auteurs français »³⁸⁷, Vénus Khoury-Ghata semblerait alors pouvoir réaliser le rapport entre cultures à travers les mots qui « voyagent sans visa ni passeport, poussés par les vents et bouches, à la fois conteurs et scribes³⁸⁸ ». Ces mots prennent une couleur différente à travers les nouvelles associations que l'auteure leur donne en les enrichissant de son propre imaginaire.

³⁸⁶ Notamment dans les anthologies critiques de Jean-Louis Joubert (dir.), *Littératures francophones du monde arabe : anthologie*, Paris, Nathan ; Casablanca, Al Madariss, 1994, destinée au secondaire, et celle, plus récente de Katia Haddad (dir.), *op. cit.*

³⁸⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

³⁸⁸ Vénus Khoury-Ghata, postface à Nathalie Gigounova Komarova, *op. cit.*, p. 77.

3.2 L'imaginaire personnel de Vénus Khoury-Ghata

L'écrivain Alexandre Najjar, ami de longue date de « Vénus », lui consacre une entrée dans son *Dictionnaire amoureux du Liban*. C'est dans ce bref aperçu que l'on découvre plus la femme que l'écrivaine³⁸⁹. Ce côté qui ne concerne qu'indirectement notre recherche est pourtant important pour comprendre une spécificité de cette poétesse et romancière qui n'est pas seulement liée à l'expérience collective, mais à des choix soulevés par un vécu singulier.

Il nous semble que cela constitue une dernière étape à passer pour avoir une vision plus complète du fond d'où surgissent les métaphores créées par Khoury-Ghata. De l'expérience individuelle à la condition collective, le pas est franchi aisément autant dans ses poèmes que dans ses romans. Nous y retrouvons les thèmes récurrents de la famille, de la mort, de l'exil, et de la condition de la femme orientale, ainsi que des thèmes dont certains éléments, constituant le fil rouge de ses œuvres complètes, sont cachés et que nous essaierons de déceler dans les parties suivantes.

Par exemple, le thème de la mort n'est pas seulement travaillé à travers l'expérience de la guerre, mais il acquiert de nouvelles caractéristiques par la conception subjective des trépassés qui, pour l'écrivaine, jouissent du privilège d'aider les vivants à survivre et qui est représentée de manière très flagrante dans *La Revenante*³⁹⁰, *Privilège des morts*³⁹¹ ou *Monologue du mort*, pour en citer quelques-uns. En parlant de la mort l'auteure déclare :

Elle m'a pris mon mari et emporté deux cent mille personnes de mon pays, il est normal qu'elle [la mort] nourrisse mon œuvre [...] Mon enfance à Bcharré a fait le reste : les tombes du cimetière étaient plus luxueuses que les maisons des pauvres ; les églises omniprésentes alors qu'il n'y avait pas un seul hôpital ou dispensaire. Mon oncle menuisier fournissait des cercueils à tout le Liban. Enfants, nous jouions à cache-cache dans les cercueils [...] Morts et vivants se fréquentent dans mes livres. Les morts jouissent d'un privilège : celui d'aider les vivants à survivre³⁹²!

Cela donne une clé de lecture différente et une nouvelle lumière à cet effet d'insistance dans les œuvres de Khoury-Ghata, où la mort devient un moyen de valorisation de la vie.

L'écriture de la mort acquiert un rôle dénonciateur pour la collectivité, d'un côté, et un rôle cathartique dans l'expression du deuil personnel, d'un autre côté. La douleur ne pouvant

³⁸⁹ Dans l'avant-propos à son *Dictionnaire amoureux du Liban*, Najjar avoue son propos de conjuguer culture et passion guidé par « les coups de cœur et les souvenirs » d'où une certaine subjectivité de son dictionnaire. Cf. *id.*, *ibid.*, p. 9.

³⁹⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, Paris, Écriture, 2009.

³⁹¹ Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, Paris, Balland, 2001.

³⁹² Alexandre Najjar, *Dictionnaire amoureux du Liban*, *op. cit.*, p. 475.

pas disparaître, les mots aident « la femme en noir » de son dernier roman paru en mai 2015³⁹³, à chasser cette souffrance lorsqu'elle se réveille la nuit par les rumeurs des morts qui habitent sa maison. Épuisée le matin après avoir rangé toute la nuit en essayant de se fatiguer pour s'endormir, l'héroïne s'accroche aux mots, ses amis.

Dans *La Femme qui ne savait pas garder les hommes*, Vénus Khoury-Ghata se met à nu face à la souffrance de son dernier deuil, son mari Éric mort en 2013 : la femme en noir, les deux hommes, la théière Wild Rose toujours intacte sur l'étagère de la cuisine, la douleur de toute une vie bannie du cœur à travers l'encre, sanglotant dans les espaces qui séparent les mots, soufflant entre un chapitre et l'autre, décèlent les sources des images de la mort chez l'écrivaine.

Elle remonte en arrière dans le temps à son voyage au Mexique chez l'homme venu d'outre-mer, et qui avait appris à nager à sa fille. Dans ce texte autobiographique, l'auteure raconte, une écriture poétique, sa vie après la mort de son mari Jean à partir de sa rencontre avec Éric, l'homme qui lui proposa de l'épouser et d'être un bon père pour sa petite fille. Le voyage au Mexique dans la propriété d'Éric, la connaissance de ses domestiques - concept qui convenait si peu à la femme prise par la manie de tout ranger et de nettoyer comme elle avait appris de sa mère - la mène vers l'histoire de Paula, la Señora, ancienne femme d'Éric, morte d'une grave maladie et dont l'espoir de vivre finit par s'accrocher aux traditions et aux superstitions des Indiens qui servaient la famille.

Ce roman montre une conscience très forte des épisodes personnels qui ont déterminé la création des thématiques récurrentes dans ses œuvres complètes. En suivant un mouvement centripète toutes les images phares se ressemblent dans ce roman qui manifeste les événements réels d'où elles se sont développées. Ainsi, on retrouve le personnage de Cruz de *La Maestra* et on replonge dans les croyances et les traditions qui réglaient la vie des Huastèques. L'intertextualité est forte non seulement avec *La Maestra*, mais aussi d'autres romans comme *Le Fils empaillé*³⁹⁴, *Une maison au bord des larmes*, *La Maison aux orties* et *Le Facteur des Abruzzes*³⁹⁵.

Dans *La Femme qui ne savait pas garder les hommes*, les personnages, qui auparavant n'étaient que fictifs, deviennent les témoins des épisodes de vie qui se sont réellement passés et qui ont nourri ce livre passionnant, à la fois un travail rétrospectif et une déclaration de douleur de celle qui n'a jamais réussi à garder ceux qui l'aimaient puisqu'ils mouraient tous.

³⁹³ Vénus Khoury-Ghata, *La Femme qui ne savait pas garder les hommes*, Paris, Mercure de France, 2015.

³⁹⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fils empaillé*, Paris, P. Belfond, 1980.

³⁹⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, Paris, Mercure de France, 2012.

L'imaginaire personnel de l'écrivaine est également enrichi d'images de ses lectures personnelles, scolaires et universitaires en montrant l'influence que les œuvres occidentales eurent sur sa vie et sur la considération de la littérature comme regard rétrospectif d'une réalité culturelle.

Bien qu'influencée par des auteurs tels Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Mallarmé, Beckett ou Faulkner, entre autres, la création des nuances, des images injectées dans la langue française par la culture arabe, se fait dans un rapport fusionnel entre les deux. Ses poèmes et certaines des intrigues reflètent beaucoup la réalité libanaise : les particularismes qui y émergent sont en relation avec la langue française et en enrichissent la capacité métaphorique.

3.3 Des pistes multiples

Nous avons parcouru la succession des réactions et des contre-réactions des écrivains libanais aux événements historiques et politiques qui ont marqué l'évolution de la littérature de leur pays. Leur représentations du pays varient selon la conscience des dynamiques culturelles imposées au Liban par les institutions et , en général, ce sont des images guidées par un sentiment d'espoir.

Un rapport littéraire, autre que chronologique, est présent entre les auteurs. Il est indépendant de l'appartenance nationale, mais il concourt tout de même à la création d'un imaginaire national.

En effet, la condition de cette littérature s'articule et évolue différemment selon les quatre générations d'écrivains qui se sont succédé à partir de 1910. À chaque période correspond une nécessité de représentation qui réhabilite ce pays, qui le fait exister et, pendant les périodes où la prise de conscience des écrivains est plus forte, de montrer que le Liban peut être solide sans pour autant être soumis à une hégémonie culturelle, soit-elle française ou américaine.

Cette étude diachronique et transversale, nous a permis de saisir les éléments de la réalité que les écrivains transforment en signes dans leurs textes afin de « construire » une image du Liban, et ce dans une volonté commune de poser leur pays, afin de donner une unité et une cohérence à la multiplicité constitutive du Liban.

Dans la première phase des textes des années vingt- quarante, *La Revue Phénicienne* a joué un rôle fondamental dans la construction d'une image presque mythique du pays des cèdres. Les thèmes des montagnards et leurs chants associés à la montagne, symbole du Mont-Liban, et sa grandeur mythique, liée à l'Antiquité phénicienne avec la côte et la plaine de la Bekaa, sont prééminents. Ce « noyau irréductible du pays³⁹⁶ » qu'est le Mont-Liban, la symbolique mystique³⁹⁷ associée à l'ascension, ainsi que la terre identifiée à la pureté³⁹⁸ par les vertus thérapeutiques, auxquelles les textes de Bustros font allusion, créent une cosmogonie de la nature libanaise et d'outre-mer où la terre et l'Homme sont en symbiose. Le cloisonnement culturel, que ces images fortement ancrées au sol libanais impliquent, n'est pas évident aux yeux des auteurs qui ne disposent pas d'assez de recul pour se rendre compte que la culture qu'ils construisent est fondée sur celle qui n'est pas considérée comme une

³⁹⁶ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 34.

³⁹⁷ Cf. *ibid.*

³⁹⁸ Nehmé, l'un des personnages principaux de *Sous la baguette du coudrier* qui travaillait sur la côte, fait ce geste, considéré de purificateur, avant de monter la montagne. Cf. Katia Haddad (dir.), *op.cit.*, p. 57.

représentation réaliste, mais comme une survalorisation d'un patrimoine qui les lie à la domination de fortes influences occidentales.

Ce sont les écrivains qui ont publié entre les années quarante et soixante-quinze qui se sont distingués par leur personnalité et par leur « universalité ». Cette génération a dépassé le mimétisme littéraire qui avait caractérisé la génération précédente pour pouvoir donner libre cours à la créativité et pour toucher à l'humanité même de chacun grâce également au rôle important du travail d'édition à Beyrouth - tout en tenant compte du fait qu'il s'agissait de maisons d'édition françaises³⁹⁹.

C'est à partir des années soixante-quinze qu'une explicitation de l'attachement à son pays a tout particulièrement eu lieu. Une distinction se fait entre les auteurs d'expression arabe dont la création d'un imaginaire national apparaît plus justifiée, et surtout plus légitime, par rapport à celle des écrivains libanais d'expression française migrés en France, aux États-Unis, en Angleterre, entre autres, et dont le départ est souvent interprété comme une fuite par ceux qui restent.

Mais c'est là, dans cette migration en dehors de la société d'origine, que les écrivains peuvent œuvrer au décloisonnement culturel dans la société d'accueil. Ce mouvement sort la culture d'origine d'une cristallisation favorisant les visées impérialistes et les sauve d'un enfermement nationaliste. Si l'on suit les théories de Raymond Williams⁴⁰⁰ et leur évolution dans le dialogisme entre culture et impérialisme d'Edward Saïd, le lien entre les dynamiques culturelles et la migration concourt à la conception d'une culture qui est processus.

Cette perspective d'où considérer la culture dans les études littéraires montre, pour reprendre les termes d'Edward Saïd, une « culture non contraignante »⁴⁰¹ qui n'est plus un outil d'union d'une société limitée à ses confins géographiques, mais un instrument de libération qui se fait par « les pratiques de socialisation toujours en mouvement⁴⁰² ». Le décloisonnement se ferait dès lors en donnant une visibilité dans les textes de l'expérience subalterne jusqu'à cette époque invisible. Cela permettrait aux écrivains libanais de construire un imaginaire national actif et vivant en lutte contre les cristallisations nationalistes.

Le changement de perspective nous semble évident dans la constance du même thème dans les quatre périodes, celui de la nature libanaise, qui se métamorphose en passant d'une prépondérante idéalisation au refuge d'où se reconstruire face à la tragédie de la guerre civile.

³⁹⁹ Katia Haddad (dir.), *op.cit.*, p. 19.

⁴⁰⁰ Xavier Garnier, « Edward Saïd et Raymond Williams : débat sur la culture impériale » in *Société & Représentations*, n°37, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014/1, p. 41-51.

⁴⁰¹ Edward Saïd, *Culture et impérialisme* [1997], Paris, Fayard/ Le Monde Diplomatique, 2000, p. 461.

⁴⁰² Xavier Garnier, « Edward Saïd et Raymond Williams. Débat sur la culture impériale », *op. cit.*, p. 50.

Les images littéraires et poétiques du Liban, éloignées du modèle dans la réalité de la société d'origine, traduisent un sentiment de participation active à la construction de l'appartenance nationale et la création d'un imaginaire national par le désir d'être ensemble. Un imaginaire qui est construit par l'écriture et qui n'est pas déterminé par les frontières délimitées sur les cartes géographiques.

Il s'agit pour les écrivains de l'après-guerre de reconstruire à partir de la mort pour chanter la vie. Si l'on suit notamment le principe à la base de l'image des morts de Khoury-Ghata, que nous approfondirons dans la troisième partie, ce sont eux et leur mémoire qui ont aidé les vivants à survivre et à se reconstruire par un acte de création et de récupération. Ainsi, faute d'un modèle qui ne soit pas nationaliste à partir duquel créer l'image, c'est la volonté de construire un monde qui s'inspire de la mémoire collective d'un peuple qui prévaut.

Les textes deviennent des clés de lecture de la situation politique du Liban, d'une part, ainsi que de l'espoir d'une identité stable et reconstruite, d'autre part. De plus, chez les écrivains migrants, les représentations plurielles enrichies par la distance physique, souvent déchirante et en même temps libératrice, donnent au Liban une image qui n'existait pas encore avant les années trente.

Le regard que les écrivains libanais ont de leur pays joue un rôle important dans le choix des thèmes et des images qu'ils interprètent à travers leurs poèmes et leurs romans. Liban paradisiaque, Liban née de deux négations, Liban inventé, Liban déchiré, sont tant d'images dans la quête inassouvie d'une identité n'existant que dans et par sa pluralité. L'expérience douloureuse traversée par son peuple a façonné un Liban qui devient modèle irreprésentable, car dépassant toute endurance humaine. Irreprésentable, vidé de son identité, le Liban n'est plus qu'une silhouette, et son peuple est représenté à son image. Ces représentations deviennent finalement des armes de dénonciation sociale et politique, des images qui sont des outils pour reconstruire le pays des cèdres.

L'écriture de soi se croise à celle du destin collectif dans une quête identitaire qui embrasse autant l'individu que la communauté. La douleur de la réalité élève la langue française à un cri débordant et la transforme. Cette langue « austère » qui est « sans cesse en mouvement [et] se maigrit pour mieux se concentrer sur l'essentiel⁴⁰³ », devient alors une éponge à images d'un Orient qui est le résultat d'une conscience de soi et de son pays en devenir.

⁴⁰³ *Poésie-poésie*, (textes enregistrés et extraits de l'anthologie), *Poésie de langue française : 144 poètes d'aujourd'hui autour du monde*, Paris, P. Seghers, octobre 2008.

Les écrivains participent alors à cette reconstruction d'un pays que les événements historiques ont défigurés et ils ont pour objectif commun une nouvelle image positive du Liban. Dès lors, la réhabilitation de l'image du pays paraît-elle donner une nouvelle épaisseur à l'identité de son peuple. Pourtant, le Liban demeure-t-il toujours déchiré dans le monde réel et porte les cicatrices encore ouvertes des destins coupés.

Nous avons alors essayé de déceler les enjeux complexes qui s'instaurent entre culture, langue et littérature à partir des perceptions qui ont guidé de telles représentations. Notamment, le choix de la langue française présente de plus nombreuses facettes à considérer que celle de la langue nationale, car, d'un côté, elle reste tout de même la langue de la puissance européenne qui a nourri des intérêts impérialistes sur le Liban, et d'un autre côté, elle est la langue de la société d'accueil d'où œuvrer au décloisonnement de la culture.

C'est dans cette dernière optique que la littérature libanaise francophone peut être libérée de l'étiquette de littérature « marginale et sans rapport à la réalité nationale »⁴⁰⁴ et « en butte à la fureur des idéologies de l'arabisation ou du nationalisme arabe, la suspicion pesant sur elle du simple fait qu'elle était française⁴⁰⁵ » car elle assume un rôle central dans la compréhension et l'appréhension de l'identité culturelle du Liban en mouvement. Cela montre le grand écart existant entre les notions d'identité nationale des individus et de leurs identités culturelles dont les limites s'étendent bien au-delà des frontières géographiques.

L'évolution des images du Liban nous a amené vers la quête d'une solution et nous avons essayé de creuser la surface de la langue pour en saisir les profondeurs. Dès lors, pour comprendre la valorisation de la langue dans la littérature, nous avons essayé de cerner sa place dans la société même et d'estimer quelles sont les conséquences de la valorisation d'images produites dans une langue qui n'est pas celle de la société d'origine, et ce, dans la recherche d'un dispositif dans les textes mêmes qui opère à l'ouverture d'une conscience nationale par un décloisonnement culturel.

Or, Angheliescu souligne qu'avant de devenir un critère scientifique, l'analogie était « une attitude empirique⁴⁰⁶ ». L'évolution du raisonnement inductif par observation empirique des faits au raisonnement déductif se passe par la comparaison de ces faits en leur donnant une explication rationnelle. Cette vision respecte la place que la métaphore avait et a toujours dans

⁴⁰⁴ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰⁶ Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 83.

la société arabe, notamment sa capacité de transfiguration tout en représentant l'imaginaire du groupe⁴⁰⁷.

La notion de transfiguration, opérée en suivant en particulier une analogie qui existe par un principe d'identification, place la métaphore parmi les figures qui se font pont entre la langue et le langage par son rôle au sein d'une société déterminée. À travers son emploi en littérature elle marque un langage entre l'imagination de l'écrivain et la réalité des lecteurs dont la culture d'origine détermine la réception.

À travers la métaphore, la langue a d'autant plus une fonction véhiculaire qui atteint un niveau extralinguistique de la vision des choses de l'écrivain. Pourtant, ses intentions ne sont significatives que si elles gardent un lien avec l'imaginaire des origines, d'où la nécessité de maintenir ce pont solide par la langue française pour libérer la culture de l'enfermement nationaliste. Dès lors, c'est dans la tournure donnée par la métaphore que la culture qui y est représentée assume une nouvelle perspective en mouvement qui dévoile une société composite.

Ces traits se repèrent de manière emblématique et complète chez Vénus Khoury-Ghata. Elle présente cet espoir sous une forme différente, ses métaphores s'entrelacent dans une déconstruction et une reconstruction continues des symboles, soient-ils naturels ou urbains, et les élabore à nouveau en suivant de nouvelles directions en dépassant les frontières du pays d'origine.

3.3.1 Les images de Vénus Khoury-Ghata à l'intérieur et au-delà des frontières

Dans ses œuvres complètes, Khoury-Ghata nous transmet des images dont l'appartenance nationale est tantôt reconnaissable tantôt masquée d'un particularisme qui tend vers l'universalisme. L'Italie, le Mexique, le Moyen-Orient et, surtout, le Liban peuplent ses romans en promouvant cette circulation libre des frontières qui concourt à l'internationalisation de sa culture, tout en considérant que la condition de cette écrivaine est quand-même altérée par sa résidence à Paris et par la publication de ses œuvres par des maisons d'édition françaises.

⁴⁰⁷ Cf. Mohammed Arkoun, *Pour une critique de la raison islamique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984, p. 25, cité in Nadia Anghelescu, *op.cit.*, p. 40.

L'éventail d'images produites par Khoury-Ghata se matérialise ainsi dans un carrefour où les identités circulent, se croisent, se traversent, se heurtent. Cette prolifération d'images dans son œuvre est vaste puisque, nous le rappelons, elle puise dans la réalité libanaise, dans la culture arabe, et dans la mythologie grecque, entre autres. Qualifiée de flamboyante, son écriture est souvent étonnante pour son élégance crue en dépassant la virtuosité formelle, pour rendre l'état confusionnel qui reflète les esprits troublés de la guerre et les sentiments pluriels dérivant de l'éloignement de son pays.

L'appartenance nationale dans ses œuvres paraît alors tournée vers la représentation de son peuple, surtout à travers ses concitoyens du petit village de Bcharré, et non vers l'expression d'une supériorité de son pays. De plus, en s'éloignant d'une notion de nation cloisonnée, elle dépasse les frontières nationales libanaises pour construire un pont avec d'autres peuples qui ont subi le même destin.

Nous aimerions, par conséquent, explorer la vision dans laquelle l'écrivaine envisage cette adhésion car, au vu de ses quelques images nouvelles dans la représentation du Liban, ce serait quelque peu simpliste de l'enfermer dans une perspective nationaliste et/ou orientaliste. Pour ce faire, il nous semble que l'idée des imaginaires culturels évoqués dans les métaphores khouryghatiennes comme « terrain » où trouver une éventuelle réponse soit pertinente car sa production littéraire nous paraît s'inscrire dans un engagement par images.

Chez Khoury-Ghata nous retrouvons la poésie visionnaire voire abstraite des surréalistes s'unir à une poésie « quêteuse de sens⁴⁰⁸ ». Elle réactive la rhétorique par cette poésie et c'est par l'effet de style produit par la métaphore, qu'elle opère ce renouveau⁴⁰⁹. Tel que Salah Stétié, elle refuse toute poésie décorative ou circonstancielle et présente un ancrage à la fois à la langue française et à la culture d'origine⁴¹⁰.

La création d'images chez cette écrivaine et sa perception du français sont donc issus d'une rencontre entre l'expérience personnelle et la culture qui a marqué son éducation. Ces images, si différentes de celles du français, sont au cœur du procédé de transfert de la

⁴⁰⁸ Salah Stétié, *Archer aveugle*, *op.cit.*, p. 220.

⁴⁰⁹ En effet, sa principale traductrice aux États-Unis, Marylin Hacker, exalte l'unicité du style khouryghatien pour sa capacité de synthèse entre le quotidien et le fantastique, ainsi que l'accord entre le genre narratif et le poème en unissant dans son œuvre la tradition surréaliste et la poésie arabe : « Khoury-Ghata's work bridges the anti-lyrical surrealist tradition, which has informed modern French poetry since Baudelaire and the parabolic and communal narrative with its (we might say Homeric) repetitions of metaphors and semi-mythic tropes of Arabic poetry. » [« L'œuvre de Khoury-Ghata enjambe la tradition surréaliste anti-lyrique, qui a constitué la poésie française moderne depuis Baudelaire, et la narrative collective et caractérisée par les paraboles, avec ses répétitions (dirait-on homériques) de métaphores et de tropes du commencement de la poésie arabe. » (Traduit de l'anglais par nos soins)]. In Marylin Hacker, *art. cit.*, p. 16.

⁴¹⁰ Cf. Pascale Roux, « Stétié, Salah » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 795.

métaphore qui se pose comme lien solide entre la culture d'origine de l'écrivaine et la culture de sa langue d'élection, sa langue d'amour, comme elle-même la définit dans de nombreuses interviews.

Son rapport personnel à la langue, ou mieux aux langues, montre dès lors le potentiel créateur de l'écriture khouryghatienne. Son constant souci pour l'écriture, qui se cache derrière les réécritures des poèmes qu'elle prend, découpe et recoud ensemble en lui donnant un nouvel ordre, est la manifestation d'un travail de réflexion et de remise en question de l'ordre cristallisé des choses.

Mais pourquoi nous sommes-nous concentrée sur l'imaginaire national libanais alors que Vénus Khoury-Ghata écrit en français ? Quelles sont les images « françaises » évoquées par l'auteure ?

C'est dans la réponse à cette deuxième question que nous pouvons trouver une explication à la première : quasiment aucune image ne provient d'une zone imaginaire d'identification « française ». Et celles qui apparaissent dans les textes passent inobservées au lecteur-cible, le lecteur français, car ces images sont le fruit d'une imagination dans laquelle il s'identifie inconsciemment dès sa naissance d'où l'intérêt de traiter les œuvres et les métaphores de Khoury-Ghata à travers la perspective de la réception et du rapport à la langue française :

Je ne sais pas faire parler les hommes, je ne sais pas faire parler les parisiens parce que je ne sais pas écrire le nouveau roman, le roman parisien, français, tel qu'il existe actuellement, donc je reviens toujours à ce que je sais, aux gens que je connais, à ces femmes qui naissent avec une lourde charge⁴¹¹.

Le roman ne se déroule presque jamais en France malgré l'adoption de la langue française car Khoury-Ghata soutient qu'elle ne saurait pas faire parler des Français. Dans le roman *Cherche chat désespérément*, c'est la chatte Gribouille, déjà présentée aux lecteurs dans la nouvelle homonyme de 2007⁴¹², qui raconte les Français. Dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, la Française dénommée « l'étrangère » le long de tout le roman, parle seulement parce que l'héroïne est Vénus, c'est l'écrivaine « qui joue à faire l'humanitaire⁴¹³ ».

⁴¹¹ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

⁴¹² Vénus Khoury-Ghata, « Gribouille » in Alexandre Najjar, Étél Adnan, Rabee Jaber, Vénus Khoury-Ghata (et al.), *Nouvelles du Liban*, Paris, Magellan & Cie, collection Miniatures, 2007, p. 54-65.

⁴¹³ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, cit. : « La femme qui vient de France c'est moi. C'est moi qui joue à faire l'humanitaire dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, je me raconte dans mes livres ». Pour des pistes supplémentaires sur l'aspect du croisement des voix féminines dans *Sept Pierres pour la femme adultère* lire le compte rendu de Veronica Amedessi, « Vénus Khoury-Ghata 'Sept Pierres pour la femme adultère' » in *Studi francesi*, LII, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2008, p. 501.

C'est dans ces occasions que l'arrière-culture s'empare de la langue française pour s'exprimer. Elle s'explicité dans la langue d'écriture, sans la détruire, mais en l'intégrant et, en même temps, en en amplifiant la capacité d'expression par un élargissement sémantique des images déjà « connues » et fondées sur des stéréotypes.

Or, si l'enfermement nationaliste cristallise la culture pour renforcer le sens d'appartenance à une société délimitée par des frontières, quelles métaphores Vénus Khoury-Ghata a-t-elle créées afin de briser ces barrières ? Un moule invariable dérivant de cette claustration, serait-il absent de ses œuvres complètes ? Son écriture conçue en tant qu'« acte » et sa revalorisation de la métaphore en ces termes nous semble suggérer des pistes supplémentaires qui « sortent » du territoire libanais. À travers ce déplacement l'action du passage prendrait en effet tout son sens en marquant le rôle de « passeur culturel » de cette figure.

Mais, avant de se plonger dans le détail des images dans les métaphores khouryghatiennes, il nous semble que deux notions doivent être convoquées afin de mieux cadrer la portée du poids institutionnel qui pourrait empêcher une conception de la culture comme processus en la limitant uniquement à celle de patrimoine⁴¹⁴ : celles des *invariants* et des *lieux-communs*.

3.3.2 Les invariants et les lieux-communs : éléments de tissage culturel ?

Les théories de Claude Lévi-Strauss à Gilbert Durand dégagent certains axes qui nous aident à déchiffrer l'univers selon des constantes dont la récurrence au sein de chaque culture jouerait un rôle fondamental dans les études anthropologiques. Le croisement des images « invariantes » donne lieu à un réseau composite qui se fonde sur ce que Durand nomme « genèse réciproque⁴¹⁵ » du geste et de l'environnement au sein du symbolisme⁴¹⁶. Cette genèse réciproque permettrait, en effet, une synthèse du procédé de motivation des symboles

⁴¹⁴ Sur ce sujet, lire Xavier Garnier, « Edward Saïd et Raymond Williams : débat sur la culture impériale », art. cit.

⁴¹⁵ Gilbert Durand, *op. cit.* p. 38.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 279 : « Nous saisissons là une fois de plus, l'inconvenant qui existe à classer les symboles autour d'objets clefs plutôt qu'autour de trajets psychologiques, c'est-à-dire de schèmes et de gestes. Le monde de l'objectivité est polyvalent pour la projection imaginaire, seul le trajet psychologique est simplificateur. »

entre un système d'éléments externes à la conscience et un système qui se construit sur des pulsions internes⁴¹⁷.

Dès lors, le choix de suivre un trajet anthropologique⁴¹⁸ pour étudier la répétition qui serait à la base de tout regroupement dans la définition des structures fondant les sociétés pourrait être indicatif d'une conception de la culture uniquement en tant que patrimoine et, par conséquent, cristallisant les « constantes » de toute société en des symboles appartenant à des structures anthropologiques fixes, et que nous nommerons les « invariants ».

À l'origine de ces théories, le lien entre les invariants et les cultures se ferait dans ces structures anthropologiques profondes ancrées à une seule et unique racine dérivant de l'angoisse existentielle commune à tous les hommes. Tels des « archétypes » structurant la pensée de l'auteur, ces biens sémiotiques dans le texte sont le signe des variantes culturelles dérivant des axes communs à toute culture et qui fonderaient l'imaginaire⁴¹⁹. Dans cette vision, la culture est conçue comme résultat de ces invariants, telle la mort, qui provoquent chez l'homme ce sentiment d'angoisse lié, en particulier, au devenir du temps, et qui relève de tout changement provoqué par des mouvements brusques comme l'observe Gilbert Durand dans son ouvrage.

Cela se traduit en linguistique dans la catégorisation de l'animé et de l'inanimé comme tout premier trait distinctif dans la répartition des substantifs. En effet, il s'agit de catégories primitives que la linguistique comparative a observées dans toutes les langues indo-européennes bien avant la distinction de genre selon le sexe. À travers la linguistique, nous assistons ainsi à l'influence que l'expérience existentielle des êtres humains a sur la langue, qui en devient le miroir.

Malgré les variations entre une culture et l'autre, reste toujours bien ancrée l'idée d'une union par le biais de ces lieux communs qui se développent à partir des images que Jung définit de « schémas ou potentialités fonctionnels hérités » qui modèlent inconsciemment la pensée⁴²⁰.

En ce sens, le trajet anthropologique de Bachelard pour lequel les lois qui règlent l'imagination seraient toutes homogènes confirmerait le lien entre une unité de la pensée et ses expressions symboliques. Cette perspective pose les symboles comme dérivant d'un

⁴¹⁷ Durand propose une méthode qui s'appuie sur l'anthropologie pour une étude « concrète » du symbolisme imaginaire, en dépassant de la sorte les limites que présenteraient la psychologie classique, l'introspection bergsonienne, le nihilisme psychologique sartrien, la psychanalyse et la sociologie.

⁴¹⁸ La définition qu'en donne Durand est celle d'« un incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social ». *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁹ Cf. Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1950, p. 310.

⁴²⁰ Cf. *ibid.*

même thème archétype dont nous pouvons identifier les variantes culturelles car elles suivront toutes le même schème des catégories de la pensée. En effet, malgré la polysémie initiale des symboles, la constance des réalités dynamiques imprimées par les archétypes concourrait à la formation de constellations de symboles en leur donnant une stabilité. Cette stabilité s'exprimerait par une universalité du symbole dont les caractéristiques particulières qui le déterminent s'éloignent de la première référence accentuant le sens figuré du mot.

Le rapport entre les différentes cultures serait dès lors déjà établi par l'universalité des archétypes, et des symboles qui en dérivent, et les contacts entre elles mettent en avant, par un principe de différenciation, les variantes d'un même thème en les classant dans un socle culturel reconnaissable.

Par conséquent, nous nous proposons d'explorer les textes khouryghatiens en tant qu'outils de déduction de la réalité, tout en tenant compte de la subjectivité dérivant de l'expérience et de la vision du monde de l'auteure, afin de comprendre si ses métaphores s'inscrivent dans un cloisonnement culturel que les enjeux interculturels que ces études sembleraient privilégier, ou pas.

Nous observerons alors ce type d'enjeux par les dynamiques qui se construisent à partir de ces invariants dont l'écrivaine crée une variante personnelle et qu'elle exprime différemment selon le genre littéraire. En effet, bien que les œuvres de cet auteure polyédrique « vont par pair »⁴²¹, nous retrouvons certains sujets récurrents autant dans les poèmes que dans les romans, mais traités différemment. Bien qu'un même thème soit commun aux deux genres, les références métaphoriques, les signifiants, renvoient à des signifiés différents selon la perspective adoptée par le lecteur et l'intention de l'auteur.

Nous mènerons donc une étude diachronique des thématiques constantes dans l'écriture khouryghatienne et, dans certains cas, nous soulignerons leur évolution chronologique au sein des deux genres littéraires. Afin de saisir les variantes culturelles, ainsi que personnelles de l'auteure, nous organiserons la partie suivante en nous concentrant sur certains des thèmes symboliques de la classification isotopique et isomorphe des images conçue par Gilbert Durand à partir des archétypes de Jung. En effet, ce classement nous a paru un schéma plutôt solide d'une vision interculturelle du monde qui permettait une confrontation d'où saisir des dynamiques supplémentaires dans les images créées par Khoury-Ghata, en examinant leur contextualisation avec des réalités culturelles en dehors du Liban.

⁴²¹ Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Venus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 478.

En effet, Vénus Khoury-Ghata imagine nombre de métaphores à partir de ces symboles archétypes, les invariants. L'invariant, comme source d'où l'auteure puise pour créer la métaphore, permettrait une identification rapide de l'image provenant d'un socle culturel précis grâce aux racines communes à partir desquelles nous pouvons cerner les différentes variantes culturelles.

Cependant, nous nous interrogeons sur la nature et sur la portée de ce « trajet anthropologique », sur son but et son évolution dans d'autres images. En effet il nous semble que la rencontre des cultures est l'une des priorités de l'œuvre complète de Vénus Khoury-Ghata et que certaines de ses métaphores donnent plutôt une clé de lecture nouvelle réhabilitant son statut de figure de style en figure « de cultures ». La métaphore khouryghatienne est tout à fait déterminante dans sa conception de la poésie qui n'est pas affaire de rhétorique, mais qui pose des questions ontologiques sur la culture.

Nous nous interrogeons sur les éléments qui caractérisent les métaphores khouryghatiennes : s'ancrent-ils dans une structure qui fonde toute culture ? ou sont-ils plutôt produits de la Relation ? Cela nous permettra de comprendre sous quelle conception se place l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata.

Si, parfois, les métaphores khouryghatiennes présentent des images qui restent « inchangées » dans le temps et qui nous renvoient à un imaginaire constellé des archétypes, dans d'autres cas, elles sont également le creuset des lieux-communs glissantiens.

Ces derniers sont l'expression des vérités qui unissent tous les peuples en condition de subalternité, ce qui permettrait une conception de la société dans un mouvement qui brise les cristallisations des socles culturels invariants et qui se construit à partir des pratiques de socialisation et d'accumulation des expériences de tous ceux qui se trouvent dans cette condition.

Dans cette perspective, les métaphores khouryghatiennes pourraient dès lors se composer d'images inédites qui naissent d'un code de signes différents entre émetteur et destinataire et que nous nous proposons d'analyser dans les deux parties suivantes.

DEUXIÈME PARTIE

ENJEUX INTERCULTURELS ET VARIANTES

Les identifications les plus créatives des métaphores khouryghatiennes sont les métamorphoses. Comme annoncé, nous nous intéresserons tout particulièrement aux métamorphoses présentes dans ses textes à partir des symboles « universels » résultant des isotopies⁴²² et des isomorphismes⁴²³, respectivement les ensembles redondants des catégories sémantiques et le même type de relations combinatoires entre éléments d'ordre différent, suggérés par Durand dans son interprétation des archétypes dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁴²⁴ relevant d'une conception interculturelle du monde⁴²⁵.

Cette partie est nécessairement analytique au sens strict, comme l'exige la rigueur méthodologique, afin de préparer convenablement l'argumentation sur la culture comme processus. Cette partie s'articulera ainsi sur une première analyse où l'aspect descriptif prévaut, et ce, dans le but de découvrir les dynamiques qui animent les métaphores khouryghatiennes. Puis, une fois que nous aurons obtenu un panorama plus ample des applications dans les textes de ces symboles « universels », nous pourrions en effet vérifier si la vision interculturelle garde sa solidité structurelle ou si, au contraire, elle se révèle limitée.

Nous avons choisi de nous attarder sur ce point car il nous semble que cette démarche d'observation pourra mieux éclairer ce que l'on définit comme « patrimoine » et notamment son rôle en tant que constitutif d'une culture qui semblerait ainsi cristallisée dans des confins, non seulement géographiques, mais également sociétaux. Apparemment, en croisant les archétypes « substantifs »⁴²⁶ avec les termes métaphoriques récurrents chez Vénus Khoury-Ghata, des associations révélatrices entre le trajet anthropologique de Durand, et celui suivi par l'écrivaine dans ses textes pourraient faire penser à la construction d'un imaginaire à

⁴²² L'isotopie est « un ensemble redondant des catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leur ambiguïté qui est guidée par la recherche de la lecture unique ». In Algirdas-Julien Greimas, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » in *Communications*, t. 8, 1966, p. 30.

⁴²³ « On dit qu'il y a isomorphisme entre deux structures de deux ordres différents de faits quand elles présentent toutes deux le même type de relation combinatoire », *Trésor de la langue française informatisé*.

⁴²⁴ Bien que le trajet psychologique choisi par Durand pour analyser les symboles archétypes ne soit pas directement l'objet de notre étude, il concourt à poser les jalons sur lesquels des structures anthropologiques peuvent être construites et de comprendre comment Durand crée une cohérence relationnelle entre eux à partir du sentiment d'angoisse commun à tous les hommes.

⁴²⁵ Pour des perspectives supplémentaires sur ce sujet, lire Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », *op. cit.* Selon Braswell, les métamorphoses chez Khoury-Ghata font partie d'une stratégie narrative que la spécialiste renvoie au « magical realism » (réalisme magique). En général, cette stratégie est fondée sur l'insistance d'un lien avec la nature, l'emphase de re-mystification, la ressuscitation du mythe, l'absence de hiérarchie entre le réel et le fantasme, l'usage de la métamorphose et « la promotion de systèmes anciens de croyance et des traditions locales dans un décor rural ». (Traduit de l'anglais par nos soins). Cf. *ibid.*, p. 131-132. Bien que certaines dynamiques soient en effet présentes dans les œuvres complètes de Khoury-Ghata, il nous semble que cette analyse limite quelque peu les intentions de l'auteure dont nous essaierons de saisir l'orientation à travers, entre autres, le recours aux métamorphoses.

⁴²⁶ Cf. Annexe II – La classification isotopique des images in Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 505-506.

tendance nationaliste dans l'œuvre khouryghatienne. Nous essaierons alors de voir jusqu'à quel point cette impression pourrait ou non se révéler fondée.

En effet, une conception interculturelle du monde semblerait renforcer le fossé entre une culture et l'autre car elle promeut une pensée de synthèse du national depuis ses propres ressources dans laquelle la nature du « contact », suggéré par le préfix *inter-*, avec les autres cultures est déterminée par la valeur que l'on attribue aux « variantes ». Notamment, les « variantes » différencieraient nettement les sociétés dans leur unicité à tel point qu'elles pourraient considérer leurs propres cultures supérieures aux autres, avec une dangereuse tendance à se replier sur le nationalisme. Si l'on applique cette vision à l'ancrage des symboles renvoyant au monde arabe dans les textes khouryghatiens, sa représentation du Liban et de sa société se réduirait-elle au patrimoine hérité des Phéniciens ou bien d'autres enjeux sont-ils présents, mais pas encore visibles ?

Pour répondre à cette question, nous présenterons les éléments récurrents chez Khoury-Ghata en respectant une organisation thématique selon les isotopies durandiennes. Nous procéderons de cette manière afin de circonscrire les éventuelles difficultés de répétition dues à la complexité produite par les entrelacements entre les isotopies et les isomorphismes, ainsi qu'à l'ambiguïté que la polyvalence des symboles entraîne et que, *a priori*, ces ensembles linguistiques résoudre dans une lecture uniforme. Mais, tel que l'affirme Greimas, cette lecture serait orientée par la « recherche de la lecture unique⁴²⁷ », ce qui pose la question d'une universalisation et d'une universalité des symboles construits sur une univocité dans l'interprétation des faits anthropologiques et dont il faudra tenir compte dans les conclusions tirées des analyses.

Cette classification, qui crée une soi-disant unité par le trajet anthropologique commun à tous les hommes (les invariants), d'une part, et cloisonne chaque culture dans une zone imaginaire d'identification (les variantes des invariants), d'autre part, nous semble fondamentale afin d'opérer une confrontation entre les images-symboles récurrentes chez Khoury-Ghata et la classification isotopique des invariants.

Notamment, nous nous sommes concentrée sur les objets non linguistiques qui sont généralement considérés comme des symboles solides des caractéristiques qui leur ont été attribuées dans l'Antiquité : les animaux, la terre, l'eau, la végétation, la demeure, les astres, les pierres, et les images qui sont reliées à ceux-ci par isomorphisme tel le sang, les tombes et

⁴²⁷ Algirdas-Julien Greimas, *op. cit.*, p. 30.

le miroir. Ils se révèlent en effet des signifiants-porteurs d'imaginaires qui leur ont été « gravés » par les différentes civilisations.

Nous les avons ainsi soumis à une analyse qui se développera essentiellement autour de leur « fonction culturelle » afin de saisir le rôle que ces symboles invariants auraient dans l'expression et l'explicitation de la culture libanaise.

Nous commencerons notre recherche par la nature anthropomorphisée et l'être humain animalisé ou réifié selon les caractéristiques des archétypes substantifs qui se révèlent être des identifications plutôt répandues dans les œuvres de Vénus Khoury-Ghata. En effet, autant les poèmes que les romans contiennent de nombreux exemples de personnification et d'animalisation, représentations tantôt iconographiques, tantôt imagées du procédé de transposition à l'origine de la métaphore.

1. DES SYMBOLES ARCHÉTYPAUX AUX MÉTAPHORES KHOURYGHATIENNES

1.1 Les femmes, les hommes (et les enfants) : les métaphores animales entre soumission et violence

Dans les romans, la plupart de ce type de métaphores concerne les femmes, identifiées à des animaux considérés infimes, et dénote souvent une situation de soumission à l'homme. Si, d'une part, dans les recueils poétiques l'absence d'un contexte précis voile cette domination de l'homme sur la femme, d'autre part, dans les œuvres romanesques cette dernière est évidente.

À l'exception du roman *Vacarme pour une lune morte* sur lequel nous nous arrêterons plus tard pour les images en lien à l'isotopie de la guerre, ces animalisations féminines dans les œuvres de Vénus Khoury-Ghata ne saisissent pas de prime abord la férocité qui devrait en dériver⁴²⁸, mais plutôt les caractéristiques liées à la distinction entre « haut » et « bas » de la première phase évolutive de cet archétype⁴²⁹.

Sept Pierres pour la femme adultère, roman publié en 2007 se déroulant dans le village de Khouf, « le dernier village du monde⁴³⁰ », au Liban, contient les métaphores les plus saisissantes en ce sens. Il s'agit de l'histoire de Noor, une femme mariée violée par un Occidental et, par conséquent, condamnée à la lapidation pour adultère, qu'une Française, arrivée au Liban en qualité de bénévole avec le Centre d'aide aux pays sinistrés, s'efforcera de sauver. Provenant du « pays des pêcheurs⁴³¹ », cette dernière est nommée « l'étrangère » tout au long du roman. Elle plaide le viol, mais Noor soutient qu'il est juste qu'elle paie. Le drame est amplifié par le fait qu'elle soit, de plus, tombée enceinte : tout le village attend son exécution qui a été reportée à cause de cette grossesse.

Entre-temps, les collègues du Centre décident de quitter le village, mais l'héroïne choisit d'y rester et d'y ouvrir une école où les enfants pourront s'alphabétiser et apprendre le français. Sauf pour Zana, dont nous parlerons plus tard dans le présent sous-chapitre, ses efforts ne donnent malheureusement pas les résultats espérés car le cheikh, pour qui « le seul

⁴²⁸ Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 92-94.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 144-150.

⁴³⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Sept Pierres pour la femme adultère*, *op. cit.*, p. 83.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 62.

enseignement valable est dispensé par le Kitab⁴³² », a fait en sorte que les enfants n'aillent pas à l'école.

Arrivée à son dernier mois de grossesse, Noor s'éloigne du village pour chercher le père de l'enfant, un Occidental qui était à Khouf pour mener des travaux dans un chantier, mais quand elle le voit de loin, elle choisit de partir toute seule avec la petite fille dont elle venait d'accoucher. Pour les hommes de Khouf, sa fuite est outrageuse et ils vont la chercher pour que leur réputation ne soit pas compromise, mais ils tuent sauvagement la mauvaise femme, Amina qui était partie chercher Noor.

Enfin, Noor décide de rentrer à Khouf pour rester avec son mari Mouha et laisse sa petite fille à l'héroïne qui, impuissante et bouleversée, rentre définitivement en France grâce à l'aide de Kirstin, une Irlandaise. Finalement, les efforts de la narratrice n'ont rien pu contre cet « ordre établi, leur foi ne relève pas d'une mystique, mais d'une récupération de croyances venues du fond des âges et que, par indolence ou par paresse, ils ne songent pas à modifier⁴³³ ».

Le personnage de Noor est ici identifié à une femelle, puis mis sur le même plan qu'une chèvre⁴³⁴. Cela marquerait le tissage entre la représentation de la femme, la dimension posturale de Durand et une communauté où comme le dit Noor même :

Le droit de répudier leur appartient [aux hommes] depuis que le monde est monde, quitte à nous reprendre s'ils en ont envie, et si tout se fait dans les règles. L'épouse répudiée revient chez son mari après un passage obligatoire sous un autre : 'De sous Ahmed à sous Ali, puis de nouveau sous Ahmed' [...] Et c'est d'un ton docte qu'elle t'explique qu'en amour l'homme est toujours en haut, la femme en bas. [...] Il faut respecter les traditions. Tout est écrit dans les livres⁴³⁵.

La domination de l'homme sur la femme se passe différemment qu'il s'agisse des résidants ou des étrangers. Alors que pour les hommes de Khouf c'est une question de respect des traditions et de protection de leur réputation pour lesquels, aveuglés par un sens de l'honneur justifiant la violence, ils « extirperont [Noor] de force [...] pour la bousculer vers la place face au batteur de tambour qui annoncera sa mise à mort par trois coups rapides comme le soleil pressé de disparaître derrière la montagne⁴³⁶ », pour les Occidentaux la domination sexuelle symbolise un acte de colonisation.

⁴³² *Ibid.*, p. 197.

⁴³³ *Ibid.*, p. 230.

⁴³⁴ Interrogé par l'étrangère, le violeur de Noor justifie son acte en soulignant qu'il ne s'agissait pas d'un geste d'amour, Noor n'étant qu'une « femelle ». Voir notamment Vénus Khoury-Ghata, *Sept Pierres pour la femme adultère*, op. cit., p. 196 : « – Noor dit que vous l'avez aimée. – Que Dieu m'en préserve. Vous oubliez que je suis un homme respectable, marié avec une femme, pas avec une femelle. Autant baiser avec une chèvre. »

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 10.

En effet, dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, deux autres femmes sont réduites à des animaux par l'accentuation de leur domination par l'homme : Amina et Zana. En particulier, Amina est subjuguée par l'humanitaire Gonzagues qui profite de sa position : « Un jeune arrogant de vingt-cinq ans à peine écrasant de son mépris une fille de quarante ans. Mépris, tyrannie, plaisir de voir l'autre à quatre pattes devant lui. Le colonisateur perçant sous l'humanitaire⁴³⁷. » Un autre exemple saisissant de cette situation est Zana, une jeune fille violée par son père et égorgée comme un mouton par ce dernier quand elle tombe enceinte pour qu'elle ne le dénonce pas⁴³⁸.

Tandis que l'animalisation se base sur cette dimension verticale, sans aucune référence à la férocité des animaux utilisés dans les métaphores, ce sont en effet les hommes mêmes qui dégagent une agressivité par des pratiques cruelles et violentes. Cette attitude serait en effet la conséquence à la condition subalterne de ces femmes identifiées aux animaux, ce qui en justifierait l'asservissement.

Mais la violence n'est pas seulement physique, elle est également psychologique. Elle s'exprime à travers les injustices légalisées et subies par les femmes en soulignant une soumission constante qui les écartent de leur société car non reconnues en tant qu'individus – à moins qu'elles ne soient pas accompagnées d'un homme – et, par conséquent, en position d'infériorité.

Quand le signifié de la métaphore animale change en passant de la femme à l'homme, le *tertium* passe de la soumission à l'agressivité. Cette identification se construit d'ailleurs dans un rapport complémentaire à celle créée dans la métaphore animale féminine. Sans référence explicite à aucun animal particulier, la métaphore masculine se fait directement à travers la surdétermination de la férocité par la violence que les hommes exercent et qui les rapproche par leurs caractéristiques à l'état d'animaux chtoniens⁴³⁹.

Dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, la violence devient explicite surtout dans la dernière partie⁴⁴⁰. Les chapitres qui décrivent la mort lente et douloureuse d'Amina sont volontairement très durs et directs : « les coups ayant anéanti toute possibilité de se défendre, ils l'extirpent par les cheveux, puis l'achèvent à coups de bottes. Amina n'a droit qu'à leurs

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 162 : « Mais ni le cheik ni le kadi ne le traîneront devant la justice : la vie de sa fille lui appartient. Libre à lui de la supprimer ».

⁴³⁹ « L'animal est donc bien ce qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut pas rattraper, mais aussi c'est ce qui dévore, ce qui ronge ». In Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴⁰ Entre autres, cela se passe également dans *Bayarmine*, *Les Fiancées du Cap Ténès* et *Hafia*. Voir le sous chapitre 3.2 *La transculturalité du corps* dans la troisième partie de la présente recherche.

pieds⁴⁴¹ ». Déformée par les blessures, cette femme subit une véritable transfiguration. Pour les hommes qui l'ont prise peu importe qu'elle ne soit pas Noor car pour eux toutes les femmes sont pareilles. Le principal c'est que la mort d'Amina par leurs mains leur rendra l'honneur et rétablira l'ordre social⁴⁴².

Tout le roman est imprégné de la présence intense des traditions mêlées aux coutumes et aux superstitions. Parfois, les traditions se chevauchent aux lois coraniques à un tel point, qu'on n'est presque plus capable de différencier les unes des autres par leur interdépendance dans les comportements sociaux. Elles se superposent notamment parce que la tradition est vécue par le peuple de Khouf comme une loi ; Noor explique à la narratrice le rituel traditionnel des *chawaheds* comme on réciterait une leçon. Il s'agit de pierres utilisées pour le rituel funéraire des femmes lapidées :

Les *chawaheds*, c'est les deux pierres dirigées vers La Mecque, la première marque l'emplacement de la tête du défunt, la seconde celui de ses pieds. Les femmes lapidées n'y ont pas droit alors qu'elles ont un avantage sur ceux qui meurent de leur propre mort. Coupées sans préavis de ce monde, elles reviennent comme elles étaient parties sur le lieu de leur souffrance, entrent dans tout ce qu'elles ont laissé derrière elles, enfant en bas âge, pot de basilic, tapis de prière⁴⁴³.

Cependant, la férocité animale n'est pas seulement une prérogative des groupes d'hommes, mais aussi celle de l'individu. Dans *Le Fils empaillé* et dans *Une maison au bord des larmes*, la surdétermination de l'animal à sa férocité est opérée à travers la figure du père de l'héroïne : un personnage au caractère inhumain, au « regard violent⁴⁴⁴ ». L'image de ce père incarnant la fureur, la violence, la colère, est tellement écrasante qu'il continue à poursuivre et à terroriser son fils même quand il est mort : « La tombe de mon père sue des menaces par ces pores de pierre⁴⁴⁵. »

Mais si dans ce roman, comme dans *Bayarmine* ou *Les Fiancées du Cap Ténès*, la soumission et la violence sembleraient appartenir uniquement à une réalité libanaise, ou plus généralement arabe, Khoury-Ghata montre le dépassement des frontières nationales de sa dénonciation en situant les métaphores animales de soumission également dans l'Amérique latine⁴⁴⁶.

⁴⁴¹ Vénus Khoury-Ghata, *Sept Pierres pour la femme adultère*, op. cit., p. 218.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 218-219.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 64.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴⁶ D'ailleurs Margaret Braswell remarque chez Khoury-Ghata un emploi des espaces domestiques dont le but est aussi celui de dénoncer la condition des femmes en général en insérant des observations provocatrices. Voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 131.

C'est le cas notamment de *La Maestra*, roman publié en 1996, où l'animalisation par dimension posturale est évidente. L'histoire se déroule au Mexique⁴⁴⁷ où vit l'héroïne Emma Chattlehorse, une bourgeoise malade de leucémie qui quitte la maison de son mari pour fuir en quelque sorte cette maladie. Pendant son voyage sans destination, elle rencontre l'Indien Cruz qui lui propose de se rendre avec lui dans son village pour travailler comme maîtresse d'école. C'est ainsi qu'Emma commence à partager la vie des Indiens huastèques, un tout petit *pueblo* habitant un village de sept huttes sur une montagne de la Sierra Madre envahi par la misère et qui risque d'être détruit par les autorités de la ville à cause de son improductivité.

Dans toute la première partie du roman, les métaphores animales sont presque absentes et ce n'est qu'à l'arrivée d'Emma dans le village que les premières références animales affleurent, notamment avec les enfants du *pueblo*. En effet, la métaphore où l'animal est surdéterminé par des caractéristiques qui dépassent son animalité, pour en indiquer une subalternité, est appliquée non seulement aux femmes, mais aux enfants aussi. Le premier jour d'école de l'héroïne n'est pas simple du tout, l'ignorance et l'analphabétisme sont répandus parmi les enfants et ils sont assimilés à des chèvres pour leur stupidité. Cet aspect est particulièrement marqué par la Vieja, une vieille femme qui cherche à boycotter la Maestra et ses leçons en faisant travailler les jeunes élèves sous prétexte que sa chèvre serait plus capable qu'eux à l'école tellement ils sont sots : « Elle [la chèvre] n'est pas plus bornée que tes élèves. Il ne lui manque que la parole. Tu vas le lui apprendre avec un peu de patience. [...] Ils [les élèves] vont l'aimer quand ils vont marcher à quatre pattes comme elle. Ça ne va pas tarder, bêtes comme ils sont⁴⁴⁸ ».

Malgré ce début controversé et les tentatives ultérieures de la Vieja de la discréditer, Emma commence à s'intégrer peu à peu, et devient le point de référence du *pueblo*. Le développement de l'intrigue montrera une progressive acquisition d'humanité des enfants à travers le savoir et l'attention transmis par la Maestra et qui leur avait été niée par la Vieja ; grâce à Emma une désanimalisation a lieu en réduisant l'écart entre elle et le *pueblo*.

À cette métaphore animale qui concerne un groupe de personnes et qui évolue dans l'histoire, s'oppose la métaphore animale référée à une seule personne et notamment à Marta. Cette femme huastèque est en effet surnommée la *coneja* du *pueblo*, la « lapine », en raison de ses nombreux enfants et également pour son intelligence de plus en plus limitée à cause de ses

⁴⁴⁷ Dans une interview Khoury-Ghata raconte : « Mes nombreux séjours au Mexique m'ont permis de parler de ce peuple d'argile qui est le peuple Jaïn qui, au nord du Mexique, faisait de petites statuettes pour raconter sa vie quotidienne. » In Gilbert Pilleul, « Entretien entre Vénus Khoury Ghata et Gilbert Pilleul », *op. cit.*, p. 58.

⁴⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, *op. cit.*, p. 34-35.

grossesses comme l'affirme un membre du *pueblo* : « elle perd un peu de son *intelligentia* à chaque accouchement. L'enfant prend dans le cerveau de la *madre* pour faire le sien⁴⁴⁹ ».

Tout au long du roman cette femme symbolise la femme-femelle qui n'a que la mort comme issue dramatique de sa soumission physique et psychologique au mari et qui se passera juste après avoir accouché de son petit dernier.

L'identification animale est écrasante et la dimension posturale de cette métaphore est particulièrement forte, sous l'évidente perspective de la soumission et du contrôle de la part de son mari Diego qui travaillait en ville. En effet, chaque année, il la met enceinte pour repartir aussitôt puis revenir au village l'année suivante afin de contrôler la « comptabilité saine⁴⁵⁰ » de ses enfants : « Elle fuit les grossesses à la chaîne et le sexe de l'homme qui la laboure, une fois l'an, comme une terre pauvre – Diego peut compter ses enfants maintenant que le bébé mort a été remplacé⁴⁵¹. »

La contextualisation des animalisations de Marta, identifiée à une lapine, et de Noor, assimilée à une chèvre, prennent une précision sémantique plus forte. En effet, la polysémie du symbole animal, qui ouvre à de nombreuses interprétations⁴⁵², semblerait annulée grâce au contexte défini du roman qui permet l'ouverture de la métaphore-mot en poésie à l'énonciation du roman. Les métaphores animales en sortent dès lors intensifiées.

Dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, les animalisations deviennent une dénonciation sociale contre la non-considération de la femme, d'un côté, il faut rappeler aussi qu'elles tournent l'attention sur une interprétation rigide du Coran, d'un autre côté. Sur ce point, le symbole universel de l'animal paraît construit sur une conception de la culture qui soude la société libanaise, ou plus largement le Proche-Orient, par la localisation de cette pratique à une zone géographique explicitée dans le roman. Il nous semble ainsi que ce serait plutôt dans cette piste que les zones imaginaires d'identification se manifesteraient le plus.

Cependant le choix de l'Amérique latine comme décor de *La Maestra* montre que la soumission de la femme n'est pas identifiable uniquement aux pays arabes, en rompant ainsi les limites des zones imaginaires. Un élargissement du champ des signifiés liés aux signifiants se fait dans ce roman où non seulement les femmes, mais également les enfants, sont objet d'animalisation.

En effet, cette recontextualisation ciblée des métaphores animales de soumission et de violence opérée par l'écrivaine montre le partage des histoires de communautés enfermées

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵² Cf. le chapitre sur les symboles thériomorphes dans Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 71-96.

dans de petits villages qui n'ont eu accès ni à l'éducation ni à la liberté de la pensée car leur identité culturelle est organisée autour des valeurs de la modernité construites en fonction des valeurs traditionnelles, ce qui les figent dans un patrimoine qui n'est pas mis au service d'une évolution de leur culture. Ce lien noué entre populations dans cette condition par des métaphores qui dépassent les frontières libanaises nous semble ainsi représenter un nouvel axe qui, dans les œuvres de Khoury-Ghata, penche vers une exploration des communautés dont l'identité culturelle est cloisonnée.

Bien que dans les recueils poétiques ce sont les métaphores végétales qui priment⁴⁵³ en quantité, des animalisations sont également présentes.

Par exemple, dans le recueil poétique *Au sud du silence*, publié la même année que le début de la guerre civile au Liban, Vénus Khoury-Ghata utilise la métaphore des oiseaux pour identifier les armées palestiniennes, et celle du gibier pour indiquer les Libanais au sud du pays. Dans cet extrait, la puissance des Palestiniens suit l'opposition entre le « haut » des archétypes substantifs de l'aigle et de l'aile, synecdoques du oiseau, et le « bas » représenté par le gibier qui identifie les subjugués :

Au nord du sommeil
s'étale l'oubli
au Sud du sommeil
la peur verticale
la potence des oiseaux
et les autres
sur la place de l'aube
l'homme est un gibier⁴⁵⁴

Comme le montre cet exemple, contrairement aux romans, c'est dans la poésie que ces références animales renvoient plus spécifiquement aux événements historiques libanais.

Nous nous demandons alors en quoi les images que nous venons de lire chez Vénus Khoury-Ghata s'apparenteraient à un imaginaire nationaliste. Constituent-elles des variantes caractérisant le monde arabe que l'auteure valorise comme caractéristiques du Liban, ou bien résident-elles dans une universalité indéfinie ?

Pour mieux saisir la nature de son choix, il nous semble important de dépasser la référence première de l'animalité que nous venons d'analyser pour nous attarder sur le côté « universel » où les animaux sont surdéterminés. D'un autre côté, nous nous concentrerons

⁴⁵³ Nous nous concentrerons sur les métaphores végétales notamment dans le sous chapitre 1.3 *Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort* dans cette partie. ainsi que dans le sous chapitre 2.1 *Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre* dans la troisième partie de la présente recherche parmi les métaphores de la guerre menant à une conscience nouvelle du Liban.

⁴⁵⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 85.

sur le rapport du peuple arabe à la langue du Coran pour comprendre en quoi il pourrait y avoir une culturalisation dans le processus d'animalisation dans les pays arabes.

Notamment, Durand traite des thèmes négatifs de la terreur et du changement inspirés par le symbolisme animal⁴⁵⁵. En effet, la technique de l'animalisation des êtres humains se base sur ce principe de « désanimalisation » de l'animal qui devient symbole et renvoie à l'archétype « épithète » où le « bas » s'oppose au « haut »⁴⁵⁶. Selon la dominante posturale théorisée par Durand, le haut assume une connotation positive, alors qu'au « bas » correspond une connotation négative, ce qui est en ligne avec les métaphores animales féminines de Vénus Khoury-Ghata.

L'homme aux caractéristiques symboliquement animales, et dans notre cas spécifique la femme, subirait ainsi une chute représentée par la distinction entre l'ange et l'animal. En effet, dans l'imaginaire, l'animal devient « un abstrait spontané, l'objet d'une assimilation symbolique⁴⁵⁷ » que l'on tire de la mythologie fabuleuse des mœurs animales. Une parenté s'établit entre l'angoisse existentielle humaine et le mouvement de l'animal⁴⁵⁸. Durand observe que la valorisation négative, associée au mouvement brusque, se rapproche au thème du Mal chez Victor Hugo et qu'elle se manifeste par la violence de la fuite rapide⁴⁵⁹. Par ailleurs, l'hypothèse du sens négatif lié au symbolisme animal serait confirmée par la croyance universelle d'une démonologie thériomorphe que l'on trouve dès l'Ancien Testament. L'animalité, qui dans un premier temps est symbole de l'agitation et du changement, évolue vers une signification d'agressivité nous renvoyant à l'isomorphisme négatif des symboles animaux en relation avec les ténèbres⁴⁶⁰.

L'aspect péjoratif d'identification à des animaux qui dans l'imaginaire occidental ne sont pas porteurs de qualités universellement reconnues est également confirmé par la linguistique arabe, qui montre comment la langue indique certains critères d'appréciation culturelle selon la place que tel objet, personne, animal a dans cette civilisation. Antoine Meillet explique que les noms féminins en indo-européen sont attribués aux petits animaux, comme les insectes par exemple, et que la situation est semblable en arabe⁴⁶¹.

Nous voudrions explorer davantage cet aspect car c'est à ce niveau que la langue devient, nous semble-t-il, le miroir d'une société par ses pratiques de socialisation internes, mais dans

⁴⁵⁵ Cf. Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 95.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 505-506 dans l'annexe II – La classification isotopique des images.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 76 : « L'animal n'étant plus que le résidu mort et stéréotypé de l'attention au mouvement vital. »

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶⁰ Cf. le chapitre sur les symboles nyctomorphes. (*Ibid.*, p. 96-122).

⁴⁶¹ Antoine Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale* [1921], Paris, Honoré Champion, 1982, p. 213.

le cas de la langue d'origine de Khoury-Ghata, elle y resterait cristallisée par l'avènement de l'écriture dans l'arabe classique qui fixe ces procédés. Cela serait revalorisé dans les métaphores khouryghatiennes par lesquelles l'auteure exprime son engagement contre une conception de culture cloisonnante.

Les identifications de Marta à une lapine ou Noor et Amina à des chèvres chez Khoury-Ghata seraient en effet une reproduction des pratiques de socialisation ayant des répercussions sur la langue elle-même. Elles seraient rentrées dans la mentalité de ces communautés enfermées sur elles-mêmes au Mexique et au Liban à un tel point qu'elles influencent leur vocabulaire⁴⁶². Ainsi, le cloisonnement culturel à travers l'image animale tirerait son origine de facteurs internes à la société et de son patrimoine⁴⁶³.

Dans son étude sur la linguistique arabe Angheliescu affirme que, en sémitique, tout ce qui est objet de l'action et essentiellement passif appartient au genre féminin⁴⁶⁴. Cela est valable également pour les noms qui, n'ayant pas de désinence explicitant le genre, renvoient tout de même à l'idée de maternité. C'est le cas de *shams* ou '*ard*', respectivement le soleil et la terre en arabe qui appartiennent au genre féminin car ils sont considérés comme des éléments animés et rattachés à l'idée de fécondité⁴⁶⁵.

⁴⁶² Cet aspect a d'ailleurs des racines tellement profondes dans le temps qu'il se reflète également dans la culture et qui s'explique par une persistance du symbolisme animal dans la langue. Le procédé de l'animalisation étant très courant, les spécialistes soulignent que nous pouvons en effet retrouver les caractéristiques primordiales dans certains proverbes et dictons. Ces derniers sont considérés des éléments tellement ancrés dans les esprits depuis l'Antiquité, qu'ils mettent en évidence ces critères appartenant souvent au sens commun de toute langue. Durand en général, et Angheliescu plus particulièrement, dans la comparaison entre les linguistiques française et arabe, donnent l'exemple des propriétés attribuées au renard et au vent, entre autres, communes entre le français et l'arabe et ceux qui, au contraire représentent des « repères culturels » car souvent liés à un moment ou à un personnage historique ou culturel bien déterminé.

⁴⁶³ Angheliescu explique que, dans le cas de la société arabe, cette cristallisation serait favorisée par l'analogie qui associe l'objet ou l'être vivant à la qualité sémantique à laquelle renvoie la racine biconsonnantique ou triconsonnantique en arabe. Selon le linguiste Zāki Al-Arsūzī, la motivation linguistique se fonderait sur la métaphore par l'attribution des caractéristiques bien précises aux signifiés. Angheliescu cite l'exemple d'un des mots qui identifie « homme » en arabe, *insān* dont la racine *n-s-n* renvoie à l'idée de l'association et de la sociabilité, ce qui prouverait que, dans la conception arabe, l'homme est un être sociable par sa nature même : « Le mot renferme en lui sa propre définition, de sorte que nous pourrions dire *al-insān insān* 'l'homme est *insān*' au lieu de dire 'est un être social'. » In Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 131. Vénus Khoury-Ghata joue alors sur de nouvelles qualités sémantiques afin, d'une part, d'en dénoncer la cristallisation au sein de la société arabe, et, d'autre part, d'en montrer une revivification possible.

⁴⁶⁴ Cf. Igor M. Diakonoff, *Sémito-Hamitic Languages*, Moscou, 1965, p. 56. En effet, selon Diakonoff, la présence de deux genres dans les langues sémito-hamitiques se base sur une répartition entre « la classe des noms 'socialement actifs', soit le genre masculin, et la classe des noms socialement passifs, soit le genre féminin ». La répartition de substantifs entre animés et inanimés selon le mouvement physique lié à l'angoisse existentielle universelle chez Durand, trouverait une variante fondée sur la « place sociale » des sexes.

⁴⁶⁵ Voir le chapitre *La catégorie du genre et les conceptions indo-européennes* in Antoine Meillet, *op. cit.*, p. 211-229, et la comparaison en ce sens dans la linguistique arabe in Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 137. Nous nous y arrêterons davantage dans le sous chapitre 1.4 *L'ambivalence des astres entre Orient et Occident* dans cette partie.

Anghelescu montre que le choix du genre féminin attribué aux insectes correspond à la place que la femme peut avoir dans la société arabe. Les analogies qui se créent au sein de la société se reflètent ainsi dans les métaphores du texte et, comme l'observe Igor M. Diakonov, dans la grammaire elle-même. Ces analogies entre les femmes et certains types d'animaux, notamment les plus infimes telles les fourmis, ainsi que l'attribution du genre féminin à tout ce qui est passif ou renvoie à la fécondité, posent la question de la dimension posturale renvoyant à la supériorité et à l'infériorité⁴⁶⁶.

Dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, la comparaison entre la femme et l'animal apparaît à de nombreuses reprises dans le texte. Sa dignité d'être humain est inexistante, son individualité est effacée par le voile : « la femme interdite aux regards, acceptable dans l'obscurité des couches pour être engrossée – et perpétuer⁴⁶⁷ ». Cette dernière association entre la femme et l'obscurité montrerait encore une fois l'influence sur la langue des relations sociales, la racine qui désigne certains animaux renvoyant également aux ténèbres.

Dès lors, bien que ce type de métaphores montre la diffusion de ces pratiques dans plusieurs aires géographiques, leur portée serait amplifiée au Proche-Orient par ces spécificités de la linguistique arabe. Ce lien très étroit entre la société et la langue à travers le reflet linguistique d'un certain type de relations sociales concourt à souder un concept de culture-patrimoine car c'est ainsi que l'arabe classique est considéré.

Cependant, il faut souligner quelques inconséquences car cette nuance péjorative est en contradiction avec la valorisation positive du règne animal, végétal et minéral au centre de l'écriture des auteurs musulmans qui présentaient ces signes, ces preuves envoyées par Allah sur la Terre, comme des « merveilles⁴⁶⁸ », ou encore les expressions qui associent la beauté de la femme à celle de la lune, considérée le plus beau des astres⁴⁶⁹.

Ainsi, bien qu'il s'agisse de théories qui pourraient être plutôt discutables d'un point de vue linguistique et sociologique, cela mettrait en avant l'approche déterministe qui nous semble émerger de la conception interculturelle du monde.

Enfin, l'universel lié à l'animal, comme symbole de caractéristiques communes à toute culture, ne serait pas lié au socle commun par la lecture unique d'une dimension posturale, mais aux « variantes » représentées par les communautés des romans khouryghatiens qui se détachent des symboles « universels » pour les adapter plutôt par rapport à leur condition

⁴⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, op. cit., p. 139 : « Les bêtes vont avec ceux qui les aiment. Lui [l'émir] les montait, c'est tout. C'est comme pour les femmes ».

⁴⁶⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Sept Pierres pour la femme adultère*, op. cit., p. 82.

⁴⁶⁸ Nadia Anghelescu, op. cit., p. 45.

⁴⁶⁹ Cf. Mathieu Guidère, *Riche comme un oignon*, Paris, Ellipses, 2008, p. 20.

d'enfermement géographique et culturel, ce qui en modifie le principe de base. Cette démarche nous paraît ne pas s'arrêter aux animaux, mais d'autres symboles seraient concernés par ces dynamiques dépassant les frontières libanaises, comme la terre et l'eau. Éléments très récurrents chez Khoury-Ghata, il nous semble que l'analyse des métaphores telluriques et aquatiques nous aidera à saisir davantage l'orientation de notre auteure dans la représentation de son pays.

1.2 La terre et l'eau : de la protection et la pureté à l'instabilité et la souillure

Chez Vénus Khoury-Ghata, la terre et l'eau sont des images plutôt récurrentes qui présentent des références en ligne avec un symbolisme qui renvoie à une vision interculturelle du monde. Ainsi, afin de comparer ses images à celles des autres auteurs libanais francophones et d'éclairer son positionnement à ce sujet, nous explorerons les différentes significations que les représentations de ces deux éléments assument selon le contexte de l'énoncé.

Nous analyserons d'abord les métaphores terrestres pour passer ensuite à celles aquatiques, dans les deux cas une partie considérable sera vouée à l'identification à la femme, signifié qui l'emporte sur les autres chez Khoury-Ghata. Nous commencerons d'abord par explorer les symboles de la terre liés à l'archétype de l'intimité et de la protection qui la désigne comme mère suprême par sa fécondité. Ensuite, nous passerons à l'archétype de la descente qui nous mènera à l'isotopie de la mort et, enfin, celui du retour aux sources et de la demeure.

1.2.1 La terre protectrice

1.2.1.1 La terre entre fécondité et stérilité, contenant des vivants et des morts

Dans « La terre est charnue », poème tiré du premier recueil de Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, publié en 1966, l'auteure utilise pour la première fois la métaphore rurale et du labour dans les champs pour désigner la femme qui est terre et l'homme qui la creuse :

Je suis ta terre brune
toi le dieu des labours [...]
je suis ta terre fertile, jettes-y ta semence [...]
c'est ta large main qui creuse
qui me creuse et m'envahit⁴⁷⁰.

Cette métaphore renvoie à une image sensuelle que nous retrouvons également dans *Privilège des morts*, *La Revenante* et *La Fiancée était à dos d'âne* : le sexe féminin est identifié au sillon que l'homme laboure « pour y jeter sa semence⁴⁷¹ ». Cette identification entre la femme et la terre fait référence exclusivement à une culture rurale par le *tertium* de la fertilité. Cela pourrait être dû à la caractéristique fécondante attribuée à la terre et associée à la femme⁴⁷².

En effet, cette particularité reflèterait une attribution conventionnelle universelle présente non seulement en arabe, mais aussi dans la plupart des langues romanes. Cependant, la spécificité de l'arabe par rapport aux autres langues consisterait en cette répercussion d'une

⁴⁷⁰ « La terre est charnue » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 18 : « Nus, tous les hommes sont pareils lorsqu'ils labourent le sillon de la femme pour y jeter leur semence. »

⁴⁷² Nahed Hakim donne une interprétation à la représentation du corps féminin en lien avec la nature qui suit ce chemin. Elle observe notamment l'imaginaire de la chair. En considérant le corps comme un objet de la projection du désir sexuel avec une pudeur « innée et renforcée par les mœurs orientales », la femme se relie à la terre, à la mère et à la nature. L'évocation du corps de la femme devient ainsi un geste de liberté et de révolte aux « restrictions sociales sévères ». La femme est alors racontée à travers les sens et la rêverie créatrice dans le respect de l'ordre social arabe, notamment des communautés religieuses et de leurs lois. Alors que certains poètes et peintres recourent souvent à l'autocensure, Nahed Hakim observe que la poésie érotique de Vénus Khoury-Ghata émerge par rapport aux autres par son « hardiesse » en rapprochant le corps de la terre fertile, ou encore d'un corps féminin qui n'a plus de formes suivant un « chemin de l'extase ». Cf. Samar Nahed Hakim, *op. cit.*, p. 116-125, p. 128-134 et p. 281. Néanmoins, les enjeux culturels que l'auteure met en place nous semblent dévoiler une vision des choses loin d'être contemplative. Nous en développerons les implications dans le chapitre 3. *Le corps, métaphore du Liban pour une reconstruction* dans la troisième partie de la présente recherche.

valeur, voire d'une norme culturelle, qui désigne avec le genre féminin tout ce qui est apte à donner la vie⁴⁷³.

Cependant, dans les poèmes et dans les romans khouryghatiens, le lien entre le signifiant et le signifié n'est pas toujours assuré par la fécondité ; la stérilité fait également partie des métaphores agricoles où la femme est identifiée à de la « terre ingrate⁴⁷⁴ ». Si, d'un côté, la plupart des métaphores présentent des femmes passives, d'un autre côté, cela pourrait être une manière de libérer un droit d'expression nié auparavant.

Le premier aspect est plutôt marqué dans le roman de 2009, *La Revenante*. L'héroïne Laura, après un accident de voiture, commence à souffrir de troubles qui la mèneront à s'identifier à Nora. Cette dernière est une femme libanaise dont le squelette a été retrouvé suite aux fouilles du temple écroulé du djebel druze, à l'époque de l'occupation du Liban et de la Syrie par l'armée de Vichy, entre 1939 et 1942, comme le déclare l'auteure⁴⁷⁵. Laura connaît les secrets qui se dévoilent petit à petit aux journaux avant même qu'ils soient publiés, c'est comme si elle vivait dans deux époques simultanément.

Au début, l'intrigue se déroule en France pour passer ensuite à Beyrouth et en Syrie où Laura se rend pour comprendre les causes de l'écroulement du temple et pour reconstruire l'histoire de Nora, ainsi que pour rencontrer son père archéologue, Luc Martin.

En effet, le personnage de cet homme, qui s'était occupé de ce site archéologique toutes ces années, se révélera être le père de Laura, ainsi que le fils de Jean Morfeuille, l'un des officiers dont le squelette avait été retrouvé. Il joue dès lors un rôle important pour le dénouement de l'intrigue et pour son développement en Syrie.

Dans ce roman, Khoury-Ghata réalise un parallélisme constant sur l'action de creuser la terre qui devient un fil rouge entre les ruines du temple, la femme et la reconstitution des faits en fouillant dans la mémoire innée de Laura et les souvenirs des habitants du village druze. C'est à travers ces associations plurielles que l'auteure crée un lien entre la nation et son peuple en traversant l'identification « femme-terre » pour arriver à celle « terre-patrie » où, par contre, les sentiments d'appartenance et d'attachement au pays ne sont pas pris pour acquis à priori, mais ils sont interrogés : « Faut-il [...] creuser le sol d'un pays pour sonder l'âme de ses habitants⁴⁷⁶ ? »

⁴⁷³ Dans son œuvre Anghelescu souligne que des mots appartenant conventionnellement au genre masculin dans les langues romanes, tel l'arbre et le soleil, seraient au féminin en arabe pour cette raison.

⁴⁷⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, op. cit., p. 32.

⁴⁷⁵ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, op. cit., p. 7.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 107.

Cet aspect du national fait partie de l'évolution de cette métaphore qui dans les premières publications n'était pas encore évidente. C'est le cas d'*Alma, cousue main ou Le Voyage immobile*⁴⁷⁷ publié en 1977, l'un de ses romans que Hervé-Montel considère d'intimiste⁴⁷⁸. L'héroïne, nommée Alma, âgée de trente-cinq ans, vit entre le monde réel et son monde rêvé qui se mélangent l'un l'autre. Le souffle de la mère prostituée, morte dans un asile quand Alma avait quinze ans, l'accompagne dans sa relation avec le monde extérieur. Le fil rouge de l'intrigue est Thomas, un peintre quinquagénaire qu'Alma aspire à rencontrer. Après un premier contact aux limites du réel, Alma lui téléphone et se rend finalement chez Thomas où elle trouve Gilles, un pianiste raté. Ainsi Alma connaît le corps de Thomas à travers le corps de Gilles et devient l'objet du regard du peintre et des mains du pianiste raté.

Ce roman, qui pullule de métaphores artistiques, funéraires et agricoles renvoyant à l'acte sexuel, plonge le lecteur dans la confusion qui s'empare d'Alma dont le corps agit de manière irraisonnée sans s'en tenir à la volonté de l'héroïne. C'est plutôt l'identification entre le ventre de la femme à la terre à creuser qui l'emporte ici.

L'héroïne parcourt un voyage immobile où elle ne s'appartient pas. Elle est propriété du couple qui l'utilise pour raviver son plaisir, elle appartient à Gilles qui a besoin de son ventre et de Thomas qui possède ses traits dans ses toiles. Alma n'est qu'un objet, elle est prolongement des objets, d'où la surprise du choix de son prénom qui l'identifie autant au nom d'un simple code téléphonique que, paradoxalement, à l'âme, sa signification en latin.

Dans ce roman, l'identification de la terre au contenant est exaspérée et menée à ses limites en ôtant à Alma « tout contenu⁴⁷⁹ ». Le lien entre l'être humain et la nature à travers les métaphores est tellement étroit que parfois les rôles se confondent. En effet, l'héroïne est réifiée et dépossédée, elle est une terre vidée non seulement de sa fécondité, mais également de sa matière première.

La métaphore agricole sur la femme est également flagrante dans le premier roman de Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*⁴⁸⁰. Cet ouvrage de 1971 raconte les vicissitudes de trois prisonniers à San-Luca dont les cellules représentent l'une des attractions du village environnant. Bouba, Yoackim et Anton sont les inadaptés relégués dans cette prison

⁴⁷⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Alma, cousue main ou Le Voyage immobile*, Paris, R. Deforges, 1977.

⁴⁷⁸ Cf. Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Vénus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 480.

⁴⁷⁹ L'association entre la terre et la femme se fait à travers l'action de creuser faite par l'homme. La femme devient souvent rien qu'un contenant vidée de tout contenu. Nous approfondirons cet aspect dans le sous chapitre 3.1 *Le corps « contenant » vide* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁴⁸⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, Monaco, Éditions du Rocher, 1971.

construite au niveau de la terre. Ils sont tous été enfermés pour la même raison : la liberté⁴⁸¹. Bouba désirait se libérer de sa femme Mirham qui l'emprisonnait entre elle et le labour de la terre avec laquelle elle était en symbiose. Anton était un prisonnier politique qui s'était battu pour la libération de son pays en participant à des missions de résistance ; notamment en faisant sauter des ponts où passaient des trains qui portaient l'arsenal aux ennemis. Yoackim, prisonnier à cause d'un malentendu qui le cloua comme criminel déserteur gauchiste, est déserteur « de sa propre personne et de l'ordre dans lequel l'oblige la société à vivre⁴⁸² ». Sa présence à San Luca est donc due à la volonté de se libérer de lui-même.

Bouba raconte la vie avec sa femme, et son meurtre, en gardant la paix qui avait guidé ses gestes ; la même harmonie qui identifiait Mirham à la terre à laquelle il la restitua en la tuant d'un coup de hache :

Car Mirham portait à chaque labour et enfantait à chaque récolte. La terre boude l'homme certaines années, ne lui donne rien. Mais, selon Mirham, on défriche toujours la terre en novembre, on la sème et on porte son enfant en février, on la bêche en mars, on l'arrose en avril, on l'arrose encore en juin, puis on récolte et on enfante en novembre. Elle avouait que le fait d'imiter la terre dans son cycle lui facilitait ses calculs⁴⁸³.

Dans cette identification nous retrouvons, en effet, l'association universelle entre la femme et la terre dérivant de la figure de la Grande Déesse, symbole de fécondité⁴⁸⁴.

Ainsi, l'image du ventre féminin associée à la terre chez Khoury-Ghata est dans la ligne de la perception universelle de « contenant général⁴⁸⁵ ».

La métaphore agricole est très présente et montre une osmose également par l'échange de suc vital ; une fois tuée, Mirham accorde son sang à la terre qui en retour lui donne sa sève⁴⁸⁶. Elles se confondent, identifiées par la même couleur marron : Mirham devient la terre⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 54-55 : « [On] dit qu'Anton était condamné à mort pour avoir voulu libérer son pays. Bouba pour avoir voulu se libérer de l'emprise qu'exerçait sur lui une terre doublée d'une femme. Et moi [...] pour avoir voulu me libérer de moi-même ».

⁴⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁴ Dans le sous chapitre 1.3 *Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort* de cette partie, nous verrons que dans le poème *Orties* et le roman *La Maison aux orties*, Vénus Khoury-Ghata crée un lien entre les métaphores telluriques de la mère et celles végétales en attribuant à ces dernières aussi les caractéristiques de la protection et de l'intimité.

⁴⁸⁵ Cf. Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 262-263. Cette perception serait apparemment, due à l'attribution répandue de qualités autant terrestres qu'aquatiques à la Grande Déesse chez de très nombreux cultes avant et après l'événement des religions monolithes sans limitations de frontières. Néanmoins, des exceptions sont présentes. C'est le cas de l'image de la « terre pauvre » indiquant la stérilité de la femme dans *Les Inadaptés*, et l'héroïne de *Privilège des morts*. Dans le premier roman la femme d'Atioka est identifiée à la terre en friche car elle ne peut pas enfanter et dans le deuxième l'héroïne est « une terre ingrate » envers son mari car elle ne tombe pas enceinte. Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, *op. cit.*, p. 14. Voir aussi Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, *op. cit.*, p. 32.

La métaphore végétale lui est aussi attribuée par Bouba qui, dans un rêve, se dirige vers Mirham car elle ne peut pas bouger ; en effet, son corps est devenu celui d'un saule qui se penche vers la terre pour l'écouter : « J'appellerai Mirham, [...] et Mirham surgirait au milieu de la plantation. Ne pouvant pas venir à moi puisque fixée au sol, je viendrai vers elle. Elle sera haute, aussi haute que le plus vieux des plants de maïs. L'odeur acide de la terre soulèvera ses jupes et ses jambes végétales feront fuir les moineaux⁴⁸⁸ ».

L'assimilation de la terre aux images de la profondeur et de la maison représentant l'attachement à la patrie maternelle, à la demeure et au siège est d'ailleurs présente⁴⁸⁹, mais, bien que de manière moins récurrente par rapport à l'image de la terre-mère, l'auteure l'emploie souvent afin d'en montrer l'instabilité.

C'est le cas de *Le Fleuve*⁴⁹⁰, recueil publié en 2001, où la femme creuse la terre avec rage de peur de voir le vent emporter sa maison et ses murs installés dans un pays dont elle ne connaît pas l'odeur pour « s'assurer qu'il y a de la terre dans la terre⁴⁹¹ ». L'auteure revivifie dès lors cette association de protection et de fécondité à celui de l'attachement à la terre-patrie dont le destin est incertain.

Enfin, il nous semble intéressant d'attirer l'attention sur l'insistance de Khoury-Ghata sur l'ambivalence de l'image de la terre qui n'est pas seulement contenant qui protège la vie, mais également celui qui abrite après la mort. En fait, chez l'auteure, la terre devient aussi le pays des morts qui vivent en dessous de sa surface et qui peuvent à leur gré creuser cette couche qui les séparent des vivants pour les rejoindre⁴⁹² : « L'odeur des croix qui poussent entre les pas / Qu'importe si les mains mortes flambent / quand elles déchirent la pierre⁴⁹³ ».

Nous traiterons plus tard des rites funéraires qui distinguent les cultures selon leurs croyances concernant l'au-delà⁴⁹⁴, mais il nous semble important de signaler, pour l'instant, que les images de la terre de Khoury-Ghata penchent surtout vers l'archétype du retour aux

⁴⁸⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 16 : « Son sang semblait sortir d'une veine de la terre que j'aurais pu trancher dans ma hâte d'en finir. Si ma femme lui avait accordé son sang, la terre, elle, lui fit don de sa sève. Elles prirent soudain cette même couleur marron qui crisse sous les pas dans les forêts d'automne. »

⁴⁸⁷ Ce retour aux origines *stricto sensu* est également souligné dans *Privilège des morts* : « Il est en osmose avec le sol. » Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, op. cit., p. 16. On associe dès lors le symbole tellurique autant à l'isotopie de la vie qu'à l'isotopie de la mort.

⁴⁸⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 80.

⁴⁸⁹ Cf. la partie sur le régime nocturne dans Gilbert Durand, op. cit., p. 310. Il classe la terre dans la structure mystique de la persévérance où l'on met en évidence « l'imagination des symboles de l'inversion et de l'intimité » à partir desquels Khoury-Ghata créera des métaphores qui en mettront en discussion la stabilité.

⁴⁹⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve* et Paul Chanel Malenfant, *Du seul fait d'exister*, Montréal, Trait d'union, 2001.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹² Nous développerons davantage ces images dans le sous chapitre 2.2 *Le corps des obscurcis : privilège des morts et conflit des vivants* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁴⁹³ « Le cri des oiseaux peints » in Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 49.

⁴⁹⁴ Voir le sous chapitre 2.2 *La religion et les traditions populaires* dans cette partie.

sources. La terre est dès lors considérée comme matière primordiale d'où nous sommes nés et où l'on retourne, plutôt qu'un contenant de cercueils.

À partir de ces constatations, l'analyse de la possible variante libanaise se concentrerait autour d'une spécificité qui est celle de nombreux conflits qui se sont succédé au pays des cèdres, dont le plus éclatant fut celui de la guerre civile. Dans « Soleil canaille », poème tiré du recueil *Les Visages inachevés*⁴⁹⁵, la terre participe à ce drame où les morts étaient si nombreux qu'elle se gorgeait de sang. Plus tard, dans *Où vont les arbres ?*, elle sera désormais habituée à en accueillir les cadavres au point qu'elle devient indifférente : elle reste « la même malgré les morts qu'on y enterrait⁴⁹⁶ ».

Ainsi, il nous semble que les éléments caractérisant la valorisation nationale de *la Revue Phénicienne*, dont l'expression tendait vers le nationalisme, d'une part, et vers l'esthétique universelle présente chez les auteurs libanais arabophones de la même période, d'autre part, évoluent autrement chez Khoury-Ghata. En effet, bien que l'élément de la stérilité et les implications liées au rapport entre la terre-terroir et la guerre civile représentent des variantes qui pourraient entrer dans la zone imaginaire d'identification libanaise, le but de l'écrivaine ne nous semble pas tendre vers une survalorisation de sa propre culture par rapport aux autres, mais, encore une fois, comme dans le cas des métaphores animales, rejoindre les autres peuples frappés par le même destin.

Cette image de la terre chez Khoury-Ghata a aussi évolué vers d'autres significations dans le temps en prenant différentes formes. Dans *Orties*, par exemple, on passe à une dimension plus personnelle⁴⁹⁷ où la terre s'approprie des odeurs et des couleurs de ce qu'une fois était vivant⁴⁹⁸, y compris la maison, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

En effet, bien que moins centrale dans l'expression du pays d'origine, nous croyons que la sphère personnelle est également importante car elle se profile comme partie de l'histoire nationale⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ « Soleil canaille » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 79.

⁴⁹⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, op. cit., p.15.

⁴⁹⁷ Sur l'ortie comme métaphore de l'abandon des lieux, voir Ilaria Vitali, « (Horti)culture de l'exil, errances linguistiques et jardins littéraires chez Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 161.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 151 : Selon Ilaria Vitali, l'image du chiendent est un symbole supplémentaire qui crée un lien avec le Liban car il est le « symbole de l'aridité et de l'austérité du pays natal, de la menace d'invasion et de mort ; prétexte pour dire le drame familial, pour évoquer un passé douloureux difficile à arracher. »

⁴⁹⁹ Caroline Hervé-Montel, *Renaissance littéraire et conscience nationale : les premiers romans en français au Liban et en Égypte, 1908-1933*, op. cit., p. 523.

1.2.1.2 La maison renversée et la demeure de la peur

Dans *Elle dit*, une image inédite de la maison émerge, image qui sera plus tard éliminée de la nouvelle version dans *Les Obscurcis*⁵⁰⁰ : celle de la maison renversée. L'absence d'un contexte précis ne nous permet pas d'en saisir la référence avec exactitude, mais le vers de la « maison renversée / incapable d'éclaircir les liens qui les unissent⁵⁰¹ » nous semble montrer l'incapacité de la maison à accomplir sa fonction protectrice universellement reconnue, tel que Khoury-Ghata la représentera également dans *Le Fils empaillé* et *Une maison au bord des larmes*.

Dès lors, le symbole de la demeure, renvoyant à la protection et au retour aux sources en relation à la terre par isomorphisme, présente lui aussi un bouleversement de sa signification dans les métaphores khouryghatiennes que nous nous proposons d'étudier davantage. À ce sujet, comme pour les métaphores telluriques, une ligne de démarcation est présente entre les métaphores de la maison liées à l'expérience personnelle de l'auteure et celles qui concernent la collectivité libanaise. Bien que marginales dans la représentation du national, les premières explicitent la vision opprimante et menaçante d'une maison qui est en danger, qui est danger elle-même, et dont on retrouvera une transposition similaire dans les métaphores de la maison en temps de guerre et d'exil.

En commençant par la sphère personnelle, dans *Le Fils empaillé*, roman publié en 1980, Vénus Khoury-Ghata « élève pierre après pierre⁵⁰² » la vie de son frère et de sa famille : « Le pas de mon père martèlera ces pages, les cris de Frédéric les transperceront, les larmes de ma mère les ramolliront⁵⁰³. » L'image de la maison comme lieu des scènes familiales grotesques est au centre de l'intrigue laquelle se déroule effectivement dans leur logement la plupart du temps⁵⁰⁴. Dans ce roman, l'écrivaine raconte la vie de son petit village natale, Bcharré. Au centre de la scène, il y a l'histoire d'un père-bourreau et de son fils-victime, le frère de Vénus Khoury-Ghata, racontée par la petite sœur comme une pièce de théâtre telle que la définit la narratrice elle-même⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, Paris, Mercure de France, 2008.

⁵⁰¹ Vénus Khoury-Ghata, *Elle dit*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰² Vénus Khoury-Ghata, *Le Fils empaillé*, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Sur la famille au centre de *Le Fils empaillé* et d'*Une maison au bord des larmes* comme microcosme de la plus ample crise produite par la guerre civile, voir Monika Moster-Eichberger, « A New Trojan War ? Vénus Khoury-Ghata on Sexuality and War » in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch et Winckler Barbara (éds), *Arabic Literature : Postmodern Perspectives*, London, England, Saqi, 2010, p. 480-481.

⁵⁰⁵ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Le Fils empaillé*, *op. cit.*, p. 10.

Le Fils empaillé inaugurera la série de romans où Khoury-Ghata explore le thème de la maison lié à sa propre expérience, notamment *Mortemaison*⁵⁰⁶, *Une maison au bord des larmes* et *La Maison aux orties*⁵⁰⁷. Ces romans s'inspirent effectivement de trois moments douloureux de la vie de l'écrivaine, respectivement dans le premier la mort de son mari Jean Ghata, puis dans le deuxième l'histoire de sa famille et la mort de son frère, et enfin dans le troisième, initialement consacré à la mère de l'écrivaine, le souvenir glisse à nouveau vers Jean.

Bien que les synopsis soient différentes, l'image de la maison associée à la peur, au désespoir et à la mort est constante. Quant à ces mêmes sujets d'inspiration, *Mortemaison* trouve son double dans le recueil *Monologue du mort*, ainsi qu'*Une maison au bord des larmes* fait écho à *Le Fils empaillé*, et *La Maison aux orties* se reflète dans le poème *Orties*⁵⁰⁸.

L'endroit, qui d'habitude est entendu comme lieu de protection, celui où grandit l'amour familial, est ici le théâtre de drames revécus avec une honte profonde, mais, en même temps, dans une perspective de libération et de purification permise par l'écriture.

Dans *Mortemaison*, publié en 1986, cinq ans après la mort de Jean Ghata, l'auteure raconte l'histoire d'un personnage, dont on ne connaît pas le nom, et de sa fille Mie, après la mort de son mari Luc. L'héroïne se rend chez l'ex-amante ukrainienne de son mari, Christine, et ensuite elle entame un voyage avec Mie dans le village natal de Luc, en Turquie, pour lui faire connaître sa grand-mère, Madame Koutaï, mais aussi pour continuer à fouiller dans son passée dans l'espoir faux de maintenir en vie son mari par le souvenir. La maison n'est pas liée à la protection, mais plutôt à l'intimité, dans le sens de « contenant de souvenirs ». L'acte en soi de se rendre chez l'ex-amante de son mari et chez sa belle-mère est exprimé comme des « fouilles » dans la vie passée de Luc. La demeure reste plutôt en second plan afin de permettre aux souvenirs de refaire surface.

Il nous semble que cette identification entre la maison et le contenant de souvenirs comme forme de « récupération » de la personne aimée se rapproche de la définition de Bachelard dans *La Poétique de l'espace*. Ce dernier considère en effet la maison comme « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie »⁵⁰⁹ que la maison abriterait.

⁵⁰⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Mortemaison*, Paris, Flammarion, 1986.

⁵⁰⁷ Cf. Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Vénus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 480.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

L'imaginaire prend le dessus sur la réalité objective et dans la trilogie de la maison, le lecteur est face aux maisons du souvenir qui, comme l'affirme Bachelard, « répugnent à toute description. Les décrire, ce serait les *faire visiter*⁵¹⁰ ». Chez Vénus Khoury-Ghata, les maisons sont l'objet de descriptions apparentes car filtrées par le personnage-narrateur dans les romans et par la subjectivité de l'auteure dans la poésie. En effet, dans la dernière maison mentionnée dans *Mortemaison*, celle des vacances à Port-la-Galère, les cadres se définissent exclusivement selon leur fonction mémorielle.

Ainsi, les métaphores de la maison transforment le décor en personnage, ou bien dans le référent d'un personnage, comme dans le cas du roman *Une maison au bord des larmes*, publié en 1998, qui raconte l'histoire aberrante d'une famille dans les années cinquante à Beyrouth, dans un quartier caractérisé par une pluralité culturelle avec différents crédos religieux et de provenances nationales⁵¹¹: destruction, terreur, mort ou consommation des survivants défigurés et vidés de leur identité s'entrelacent dans deux récits qui se développent parallèlement.

Dans ce roman, écrit environ quarante ans après les événements narrés remontant au 6 décembre 1950, la narratrice avoue le poids psychologique et la honte de ne pas être intervenue pour aider son frère.

L'intrigue s'ouvre sur une scène dramatique introduite d'une supplication de l'héroïne : « Père, pourquoi avais-tu jeté à la rue ta femme et tes trois filles, gardant ton fils pour le ficeler à même le sol, tel une momie? [...] – Ne le tue pas, te suppliait ma mère. – Loin de moi l'idée de le tuer. Je veux l'enterrer vivant⁵¹² ».

Le rôle du frère est initialement passif parce qu'il ne réagit qu'en subissant les cruelles décisions du père pour l'éloigner progressivement de la famille. En le considérant comme un diable, le père déverse sa haine sur cette « âme souillée [qui] lit des livres qui ont banni Dieu de leurs pages, écoute une musique aussi noire que le continent qui l'a vu naître⁵¹³ ».

Ainsi, dès le début, le roman se focalise principalement sur l'histoire du frère aîné de la narratrice, un « mort vivant »⁵¹⁴ se heurtant à un père violent et catégorique pour lequel le

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹¹ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, *op. cit.*, p. 42-43 : « Madame Latifé [...] se servait de la radio pour embêter notre père : la voix du muezzin, trois fois par jours, poussée au maximum. [...] Madame Alma, la Comtesse, arriva dans le pays un peu après l'avènement de Castro, ce qui n'était pas le cas de monsieur Alphonse [...] Ancien soldat vichyste, il décida de rester au Liban après la victoire des Alliés ».

⁵¹² *Ibid.*, p. 12.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 11. Nous avons choisi d'éliminer le tiret de « mort-vivant », car ce terme ne représente pas exactement l'image inédite chargée de nuances nouvelles créées par l'auteure. Voir le sous chapitre 2.2 *Le corps des obscurcis : privilège des morts et conflit des vivants* dans la troisième partie de la présente recherche.

respect des règles précède et dépasse l'amour pour ses enfants. En effet, la pérenne exclusion du frère de la narratrice loin de sa famille commence quand le père l'envoie au monastère de Machmouché pour expier ses « péchés » et se poursuivra toute sa vie durant.

Après son retour du monastère, le frère s'enfuit à Paris pour poursuivre son rêve de devenir écrivain comme ses auteurs préférés, Rimbaud et Hugo. Seul l'argent dicte son retour dans le giron familial ; argent dont il avait besoin pour se procurer de l'héroïne. Le frère est alors enfermé dans un asile où il subit un « changement » violent provoqué par des électrochocs.

On remarque une cruauté croissante qui l'emporte sur ce personnage, une nouvelle forme de violence qui conduit le père à détruire l'âme ainsi que le corps de son fils pour le réduire à nouveau à un rôle passif. La violence physique est donc amplifiée et rien n'est laissé à l'imagination du lecteur, la brutalité des actes mêmes et la crudité de la description de ceux-ci est mise en évidence : « Elle dit électrochocs, et je te vois ta tête serrée dans un casque relié à des fils : le courant strie tes neurones et les fait tinter comme des clochettes pour les débarrasser de leur eau trouble. [...] La séance terminée, il y a dans ton crâne un silence de fin de monde⁵¹⁵ ».

En fait, le frère s'approche de plus en plus de la culture occidentale : il fait partie du Mouvement des Jeunes où il peut écouter la musique salvatrice de Beethoven, Bach, Mozart et Brahms. La rédaction qu'il compose à l'école est une lettre à Rimbaud qu'il considère comme son « frère d'Enfer et d'Abyssinie⁵¹⁶ » et, de plus, quand il est à Paris, il signe ses cartes postales « Victor », qui est le vrai nom du frère de Khoury-Ghata, mais dans l'économie du roman c'était surtout pour rendre hommage à Hugo.

Dans ce roman, il n'y a pas de métaphore proprement dite, au sens rhétorique du terme, mais Khoury-Ghata construit un parcours de vie, symbole d'affranchissement, où Hugo et Rimbaud sont référents de la France. En effet, avec le voyage à Paris de son frère, l'auteure présente au lecteur une sorte d'exil involontaire, poussé par un père intolérant. L'allusion à un mélange de cultures est ici esquissée comme une issue de secours, et comme une libération et émancipation du frère, et évoluera autrement pour les personnages d'autres romans⁵¹⁷.

La deuxième partie se concentre plutôt sur la vie des habitants de Beyrouth et sur la guerre civile en 1975 avec ses conséquences sur les habitants du quartier qui meurent tous, sauf le frère, finalement libéré de l'asile, mais brutalement vidé et privé de sa capacité

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵¹⁷ Cf. les *overt characteristics* comme mélange culturel chez les personnages khouryghatiens dans le sous chapitre 3.2 *La transculturalité du corps* dans la troisième partie de la présente recherche.

intellectuelle. La brutalité envahit l'œuvre dans son ensemble et se traduit par la violence physique et psychologique en prenant des formes multiples selon les épisodes narrés de la vie de cette famille. Bien que cet événement douloureux soit tout de même en second plan par rapport à l'histoire familiale, cette dernière devient le miroir d'une communauté blessée et détruite par le conflit.

La peur est le nouveau *tertium* qui désigne le signifié de la maison dont le signifiant est une image infernale : dès le début, l'image de la maison est ténébreuse et renversée par la violence et les valeurs qui lui sont habituellement attribuées le sont aussi. Cependant, elle ne représente ici que la douleur, la haine, l'injustice, mais elle garde également une part de tendresse lorsqu'elle est identifiée à la figure maternelle.

Une ambivalence de l'image de la maison natale chez Khoury-Ghata se fait ainsi sur la base d'un choix stylistique et formel, et sur son association à deux figures parentales distinctes et à l'opposé l'une de l'autre. La technique de la personnification d'un décor est utilisée par Khoury-Ghata dans une série de parallélismes et d'analogies qui conduisent en effet le lecteur à identifier la maison à la mère qui, pendant toute la première partie du roman, est caractérisée par la synecdoque des larmes et du silence, dont la métaphore qui donne le titre à ce roman⁵¹⁸.

Après cet aperçu sur le côté obscur de la maison, nous allons passer à la métaphore du titre et son identification à la mère de cette famille à laquelle Vénus Khoury-Ghata consacre cette œuvre en suggérant des renvois biographiques. Plus spécifiquement, « la maison [qui] était au bord d'une route comme au bord des larmes, ses vitres prêtes à éclater en sanglots⁵¹⁹ », subit une anthropomorphisation par l'acquisition de traits et d'actions qui désignent habituellement les êtres humains, notamment celle de la mère de la narratrice.

L'image que la narratrice en donne est celle d'une femme très simple qui, parfois, fait honte à ses enfants en raison de son incapacité à apprendre le français et de l'impossibilité qu'ont les enseignants de comprendre ce qu'elle leur dit.

Comme la narratrice le souligne à plusieurs reprises, la mère parle « franbanais⁵²⁰, » mais son vrai langage dans la première partie du roman, ce sont ses larmes, elles sont « son langage muet, son unique source d'argument, le paravent derrière lequel elle s'abrit[e]⁵²¹ ».

⁵¹⁸ Sur le lien entre la mère et la maison, cf. Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 134.

⁵¹⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 7.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 53.

Bien qu'elle ne soit pas l'héroïne du récit, elle joue un rôle fondamental dans l'économie de la narration et dans l'évolution de la métaphore des larmes en lien avec le symbole aquatique. L'isomorphisme qui met en relation la mère, la terre, la demeure et l'eau respecterait ici le trajet anthropologique commun et la variante créée par Khoury-Ghata n'est pas liée à la représentation de son pays, mais à une interprétation des faits personnels.

Cependant, la métaphore des larmes change entre la première partie du roman et la suite, une fois le frère de l'héroïne interné. Des larmes⁵²² et du balai qu'elle utilise pour faire le ménage au début du récit, l'identification de la mère se réalise par l'association à l'eau destructrice : après avoir défendu et déresponsabilisé son mari de ses gestes violents, sous prétexte qu'il était objet d'une malédiction qui aurait fait payer aux enfants les fautes du père, la mère, qui ne partageait pas le choix de l'enfermement de son fils, acquiert une force que le mari ne peut plus plier. C'est l'amour pour ses propres enfants qui la pousse à inverser les rôles et à passer à une attitude active en se dissociant de ce personnage négatif.

La figure maternelle servira d'inspiration à l'auteure pour *La Maison aux orties*, publié en 2006, roman aux traits autobiographiques dont le début est précédé d'un prologue signé par l'auteure qui explique les motivations qui ont conduit à sa rédaction, suite « d'une certaine manière⁵²³ » du prologue d'*Une maison au bord des larmes*. Après tant d'années, c'est la fonction mémorielle qui l'emporte sur les métaphores de la maison dans ce roman.

En effet, le récit commence par le souvenir de la mère qui lui dicte des mots à écrire, souvenir qui s'entrelace à ceux du mari Jean Ghata, mort le 6 octobre 1981, et du peintre M., son amant. L'auteure raconte sa vie romancée après la mort de Jean dont elle n'a pas encore réussi à faire le deuil⁵²⁴.

L'obsession, comme résultat de l'angoisse de ne pas vouloir abandonner les personnes aimées disparues⁵²⁵, mais de vivre avec elles, se résout finalement dans l'acceptation de la pétrification de l'être à travers un parallélisme entre la mort du mari de l'écrivaine et le corps sans vie du chat Tigré. Au moyen du maçonnerie métaphorique de la fenêtre qui s'ouvrait sur lui, l'héroïne parvient à faire le deuil de sa mort.

⁵²² *Ibid.*, p. 14 : « Ma mère pleure dans le soir, dans le matin, dans l'hiver et dans l'été, sur ma main qui écrit. »

⁵²³ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, *op. cit.*, p. 7. L'auteure emploie ces termes dans le prologue pour car elle n'a pas tenu la promesse faite aux lecteurs que *La Maison aux orties* aurait été la suite d'*Une maison au bord des larmes*.

⁵²⁴ Sur le mort qui cède la place à l'absent « qui, réanimé, envoie des messages » voir Claudia Abi Nader, « Le thème de la Mort dans 'Mon anthologie' de Vénus Khoury-Ghata » in, Zahida Darwiche Jabbour (dir.), *Phares*, n° 14, Tripoli, Jarrous Press, 1995, p. 50-53. Notamment cette ligne invisible entre le monde des vivants et celui des morts est effectivement lu comme une « mort transfigurée [qui] devient élément vital » et ce, en particulier à travers cette élimination de la notion de temps « qui perd toute valeur de l'autre côté, de la vie ». (*Ibid.* p. 52).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 39 : « Folle, je deviens de plus en plus folle », et *ibid.*, p. 83 : « Une amie m'avait expliqué que les veuves vieillissent plus vite que les autres [...] Régression physique suivie d'une régression mentale ».

Cette fenêtre est exactement celle des souvenirs auxquels l'auteure s'accroche pour ne pas laisser partir son mari. Dans cette tentative désespérée, la mémoire se nourrit à travers les objets et les actions jusqu'à développer une phobie pour les fleurs qui lui rappellent les nombreux bouquets sur la tombe de Jean⁵²⁶.

Nous remarquons d'abord que la mémoire à travers les objets s'insère dans la sphère de la volonté ; en effet, Vénus exprime le désir de les recueillir pour chercher son mari :

Ma mère connaissait mon attachement maladif aux êtres et aux choses. Toi parti, Dieu seul sait où, je suis partie à ta recherche : chez tous ceux qui t'avaient connu avant moi, chez Olga Vichneskaya ton ancienne maîtresse [...] Je ne lui voulais aucun mal, mais récupérer ses souvenirs te concernant⁵²⁷.

Dans les métaphores des souvenirs, nous observons en effet le processus inverse à celui décrit par Durand. L'angoisse, qui est ici liée à la perte de la personne aimée, entraîne la recherche de l'animé dans ce qui est inanimé, notamment dans les objets qui lui avaient appartenus. Par conséquent, bien qu'inanimés, ils deviennent des sujets « actifs » parce qu'ils sont chargés de l'essence de Jean et deviennent significatifs en tant que perpétuation d'expériences vécues : « On me mit dehors dans la minute qui suivit son décès. Je revins chez moi, mes poèmes et ses vêtements serrés sous l'aisselle, ses chaussures à la main⁵²⁸ ».

Une activation de la mémoire de type involontaire a lieu par l'inconscient avec des issues différentes selon l'objet des souvenirs. En ce qui concerne la famille de l'écrivaine et son passé au Liban, il s'agit de réminiscences qui affleurent par analogie avec certaines actions, les pleurs de Mie lui rappellent notamment le village de la mère⁵²⁹, lié à des faits dramatiques, et les remontrances que l'épouse de M. adressait à une domestique lui rappellent des cris de cette époque révolue : « Ses remontrances m'étaient adressées, telle était mon impression. Ses cris venaient de mon enfance, de *La Maison aux orties*. Je me tassais comme prise en faute. Un nuage noir traversait mes yeux⁵³⁰ ».

Par contre, Khoury-Ghata réussit à mettre des limites à ces remembrances dès qu'elles se profilent, alors que l'inconscient prend une forme différente, plus subtile et plus profonde pour le mari ; en effet, le deuil de l'amour a également lieu avec des visions, des hallucinations et des rêves qui échappent totalement au contrôle de l'héroïne.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 63 : « Jardin qui change avec les années, il dépend des choix de mes amis qui connaissent ma phobie des fleurs depuis le 6 octobre 1981, quand des centaines de couronnes et de bouquets recouvrirent une tombe du cimetière de Montparnasse. »

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 80 : « Mie pleurait toutes les nuits avant de s'endormir [...] Ses pleurs me ramenaient, pour je ne sais quelles raisons, au village de ma mère ».

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 52.

De plus, on constate que le paysage et ses descriptions ont pour seul but de rappeler involontairement les personnes aimées ; ils ont une fonction de récupération mémorielle où l'environnement est modelé par celles-ci. Par conséquent, son statut d'élément naturel passe en deuxième plan. Aucun symbole universel n'est évoqué dans ces éléments, tout devient souvenir ou hommage au défunt, de la même façon que les objets :

Elle [la mère] décidait tous les soirs de remplacer dès le lever du jour les orties par les hortensias, mais le lendemain arrivant avec ses tâches, elle se décourageait. N'ayant jamais pu réaliser son vœu, j'ai planté pour elle des hortensias dans mon parterre, alors que je n'aime pas cette fleur⁵³¹.

Même les couleurs et les déplacements se réduisent exclusivement à la sphère de la mémoire chez l'écrivaine. Par exemple, le blanc devient pour elle la couleur de la mort et « traverser la Seine pour rentrer chez [elle] lui faisait toujours l'effet de changer de pays et de personnalité. Le pont d'Iéna franchi, [elle] redevenait une veuve et Mie une orpheline⁵³² ».

La maison renversée est aussi son Liban, notamment son pays natal Bcharré, que Khoury-Ghata ne reconnaît plus quand elle s'y rend à nouveau, après trente ans d'absence, à l'occasion du documentaire tourné par Élodie Lélou en 2008⁵³³. La guerre a tout effacé, le cimetière est rasé, il n'y a plus que la tombe de sa mère et celle de « ceux qui n'ont pas été réclamés par leur proches dans un cube en béton avec des tiroirs⁵³⁴ ». Elle a cherché l'église, mais elle avait été rasée par la guerre. Elle a cherché la grande cascade, mais elle était devenue un filet d'eau. Elle a cherché la tombe de Khalil Gibran, mais elle avait été emmurée alors qu'avant son cercueil était visible, entouré de verdure. Elle a cherché les chèvres, « il y en avait autant que les habitants », elle ne les a pas trouvées. Les habitants ne sont plus les mêmes⁵³⁵, il ne reste plus que les femmes qu'elle évoque dans *Elle dit*, demeurant à 1500 mètres de hauteur, qui sont déjà vieilles à trente ans et qui sont « en deuil toute leur vie du même homme⁵³⁶ ».

Dans *Orties*, elle décrit ces maisons qui sont autant que les lettres de l'alphabet, telles des « majuscules de pierre sur la pente / lettres de torchis sur le bord du ravin⁵³⁷ ». C'est dans ce poème que Khoury-Ghata identifie la maison à l'alphabet pour la première fois à travers le

⁵³¹ *Ibid.*, p. 78.

⁵³² *Ibid.*, p. 54.

⁵³³ Élodie Lélou, « Vénus Khoury-Ghata, un français aux saveurs d'Orient », Bluebird Productions, 2008, 52'.

⁵³⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

⁵³⁵ *Ibid.* : « Donc tu quittes les lieux, tu lui tournes le dos, ils deviennent autre, ils ne sont plus les mêmes, ils te quittent, ils te trahissent, il ne faut jamais revenir sur les lieux qu'on a aimé et sur des gens qu'on a aimés, et sur des gens qui ont disparu, les morts il ne faut pas les embêter ».

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, p. 13.

nombre limité des lettres pour rendre les dimensions de ce village « étroit⁵³⁸ ». Ici, désormais, règne la mort, la guerre a tout emporté et le sol a absorbé toutes les odeurs et toutes les couleurs : le noir de l'encre renversée, le rouge des herbes séchés, le jaune du persil. Même sa maison est morte ; celle renversée par le père que nous retrouvons dans *Le Fils empaillé* et auquel *Orties* fait écho en reprenant le frappant début du roman : « encrier renversé, lampe brisée, pétrole en flamme⁵³⁹ ».

Dans ses œuvres d'inspiration autobiographique, le national semblerait s'effacer derrière l'expérience personnelle de Khoury-Ghata avec un côté plutôt psychologique qui donne la place à la mémoire. Cependant, au-delà de l'importance de cet aspect pour la partie de l'étude monographique de notre recherche, il nous semble que raconter la maison natale devient un acte exutoire contre le geste violent et féroce du père dans la trilogie de la maison, et que la métaphore domestique pour incarner la mère dans *Mortemaison*, et *La Maison aux orties*, ainsi que le frère dans *Le Fils empaillé*, a une fonction cathartique pour se libérer de la culpabilité qui a atteint l'écrivaine car elle n'a rien pu faire à l'occasion de l'enfermement de son frère dans un asile.

Cette action de récupération de la mémoire personnelle qui est significative pour reconstruire sa vie, nous semble s'apparenter au rôle de l'écriture pendant les diverses phases de la guerre civile. C'est dans cette optique que l'histoire personnelle de Khoury-Ghata devient une partie de l'histoire nationale.

En effet, les enjeux semblent tourner autour du même principe de construction et des personnages déchirés et troublés qui deviennent le reflet de leur nation dans l'expression d'une conscience nationale.

La revalorisation de cette métaphore tombée finalement en catachrèse, se fait ainsi par la triade que Khoury-Ghata crée entre le corps, la nation et la maison par une anthropomorphisation de cette dernière qui relève d'un isomorphisme à partir du statut de symbole de l'intimité de la demeure⁵⁴⁰.

Par exemple, dans son recueil poétique pour l'enfance *À quoi sert la neige ?*⁵⁴¹, elle évoque de nouveaux éléments qui revalorisent le lien entre la fenêtre et l'œil comme

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴⁰ À travers la chaîne isomorphe du sépulcre, du ventre maternel et de la grotte, de tout ce qui est *contenant*, Durand montre que la féminisation de la maison et de la patrie a été traduite dans le genre grammatical féminin des langues indo-européennes, *domus* et *patria* latines et qu'elle est un symbole de l'intimité. Elle constituerait en effet un microcosme secondaire entre le « microcosme du corps » et le cosmos. Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁴¹ Vénus Khoury-Ghata. *À quoi sert la neige ?*, Paris, Le Cherche-Midi, 2009.

la « lucarne », une petite fenêtre de la maison, qui est le signifiant de l'œil de Dieu, un regard qui n'est ni bienveillant ni imposant.

Dans *Où vont les arbres ?*, la lucarne est vue également dans autre perspective ; ce sont en effet les enfants qui essaient à travers cette petite fenêtre d'« apercevoir des fragments de Dieu⁵⁴² », un Dieu qui est absent face aux conséquences de la guerre et aux morts innocents qu'elle emporte⁵⁴³.

Puis, dans le recueil *Voyage du cerisier*⁵⁴⁴, Vénus Khoury-Ghata identifie la lune à la lucarne de Mahomet. Dans le poème ci-dessous, c'est Mahomet qui, à travers la lune, taille les cyprès, ordonne au papyrus d'écrire le livre des morts et donne au chêne la sueur des hommes :

La lune, dit-il, est lucarne de Mahomet
c'est le Prophète qui a taillé le cyprès en
crayon à papier
lui qui a ordonné au papyrus d'écrire le livre des morts
et donné au chêne la sueur des hommes
quand
les femmes relèvent leurs jupes pour contenir
le feu des braseros⁵⁴⁵

La signification religieuse attribuée à la lucarne et à la lune, en lien avec Mahomet, les anoblit dès lors à travers une surdétermination de ses caractéristiques. Cette surdétermination présente presque une opposition par rapport à la simplicité du soleil qui, dans *Le Fleuve*, est « lanterne du pauvre »⁵⁴⁶ avec des inconséquences par rapport à la culturalisation du soleil comme œil d'Allah, et de la figure du grand juge de Shamash en Babylonie⁵⁴⁷. Il nous reste cependant à constater si cette variante se pose en tant qu'élément distinctif de cette zone imaginaire d'identification, ou si l'intention est dans le partage d'où notre choix d'explorer davantage ce sujet plus tard dans cette partie.

L'anthropomorphisation de la maison est utilisée également dans *La Maîtresse du notable*, où les maisons n'ont pas de fenêtres, ce sont des « maisons aveugles⁵⁴⁸ ». Ce parallélisme entre les caractéristiques de la maison et les traits physiques des êtres humains, fait que la maison redouble et surdétermine la personne qui l'habite.

⁵⁴² Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴³ Cf. Le poème « DIEU » dans le sous chapitre 2.2 *La religion et les traditions populaires* dans cette partie.

⁵⁴⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Voyage du cerisier*, Montluçon, Contre-allées, 2003.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴⁷ Néanmoins, Allah est également l'une des dénominations donné à al-Ḳamar, la lune, la divinité masculine. Voir le sous chapitre 1.4 *L'ambivalence des astres entre Orient et Occident* dans cette partie.

⁵⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, *op. cit.*, p. 9.

Exception faite pour ses œuvres d'inspiration autobiographique, il y aurait effectivement un lien étroit entre la maison et les hommes qui y habitent et qui est parfois réinterprété à l'extrême chez Vénus Khoury-Ghata par une symbiose entre les maisons et ses habitants. Le *tertium* est la vie.

La fonction mémorielle attribuée à la demeure est d'ailleurs enrichie de l'espoir d'une reconstruction de ce qui a été détruit dans *La Revenante*. En effet, à partir des ruines du temple druze dont l'écroulement est l'événement déclencheur de l'intrigue, Khoury-Ghata représente la reconstruction de la vie passée de Nora.

Mais ce type de dynamique dans le texte ne regarde pas uniquement les intrigues se déroulant au Proche-Orient. Dans *Le Facteur des Abruzzes*, publié en 2012, l'histoire se développe dans un petit pays des Abruzzes, en Italie, qui répond au nom inventé, emphatique, et d'un côté prémonitoire, de Malaterra, « la terre mauvaise ».

Laure, l'héroïne, se rend en Italie dans un petit village perdu des Abruzzes où une dizaine d'années auparavant son mari Luc, désormais défunt, avait effectué ses dernières analyses en génétiques sur des villageois caractérisés par le même groupe sanguin et par une immunité à des maladies bien déterminées. La mort inattendue de son mari laisse inachevées ses recherches et c'est pour cette raison que Laure a l'intention de transcrire ses annotations en partant à Malaterra. Le petit village dévoile les brutalités et les secrets d'une communauté d'origine albanaise fermée à tout ce qui est étranger à leur culture pour éviter toute contamination. Le rapport entre l'héroïne et les villageois se base sur une grande méfiance marquée par les différences culturelles. La loi du talion gouverne la vie des villageois, et se met au centre de l'intrigue qui se dédouble entre l'histoire personnelle de Laure, étrangère parmi des exilés, et le décès tragique de la fille d'Helena, apparemment un suicide, une dizaine d'années auparavant, après avoir été « déshonorée » par un étranger surnommé l'Australien.

Dans ce roman, une transposition a lieu entre la mort de la fille d'Helena et la maison de l'Australien. Notamment, le décès de la jeune fille marque également la « mort » symbolique de l'habitation du violeur étranger qui s'est échappé: « Déflorer la fille d'Helena a écroulé sa maison. Les murs n'ont pas tenu après le suicide de la malheureuse, le même mal frappe les pierres et les filles déshonorées⁵⁴⁹. »

Le rapport entre ces deux sujets n'est pas pour autant explicité jusqu'à la fin du roman où la conclusion des travaux de la nouvelle maison de l'Australien coïncide avec la mort de ce

⁵⁴⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, op. cit., p. 18.

dernier : « La fin du chantier a coïncidé avec celle de son propriétaire. Même jour, même heure, quand les ouvriers ont quitté définitivement les lieux, leurs outils rangés dans leur camionnette. L’Australien s’est éteint⁵⁵⁰. »

Dans ce cas aussi, l’effondrement est matière pour reconstruire la vie de ceux qui étaient morts sous ses ruines. Le lien qui se crée entre la mémoire et les constructions nous renvoie aux pierres, porteuses de mémoire dans *Terres stagnantes* et dans *Au sud du silence*⁵⁵¹.

Sur ce, nous avançons donc l’hypothèse que la construction de cette maison peut en même temps représenter la reconstruction de la vie de la fille d’Helena. En effet, la maison, comme la nature anthropomorphisée, est un autre des éléments clés qui caractérisent l’écriture de Vénus Khoury-Ghata qui a trouvé une solution différente pour fermer le cercle. La dette de sang est payée contre une autre vie en bouleversant la *bissa*, notamment « le prix d’une vie, une chasse à l’homme, une course contre la mort entre la famille de la victime et le meurtrier qui a intérêt à payer l’impôt du sang au gardien de la tour avant qu’il ne soit rattrapé⁵⁵² ». La maison, renouvelée et terminée, revendique la vie brisée de cette jeune fille, dont elle est le signifiant qui entraîne par conséquent à la mort de son agresseur.

À travers ce roman, l’image de la maison, qui pouvait paraître une référence spécifique du national, s’ouvre à d’autres espaces géographiques, notamment au plateau des Abruzzes en Italie, et, par ailleurs, encore une fois, à l’intérieur d’une communauté enfermée sur elle-même. La variante de la maison se présente dès lors comme une variation fondée sur une condition spécifique d’écart et de cloisonnement culturel.

Passons maintenant à ses poèmes où nous rencontrons souvent une maison sans murs, qui n’a qu’une porte, une porte qui est souvent déplacée par la mère ou par les habitants du village à la recherche d’un lieu où la poser. La protection et l’intimité auxquelles elle devrait renvoyer est ici littéralement démantelée.

L’isotopie du déplacement change de perspective par rapport à *La Maison aux orties* ou *Mortemaison*, et s’active à travers cette image où les hommes chargent les portes de leur maisons sur leurs épaules et s’éloignent de leur village détruit par la guerre⁵⁵³. Les métaphores des maisons sans murs renvoient à l’instabilité et à la pauvreté. Notamment, Vénus Khoury-Ghata consacre le recueil *Terres stagnantes* aux réfugiés dont l’espoir est nourri par cette

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁵¹ Voir le sous chapitre 1.5 *L’aspect charnel de la pierre dure* dans cette partie.

⁵⁵² Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, op. cit., p. 102.

⁵⁵³ Les éléments porteurs sont absents et cela confirmerait chez Khoury-Ghata la création d’une isotopie nouvelle par rapport à celle de la protection et de l’intimité conçue par Durand.

unique porte et le sens d'appartenance est lié à la terre. Dans ce cri désespéré, le besoin de protection amplifie la signification première de ce symbole car elle est absente⁵⁵⁴.

Cette variation autour de la demeure se présenterait alors comme le résultat de la perception de la désolation, de la pauvreté, de la dévastation de la guerre au Liban. La maison en ressort déformée, dégradée voire détruite par les bombardements comme la maison des Alpha dans *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, où « la guerre avait changé la morphologie des lieux [et il] était difficile de mettre un nom sur les rues⁵⁵⁵ ».

La chute de la maison au sens littéral et figuré, telle une descente infernale, devient pour Khoury-Ghata l'expression d'un événement douloureux où un sentiment de rage et de désespoir l'emporte sur tout. Le signifiant de la maison est ici fortement caractérisé par le vécu de la guerre civile car le signifié qu'il manifeste appartient à un moment donné de l'histoire libanaise, mais il représente également une situation que d'autres peuples ont subie et que l'on ne peut pas oublier.

Dès lors, Khoury-Ghata crée une fracture par rapport aux qualités d'intimité et de protection universellement attribuée à la demeure. Elle change ainsi son association à la figure de la mère.

La diversité, que l'auteure a mise en évidence à travers la figure d'Helena dans son roman *Le Facteur des Abruzzes*, avait déjà eu une répercussion sur les figures des mères des recueils poétiques précédents en lien avec la guerre : il s'agit de l'image d'une mère victime des conséquences historiques pénibles. La mère seule acquiert des caractéristiques aux significations fluctuantes qui sortent de l'ordinaire. En particulier, dans *La Voix des arbres*, cette figure, dont les bras sont évanouis, crie d'une bouche muette « à l'intérieur de ses murs renversés⁵⁵⁶ », ses poches ont une odeur froide, elle est délaissée, son ourlet est troué par les cris des oiseaux morts et sa robe a bu toute la neige de novembre⁵⁵⁷.

Cette image sera constante dans le temps et sera fondamentale également, une dizaine d'années plus tard, dans son recueil *Où vont les arbres ?*, où l'auteure évoque une mère

⁵⁵⁴ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Pierres de sommeil*, Neuilly, Al Manar, 2010, non paginé : « Une maison criait-elle a besoin de quatre points / cardinaux alors que nous ne disposions que d'une/ ouverture sur le dedans / une maison a besoin d'une rivière alors que nous/ n'avions qu'une bassine où faire macérer nos visages/ et nos vêtements rétrécis par le chagrin ».

⁵⁵⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, Paris, Flammarion, 1984, p. 7.

⁵⁵⁶ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, Paris, Le Cherche-Midi, 1999, p. 43.

⁵⁵⁷ Ces caractéristiques identifiant la figure maternelle dans *La Voix des arbres* se trouvent également dans d'autres recueils, entre autres, *Les Obscurcis* et *Anthologie personnelle*. Ces mêmes vers sont en effet présents dans son poème « Basse enfance » dans *Anthologie personnelle*. On observe alors cette nécessité chez Khoury-Ghata de continuer à chercher à « retrouver et à [...] faire revivre [sa mère] ». À ce sujet lire Daniel Delas, *op. cit.*, p. 119.

atteinte par le chagrin et qui se défait en laissant à ses enfants « un corps sans contours⁵⁵⁸ » que ces derniers essaient de reconstituer : reconstruite par ses enfants, la mère devient une effigie suspendue à un clou derrière la porte de la maison, « un fils de fer pour le sourire⁵⁵⁹ », et remplie « jusqu'aux yeux de plâtre, de bienveillance de silence/ de son⁵⁶⁰ ». Elle s'égare, n'est pas définie, s'en va derrière les collines, s'absente, « elle aime ses enfants et en même temps elle les quitte, elle peut être maternelle et en même temps fuir ses enfants ou les perdre⁵⁶¹ ».

Nous avons jusqu'ici observé nombre de métaphores qui s'entrelacent à partir du symbole culturellement polyvalent de la terre. En effet, un autre élément naturel est significatif pour les enjeux que Vénus Khoury-Ghata construit avec, en le faisant apparaître la plupart du temps sous sa connotation négative : l'eau. Nous essaierons donc de déceler les images qui, par isomorphisme, composent les métaphores aquatiques khouryghatiennes.

1.2.2 L'eau destructrice

1.2.2.1 La mer, creuset des femmes suicidaires

Avant de se plonger dans l'aspect destructeur de l'eau, qui est prédominant chez Khoury-Ghata, nous voudrions juste signaler que l'image positive de l'eau lustrale n'est pas totalement absente. Il s'agit d'une image qui renferme des caractéristiques purificatrices et qui se révélerait comme une composante positive de la nature à laquelle s'accrocher pour reconstruire l'identité du Liban et des Libanais.

L'eau lustrale par excellence serait la neige pour sa blancheur, ainsi que pour sa froideur. Chez l'écrivaine, elle n'est présente sous cette forme que dans *À quoi sert la neige ?* Il s'agit d'un des recueils destinés principalement aux enfants pour qu'ils s'initient à la poésie, comme elle l'avait déjà fait avec *Leçon d'arithmétique au grillon* en 1987. Ces poèmes, qui reprennent en quelques lignes les thèmes les plus chers à l'auteure, parlent des éléments naturels et de la neige qui sert à effacer le monde pour le réécrire sur de nouvelles fondations.

⁵⁵⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, op. cit., p. 21.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶¹ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

Cependant, dans le reste des œuvres khouryghatiennes, la plupart du temps, l'eau assume un caractère destructeur qui n'est pas dû à son association au devenir héraclitien et à l'angoisse du passage du temps⁵⁶², mais à la puissance et à la force implacables du fleuve ou de la mer renvoyant à la violence.

Notamment, cela est remarquable dans *Le Fleuve*, où le regard en arrière en quête des origines déploie des poèmes primitifs qui livrent en partie l'imaginaire durandien pour, encore un fois, le restructurer sous une autre perspective. Puis, nous l'observons également dans *La Fille qui marchait dans le désert*⁵⁶³, roman publié en 2010 où le fleuve qui sépare les demeures de deux demi-sœurs rompt ses digues et inonde tout.

Respectivement, *Le Fleuve* suit, de poème en poème, un parcours qui n'est pas exclusivement « un voyage intérieur dans lequel l'audace, passion et risque seront convoqués⁵⁶⁴ » comme le met en exergue Claudine Bertrand, qui explique ce vis-à-vis avec Malenfant, pour « rassembler deux voix poétiques, l'une d'ici et l'une d'ailleurs⁵⁶⁵ », mais il s'agit surtout d'un chemin fluvial traversant les forêts jusqu'à la mer, « une agitée aux vagues laiteuses qui côtoie le grand monde⁵⁶⁶ ». La mer serait alors sœur aînée du ruisseau, cousine lointaine du puits et sa conseillère pour trier les lunes et faire un vœu sur la plus étrécie⁵⁶⁷.

En revanche, dans *La Fille qui marchait dans le désert*⁵⁶⁸, le fleuve est en effet symbole de séparation de Mathilde et Zohra, qui ne se sont pas vues depuis trente-cinq ans, séparées par la haine qui les rongeaient depuis que Saint-Gilles était mort, et il est aussi symbole de destruction à la fin du roman. Il s'agit d'un roman à deux voix, raconté par Anne, une journaliste qui mène des recherches sur l'écrivain Saint-Gilles, et Mathilde, femme de ce dernier qui l'accueille chez elle en promettant de lui donner le dernier manuscrit inédit en échange de l'aide pour réaménager sa propriété. Anne se trouve littéralement dans un entre-deux, entre Mathilde et sa demi-sœur Zohra, née d'une aventure de son père avec une Marocaine. Un fleuve sépare symboliquement les maisons de ces deux sœurs qui, non seulement ont partagé leur père, mais également le même homme, Saint-Gilles. Deux

⁵⁶² Durand explique que l'eau est un symbole des ténèbres pour son rôle de « mesureur » du temps de la nuit et pour son association au sang menstruel par l'élément de la liquidité.

⁵⁶³ Vénus Khoury-Ghata, *La Fille qui marchait dans le désert*, Paris, Mercure de France, 2010.

⁵⁶⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, op. cit., p. 1.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Comme pour les romans précédents, Vénus Khoury-Ghata explique qu'il y a toujours un élément dans son quotidien qui provoque la création de ses œuvres, ce qui marque encore plus la relation entre le réel et sa représentation dans les textes opérée à travers la métaphore. Dans le cas de *La Fille qui marchait dans le désert*, cette intrigue s'inspire d'un voyage de Vénus Khoury-Ghata en Normandie. Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

cultures, celle occidentale de Mathilde et celle africaine de Zohra, sont confrontées dans ce roman, et les allers-retours d'Anne, d'une maison à l'autre, montrent narrativement l'écart incommensurable qui s'expliquera au moment du débordement du fleuve.

En effet, toujours en lien avec les différentes déclinaisons de l'eau, c'est un miroir qui ouvre à Anne une fenêtre sur les conflits et les déchirures internes de Mathilde et de Zohra. Quand Anne monte sur une échelle pour accrocher le miroir chez Mathilde, elle voit une petite maison à la bordure du fleuve, une fenêtre éclairée, mais à ses questions, la propriétaire répond que personne n'y habitait. C'est à ce moment que la chercheuse décide de traverser le fleuve pour rejoindre la maison et elle y trouve une femme assise sur une chaise roulante, Zohra.

La séparation des demi-sœurs n'est qu'une façade. Malgré les mésententes entre les deux, leur envie d'avoir des nouvelles l'une de l'autre est plus forte. Finalement tout ce qu'Anne trouve dans le bureau de Saint-Gilles est le livre *Miel de Bourdon* de Torgny Lindgren, un écrivain suédois en lien évident avec l'histoire de Zohra et de Mathilde. Il raconte en effet de la haine entre deux frères, Olof et Hadar, et d'une étrangère qui essaie de les réconcilier sans y parvenir ; l'union entre les deux ne se fera que dans l'au-delà. Telle l'étrangère du livre suédois, Anne décide ainsi de quitter le gîte pour écrire le manuscrit promis par Mathilde et qui « n'est autre que celui que [elle] écrira⁵⁶⁹ ». Cette histoire de manipulation entre femmes, telle que Josyane Savigneau a défini ce roman pendant son interview à Khoury-Ghata à la Bibliothèque nationale de France⁵⁷⁰, est une intéressante allégorie de la rencontre entre deux cultures différentes et l'expression d'une volonté d'harmonie et de réconciliation et, surtout, d'acceptation de l'autre.

Bien que le fleuve ait dans ce roman un rôle fondamental, l'élément liquide le plus récurrent dans les œuvres complètes de l'auteure reste tout de même la mer. En effet, cette étendue est objet d'une curieuse ambivalence. Elle peut être le lieu de nombreuses péripéties dramatiques comme les naufrages dans le roman *Les Fiancées du Cap Ténès*, et dans *La Fiancée était à dos d'âne*, mais elle peut être aussi un lieu de calme, d'attente et de souffrance dans *Bayarmine* pour la kadin Chirmazar qui attend que son amant, l'Abyssin, revienne.

Contrairement à l'identification entre la femme et la terre, et la femme et l'animal, ces métaphores n'auront pas une suite constante dans les œuvres complètes de Vénus Khoury-Ghata. À cette métaphore marine ne s'allie pas seulement la dévastation, mais également, et

⁵⁶⁹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fille qui marchait dans le désert*, op. cit., p. 158.

⁵⁷⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

surtout, la mort. Nous voudrions ainsi en découvrir davantage en nous concentrant sur le lien que Khoury-Ghata crée entre l'eau, la mort et la femme.

Dans *Les Visages inachevés*, des métaphores aquatiques identifient la nature marine et la femme par le mouvement des cheveux des suicidées, des algues ondoyant dans la mer ; ce plus spécifiquement dans les poèmes « Femme⁵⁷¹ » et « Les algues marines⁵⁷² ».

En effet, dans ce recueil la mer est souvent représentée comme le lieu où se trouvent les cadavres noyés de ces suicidées. Vénus Khoury-Ghata spécifie ce lien entre la femme suicidaire et la mer en l'identifiant dans « Oubli » aux perles rares qu'un chercheur de perles avait retrouvées⁵⁷³. Dans ce contexte, la lune devient la torche utilisée par le vent « pour éclairer leurs faces et les identifier⁵⁷⁴ ». Cet astre, que dans ce recueil n'a pas de réelle fonction symbolique, n'entraînera une culturalisation qu'à partir de *Bayarmine* où il prendra le genre masculin par son pouvoir fécondateur⁵⁷⁵.

Vingt ans après la publication de *Les Visages inachevés*, nous retrouvons à travers le personnage de Myra, dans le roman *Mortemaison*, le visage des femmes suicidaires, plus spécifiquement, noyées dans le Bosphore. La tante de Luc, mari de l'héroïne, s'y était jetée pour éviter d'être souillée pour avoir aimé et être tombée enceinte. La découverte du pêcheur Safwat et la récupération du corps sans vie porte une forte ressemblance avec « Les algues marines » : « Ses yeux ouverts avaient une couleur d'algue, ses cheveux étaient visqueux comme l'algue, des algues pendaient au bout de ses orteils⁵⁷⁶ ». Dans *Les Inadaptés*, le fleuve est aussi identifié au tombeau des corps des suicidées, qui n'étaient pas confiés à la terre, mais à l'eau qui les accueillait, tels l'océan et la mer dans « Les algues marines ».

Si, d'un côté, ces métaphores aquatiques semblent identifier la culture du Proche-Orient en raison de la localisation géographique explicitée dans ces œuvres, d'un autre côté, cette association se trouve déjà dans l'*Hamlet* où Ophélie⁵⁷⁷ se suicide en se noyant dans un ruisseau après la mort de son père Polonius. Cependant, cette variante nous semble se

⁵⁷¹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, *op. cit.*, p. 59 : « Laisse s'ouvrir sa nuit / et se mouiller sa grève / où la mer s'introduit ».

⁵⁷² *Ibid.*, p. 5 : « Et les algues marines/ c'est des chevelures des femmes/ ces suicidées d'amour ».

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 91 : « Pour lui elle n'était que cette perle rare/ dont parlent les plongeurs au cours de leurs veillées [...] elle est tout simplement de ces personnes qui vont chercher dans l'océan l'oubli d'une face aimée ».

⁵⁷⁴ « Pied nu », *ibid.*, p. 95.

⁵⁷⁵ Voir le sous chapitre 1.4 *L'ambivalence des astres entre Orient et Occident* dans cette partie.

⁵⁷⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Mortemaison*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁵⁷⁷ Le lien à Ophélie renvoie d'ailleurs à une connotation négative supplémentaire que l'eau assume car s'y mirer signifierait participer à la vie des ombres. Un lien est noué entre le miroir et l'eau car elle représenterait en effet le premier miroir de l'histoire. Par isomorphisme, cet objet partagerait ainsi ces mêmes caractéristiques obscures. Le miroir selon Durand représenterait une variation nyctomorphe de l'eau en lien avec la figure du vieux roi qui perd tout car aveuglé dans sa raison. Le miroir symbolise la « translucidité aveugle » qui représente le versant « intime, ténébreux [...] de la personne » et assimilée à une conscience déçue. Voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 103 et p. 109.

construire différemment du drame shakespearien à cause des raisons autres qui ont contraint les femmes khouryghatiennes désespérées comme Myra à accomplir ce geste, poussées par la rupture avec les traditions de leur société⁵⁷⁸.

Ce dernier point confirmerait la circonscription de ces faits à la zone géographique du Proche et du Moyen-Orient ; et, plus spécifiquement, par la perception de Khoury-Ghata des événements passés de son pays.

L'association entre le miroir et l'eau change et devient dès lors un espace de protection et de refuge où la mère cache ses enfants pendant les bombardements afin de les protéger, ce en particulier dans *Où vont les arbres ?* et dans *Miroirs transis*⁵⁷⁹. Cette identification du miroir avec un lieu ne serait donc pas liée au patrimoine arabe, mais plutôt comme l'expression d'un état d'esprit du peuple libanais à un moment donné de son histoire.

Les *Miroirs transis* ont aussi d'autres caractéristiques qui vont de l'objet non linguistique, où se reflètent les signes du temps qui passe, où l'auteure voit sa « jumelle » et son image réelle, au « lieu de passage de la vie à la mort⁵⁸⁰ », les morts traversant ce miroir comme s'il s'agissait du Styx. Dans cette perspective, il nous semble que le miroir représente une variante de la « couche de terre » qui, dans *Les Obscurcis*, sépare le monde des morts de celui des vivants. La glace devient en effet la ligne de démarcation que les morts essayent de dépasser, comme le montre la condensation de leur « souffle » dans *Ils*⁵⁸¹.

Le miroir montre de la sorte plusieurs facettes, une polyvalence qui donne lieu à son interprétation comme « expérience mixte ». C'est ainsi que Michel Foucault définit le miroir se trouvant entre « une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu⁵⁸² » et une d'hétérotopie. Les femmes de *Miroirs transis* se découvrent à partir de cette expérience mixte. Cet objet

⁵⁷⁸ Un lien supplémentaire à l'association mer/ mères/ les mères est présente dans *La Maestra* quand Marta se précipite vers la rivière attirée par l'eau qui lui rappelle le corps maternel dans Carmen Boustani, « Écrire *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata » in Carmen Boustani et Edmond Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, p. 28-29. Par ailleurs, sur la même lignée des théories durandiennes, elle suggère l'« ophélisation » de Marta se suicidant dans la rivière, non seulement pour l'élément de l'eau, mais également pour la chevelure, qui renvoie au poème « Les algues marines » dans *Les Visages inachevés*.

⁵⁷⁹ Titré d'une partie du recueil *Les Obscurcis*, op. cit.

⁵⁸⁰ Bernard Mazo, « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Autres Temps, 2006, p. 30.

⁵⁸¹ Voir le sous chapitre 2.2 *Le corps des obscurcis : privilège des morts et conflit des vivants* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁵⁸² Michel Foucault, « Des espaces autres » in Marc N. Vigier (dir.), *Architecture,-Mouvement-Continuité*, n° 5, Paris, Publications du Moniteur, octobre 1984, p. 47 : « [Le miroir] c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas ».

s'éloigne de son référent non linguistique, d'objet qui reflète, pour devenir chez Khoury-Ghata un endroit de protection, un refuge, puis une entrée dans d'autres mondes, notamment il est le lieu de passage vers celui des morts. Cette métaphore montre comment, à travers un objet, d'autres possibles peuvent être mis en relief en révélant une arrière-culture « cachée ». L'aspect double de l'eau, source de vie et de destruction, s'enrichit de la sorte de nuances interprétatives supplémentaires.

Puis, la métaphore qui lie la femme et la mort à travers des éléments naturels évoluera dans le temps, et s'éloignera du cliché de la mer qui engloutit ses victimes, pour créer une triade femme-mort-arbre à travers l'image des femmes malades ou mortes. Elle se construit notamment autour d'une opposition et d'un paradoxe et que nous analyserons dans le sous chapitre sur les métaphores végétales⁵⁸³. Par conséquent, il nous semble important de nous attarder brièvement sur la variante du sang car il est au cœur de la création de cette triade, en particulier dans *Le Facteur des Abruzzes*.

1.2.2.2 Le sang

En effet, chez Vénus Khoury-Ghata, le sang est une variante d'autant plus négative que l'eau car l'obscurité de ce liquide l'emporte sur la pureté de l'eau lustrale. L'eau devient plus épaisse et assume des couleurs sombres. Le sang est un élément redoutable tout d'abord pour son ambivalence qui détermine la vie et la mort selon le contexte, mais surtout pour son lien avec le temps et la féminité par les menstrues⁵⁸⁴. Dans *Le Fleuve*, la rivière a une odeur rouge qui se répand dans toute la ville, synesthésie du sang qui l'associe à ces femmes enfermées dans leurs maisons pendant leur cycle menstruel. Bien que très proche de la féminisation de l'eau, Khoury-Ghata en modifie le lien logique en fondant l'association sur la violence et la mort, plutôt que sur les menstrues.

Ce dernier aspect n'est pourtant pas absent ; par exemple, il fait partie des images du retour aux sources dans le poème pour la lettre Ba de l'alphabet arabe dans *Alphabet de*

⁵⁸³ Voir le sous chapitre 1.3 *Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort* dans la cette partie.

⁵⁸⁴ Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 120. Durand classe la poétique du sang dans la constellation du drame des ténèbres. Son association à la souillure et à l'erreur, dont son appartenance aux symboles de la chute, est particulièrement intéressante car Khoury-Ghata se sert de cette acception dans *Le Facteur des Abruzzes*. Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 120.

*sable*⁵⁸⁵. Dans ce recueil les menstrues sont explicitement associées à la lune en liant la constellation de l'astre nocturne à l'eau par le biais de la féminité néfaste⁵⁸⁶.

Néanmoins, ce sont les acceptions de la violence subie et de l'erreur, payée avec la vie, qui prévalent dans *Le Facteur des Abruzzes*. Dans ce roman, le sang lié au viol est effectivement un élément fondamental pour le déroulement de l'intrigue.

Cet éléments qui concourt à l'archétype de la descente représente le trait d'union qui lie les histoires de Laure et de la fille d'Helena, ainsi que le fil rouge de l'intrigue pour fermer le cercle de la dette de sang. En effet, le sang est respectivement l'objet d'étude génétique qui a mené Luc à Malaterra, l'explicitation du déshonneur qui contraint Helena à pendre sa propre fille et l'objet autour duquel se règle la vie du petit village ; ce signifiant est ainsi chargé d'imaginaires divers et les signifiés associés sont ambivalents. Cette pluralité est d'ailleurs marquée par la signification bien déterminée de la variante traditionnelle des Albanais migrés qui continuent à vivre comme il y a cent ans.

Le sang prend un côté macabre et destructif qui symbolise la nocivité de la loi du talion : « Le sang qui ruisselait sur la pente a pourri le sol, pourri la falaise. Ce qu'on prend pour de la rouille est leur sang⁵⁸⁷ ». Dès lors Khoury-Ghata lui attribue la caractéristique supplémentaire de la destruction et de la pourriture. L'image du sang, qui rouille et creuse la terre, fait référence aux symboles catamorphes et, dans ce roman, elle est identifiée à l'erreur. Cependant, la tâche sanglante n'est pas renvoyée à la femme, elle dénonce plutôt la condition d'enfermement et de rigidité de cette communauté.

Le lien entre le sang et la femme se fait plutôt à travers le personnage d'Helena, toujours munie de son fusil et prête à tuer l'Australien qui a déshonoré sa fille, et qui incarne le besoin aveuglé de régler la « dette de sang » selon les usages culturels albanais, transmis oralement, qui l'ont conduite à pendre sa propre fille pour que la faute soit expiée. La mère assume le rôle habituellement destiné aux figures masculines ici voilé de désespoir :

⁵⁸⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Alphabet de sable*, [avec une lithographie originale de Sebastian Matta], Paris, Maeght, 2000, non paginé.

⁵⁸⁶ Sur ce type de lien entre les femmes et l'eau suivant les théories durandiennes, voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 133 et p. 135.

⁵⁸⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, op. cit., p. 24.

Écartés ceux qui essayaient de la dépendre, seule sa mère avait le droit de la toucher. Elle l'avait allongée sur la margelle du puits, puis lavée comme on lave un bébé, dans tous les plis. Arrivée au pubis, elle avait frotté avec rage la goutte de sang gelée pareille à un rubis [...] Helena croyait porter une morte alors qu'elle en portait deux. Elle-même plus morte que sa fille. La petite enterrée dans un trou de son jardin, la mère dormit à plat ventre sur la terre retournée pour mieux écouter la respiration de sa fille⁵⁸⁸.

La chute morale symbolisée par cette goutte de sang gelée attribue la responsabilité du pêché à la femme et concourt ainsi à la féminisation de l'erreur.

Mais le sang n'est pas seulement un symbole négatif. Vénus Khoury-Ghata brise les barrières invisibles d'une vision interculturelle du monde en montrant la richesse du partage d'autres interprétations, comme elle le fait dans *Les Inadaptés*. Dans ce roman, le sang est aussi source de joie dans les contes de Bouba, le prisonnier africain qui habitait à côté du fleuve Diwi, pas loin du Diwi-Khan en Afrique :

Et le sang, pour nous, n'est jamais signe de tristesse, mais de joie : le sang gicle de la mère à la naissance de l'enfant. Nous nous enduison le visage et le corps du sang d'un jeune coq pour les danses guerrières. Et le sang qui coule de la gorge du veau prédis toujours un festin⁵⁸⁹.

Comme pour l'image de la maison, l'exemple tiré de *Le Facteur des Abruzzes* sur le sang montre une délocalisation de l'intrigue du Proche-Orient à l'Italie et cette condition très particulière d'enfermement culturel élargit l'espace d'action de ce signifiant qui sort de l'« espace national » de Khoury-Ghata et explicite un rapprochement de comportement culturel dans des aires géographiques relativement lointaines l'une de l'autre. L'ancrage à une zone géographique déterminée assume un rôle différent, de dénonciation plutôt que de supériorité.

Cela nous amène à chercher une confirmation supplémentaire par les métaphores végétales où il nous semble retrouver les mêmes dynamiques de revalorisation par des identifications nouvelles. La végétation s'approprie des caractéristiques humaines et l'homme s'approprie aussi des caractéristiques végétales en nous dévoilant des pistes d'analyse passionnantes.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

⁵⁸⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, *op. cit.*, p. 13-14.

1.3 Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort

Les métaphores végétales de Khoury-Ghata sont également plurielles et les imaginaires dont les signifiants sont porteurs se déploient dans le texte autant dans la sphère personnelle que dans celle de la représentation du national. Des métaphores botaniques renvoyant à l'écriture comme acte, nous passons ainsi à un bouleversement du symbole universel de la vie qui opère sur deux niveaux : celui individuel, la plupart du temps représenté par une femme, puis celui collectif, avec des groupes d'hommes indéfinis.

Le premier présente des métaphores sur la figure de la femme dans le contexte personnel de l'auteure. Plus généralement, elle parle des femmes habitant dans de petits villages réels ou fictifs, comme Bcharré ou Malaterra ; puis, plus spécifiquement elle représente sa mère, qui est souvent identifiée aux orties.

Comme nous l'avions annoncé, dans le poème *Orties*, le lien entre la mère analphabète et sa fille se réalise dans l'écriture du poème que la première dicte à la deuxième : les orties que la mère arrachait tous les jours de son jardin deviennent pour l'écrivaine le symbole de sa mère. Elles sont en effet les mauvaises herbes qui infestaient l'extérieur de sa maison natale et qui repoussaient aussitôt. La mère se promettait de réussir à les extirper tous les jours, mais sans y parvenir. Ce sera par l'écriture d'*Orties* que sa fille, l'écrivaine, remplira les tâches de sa mère⁵⁹⁰.

Ce poème explicite l'acte de création poétique dans son devenir, une poésie qui évolue et qui donne l'impression de se développer simultanément à la lecture. Dans les premières lignes, nous assistons à une sorte de compétition entre le poète et le personnage pour conduire le poème. Au fil de la lecture, la mère de l'auteure surgit des vers, « une vieille femme pliée jusqu'au sol arrache à mains nues / l'ortie qui a poussé sur la page puis la lance dans la marge / elle s'arrête pour me crier qu'elle était ma mère / je suis forcée de la croire à cause de l'ortie⁵⁹¹ ». Ce poème permet à la mère morte d'assouvir le désir d'extirper les orties qui entouraient la maison. Elles sont enfin chassées vers les marges de la page, elles ne repousseront plus comme dans *Une maison au bord des larmes* et *Le Fils empaillé*.

⁵⁹⁰ Dans sa préface à la traduction italienne d'*Orties*, le spécialiste Fabio Scotto souligne que « l'infanzia è vissuta al cospetto della madre, che consola, ammonisce, che richiama e nutre, che protegge e lotta contro le minacce del mondo e la sua follia distruttiva in una natura madre della propria stessa madre ». [« L'enfance est vécue en présence de la mère qui console, avertit, qui réprimande et nourrit, qui protège et lutte contre les menaces du monde et contre sa folie destructive dans une nature qui est mère de sa propre mère ». (Traduit de l'italien par nos soins)]. In Vénus Khoury-Ghata, *Ortiche*, op. cit., p. 9.

⁵⁹¹ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, op. cit. p. 9.

Cette mère qui déterre du même geste les orties et les poèmes du fils que le père avait enseveli retrousse ses manches pour faire, une fois morte, ce qu'elle n'avait pas réussi à faire quand elle était en vie. Le village de Bcharré, installé sur une montagne, où « les hommes remplaçaient les arbres [et] les femmes étaient l'herbe⁵⁹² », s'ouvre aux yeux du lecteur. La mère morte est « plantée⁵⁹³ », les passants continuent à la voir vivante en train d'arracher les orties.

Cette métaphore rappelle la mythologie grecque où nombreuses sont les métamorphoses, celle par excellence étant Daphné se transformant en arbre fuyant Apollon. L'écrivaine donne dans son œuvre une variante de ces mythes qui fondent la culture méditerranéenne. Dans une strophe du recueil *Elle dit*, qui a été éliminée dans la nouvelle version, publiée dans *Les Obscurcis*, une symbiose entre les femmes et les arbres se fait. Ce rapport étroit ne se fonde plus sur un dialogue, mais sur une fusion, où l'on confond les bras des femmes avec les branches des arbres comme signe d'une métamorphose en cours :

Avec le seul bruit
des branches qui dessinent sur leur plafond des femmes ondoyantes
leurs bras de sycomore les enlacent dans leur cavité et font
tinter leurs larmes⁵⁹⁴.

Ce type de métaphore ne se limite pas à l'expérience personnelle de l'écrivaine ou à la structure universelle du rythme cyclique de la floraison et de la fructification, ainsi qu'à la caducité de ses feuilles, mais il semble se présenter comme une variation qui embrasse la condition des femmes seules qui attendent leurs maris partis en ville pour travailler ou pour servir leur pays en guerre. La spécificité de la localisation dans le village de Bcharré nous paraît, encore une fois, le moyen à travers lequel ouvrir une brèche dans les « barrières » construites par une vision orientaliste.

Khoury-Ghata représente une symbiose entre l'homme et la nature, surtout dans ses recueils poétiques, où l'apex de cette liaison se fait par le partage de la même ombre, comme dans *Compassion des pierres*⁵⁹⁵. Ce rapport étroit est confirmé dans sa nouvelle version de *Les Obscurcis*⁵⁹⁶, ainsi que dans *Où vont les arbres ?* où les enfants sont vêtus de la même écorce.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Elle dit*, op. cit., p. 25.

⁵⁹⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Compassion des pierres*, Paris, Éditions de la Différence, 2001.

⁵⁹⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 52.

À l'instar des types balzaciens, l'auteure crée des « arbres-types » qui se distinguent par des caractéristiques spécifiques s'explicitant dans le rapport avec les personnes. Dans *La Maîtresse du notable* par exemple, Khoury-Ghata souligne « l'acidité de l'ortie et l'amertume du cyprès⁵⁹⁷ » en leur attribuant non seulement des actions, mais des qualités caractérielles aussi. Le cyprès, déjà identifié par l'amertume, est enrichi d'autres traits distinctifs qui en confirment le rattachement à l'isotopie de la mort.

En effet, dans *Les Visages inachevés* il est « cierge sombre⁵⁹⁸ » qui veille les nuits des tourmentés puis il y a également le peuplier lequel envoie des feuilles dorées en guise de larmes pendant un cortège funèbre. Dans ce premier recueil, nous observons déjà des arbres personnifiés à travers des verbes d'action, tout en gardant pourtant leur nature végétale, mais dans cette phase la similitude prime encore sur l'identification. Par exemple, les comparaisons par des « comme » ou « en guise de » sont plus récurrentes et seront de moins en moins fréquentes plus tard.

Ce type d'analogie nous rappelle le personnage de *Les Inadaptés*, Bouba qui, dans un rêve, est identifié à un obélisque végétal entre le ciel et la terre⁵⁹⁹, ou encore la métaphore identifiant sa femme Mirham à la terre qui se transforme en un arbre qui bouge : « Ma femme, pensais-je parfois, est une terre debout, un arbre qui se déplace. [...] Mirham est terre à quatre saisons en une seule, pensais-je⁶⁰⁰ ».

Dans le roman *Alma, cousue main*, cette symbiose est interprétée par une descente vers la mort : quand le peintre dépeint Gilles de vert, l'héroïne explique que c'était comme si l'herbe s'emparait de son corps pour l'achever. Cependant, il faut tenir compte que, dans ce roman, l'arborescence qui caractérise les personnages vise à une réification de ces derniers plutôt qu'à l'anthropomorphisation de l'arbre. C'est l'un de rares exemples où l'arbre n'est pas objet d'une métaphore qui en revivifie la signification par l'attribution de caractéristiques humaines, mais qui vise, en revanche, à en souligner la nature d'objet immobile et sans aucune force vitale.

En effet, dans la plupart des œuvres khouryghatiennes, ce n'est pas leur verticalité⁶⁰¹ qui permet l'anthropomorphisation, mais plutôt l'attribution de verbes d'action qui les identifient à des êtres humains. Le contraire est vrai aussi, c'est-à-dire l'homme qui prend les semblances

⁵⁹⁷ Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, op. cit., p. 193.

⁵⁹⁸ « Les flancs décharnés » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 51.

⁵⁹⁹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 81.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰¹ Sur la verticalité de l'arbre comme symbole masculin dans les poèmes khouryghatien, lire Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art.cit., p.134.

de l'arbre. C'est le cas dans le recueil *Au sud du silence* où des hommes aux jambes végétales se dépouillent de leur écorce⁶⁰² et des « enfants [...] se métamorphosent en feuilles⁶⁰³ ».

Cette identification entre la végétation et les enfants est particulièrement frappante dans le recueil *Où vont les arbres ?* car ils partagent les mêmes actions. Les femmes « appellent arbres et enfants à ranger les bruits dans leur plumiers/ à s'attabler [...], le saule est casanier, la mandragore sage ne fréquente pas certains arbres [et] prend ses distances avec le feuillage acerbe du chêne⁶⁰⁴ ». Non seulement ils sont mis sur le même plan, mais, dans *Orties*, ils échangent leurs rôles, les arbres sont en laisse alors que les enfants sont plantés au pied de leurs oliviers⁶⁰⁵.

L'anthropomorphisation des arbres se fait naturellement, et inversement pour les enfants. Les premiers poèmes du recueil se concentrent sur les enfants et leur mère pour prendre plus tard une dimension plus globale, qui s'étend à tous les habitants, à tous les civils au Liban qui ont subi les quinze années de sang de la guerre civile. D'une part, l'image de la mère, qui « replante » ses enfants et puis les « arrache » car ils sont « pourris⁶⁰⁶ », respecte la symétrie avec les arbres anthropomorphisés et donne en même temps l'idée d'une reconstruction, un renouvellement nécessaire aux dégâts de la guerre. D'autre part, ce sont les enfants qui occupent leurs mains à reconstituer leur mère emportée par le vent. La misère ressort de ces poèmes où les enfants implorant leur mère de les défaire, de les remanier⁶⁰⁷.

C'est dans ces cas que l'image est tout particulièrement culturalisée. En effet, si chez de nombreuses populations la caractéristique qui ressort le plus est sa verticalité, la métamorphose en arbres et en herbe des hommes, des femmes et des enfants chez Khoury-Ghata se nourrit de la perception du Liban en guerre⁶⁰⁸.

Tantôt dans les romans, tantôt dans les poèmes, les enfants et la mort sont traités avec la même force sémantique liée à la sphère de la nature, tant que dans *Mortemaison*, la nourrice de Nora explique à l'héroïne que, parmi les différences dans les cultes de morts et les inhumations, sa culture les traite avec plus de douceur et que les enfants étaient enterrés de

⁶⁰² Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, *op. cit.*, p. 16 : « Tes doigts se métamorphosent en clefs sur les murs sans angles / tu te dépouilles de ton écorce pour mimer une saison / suivent ton visage, une date et un cri ».

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁰⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁸ Quand il s'agit des métaphores végétales ancrées à la guerre au Liban, l'aspect de la verticalité permettant l'humanisation de l'arbre en l'érigant en symbole de l'homme car il représente « la totalité psychophysiological de l'individualité humaine » observé par Durand (in *id.*, *op. cit.*, p. 395), est abandonné par Khoury-Ghata en faveur d'autres qualifications que nous analyserons dans le sous chapitre 2.1 *Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre* dans la troisième partie de la présente recherche.

façon qu'ils puissent circuler et courir libre sous la terre et non pas enfermés dans un cercueil⁶⁰⁹.

Dans le roman *La Fiancée était à dos d'âne*, ils sont associés au pain par l'isotopie de la quotidienneté : « Chaque enfant inhumé a droit à une pierre blanche. Confiés à la terre avec les gestes du boulanger qui enfourne la pâte, les enfants morts sont le pain quotidien des exilés⁶¹⁰. »

À part ces quelques références aux enfants, lorsqu'en poésie Khoury-Ghata parle des collectivités, les images arborescentes renvoient généralement aux hommes, notamment ceux qui partent en guerre dans le recueil de poèmes *Où vont les arbres ?* Dans ces vers, les milices à la rescousse deviennent une avalanche ; les arbres bougent en avançant et en emportant le village au pied de la montagne. Dans le poème intitulé « De peur que son seul arbre ne s'enfuit⁶¹¹ », tiré du recueil *Au sud du silence*, nous repérons de premières formes de personnification par les verbes de l'arbre qui est attaché au pied d'un cheval pour éviter qu'il s'enfuit de la maison qui est construite sur un plateau car elle souffre du « mal de terre⁶¹² ». Ce poème sera inséré également douze ans plus tard dans *Leçon d'arithmétique au grillon* avec de légères modifications⁶¹³.

Cette dynamique motrice devient statique lorsque l'on représente l'arbre dans son individualité. En effet, les référents se multiplient car les fonctions de la métaphore végétale varient selon le contexte. Là où le cadre n'est pas déterminé, nous lisons souvent l'arbre tel un homme qui est debout en position verticale et traité en opposition à la femme identifiée à l'herbe.

Cette référence à l'homme est confirmée dans le recueil poétique *Elle dit*, où les femmes seules du village natal de Khoury-Ghata conversent avec les arbres, des succédanés de leurs maris⁶¹⁴. Les arbres écoutent, mais parlent aussi aidés par le vent qui souffle constamment sur ces montagnes où il neige pendant une bonne partie de l'année.

Une forte connexion se crée entre les arbres et les femmes en évoluant également dans d'autres variantes où la dimension verticale archétype est laissée de côté pour privilégier

⁶⁰⁹ La figure de la nourrice, dont la fonction est ici d'expliquer une tradition funéraire autre, est reprise également dans *La Fiancée était à dos d'âne*. Cf. *ibid.*, p. 95. Le passage est cité dans le sous chapitre 2.2 *La religion et les traditions populaires* dans cette partie.

⁶¹⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 46.

⁶¹¹ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Leçon d'arithmétique au grillon*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹⁴ Cette relation dans *Elle dit* ouvre d'ailleurs d'autres pistes chez Braswell qui analyse l'entrelacement des destins des femmes et des arbres dans la « task of restoration ». [« la capacité de la restauration ». (Traduit de l'anglais par nos soins).] dans *Anthologie personnelle*. Voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », *art.cit.*, p. 141-142.

l'archétype de l'intimité qui favorise l'association de l'arbre à la femme par le biais de la substance qui donne la vie, notamment le suc vital de l'arbre et le lait maternel. Nous analyserons d'abord la représentation de la femme par le biais des métaphores végétales pour nous concentrer ensuite sur l'analogie du lait que nous venons d'énoncer.

Ces métaphores sont évidentes dans les romans grâce au cadre donné par l'auteure. Comme nous l'avions annoncé dans le sous-chapitre sur le « sang » dans *Le Facteur des Abruzzes*, la métaphore végétale est particulièrement intéressante car renversée en créant la triade arbre-femme-mort. L'héroïne Laure aura un rôle fondamental dans la succession des événements, surtout quand l'Australien rentrera à Malaterra après trente ans de fuite de toute responsabilité, et l'héroïne essaiera d'en empêcher le meurtre qu'Helena prépare depuis longtemps pour fermer le cercle de la dette de sang bien que pour elle sa fille continue à être présente dans ce figuier avec qui cette dernière partagerait l'ADN :

Helena retrouve sa fille à travers son figuier, les bras de la jeune morte se balancent dans les branches, sa salive donne son miel aux fruits! [...] Il [Luc] a demandé à Laure de lui retrouver le chapitre sur l'ADN de l'arbre, le même que celui de la fille [...] Laure continue son rêve et feuillette le dossier, sans conviction sachant qu'il est impossible qu'un être humain et un végétal aient le même ADN et les mêmes gènes⁶¹⁵.

L'image du figuier est utilisée pour identifier la fille d'Helena qui, nous le rappelons, a été tuée par sa propre mère pour retrouver l'honneur perdu par un viol. Le choix de cet arbre pour la fille assassinée est saisissant car il renvoie à l'un des arbres habituellement identifiés à la vie. Cette association aurait ses origines dans l'image du figuier qui, avec d'autres plantes lactifères, est liée à l'image de la mère et de la Grande Déesse⁶¹⁶.

Cet arbre est ainsi assimilé au lait et, notamment, au mythe du *Ficus Ruminalis*⁶¹⁷ où la louve allaitait Romulus et Remus. Dès lors, la variante proposée par Khoury-Ghata, où le sang est identifié au lait pourri, est plutôt non conventionnelle : « Qualifié le lait du sang comme si le sang était une femelle et qu'il enfante, le liquide blême avait l'odeur acide des blessures⁶¹⁸. »

⁶¹⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, *op. cit.*, p. 84 et p. 87.

⁶¹⁶ Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 341.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁶¹⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, *op. cit.*, p. 128. Dès lors cette métaphore s'éloigne du lait qualifié d'« aliment primordial » pour ses propriétés nourrissantes et en bouleverse l'identification du lait, de la mère et de l'arbre à la vie. Pour plus d'approfondissements sur l'identification du sang avec le lait et le symbolisme alimentaire et l'analogie avec le symbolisme végétal afin de mieux saisir les changements que Khoury-Ghata effectue, voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 294-297.

En effet, le renversement de l'archétype de l'arbre et de la femme tels des porteurs de vie, dans *Le Facteur des Abruzzes*, n'est pas un cas isolé. La métaphore de l'arbre-vie ainsi que sa similitude avec la femme par la fécondité sont réinterprétées également dans d'autres œuvres khouryghatiennes. C'est le cas dans *La Maestra* où la glycine est la concrétisation de la leucémie qui accable l'héroïne⁶¹⁹. L'association entre la mort et l'arbre ne se fait plus qu'à travers la métaphore, désormais très répandue, des feuilles mortes. Vénus Khoury-Ghata la revivifie dans « Les choses enterrées » où les feuilles d'automne, que le vent enterre vivantes, deviennent « des messages à ceux qui sont partis »⁶²⁰, en montrant l'existence d'un pays des morts spéculaire à celui des vivants, mais sous la terre.

Bien que spécifique au Mexique, la figure de l'arbre dans *La Maestra* prend d'autres connotations en mélangeant la mort à l'espoir de la vie par l'approche à d'autres traditions culturelles, notamment celles huastèques. Dans le détail, dans ce roman, le *ceiba* est constamment présent et cité pour ses pouvoirs guérisseurs⁶²¹ : « Un arbre jeune et bien portant : un *ceiba*. Sa sève ira dans tes veines. Ton mauvais sang dans ses branches⁶²² ». Dans ce cas, l'identification à une culture spécifique efface l'anthropomorphisation de l'arbre qui est surdéterminé par la fonction « magique » qui varie selon les traditions et celle-ci est mise au service de la Maestra occidentale. Cela va de même dans *Les Inadaptés* où les références au folklore et à la mythologie sont présentes, dans la croyance qu'une plante ou une herbe naît d'un mort sacrifié.

Puis, dans *Les Obscurcis*, l'asphodèle, considéré comme la fleur des enfers, figure dans les poèmes qui suivent la partie intitulée « 12 juillet 2006 », le jour où le parti politique Hezbollah attaqua un blindé israélien auquel s'ensuivit une contre-attaque qui engendra de nombreux morts parmi les civils libanais. En effet, de l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, cette fleur a été associée au deuil, mais la symbolique négative qui la lie à la mort est d'autant plus renforcée par l'association de la couleur blanche du linceul au Proche-Orient. Khoury Ghata joue sur cette territorialisation de l'asphodèle et de sa couleur identifiant ainsi une zone

⁶¹⁹ Boustani choisit de développer le sujet des lectures multiples de l'alliance entre la femme et la plante de la glycine à travers le personnage d'Emma dans *La Maestra* où le rapport se joue entre la vie et la mort. La spécialiste remarque un jeu de transfert entre Emma et la glycine malade où « le corps de Emma [...] perd sa qualité corporelle pour devenir ramification de cette plante ». Ce retour au végétal se ferait dans la peur et Boustani y observe un rappel à la légende de Mélusine, fée serpente. Cette relation nous semble en effet s'approcher de la symbiose entre Mirham et la terre dans *Les Inadaptés* ou encore entre la fille d'Helena et le figuier dans *Le Facteur des Abruzzes*. Voir Carmen Boustani, « Écrire *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 22-23.

⁶²⁰ « Les choses enterrées » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 65.

⁶²¹ Cf. la *ceiba* dans la tradition indienne. L'attribution des qualités guérisseuses aux arbres chez les Indiens se fonde sur leur suc en tant que « liquide nourricier primordial ». Boustani explicite le lien entre cette tradition et le symbole universel de la Grande Mère in id., « Écrire *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 24.

⁶²² Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, op. cit., p. 25.

d'imaginaire bien définie, en la bousculant et en faisant naître inopinément un enfant de l'union de la fleur du deuil et de son ombre.

L'association créée entre la végétation et la mort dans cette métaphore est propre au style khouryghatien et, bien qu'elle renvoie au principe selon lequel l'arbre est un microcosme qui représente la totalité psycho-physiologique de l'homme tel qu'expliqué par Durand, elle sort de son schéma.

Dans ce recueil, la mort noircit même les symboles positifs comme le miel. En effet, le miel est souvent associé au lait dans la poésie et dans la mystique car les deux sont des dons de la « Bonne Déesse » et Durand explique que dans les civilisations des récoltes, le miel était son « double naturel », les deux ayant des propriétés nourrissantes. La noirceur du miel dans ce poème renverse dès lors cette image à travers l'asphodèle, fleur du chagrin.

Enfin, dans le recueil *Pierres de sommeil*, la discorde est jetée « entre arbres résidents et ceux végétant en bordure/ des ornières⁶²³ » et l'hiver venu :

la forêt migra sous notre toit
avec sa horde de lianes
nattées tels chevaux de parade
brouilla notre image dans les miroirs
nos ombres sur les murs
se battaient comme des chiffonniers
dès que la mère remontait la mèche de la lampe⁶²⁴.

À travers les arbres en mouvement, Vénus Khoury-Ghata crée un isomorphisme entre la forêt et les ennemis⁶²⁵. Cette métaphore sera d'ailleurs reprise un an plus tard dans *Où vont les arbres ?*, où les milices végétales s'emparent du village, ou encore descendent en avalanche de la montagne pour défendre leur pays.

Ainsi, elle explicite ce que Ghazi Ghazayel définit dans sa thèse comme « l'amertume et l'angoisse d'un peuple qui vit au rythme de la guerre quotidienne, représentée par les opérations militaires palestiniennes contre l'État hébreux et les représailles israéliennes contre la population palestino-libanaise⁶²⁶ ».

Un exemple est donné par l'identification du mouvement des arbres au mouvement des chevaux dans le recueil *Au sud du silence* qui nous renvoie à une image plutôt animée⁶²⁷ :

⁶²³ Vénus Khoury-Ghata, *Pierres de sommeil*, *op. cit.*, non paginé.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Cette identification en référence à la guerre est intensifiée par les répercussions sur la maison. *Ibid.* : « Pluie de ville prenant le train après avoir repoussé / les arbres qui entravaient sa marche / et la forêt qui l'éloignait laissait la maison / encore plus seule et plus démunie ».

⁶²⁶ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 225.

⁶²⁷ Cf. le symbole thériomorphe hippique infernale in Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 82. Cette symbolisation du cheval est par ailleurs reprise par Gisèle Vanhese dans son analyse de *La Maestra* en parallèle au recueil *Fables pour un peuple d'argile*. Voir Gisèle Vanhese, « Le texte nomade. *Fables pour un peuple d'argile* de Vénus Khoury-Ghata » in *Ponts : langues littératures civilisations des pays francophones*, n° 3, 2003, p. 115-117. Elle

si les arbres parlent de partir
ouvrez-leur grandes les portes de l'été
ils iront au galop
crinières végétales portant leurs oiseux en chaîne autour du cou⁶²⁸.

La dynamique motrice des arbres pour faire référence à la terreur semée par les miliciens ennemis nous paraît porter de la sorte la marque d'une variante qui, à partir de l'histoire libanaise, en dépasse les frontières nationales et que nous développerons davantage dans la troisième partie.

1.4 L'ambivalence des astres entre Orient et Occident

Des quatre éléments de la nature dans la tradition hellénique, l'air et le feu ne font pas l'objet des métaphores khouryghatiennes, mais d'autres récurrences d'éléments du cosmos sont évoquées et présentent des variantes intéressantes qui méritent d'être approfondies. Nous voudrions nous arrêter en particulier sur les astres, notamment les images du soleil et de la lune qui acquièrent une marque culturelle les renvoyant à la zone imaginaire d'identification arabe à travers les métaphores anthropomorphes respectivement féminines et masculines chez Vénus Khoury-Ghata, et ce afin d'approfondir le dialogues entre imaginaires culturels dérivant d'une conception de culture-patrimoine à travers le même signifiant dans ses métaphores.

Ainsi, pour comprendre les dynamiques qui se créent entre la variante des astres, en tant que symboles culturels dans un imaginaire supposé proprement libanais, et les symboles archétypes « universels », nous interrogerons les textes de Khoury-Ghata. Serait-elle une variante qui s'impose au-dessus des représentations d'autres civilisations ? Ou bien se pose-t-elle en tant que variation pour un autre univers possible et ouvert au partage ?

Pour répondre à ces questions, nous nous concentrerons sur deux romans, notamment *Bayarmine*, publié en 1988, et *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier* de 2003, ainsi que sur deux recueils poétiques, *Les Obscurcis* et *À quoi sert la neige ?* parus

suggère que l'identification du cheval comme symbole chthonien se réitère dans *La Maestra* au moment où le cheval fou se jette sur le portail de la maison d'Emma et elle s'enfuit (cf. Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, *op. cit.*, p. 9), et par l'association au cheval de Cruz, l'Indien qui l'introduit dans le village, ce qui montre que le séjour d'Emma chez les Indiens huastèques serait déjà un voyage dans l'au-delà.

⁶²⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, *op. cit.*, p. 66.

respectivement en 2008 et 2009. Ils sont en effet particulièrement représentatifs de l'imaginaire concernant la lune et le soleil issu de la culture d'origine de notre auteure.

Nombreux sont les extraits où ils gardent leur sens littéral en tant qu'astres selon leurs fonctions et leurs mouvements d'un point de vue astronomique, comme le coucher de soleil dans *Les Obscurcis* où « le seau du soleil assis à l'intersection des branches/ [...] colorera le soir en rouge⁶²⁹ » ; mais nous rencontrons souvent des fonctions autres qui définissent ces astres par rapport à leur place dans une société donnée et son échelle de valeurs aussi.

Dans nombre de passages, la lune est opposée au soleil. En effet, ce dernier est souvent représenté enfermé dans son puits et influençant la fortune des hommes⁶³⁰:

Chasseur et pêcheur étaient fixes à l'époque
Seul le temps marchait
Celui qui n'aimait pas mourir enfermait un soleil dans son puits
La fortune d'un homme s'évaluait au nombre de ses ouvertures⁶³¹

L'enfermement du soleil en donne une image plutôt statique en opposition à l'activité laborieuse du travail physique qui est l'un des thèmes les plus récurrents concernant la lune :

Ne passe pas le pain avant le feu disait ma mère
La lune des boulangers l'émietterait
Car rien n'échappe à celle qui fait le tour de la nuit en poussant son
cerceau de montagne en colline
c'est elle qui étire le blé charge les mulets répare les clôtures
affaissées⁶³²

Les verbes *émietter*, *pousser*, *étirer*, *charger* et *réparer* nous renvoient tous au champ sémantique du dur labeur. Les objets liés à ces verbes nous projettent, quant à eux, dans le domaine de l'agriculture, notamment *le pain*, *le blé*, *les mulets* et *les clôtures*. Ces derniers renforceraient de la sorte les métaphores agricoles renvoyant au travail dans les champs, ce qui requiert de la force et de la résistance.

La lune est d'ailleurs représentée comme un astre actif dont dépend le cycle des récoltes, mais non seulement elle est l'astre de référence des boulangers, comme indiqué au deuxième vers du poème ci-dessus, mais elle personnifie le boulanger même, comme on peut lire dans un autre passage de *Les Obscurcis* où le « pain [est] levé par la lune⁶³³ ».

⁶²⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 86 et p.162.

⁶³⁰ Cf. Rachel Milstein, Fahd Toufic et B. Van Dalen, « Shams » in C.E. Bosworth (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, tome IX, Leiden, Koninklijke Brill, 1998, p. 303.

⁶³¹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 43.

⁶³² *Ibid.*, p. 99. Une réécriture de ces vers se trouve dans Vénus Khoury-Ghata, *À quoi sert la neige ?*, op. cit., p. 26.

⁶³³ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 14.

Contrairement à la lune, le soleil lui est opposé ici aussi et il est qualifié d'*égoïste*. Il ne s'occupe ni de *tirer l'eau* de son puits, ni de *tirer la charrue* de son bœuf :

Lune sous la table ronronne avec le chat
la femme qui noue la laine et les rayons
lui tisse un tapis à quatre nœuds
pour qu'elle se repose loin du soleil

Un soleil égoïste qui n'a jamais tiré l'eau de son puits
jamais tiré la charrue de son bœuf
ni dénoncé les renards
qui par temps de neige et de forêt aux abois
encerclent son poulailler et traitent son coq de va-nu-pieds⁶³⁴.

De plus, l'exigence de mettre de la distance entre les deux par le tissage d'un tapis pour que la lune puisse se reposer loin du soleil amplifie leur divergence. Cette opposition concrète est consolidée par les actions attribuées à ces astres qui renvoient à des champs sémantiques différents.

Notamment, le choix stylistique de renforcer la négation des gestes liés au champ sémantique du travail physique à travers l'adverbe « jamais » met davantage en avant la lassitude du soleil par rapport à la lune.

D'autres thèmes récurrents sont la fécondation et l'influence de la lune sur la fertilité des femmes, qui, la plupart du temps, se fait par la détermination du cycle menstruel⁶³⁵.

Le roman *Bayarmine* est l'œuvre la plus intéressante pour l'étude de ce phénomène. Il s'agit de l'histoire d'une Occidentale arrivée chez sa belle-famille à Bayarmine, ville située sur les rives du Bosphore. C'est dans ces lieux qu'elle revit les vicissitudes de la kadin Mahria devenue Chirmazar à travers la lecture de son journal intime. Grâce à cela, l'héroïne parcourt les événements qui ont arraché la favorite du Sultan à Bayarmine, son arrivée au palais de Dolmabaché, puis son attente douloureuse que l'esclave abyssin du sultan, devenu son amant, rentre de sa mission.

Dans ce roman, l'influence de l'astre nocturne sur la vie sexuelle des femmes est explicitée dans la scène de la fécondation de la kadin où la lune est présentée comme symbole de masculinité de manière évidente. En effet, comme la concubine du sultan ne réussit pas à tomber enceinte, elle se rend chez une accoucheuse qui lui conseille de se livrer à la lune pour

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁶³⁵ Sur le rapport entre la lune et la femme, une perspective supplémentaire est explorée par Margaret Braswell. Elle montre que dans *Anthologie personnelle* il y aurait également un travail de collaboration entre la lune et la femme, les deux œuvrant à la restauration d'un univers endommagé par « the handwork of darning and mending ». [« le travail à la main de la reprise et de la couture ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 139.

qu'elle puisse enfanter son petit prince. Cela a lieu selon un rituel bien précis où les rayons de l'astre de la nuit posséderaient la femme pour la féconder :

La lune étant du sexe masculin dans nos pays, elle réagissait comme un homme, choisissait une femme plutôt qu'une autre comme élue de son cœur, l'écrasait sous le poids du malheur si cette dernière ne répondait pas à sa flamme [...] Nous attendîmes que l'astre de la nuit fut plein pour entreprendre notre opération de charme [...] Je me livrai aux rayons qui s'allongeaient en direction de ma chair [...] J'aimais la lune et le sultan fondus en une même personne. Ils me fécondèrent à un jour d'intervalle⁶³⁶.

Dans cet extrait, l'astre nocturne est explicitement anthropomorphisé non seulement à travers des actions comme *réagir comme un homme*, *écraser* et *s'allonger en direction de la chair* qui lui confèrent une sensation de force, de pouvoir et de virilité à la fois, mais, en plus, on l'identifie directement au sultan par le verbe *féconder*.

Cet aspect est confirmé également dans l'œuvre poétique de l'auteure où l'action exercée par la lune, contrôlant les marées et entendant les « vœux irréflichis » des femmes sur les terrasses nocturnes, lui accorde un pouvoir de maîtrise sur la nature et sur les femmes elles-mêmes comme on lit dans les deux poèmes suivants :

Les esoreuses n'ouvrent pas à la marée qui fouette leur sang
à chaque fin de lunaison
ni ne déchiffrent l'écriture rageuse du sel sur leurs vitres
l'alphabet translucide n'est que gesticulations de vagues sur la voie tracée par la
lune⁶³⁷.

C'est dans la bassine du « Ba » qu'on lave le sang menstruel
de la lune
dans le cuivre pérenne
quand les femmes sur les terrasses nocturnes font des vœux
irréflichis⁶³⁸

Bien que, jusqu'à présent, les personnifications et les fonctions attribuées à chaque astre paraissent distinctes, au niveau des représentations figuratives une synergie serait possible. Vénus Khoury-Ghata mélange en effet les représentations profanes et religieuses de ces astres en créant un lien entre deux patrimoines avec des origines et des implications différentes.

Par exemple, d'après l'Encyclopédie de l'Islam, dans nombre de peintures profanes, « le soleil dans l'angle supérieur servait essentiellement de témoin impliqué dans des événements

⁶³⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Bayarmine*, op. cit., p. 59-60.

⁶³⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 14-15.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 39 tiré de la version de 2008 de *Compassion de pierres* dont la version originale de 2001 avait été réécrite également dans *Alphabet de sable*.

dramatiques⁶³⁹ », alors que dans la peinture religieuse, le soleil se reflète parfois dans un miroir, ce qui symbolise « la réflexion de la lumière divine dans le cœur de l'Homme parfait⁶⁴⁰ ». Cette dernière symbolisation du soleil est plutôt intéressante car la lumière de la pleine lune traversant la lucarne est une image chère à Vénus Khoury-Ghata⁶⁴¹. Ces figures montrent une association de ces deux astres que l'on ne rencontre pas dans d'autres passages :

Garde le silence quand une lune verte s'accroupit dans l'angle
gauche de ton miroir
sa présence est bénéfique pour ta luzerne⁶⁴²

Une correspondance entre les représentations religieuses et profanes du soleil, et celle de la lune représentée dans un angle est donc présente : le soleil ne serait que spectateur d'une scène tragique, ce qui en confirmerait son association à l'immobilité. La différence par rapport « au soleil dans un angle » réside dans l'action positive et non passive que la lune aurait sur la luzerne.

Dans le cadre de la complémentarité de ces astres, le passage suivant suggérant une identification entre les deux est saisissante :

Peut-être que la lune est soleil nocturne répètent-ils nuit après nuit
que l'ombre de l'érable est femme aux bras interminables
peut-être sommes-nous arbres récalcitrants
forêt crayeuse
et ceux qui détiennent le jour sont des obscurcis⁶⁴³

Les obscurcis étant un des noms pour indiquer les morts, l'image de la lune comme « soleil nocturne » dévoile un parallélisme entre la nuit et la mort, d'un côté, et entre le jour et la vie, d'un autre côté, ce qui produit une relation particulière entre l'astre du jour et l'astre de la nuit.

Ainsi, si la référence au travail physique pouvait être ambiguë au niveau du genre, pour la description que Khoury-Ghata fait des femmes libanaises au travail et des hommes philosophant à l'ombre des arbres dans d'autres occasions, les répercussions dans la vie des personnages et des figures évoquées dans les poèmes, ainsi que les nouvelles nuances créées par la complémentarité entre représentations profanes et religieuses de ces astres,

⁶³⁹ Rachel Milstein, Fahd Toufic et B. Van Dalen, art. cit., p. 303.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 31. Interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 62.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 13.

sembleraient insérer ces images dans une symbolique qui se fonde dans la mythologie arabe dans une valorisation du patrimoine culturel lié à la demi-lune.

Nous voudrions dès lors nous arrêter sur les réinterprétations khouryghatiennes de l'héritage de la symbolique arabe dont l'astre nocturne devient « régulateur des pulsions [des femmes]⁶⁴⁴ » et l'astre diurne est « égoïste [et] n'a jamais tiré l'eau de son puits⁶⁴⁵ ». Une brève digression sur ce point nous semble fondamentale afin de saisir les variantes liées à la culture-patrimoine du Proche-Orient par rapport au système universel qui découlerait de la mythologie classique gréco-romaine et en quoi cela constituerait une possible représentation du national.

Tel que l'explique Edgard Weber dans son *Petit Dictionnaire de la mythologie arabe*⁶⁴⁶, la déterminante serait donnée par l'avènement des trois monolithes religieux. En effet, alors qu'aux prémices de toute civilisation la nature était considérée comme le symbole représentant l'existence des entités surnaturelles reconnues et adorées ensuite en tant que divinités chargées d'un rôle bien défini selon les différentes cultures, le système de référence change.

La nature et les corps célestes ont constitué dès lors l'expression de l'œuvre divine sur terre et ont représenté concrètement le lien entre Dieu et l'homme en perdant en revanche leur côté divinatoire, ce qui a déterminé une vision différente des choses par rapport aux pratiques préislamiques.

Ainsi, la lune et le soleil, divinités attestées de la tradition préislamique pendant des siècles, ont été au centre de la mythologie arabe jusqu'au filtre inséré par l'avènement de l'Islam. L'introduction de la religion monothéiste a fortement réduit le champ des divinités qui régissaient la vie des peuples pendant la période préislamique connue comme *jâhiliyya*, littéralement « ignorance⁶⁴⁷ ». Edgard Weber en souligne pourtant l'importance en tant que culture dont les caractéristiques telles la « langue et [la] littérature, [la] manière de penser et d'imaginer, [le] système symbolique porteur de significations » ont permis de recevoir la Révélation⁶⁴⁸. Le rôle que ces divinités et leurs cultes ont eu pour ces populations n'est pas

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁴⁶ Edgard Weber, *Petit Dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes*, Paris, Entente, 1996, p. 8.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*

anodin car, comme pour les autres cultures de l'Antiquité, cela permettait de donner un sens au monde et à leur existence⁶⁴⁹.

Bien que l'Islam ait interdit tout culte en dehors d'Allah, et coupé l'apport de la mythologie ancienne du discours religieux monothéiste, au début certains éléments anciens n'ont pas disparu totalement.

Dès lors, dans son *Petit Dictionnaire de la mythologie arabe*, Weber classe Shams, le soleil, comme étant représenté par différentes divinités féminines, notamment Lât, Ouzza, Manât, mais aussi Vénus-Zouhara et Ishtar. Un autre nom était d'ailleurs attribué par certains au soleil, notamment al-Ilāha qui signifie « la déesse ». En effet, Shams est du genre féminin en langue arabe, alors que la lune, Ḳamar⁶⁵⁰, appartient au genre masculin. La lune désignait la divinité masculine suprême qui apparaissait aussi sous les noms de Houbal, Yahvè, Assour voire Allah⁶⁵¹. Elle fait notamment partie d'un culte astrologique qui eut différents débouchés⁶⁵² et s'enracine surtout en Mésopotamie, où l'image du croissant de lune comme symbole de plusieurs pays arabes a trouvé ses origines. Le Coran y fait allusion dans la sourate Al-An'am (vt. 74-79)⁶⁵³ quand il mentionne que Abraham, qui rejetait l'adoration des étoiles, observa le ciel en cherchant une manifestation d'Allah, le Dieu seul et unique, et en voyant qu'un astre, la Lune, puis le Soleil, disparaissaient l'un après l'autre, il comprit qu'ils n'étaient pas Dieu, mais que des signes qu'Il avait créés⁶⁵⁴.

Il nous semble que l'importance de la langue coranique et le poids du confessionnalisme au Liban aient eu ainsi des répercussions dans les représentations de ces astres dont la symbolisation se fait dans la langue même à travers la perspective de la culture comme patrimoine. Cela aurait été d'ailleurs renforcé par le recours à la religion pour justifier et légitimer l'occupation de tel ou tel territoire.

⁶⁴⁹ Néanmoins, Weber souligne que la « mythologie arabe » ne peut être nommée ainsi que si le mythe est considéré comme fort d'un symbolisme qui expliquerait les rapports liant la vie des hommes aux astres et à ce qui les entourent, et non pas comme « une représentation des divinités multiples ». C'est à partir de cette condition que le Coran établirait un lien entre la « foi nouvelle » et la nature en « vidant » cette dernière des connotations polythéistes de la période préislamique et en la réinterprétant comme « porteuse des signes qui permettent à l'esprit clairvoyant d'accepter le message divin ». (*Ibid.*, p. 9-10). En ce sens, Vénus Houry-Ghata puise de l'imaginaire des divinités préislamiques, mais le sens symbolique qu'elle donne à la nature n'est pas lié à sa conception religieuse.

⁶⁵⁰ N'ayant pas de correspondance exacte du phonème /qāf/ en alphabet latin, nous tenons à signaler que la transcription du mot arabe القمر varie selon la tradition liée soit à L'Encyclopédie de l'Islam, où la lune paraît sous la transcription en alphabet latin al-Ḳamar, ou bien liée à la transcription proposée par la revue *Arabica*, notamment al-Qamar. Nous signalons que nous utiliserons la transcription de l'Encyclopédie de l'Islam.

⁶⁵¹ Edgard Weber, *Petit Dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes*, op. cit., p. 223-224.

⁶⁵² *Ibid.* Les noms associés à la divinité lunaire changent considérablement selon les zones géographiques. En Mésopotamie, par exemple, le dieu-lune était appelé « Sin ».

⁶⁵³ Cf. Sourate VI, Les Tropeaux. In *Le Coran : Al-Qor'ân* [1956], (traduit de l'arabe par Régis Blachère), Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 160.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 323-324.

Cependant nous voudrions souligner que, bien que cette image semble identifiable à une zone imaginaire arabe, elle est présente également dans les croyances qui régissaient par exemple la vie des Eskimos où « les jeunes vierges ne [regardaient] jamais la lune de peur de se trouver enceintes, et en Bretagne les filles [faisaient] de même⁶⁵⁵ ».

Le pouvoir de « régler » la vie des femmes a valu à la lune, mais aussi aux animaux « lunaires », le rôle de premier mari des femmes⁶⁵⁶ dans de nombreuses légendes qui essaient d'expliquer le synchronisme entre les menstrues et la cyclicité de la lune⁶⁵⁷ se détachant ainsi des représentations gréco-romaines et créant un écart par rapport à la culture occidentale.

En effet ces figurations ne correspondent pas toujours aux attentes déterminées par l'imaginaire d'un lecteur occidental. D'un côté, nous nous demandons alors si cet écart est produit par Khoury-Ghata dans une perspective de partage, ou bien, comme une expression de l'orgueil national qui surélèverait le Proche-Orient par rapport aux autres pays. D'un autre côté, nous nous interrogeons sur un possible lien avec la culture occidentale, et notamment l'Europe où Khoury-Ghata s'est installée depuis plusieurs décennies.

Pour répondre à ces questions, nous souhaitons dès lors nous attarder brièvement sur les représentations du soleil et de la lune en Europe qui ont toujours été fortement caractérisées par des connotations respectivement masculines et féminines dans l'art et, plus particulièrement, dans la littérature⁶⁵⁸. Contrairement aux mots arabes, où la distinction entre les éléments appartenant au genre féminin et masculin dépend de leur rattachement à la fécondité, le patrimoine culturel européen avait une portée et une structure différentes dans la considération des divinités qui leurs étaient associées en donnant lieu à des représentations autres.

Par exemple, le soleil et la lune dans la mythologie grecque et romaine ont été personnifiés en Hélios et en Séléné, les deux représentés comme jeunes et beaux parcourant le ciel sur un char traîné par des chevaux, la différence principale étant respectivement la masculinité et la féminité. Hélios était en effet figuré « comme un jeune homme dans la force de l'âge, d'une très grande beauté. Sa tête [était] environnée de rayons, qui lui [formaient] comme une chevelure d'or [qui parcourrait] le ciel sur un char de feu traîné par des chevaux doués d'une

⁶⁵⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 112-113.

⁶⁵⁶ Voir *ibid.*, p. 112.

⁶⁵⁷ Cf. le sang menstruel comme symbole de l'eau noire, que nous lisons chez Durand (*ibid.*, p. 119), est souvent présent dans les poèmes khouryghatiens, entre autres, la poésie « Ba » dans *Alphabet de sable*.

⁶⁵⁸ Pour un approfondissement sur le passage du culte de l'astre diurne à celle de divinité et son évolution dans l'Europe non méditerranéenne lire Miranda Aldhouse-Green, « Les dieux du soleil dans l'Europe ancienne » in Madanjeet Singh, (dir.), *Le Soleil – Mythologies et représentations*, Paris, UNESCO, Bordas, 1993, p. 306.

très grande rapidité⁶⁵⁹» alors que Luna ou Sélène était représentée « comme une femme jeune et belle, qui [traversait] le ciel sur un char d'argent trainé à deux chevaux⁶⁶⁰ ». Contrairement à Hélios, cette déesse romaine n'eut qu'une importance secondaire, tant qu'elle fut aussitôt assimilée à Diane, la déesse de la chasse et des animaux⁶⁶¹. Par conséquent les différences avec les représentations au Proche-Orient s'articulent principalement sur la fécondité qui en Europe était plus en retrait.

Dès lors, Vénus Khoury-Ghata présente, nous semble-t-il, les significations qui font partie du patrimoine culturel arabe attribuées à ces signifiants comme une nouvelle perspective à découvrir par le lecteur non arabophone. Elle essaie de combler cet écart par une explication, comme dans son roman *Cherche chat désespérément*, où elle avoue avoir continué à écrire en pensant « que 'le soleil' est du féminin et 'la lune' est du masculin⁶⁶² », ou bien en leur attribuant des genres grammaticaux familiers au lecteur occidental, bien que cela soit plutôt rare.

Dans ces cas, les arrière-cultures sont identifiables grâce au genre grammatical qui était attribué selon la place de l'astre au sein d'une société donnée. L'idée de la portée du patrimoine culturel ancien et de ses traditions qui ont imprégné de leur essence les ressentis culturels successifs est en effet fort présente. La transposition dans un contexte francophone de ces astres, dont l'anthropomorphisation était un procédé faisant partie du passage du statut de symbole à celui de divinité dans les cultures « païennes », se révèle très intéressante notamment à l'égard de nouvelles considérations au sein du monothéisme où ils ne sont que signes de la création divine.

Par ailleurs, la transposition d'une tradition enracinée dans la culture arabe, à un contexte francophone, nécessite un passage culturel dont la traduction littérale se révélerait insuffisante, ou du moins incomplète. Des lignes de force supplémentaires s'insèrent dans l'axe principal ; le concept d'ethnocentrisme, qui, comme le dit Clastres, est une propriété « immanent[e] à la culture elle-même⁶⁶³ », qui s'unit ici à la problématique de la réception littéraire. Ainsi, le référent est le même pour toute culture confondue, mais le signifiant varie

⁶⁵⁹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 185.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 418.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 265. Il n'y aurait apparemment aucune légende sur elle, mais on la retrouve sous le nom de Séléné chez les poètes.

⁶⁶² Vénus Khoury-Ghata, *Cherche chat désespérément*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁶³ Pierre Clastres, « Ethnocide » in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1974, p. 889.

selon la notion nourrie par la floraison des légendes qui contribuent à leur représentation au sein de chaque culture, dont sa stabilité au sein des civilisations⁶⁶⁴.

Par exemple, dans un poème tiré de *Les Obscurcis*, les associations du nom « Soleil » donné au premier coq et du nom « Lune » donné à la première poule renvoient à l'attribution du genre respectivement masculin et féminin. Dès lors, si, d'un côté, l'auteure manifeste les enjeux interculturels impliqués par l'attribution à la lune d'actions communément attribuées aux hommes⁶⁶⁵ car en arabe, contrairement au français, elle est du genre masculin ; d'un autre côté, elle dévoile une lune en ligne avec les représentations païennes gréco-romaines, une lune féminine, à l'inverse du soleil :

L'homme prudent accrochait sa famille à sa ceinture
la mode le voulait
la lune n'était qu'un réflexe du soleil qui plongeait deux fois de
suite dans le même puits
la première pour se laver
le deuxième pour déplacer son poids d'eau et de bruit
[...] le ciel était son hamac renversé

Soleil était le nom du premier coq
Lune celui de la première poule⁶⁶⁶

Cette image, qui est supposée sécurisante pour un lecteur occidental, demeure néanmoins ambiguë car le soleil est toujours caractérisé par l'action de *se plonger dans le puits, se laver, déplacer son poids*, ce qui relèverait des caractéristiques féminines dans les autres poèmes. Des inconséquences sont quand même existantes. La lune est présentée comme *réflexe du soleil*, ce qui respecte la description astronomique de ce satellite, mais qui est en contraste avec la prédominance que l'astre nocturne aurait sur le diurne pour un lecteur arabe. Puis, dans *Les Ombres et leurs cris*⁶⁶⁷, le poème est territorialisé en Occident. On lit la lune féminine aux menstrues régulières qui avec ses chiffons de nuée fait reluire les peupliers et frotte jusqu'à l'usure le cuivre de la pierre. Cette « Lune/ ouvrière à la chaîne du rêve [...] ménagère céleste / lingère nocturne/ raccommodeuse des ténèbres⁶⁶⁸ », son visage est un sous-plat et ses rayons un balai. Dans ce recueil, la lune est femme, et si elle saigne « c'est qu'elle

⁶⁶⁴ Pour un approfondissement sur les astres en ce sens, ainsi que sur leur rapport avec le bestiaire voir Gilbert Durand, *op. cit.* Lire en particulier p. 92-94, p. 326-330 et p. 339.

⁶⁶⁵ Interview inédite faite à Paris le 8 décembre 2011 à Paris par nos soins.

⁶⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Les Ombres et leurs cris*, Paris, P. Belfond, 1979.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, non paginé, § 111.

va mettre bas⁶⁶⁹ », lune au ventre moite et au sexe fumant que l'on sort du miroir où elle se niche et qu'on jette nue dans le dernier sillon.

Cela paraîtrait alors incongru avec les actions associées à la lune, telles *émietter le pain, étirer le blé, charger les mulets, réparer les clôtures*, unies au contrôle des marées et à la vie sexuelle féminine, au travers d'expressions comme *écraser, s'allonger en direction de la chair et féconder*, qui, comme nous l'avons vu plus haut, renvoient toutes à des actions communément perçues comme masculines⁶⁷⁰.

Les incongruités ont lieu également pour le soleil qui, dans *Le Fleuve*, fait irruption dans la cuisine, fait déborder le lait et assèche la bassine des ablutions⁶⁷¹. Comme pour la lune dans *Les Ombres et leurs cris*, le changement de représentation du soleil concourt à un sentiment d'étrangeté par rapport à son image qui est féminine dans *Les Obscurcis*, à travers des actions que Khoury-Ghata affirme être volontairement plutôt statiques⁶⁷². L'attribution de ces gestes au genre féminin ne se fait que par opposition à ceux attribués au genre masculin de la lune⁶⁷³.

Cette ambiguïté se passe également dans l'attribution d'une même fonction au soleil ou à la lune pour que « tout l'univers partage ses tâches ménagères » :

⁶⁶⁹ *Ibid.*, non paginé, § 118.

⁶⁷⁰ Voir par exemple la discussion entre le moine Lucas et Maître Amirzaman à la page suivante.

⁶⁷¹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷² Interview inédite faite à Paris le 8 décembre 2011 à Paris par nos soins.

⁶⁷³ Cf. Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit. Lire notamment p. 137-140 et p.143. Braswell aborde ce sujet à partir d'une autre perspective où les tâches ménagères de « spinning and weaving, knitting and sewing, cooking », [« tisser et confectionner, faire du tricot et coudre, cuisiner », (traduit de l'anglais par nos soins)], associées aux femmes dans « Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse » tiré d'*Elle dit*, contribuent à la restauration du monde. Margaret Braswell observe que : « If the feminine in her poetry is curative, it is because domestic tasks are associated with the acts of recovery, restoration, and reconstruction, all of which contribute to the welfare of the family and the community rather to the individual's fulfillment ». [« Si le féminin dans sa poésie est curatif, c'est car les tâches ménagères sont associées aux action de récupération, restauration et reconstruction, toutes contribuant au bien-être de la famille et de la communauté plutôt qu'à la réalisation personnelle ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. (*Ibid.*, p. 137). Les tâches ménagères auraient dès lors une fonction bénéfique envers les plus dépourvus de la communauté et ce serait en ce sens que, selon Braswell, elles deviennent des actions extraordinaires, car elles sortent de la sphère domestique pour servir le monde entier : « The fantastic of Khoury-Ghata's poetry consistently portrays a distinctly feminine work ethic that values the traditional domestic occupations of women. Their collaborative efforts with terrestrial and celestial forces, as well as with the living and the dead, render the domestic sphere and, by extension, the universe more habitable. The phenomena of domestic chores represent neither the liberation of suppressed female desires, nor an escape from her tragic existence ; rather, they transform the ordinary rural Lebanese woman's stoic and persistent efforts into an extraordinary labour of sacrifice that serves the collective and reconstructs a fractured world. » [« Le fantastique dans la poésie de Khoury-Ghata représente constamment une éthique du travail clairement féminin appréciant les tâches ménagères traditionnelles des femmes. Leurs efforts combinés avec les forces terrestres et célestes, ainsi qu'avec les êtres vivants et les morts, ne rendent ni la libération des désirs féminins réprimés ni une fuite de leur existence tragique. Ces tâches ménagères, elles, transforment plutôt les efforts stoïques et persévérants de la femme ordinaire libanaise de campagne dans un extraordinaire labeur de sacrifice qui sert la collectivité et reconstruit un monde brisé. » (Traduit de l'anglais par nos soins)]. (*Ibid.* p.143). Sur ce sujet voir également la cuisine et les tâches ménagères en tant que « tâches traditionnellement accomplies par les femmes » in Ilaria Vitali, « (Horti)culture de l'exil, errances linguistiques et jardinages littéraires chez Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 162.

Elle lance sa vaisselle à la lune qui ravaude le linge pauvre
Et répare les assiettes ébréchées
Tout l'univers se partage ses tâches ménagères⁶⁷⁴

Enfin, la contraposition dans la représentation des astres entre Orient et Occident pourrait en effet se résumer dans la discussion que l'astrologue des rois et des empereurs engage avec le moine Lucas, une fois que ce dernier est arrivé en Algérie à la recherche de la femme du grand argentier de Saint-Jean-d'Acre qui s'est enfuie avec l'émissaire du sultan ottoman Selim III. Cette conversation représente une dimension importante de notre problématique et nous fournit deux points de vue opposés, l'occidental, représenté par le moine Lucas, et l'oriental, incarné par Maître Amirzaman :

– Je croyais que le soleil était plus important, balbutie Lucas. – Il faut cesser de le croire. Un exemple : un riche qui devient pauvre n'accuse pas le soleil, mais la lune qui se trouvait au mauvais endroit au moment de sa naissance. [...] Elle [la lune] régit la destinée de chaque être humain, de la plus infime des plantes. C'est elle qui règle le mouvement des marées, elle qui fait saigner le ventre des femmes, de toutes les femelles. Il suffit de savoir dans quelle maison elle se trouve au moment d'une naissance pour connaître le sort d'un être humain. Elle influence les moments propices à chaque action, fait basculer le sort en bien ou en mal [...] La lune est le vrai maître du monde⁶⁷⁵.

Dans *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier et Bayarmine*, Vénus Khoury-Ghata représente la persistance du culte de la Lune, bien que l'avènement du monothéisme ait déjà eu lieu. La preuve réside dans la réponse de Maître Amirzaman à l'affirmation de Lucas que le soleil est plus important que la lune et qu'il n'y aurait pas de vie sur terre sans le soleil. Le premier explique que cela serait à cause des Livres qui ont été « déformés par l'Occident⁶⁷⁶ » car :

Sais-tu que la lune pour l'Orient est du masculin et le soleil du féminin ? On devrait dire : le lune et la soleil. Grossir les marées, allonger les plantes est un travail d'homme. Le soleil, cette femelle se contente de tourner sur elle-même pour se faire admirer⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 91.

⁶⁷⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 41. Pour des raisons de fluidité dans la lecture, nous n'insérerons pas le dialogue en entier dans le corps du texte. Il est quand même intéressant d'en citer la suite pour comprendre cette cohabitation de l'Islam avec certaines pratiques divinatoires, même si l'on remarque une exagération dans le texte de Khoury-Ghata dont le but est la caractérisation du personnage de l'astrologue par la territorialisation de la lune : « – Et Dieu dans tout ça ? Vous semblez oublier Sa volonté, proteste le moine. [...] – Dieu est grand, je n'ai jamais dit le contraire, mais la lune est encore plus grande. La preuve : Il a une maison, le ciel, alors qu'elle en a douze, pas une de moins [...] Elle en avait vingt-huit avant l'islam mais, pour des raisons discutables et pour tout simplifier, on les a réduites, à cause des douze mois de l'année. Le passage de l'année lunaire à l'année solaire est un artifice, une invention de ceux qui gèrent le monde alors qu'ils devraient le laisser aux gens du savoir ».

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Dans cette échange où l'Orient est face à l'Occident, une perception différentielle de ces deux astres est flagrante et rentrerait dans des zones imaginaires d'identification très nettes. La contraposition entre la civilisation arabe, fondée sur un calendrier lunaire, et celle européenne, organisée sur un calendrier solaire pour l'importance de cette étoile depuis le système ptolémaïque, nous semble manifeste dans cette discussion entre le moine Lucas et Maître Amirzaman⁶⁷⁸.

D'ailleurs, l'ambiguïté relative aux caractéristiques dominantes de ces astres est fortement ressentie et varie d'une aire géographique à l'autre, selon les diverses civilisations de l'Arabie, ce qui peut mener à des représentations à l'apparence contradictoires, mais qui, sous une autre perspective, ne font que révéler leurs interprétations culturelles plurielles dont le changement de genre fait partie⁶⁷⁹.

En effet, l'association femme-soleil ou homme-lune n'est pas cohérente sur tout le territoire, mais elle relève du rôle attribué aux différentes divinités selon leur appartenance au panthéon commun ou à la clé de lecture de celles-ci au niveau tribal ou urbain. Tout en soulignant la valeur de chaque tradition tribale, il est évident que, en plus du syncrétisme religieux suite au procès d'hellénisation commencé à l'époque d'Alexandre 1^{er} le Grand, un métissage de traditions divinatoires, dont la nature relève des rapports historiques entre les peuples, ainsi que de la nature spécifique du climat de différents territoires, a eu lieu comme le spécifie Colombo⁶⁸⁰.

Le rôle du soleil et de la lune dans la culture préislamique montre le passage de ces astres du statut d'éléments de la nature à celui de divinités adorées, en tenant compte de la variété des connotations et des différentes perceptions de celles-ci selon les diverses zones géographiques, puis à celui de signes de Dieu. Lorsqu'il s'agit d'association de ces astres à des divinités, et donc d'attribution de caractéristiques et de qualités bien déterminées, les subjectivités qui dérivent de la spécificité de chaque culture, ainsi que de leur ancrage dans

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷⁹ Selon les lieux, les noms changent aussi en augmentant les difficultés dans le repérage et la classification des divinités. C'est le cas de la divinité masculine sudarabique 'Athar' qui devient une déesse en Mésopotamie, où elle est appelée Ishtar, ou encore en zone syro-palestinienne où elle prend le nom Astarté. Pour le spécialiste Giovanni Garbini, il est plausible que « 'Athar-Ishtar-Astarté » soit une personnification de la Lune, dans son double aspect de la mesure du temps (masculin) et du lien avec la fécondité et l'eau (féminin) ». In *id.*, « L'Arabie méridionale » in Sergio Noya (dir.), *L'Arabie avant l'Islam*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994, p. 111-166. En ce qui concerne la divinité, Shams, sa signification reste obscure. Il semblerait que le trait prédominant de cette figure soit lié plus aux caractéristiques féminines de l'ange gardien de la maison qu'à sa dimension solaire.

⁶⁸⁰ Valentina Colombo, « Nabatéens et Palmyréniens » in Sergio Noya (dir.), *L'Arabie avant l'Islam*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994, p. 106.

cette dernière comme patrimoine, créent des barrières dans la compréhension autrui et ont tendance à se fonder sur une lecture unique de leurs histoires, ce qui nous semble émerger d'une vision interculturelle des choses.

Or, l'influence que les traditions divinatoires préislamiques de « la soleil » et « le lune » pourraient avoir eu sur leurs genres grammaticaux en arabe, nous semble en ligne avec les considérations d'Angheliescu sur la linguistique arabe. Leur adaptation chez Vénus Khoury-Ghata se révèle en tant que transmission et partage avec les autres réalités culturelles afin d'en franchir les barrières.

1.5 L'aspect charnel de la pierre dure

Une autre image récurrente chez Khoury-Ghata, et que l'auteure charge d'un imaginaire pluriel, est celle de la pierre. Dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, les pierres sont celles préparées pour les infidèles, des outils durs pour les punir à mort. Ainsi faisant, l'honneur des hommes sera retrouvé et ils auront suivi la « volonté d'Allah »⁶⁸¹.

Ces pierres, en lien avec l'isotopie de la mort, sont présentes également dans *Où vont les arbres ?* où Vénus Khoury-Ghata raconte le Liban et ses deux cent mille morts avec une attention singulière par rapport aux autres recueils. En partage avec la nature environnante, le bruit de pierres dans la poitrine est « une répétition de la mort pour éviter toute erreur de prononciation en temps voulu⁶⁸² ».

Puis, ce lien à la mort est réitéré dans *La Fiancée était à dos d'âne*, où la smala - la famille et la communauté d'Abdelkader - en exil à l'île Sainte-Marguerite est frappée par une maladie qui fait de nombreux morts. Les pierres prennent ici une fonction tombale et, selon la couleur qui leur est attribuée, distinguent les morts : elles sont peintes en noir pour les hommes, en rouge pour les femmes et en blanc pour les enfants. Les pages du livre deviennent elles-mêmes par effet métonymique le cimetière constitué par les pierres : « Les

⁶⁸¹ Cf. Sourate XXIV, La lumière (An-Nûr) in *Le Coran : Al-Qor'ân, op.cit.*, p. 375-376. L'identification entre le nom de la sourate An-Nûr et le nom de l'adultère Noor intensifie le lien de ce roman aux dispositions touchant la fornication et l'accusation de fornication dans le Coran. Néanmoins, on n'y indique pas la lapidation de la femme adultère, mais le « tourment » destiné autant aux hommes qu'aux femmes commettant ce péché. En effet Dans le verset 2 de cette sourate on lit : « La fornicatrice et le fornicateur, flagellez chacun d'eux de cent coups de fouet ! [...] Qu'un groupe de Croyants soit témoin de leur tourment ». (*Ibid.* p. 375.) Tel que l'explique Blachère : « Il est à rappeler que nulle part le Coran ne fait mention de la lapidation appliquée aux adultères selon certaines données traditionnelles, conformément à un vt. dit *Verset de la lapidation* dont le Coran ne porte plus trace. » (*Ibid.* p. 376).

⁶⁸² Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 42.

pierres noires, rouges, blanches resurgissent sur ces pages, devenues le vrai cimetière de la horde de misérables qui ont suivi Abdelkader dans son exil⁶⁸³. »

Les pierres sont dures et, ici comme dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, elles sont liées à la mort et aux traditions des rites funéraires différents selon les cultures. En effet, ces tombes sans nom et sans date ont une distribution différente par rapport aux chawaheds ; il s'agit de cercles dans les cercles, telle une fosse commune dont la différence n'est donnée que par les couleurs. Cependant, contrairement aux explications de Noor, aucun personnage n'explique la signification d'une telle disposition.

Jusqu'à présent, nous avons pris en considération uniquement les pierres « dures », celles qui ont un sens commun à toute culture, comme nous l'observons dans l'expression très répandue « dur comme la pierre⁶⁸⁴ ». En effet, Nadia Anghelescu observe que, dans les dictons et les proverbes arabes, nous retrouverions cette même perception de dureté que dans le Coran⁶⁸⁵.

Elle ne serait alors qu'une variante de la pierre envisagée au sein du symbolisme de la montagne sacrée voué au culte du ciel et, en particulier, à la pierre sacrificielle parsemée de sang⁶⁸⁶. En quoi la pierre représentée chez Vénus Khoury-Ghata serait-elle identifiable à une zone d'imaginaire arabe ? Est-elle représentative du national ?

La situation n'est pas aussi tranchée que l'on pourrait le croire et les polyvalences rencontrées dans les autres éléments se présentent à nouveau pour les pierres.

En effet, dans le cas de la pierre dure, la lapidation s'apparenterait à l'acte sacrificiel dans le respect de la volonté des dieux, non par le geste, mais par le principe purificateur de base. Mais, dans les recueils poétiques *Compassion des pierres* et *Pierres de sommeil*⁶⁸⁷, nous retrouvons un champ sémantique différent qui rappelle les *Métamorphoses*⁶⁸⁸ d'Ovide. D'où vient cette expression qui associe la pierre au « cœur aplati⁶⁸⁹ » à la sensibilité ?

Dans *Compassion des pierres* où l'auteure s'interroge sur l'origine des mots, la compassion des pierres, caractéristique inhabituelle par rapport à celle dureté qui leur est associée d'une manière générale, nous fait remonter à la mythologie grecque. Ce recueil a été écrit après les dialogues et les discussions de l'auteure avec le peintre Sebastien Matta qui

⁶⁸³ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸⁴ Voir Nadia Anghelescu, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁸⁵ Voir la note en bas de la page précédente sur la Sourate 24 et les commentaires de Blachère à ce propos.

⁶⁸⁶ Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁸⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Pierres de sommeil*, *op. cit.*, non paginé.

⁶⁸⁸ Ovide, *Metamorphosi*, I, [Traduit du latin par Mario Scaffidi Abbate], Roma, Newton Compton editori, 2011, p. 59-60.

⁶⁸⁹ Vénus Khoury-Ghata, , *op. cit.*, non paginé.

était tout le temps soucieux de l'origine des mots et d'où était né le langage⁶⁹⁰. Le retour aux sources se fait dès lors en procédant par des questions qui fonderont ce recueil poétique : « Comment, après fusion des eaux et des strates de l'univers, est venu le premier mot ? Comment sont venues les voix ? Comment est venu l'alphabet ? L'alphabet est venu des sons qui viennent de toutes les voix qui se sont superposées⁶⁹¹ ».

La mélodie qui se produit de la rencontre de ces voix relève de celle du chantre de la Thrace. Vénus Khoury-Ghata puise cette capacité de la pierre à s'émouvoir du mythe d'Orphée qui, avec sa musique et son chant, avait ce pouvoir.

Concernant le lien aux *Métamorphoses* d'Ovide, le mythe de Deucalion et Pyrrha, deux conjoints sans enfants jettent les pierres derrière leur dos et, dès qu'elles touchent le sol, elles se transforment en femmes pour les pierres jetées par Pyrrha et en hommes pour celles jetées par Deucalion. Par ailleurs, des vers tel « nus étaient ceux chassés du paradis⁶⁹² », se référant aux mots, crée une évidente et inédite identification de ceux-ci à Adam et Ève par la référence à l'épisode biblique. Cet aspect charnel des pierres nous le retrouvons également dans un poème tiré du recueil *Au sud du silence* où « le feu dans sa foulée dilate la chair des pierres⁶⁹³ ».

Nous nous appuyons sur la version d'Ovide car ce geste est dû à la prophétie de l'oracle du temple de Thémis qui leur disait de lancer derrière eux les os de la Grande Mère. D'ailleurs, Khoury-Ghata déclare qu'elle a créé cette variation d'après la légende qui raconte que l'alphabet est né dans la ville phénicienne de Tyr⁶⁹⁴. Elle semble ainsi mélanger l'aspect tellurique de la Grande Mère et cette légende en substituant les hommes et les femmes qui naissent des pierres par les mots. Comme nous le verrons plus tard ce retour aux origines est central dans *Alphabet de sable* où comme le souligne l'écrivaine :

J'ai voulu décrire leurs origines quand ils étaient matière en fusion, barrissement d'eaux mauvaises, ou éclats d'étincelle nés du frottement de deux silex. Nés dans les cavernes, les mots ont fait leur chemin jusqu'à nous, glanant çà et là des sons trouvés dans la nature, sons qui ont certainement déterminé le nom de beaucoup d'objets et de choses. Les mots de la langue arabe reflètent plus qu'aucune autre langue la forme et le bruit de l'objet qu'elle dit. Ils sont nés de la nécessité de prier les dieux cruels qui pouvaient arrêter la rotation de la terre, faire chuter le soleil (d'après les croyances maya), brûler par conséquent les champs de maïs. D'où ces feux qu'ils faisaient sur les collines chaque cinquante ans pour calmer la colère de ces dieux⁶⁹⁵.

⁶⁹⁰ Interview inédite faite à Paris le 4 juin 2012 par nos soins.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 46.

⁶⁹³ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 83.

⁶⁹⁴ Bernard Mazo, art. cit., p. 29.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

C'est peut-être pour cette association aux origines des hommes selon ce mythe que, dans son recueil *Au sud du silence*, la pierre est un élément qui est associé à la mémoire. Elle est l'élément qui renferme l'histoire d'un pays (« nous limions nos pierres sur nos hanches pour faire / surgir nos sources⁶⁹⁶ ») et qui est chair et chant. Son corps est vivant, animé par la mémoire et par l'attribution de gestes humains : « chaque pierre se signe et s'enduit d'un frisson⁶⁹⁷ ».

Cet aspect de la mémoire associée aux pierres apparaît déjà dans *Terres stagnantes* où l'auteure peint les départs des êtres aimés, qu'ils soient en exil ou morts. Ainsi le titre du recueil et les poèmes se basent sur un oxymore construit autour d'une paradoxale immobilité voyageant. Vénus Khoury-Ghata raconte son Liban, la poésie est déjà territorialisée à travers la pierre, qui est ici associée au temps, comme celle qui est la seule à savoir les « âges accumulés⁶⁹⁸ », son image est identifiée aux origines des temps, comme celle sur laquelle le pays a été bâti. Elle est solide, elle crée une légende, elle est l'Histoire.

Dans *Orties*, les pierres sont considérées dans leur mouvement comme « en temps d'avalanche », imitées par la voix de la mère morte « qui soliloque sous terre⁶⁹⁹ ».

L'aspect mémorial et funéraire des pierres remplit la double fonction de raconter son propre pays ainsi que la tentative de représenter l'horreur de la guerre. C'est à travers ces connotations attribuées à la pierre que l'on est renvoyé aux maisons absentes, détruites par les bombardements pendant les conflits au Liban. Il nous semble que Khoury-Ghata ne se s'insère pas ici dans une optique de poésie nationaliste, mais dans celle d'une poésie de la reconstruction d'un peuple. Elle devient la voix qui, unie avec les autres voix des écrivains libanais francophones, représente ses gens en souffrance sous les auspices d'une conscience nationale renouvelée.

⁶⁹⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹⁹ Vénus-Khoury-Ghata, *Orties*, *op. cit.*, p. 111.

2. LES POINTS DE L'INTERCULTUREL

Ces images, livrées à travers des métaphores nouvelles, ouvrent une brèche dans la lecture à sens unique de certains symboles considérés comme solides et consolidés dans les esprits, et montrent de nouveaux possibles en ce sens. Cette forme littéraire se proposerait alors de revoir peut-être des liens qui ne semblaient pas envisageables à partir d'une perspective interculturelle.

Il nous paraît important à ce stade d'affirmer que l'interculturel ne s'exprime pas seulement par les signifiants que nous venons d'analyser, mais Khoury-Ghata contextualise explicitement dans ses romans les champs d'action où l'interculturel prolifère et où ces métaphores revivifiées pourraient agir. Nous avons alors choisi de repérer dans les textes khouryghatiens d'autres situations qui pourraient renvoyer manifestement à la remise en question de ces dynamiques limitantes. Cela se passe en particulier dans des domaines qui concourent à la formation et à la légitimité de l'existence d'une nation, ce notamment dans tout ce qui représente une institution au sein des nations. Chez l'auteure, cela s'exprime notamment par la langue, la religion et les traditions populaires.

2.1 La langue

Il est intéressant d'observer que, dans certaines de ses œuvres, l'écrivaine explore la langue en lui donnant un corps qui ne se limite pas aux caractères imprimés sur la page, mais elle l'exalte également en l'élevant au statut d'image : « Une langue c'est pareil à la soupe du pauvre, on y balance tout ce qui tombe sous la main. Une langue doit mourir pour ressusciter, doit être partagée pour se multiplier et grandir⁷⁰⁰. » Cette conception de la « langue », qui porte une forte ressemblance avec l'image du phénix renaissant de ses cendres, suit effectivement les préoccupations les plus actuelles des études littéraires francophones. Dès lors, une perspective qui sort de la conception de la langue liée à son État-nation émerge en montrant un procédé de métamorphose que toute langue est susceptible d'entreprendre suite aux contacts avec d'autres langues et aux changements socioculturels dans le temps.

Il faut se déplacer, s'éloigner pour recréer. Comme nous l'avons vu dans la première partie cela est à la base même du style de Vénus Khoury-Ghata dont les nombreuses

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

réécritures des poèmes d'un recueil à l'autre sont signes d'une activité de constante relecture et de réélaboration de son langage ; une évolution créative continue qui fait partie de son originalité.

Or, en ce qui concerne les différences linguistiques, il nous semble que Vénus Khoury-Ghata se pose, encore une fois, dans une position de rencontre qui dépasse des différences effectivement existantes. Ainsi, les alphabets latin et arabe, pourtant si loin l'un de l'autre, se rencontrent dans ses pages en suivant un principe d'enrichissement mutuel.

Par exemple, dans *La Voix des arbres*, Vénus Khoury-Ghata esquisse les alphabets de champs de son Orient et en saisit les diversités par rapport à d'autres langues, en définit les contacts et les relations qu'elles entretiennent. Elle raconte dès lors la diversité entre l'alphabet des champs qui s'essouffle dans les montées et marche de travers, comme les trains de Mongolie, et est à l'étroit quand il est entre A et Z, puis parle arabe pour dialoguer avec le soleil du pays, et les alphabets de ville. Les doigts des habitants gèlent quand ils entrent en contact avec leurs voyelles et ils n'ont pas de bonnes relations avec leurs accents, d'autant plus qu'ils ne sont pas doués pour ramasser leurs virgules sous les lignes⁷⁰¹. À cela s'ajoutent les superstitions de ces gens fétichistes dont les mères tirent les cartes aux merles moqueurs et les pères frappent le sable à la saignée des nuages⁷⁰².

La différence des langues introduit la différence entre cultures, l'auteure se pose la question si le peuplier filiforme serait le même traduit en français, puis elle se demande s'il saurait répondre à un nom qui ne conviendrait pas à ses branches habituées à dialoguer avec un vent arabe⁷⁰³.

De ces considérations, Khoury-Ghata développera également la correspondance avec l'art calligraphique qui caractérise l'écriture arabe et qui joue également un rôle important dans le message que les mots contiennent, ce notamment dans le recueil *Alphabet de sable*.

Nous voudrions nous arrêter sur ce point car, bien que ce message ne passe pas forcément d'un point de vue logique, Richard Ettinghausen met l'accent sur le fait que le langage qui y est contenu est interprété comme un symbole. Chaque lettre représentant « le langage commun de l'art » dégagerait le pouvoir du message non verbal et qui pose le problème de sa « traduction » en français.

⁷⁰¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 34.

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 35.

L'idée de beauté étant « intimement liée à l'écriture arabe⁷⁰⁴ » par la beauté de la forme de chaque lettre et l'importance de « l'harmonie de l'ensemble⁷⁰⁵ », la valeur symbolique de ces inscriptions calligraphiques serait déterminée par l'importance de cette harmonie de l'ensemble qui est au cœur du Coran.

D'ailleurs, la symbolique qui a été créée autour de l'écriture arabe ferait en sorte que la lettre elle-même soit porteuse d'une signification où le signifiant est la forme qui la fait exister⁷⁰⁶. Dès lors, l'association de différentes lettres en mots multiplierait les images et, par conséquent, les possibilités heuristiques des mots dans les deux sociétés aussi. Selon ces théories, cet aspect serait d'ailleurs amplifié par l'importance de la sonorité, ce qui renvoie à la considération de la langue dans la société arabe à partir de l'oralité et le pouvoir magique de la langue, surtout au moment de l'énonciation face aux auditeurs.

En citant le débat sur le symbolisme phonétique des mots, Angheliescu souligne que la métaphore est le reflet d'une « relation nécessaire ; le *texte* et la *réalité* (physique, sociale, psychique) doivent présenter des homologues de structure, *et cetera*⁷⁰⁷ ». Elle est d'ailleurs identifiée comme une des tentatives de « remotivation poétique [qui] présentent des ressemblances dans des cultures se trouvant à une grande distance dans le temps et dans l'espace⁷⁰⁸ ». Cette remotivation, au sens linguistique du terme⁷⁰⁹, serait générée par la volonté universelle de toute culture à attribuer une « force » à ces mots qui dériverait de la relation entre le sens du mot et sa sonorité.

Le « mariage » entre l'arabe et le français dans son recueil poétique *Alphabet de sable* présente « visuellement » la rencontre de deux langues enracinées à deux souches linguistiques différentes. En effet, dans ce recueil paru en 2000 en collaboration avec l'artiste Sebastien Matta qui a illustré cette œuvre, l'écrivaine entreprend l'aventure passionnante de raconter en français les lettres de l'alphabet arabe. À ce stade, il nous paraît assez manifeste que Khoury-Ghata cherche à dépasser les barrières d'une langue nationale comme outil

⁷⁰⁴ Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 47 : Angheliescu cite le philosophe Al-Ghazālī qui se réfère à l'écriture pour définir l'idée de beau : « La beauté d'une chose est liée à la manifestation de cette perfection qui est réalisable et conforme à sa nature. Lorsque tous les traits possibles de la perfection apparaissent dans un objet, ils présentent le plus haut degré de beauté. La belle écriture combine tout ce qui est caractéristique à l'écriture : l'harmonie des lettres, la relation correcte qu'elles entretiennent les unes avec les autres, leur enchaînement convenable et leur bel arrangement. » Ces considérations apprécient d'autant plus l'importance du choix de Khoury-Ghata de créer un poème en français pour chaque lettre de l'alphabet arabe dans *Alphabet de sable*.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 50.

⁷⁰⁷ Nadia Angheliescu, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 203. Elle est définie comme « le principe selon lequel une langue peut être justifiée par l'ordre naturel des choses ou de la pensée ».

d'union du peuple uniquement à l'intérieur de ses confins, pour lui donner une nouvelle signification orientée par la volonté d'ouverture et de partage avec les autres.

La version originale de ce recueil associe l'illustration de chaque lettre arabe avec le texte du poème qui lui est consacré. Tantôt elle paraît sur la page d'à côté, tantôt elle est mise sur la même page du texte qui en suis la forme. C'est la première fois que l'écrivaine publie une œuvre où paraît l'alphabet arabe, et c'est dans ce recueil que Vénus Khoury-Ghata donne au lecteur francophone la possibilité de s'approcher de l'idée de la beauté de ses lettres. En effet, cette expérience créative permet non seulement de lire la langue française travaillée par l'arabe, mais montre également un retour de la capacité du français à restituer un imaginaire et un monde autres.

La dimension visuelle dans la réalisation de cette œuvre est donc importante. En effet, l'aspect même de ce livre illustré représente concrètement l'idée de l'insertion d'une langue dans l'autre car il est composé d'un dépliant et de feuilles doubles encartées et emboîtées. Ce recueil, encore plus que les autres, est emblématique. Le message non verbal, inhérent à chaque lettre de l'alphabet, est ici interprété d'une façon très personnelle et il est rendu à travers un poème en lettre romanes. Cela est significatif car la conception de la lettre est différente dans l'alphabet latin où l'on adopte des signes conventionnels, nous n'avons pas exactement la même l'idée de beauté ancrée dans la calligraphie arabe.

Peuvent-ils, l'arabe et le français, se mélanger sur la même page ? Non seulement ils sont distincts d'un point de vue linguistique, mais aussi le sens d'écriture et les caractères sont différents. Bien qu'une fusion semble impossible, l'interférence linguistique entre ces deux systèmes serait compensée par l'écrivaine par la création d'un « parcours culturel » où l'échange et les influences réciproques se feraient au-delà du texte. Les trois extraits suivants tirés d'*Alphabet de sable* nous semblent représentatifs de l'interaction que Vénus Khoury-Ghata essaye d'envisager entre le français et l'arabe.

Aleph et Ba **اب**

C'est dans les chambres basses
que se lave le sang menstruel
de la lune
dans le cuivre pérenne
dans la bassine du Ba' qui
emboîte le pas à un aleph
chevillé aux vents arabes
qui soufflent de droite à gauche
pour ne pas déstabiliser les dunes
et distraire les chameliers qui
comptent les étoiles
la tête dans le sable
trois fois de suite
ainsi⁷¹⁰

Dans ce passage consacré à Aleph et à Ba', le choix du mot « bassine » associé à Ba' vise à créer un pont entre l'image de la bassine et le caractère calligraphique qui en rappelle la forme. Ba' et Aleph sont liées par le verbe « emboîter » et le poème entier concourt à rendre ces lettres « vivantes ». Elles ne sont plus limitées à leur statut de signes de l'alphabet, mais elles deviennent des images introduisant le lecteur aux merveilles (quelques peu stéréotypées) des paysages orientaux avec les « vents arabes », les « dunes », les « chameliers » et le « sable ». D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que le lien avec l'écriture arabe est maintenu par la direction des vents qui, comme elle, « soufflent de droite à gauche ».

Le poème consacré à la lettre Tah prend une autre tournure :

Tah **ت**

Tah arpente une terre pauvre
en herbe et en compassion
les racines inversées donnent
un simulacre de fruit apprécié des bouches
qui récitent un alphabet de fumée
où seules comptent les
gesticulations de la cendre
qui écrit efface écrit efface
lettres et passants

Il y a des alphabets de ville et des
alphabets de champs
dit « Tah » après avoir donné un baiser à l'églantier⁷¹¹

Dans cet extrait, une immédiate personnification de cette lettre est perceptible par le verbe « arpenter », ainsi que par « dire » et « donner un baiser ». Contrairement au passage

⁷¹⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Alphabet de sable*, op. cit., non paginé.

⁷¹¹ *Ibid.*, non paginé.

précédent où le lien avec les paysages orientaux était plus évident, l'expression « racines inversées », associée à Tah, ne se limite pas à reprendre la forme du caractère calligraphique, mais la référence à la « terre pauvre » lui permet de rappeler le thème déjà présent dans *La Voix des arbres* et de raconter les conditions des zones rurales, ainsi que celles de ses habitants, en montrant la différence entre les alphabets des villes et ceux des champs, où l'oralité, « alphabet de fumée », l'emporte sur l'écriture.

Par le contact entre les deux alphabets, Khoury-Ghata arrive à créer un lien supplémentaire par l'introduction d'éléments qui renvoient directement au Liban par des références historiques, surtout à la guerre civile. Dans le recueil *Alphabet de sable*, le poème associé au caractère arabe Kaf nous plonge dans la profonde douleur provoquée par les conflits qui ont frappé le pays des cèdres :

« **Kaf** ك

Lettre belliqueuse
qui sème zizanie
entre les tribus
son pied bot charrie des
colères venues d'un lointain alphabet
de quel arbre pauvre est-elle l'ombre
pour quel vent travaille-t-elle
elle moule du gravier dans sa gorge
son aile unique fait peur aux norias
poussives
et brasse le fond obscur du Koueyk*

*Koueyk : fleuve qui irrigue la ville de Homs⁷¹².

En effet, Kaf personnifie la cause qui a déclenché les hostilités et a « semé la zizanie » entre les phalanges libanaises et les Palestiniens. Cette lettre belliqueuse métaphorise de la sorte la guerre civile au Liban entre 1975 et 1990. Une connexion entre la forme du caractère calligraphique qui a le « pied bot » et l'entrée au Liban des réfugiés palestiniens se crée en transportant les colères d'autres peuples, en particulier les Syriens⁷¹³. Le chagrin et la souffrance remontent, les merveilles des paysages orientaux et ses champs se dessinent sur la page ; la langue française se prête ainsi à la représentation que Vénus Khoury-Ghata donne de son pays d'origine et elle se fond avec la langue arabe même, imprégnée de sa culture et de son histoire. Il s'agit d'un poème culturalisé au sens où les variations font ressortir les caractéristiques qui identifient une culture déterminée avec son Histoire.

⁷¹² *Ibid.*, non paginé.

⁷¹³ Comme on le comprend de la citation du fleuve Koueik en Syrie.

Cette union « visuelle » entre l'arabe et le français s'exprime dans les romans par l'intégration des mots étrangers au texte en français. Nous voudrions reprendre ici ces éléments auxquels nous avons fait allusion précédemment afin d'illustrer le parcours d'écriture de Khoury-Ghata et d'en montrer l'opérativité dans les textes. Cela nous permettra, nous semble-t-il, de vérifier si une rencontre qui dépasse l'interculturel des langues, créant un contact par les imaginaires qui les habitent, soit possible. C'est à ce moment que les mots dans une autre langue ne sont pas seulement l'affirmation de sa nationalité mais le moyen, l'outil à travers lequel se joindre à d'autres cultures.

Dans la plupart des cas, ils sont facilement reconnaissables car l'écrivaine utilise un caractère typographique différent pour les distinguer du français. Vénus Khoury-Ghata privilégie en particulier l'italique pour indiquer les noms des plats typiques qui ne se limitent pas à la nourriture des pays arabes, mais d'Italie dans *Le Facteur des Abruzzes* et du Mexique avec *La Maestra* comme le « *chile, frijoles et avocados*⁷¹⁴ » aussi.

Un discours à part concerne le roman d'inspiration historique *Les Fiancées du Cap Ténès* où des gloses en bas de page traduisent le mot arabe dans le texte principal⁷¹⁵ et où les visages cachés par le *litham*, le voile noir, le *Ksar*, place forte dans le désert, le souffle du *khamzin*, le sirocco, la *dakhla*, la nuit de la pénétration, ne sont que quelques éléments voués à nourrir un goût pour l'exotisme, parfois dérapant vers une morbidité bien loin de tout désir de connaissance et de compréhension d'une autre culture⁷¹⁶. Ce choix de traduction de l'arabe au français, ainsi que l'indication en italique des mots arabes, serait une pratique récurrente et régulière au sein de ce texte qui a été ouvertement écrit pour un public français et francophone habitant en Europe.

Dans d'autres cas, comme par exemple les costumes traditionnels tels les *sarouals*, le mot en arabe est transcrit en alphabet latin en intégrant parfaitement le texte, si bien qu'il passe presque inaperçu aux yeux du lecteur. Cette technique est utilisée également pour parler des autorités religieuses comme le *cheikh*, le *kadi*, le *muezzin*, sauf quand il y a une volonté de connoter fortement un personnage par sa langue d'origine. Dans ce cas, l'écrivaine reprend

⁷¹⁴ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, *op. cit.*, p. 42 : « *Frijoles* : haricots rouges. (N.d.A.) »

⁷¹⁵ Entre autres, « *Tichirine* : octobre ; *Zaouia* : sanctuaire ; *Thaleb* : élève de l'école coranique ». In Vénus Khoury-Ghata, *Les Fiancées du Cap Ténès*, *op. cit.*, p. 14.

⁷¹⁶ Tel que l'auteur le déclare lors d'une conférence à la Bibliothèque nationale de France, l'explicitation de l'exotisme dans ses textes ne fait pas partie du message qu'elle veut transmettre. La discussion autour de ce sujet est intéressante car elle met en évidence le rôle des maisons d'édition ainsi que du lectorat dans le maintien d'une cristallisation des idées reçues. En effet, Khoury-Ghata avoue que c'est par rage qu'elle a commencé à écrire des romans d'inspiration historique car « ils se vendaient mieux que ses romans littéraires ». In Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, *cit.*

l'usage de l'italique, ou bien elle attribue une épithète en langue étrangère pour désigner le personnage comme la Vieja, littéralement « la vieille dame ».

Dans les œuvres khouryghatiennes, d'autres comparaisons entre la langue française, définie comme une « langue bavarde⁷¹⁷ », et la langue arabe, considérée comme « rugueuse⁷¹⁸ », concourent à la « visualisation » de la langue en nous plongeant dans les représentations de sa sonorité. En effet, l'écriture de Vénus Khoury-Ghata, est non seulement imagée, mais sonore aussi, au sens où elle est capable de restituer à l'écrit ces langues différemment accentuées par rapport au français, qu'il s'agisse de pays arabophones ou non-arabophones⁷¹⁹. En effet, comme nous l'avons vu pour *La Maestra*, l'auteure ne s'arrête pas à l'insertion de sa langue de naissance, mais son discours touche également d'autres langues.

Par exemple, dans *Le Facteur des Abruzzes*, les villageois « parlent une langue qu'ils sont les seuls à comprendre, mélange d'italien et d'albanais⁷²⁰ » en faisant allusion à l'immigration albanaise en Italie, et en particulier aux Abruzzes, phénomène qui a augmenté dans les années quatre-vingt-dix après la dissolution de la Yougoslavie. L'écrivaine réussit à rendre la sonorité de ce mélange en insérant en italiques des mots italiens, albanais, mais aussi de l'espagnol, telle une tour de Babel. Une bonne partie d'entre eux ne respecte pas la graphie, mais plutôt la prononciation ; ce choix permet de caractériser les villageois de Malaterra en mettant à l'avant une prédominance de l'oralité⁷²¹.

En ce qui concerne la sonorité de la langue arabe, elle est souvent comparée à la langue française qui en enrobe l'imaginaire. Vénus Khoury-Ghata soutient qu'en français la mer a moins d'eau que *bahr* et que l'arbre possède moins de feuilles que *chajarat*⁷²². Dans ce cas, l'action de la langue autre semblerait ne pas être assez influente, car la langue française

⁷¹⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, *op. cit.*, p. 49 : « une langue bavarde qui recourt à beaucoup de mots pour dire peu de choses ».

⁷¹⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, *op. cit.*, p. 25.

⁷¹⁹ Sur le rapport qui s'établit entre la ponctuation et la sonorité des termes étrangers dans le texte, lire Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, *op. cit.*, p. 83-84. En s'appuyant sur la notion de « colinguisme » de Michèle Gendreau-Massaloux, la spécialiste explique ce jeu de langues dans le texte où un lien se noue entre « la langue de la réalisation de soi et la langue de la proximité ». *Ibid.*, p. 83-84.

⁷²⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Le Facteur des Abruzzes*, *op. cit.*, p. 14.

⁷²¹ *Ibid.* : « Papèteria », p. 14 ; « medico, molineta, rythmo biologico, chocolata, siesta », p. 21 ; « residencias », p. 41, « costruttore », p. 75 ; « Ah! no credea mirarti/si presto estinto, o fiore/ passasti al par d'amore/che un giorno solo duro » (citation de *La Sonnambula* de Bellini), p. 92.

⁷²² Vénus Khoury-Ghata, *Cherche chat désespérément*, *op. cit.*, p. 76. Voir également « Nomandisme littéraire », art. cit., p. 18, où l'auteure écrit : « L'arbre pour moi est plus arbre, plus feuillu quand il s'appelle Chajarat. La tristesse est plus intense quand elle s'appelle Hozn. La mer plus vaste quand elle s'appelle Bahr. J'essaye de trouver le mot le plus près de la chose, celui qui reflète mieux qu'un autre mon enfance dans mon village, pour y retrouver la puissance des femmes près du feu, l'eau, les herbes qu'elles accommodaient comme je le fais des mots arabes et français mélangés à quantité égale pour une nourriture écrite. Mon problème ? Comment accorder le français cérébral à l'arabe pétri de sentiments ? Comment assagir le côté baroque de ce dernier sans le défigurer ? »

« rétrécirait » les images qu'exprime la langue arabe avec sa sonorité en les atténuant, ce qui explique davantage les difficultés de traduction d'Adonis de l'arabe au français que nous avons mis en avant dans la première partie.

Si, d'un côté, l'auteure explicite la francophilie « extrémiste » du père dans *Une maison au bord des larmes*, d'un autre côté, la présence explicite de la langue autre et les stratégies stylistiques pour que l'intégration ne crée aucun sens d'étrangeté dans le texte marque une attitude qui vise à dépasser les interférences linguistiques pour s'ouvrir à des possibilités d'échange culturel. Dans le premier cas, nous lisons le père de famille, ancien interprète pour le général de Gaulle sous le Mandat français au Liban dont l'amour pour la langue française est tellement fort qu'il refuse de simplifier la lettre de réponse du docteur sur la tumeur de Madame Latifé ; ce afin de ne pas rejeter la médecine dans les sphères inférieures de la langue arabe : « connaissant son amour immodéré pour la France et sa langue, Madame Latifé n'aurait pas dû exiger une traduction en arabe [...] la langue des assassins, des bédouins voleurs de poules et d'enfants⁷²³ ». Alors que dans *La Maestra*, par exemple, l'expression utilisée par Emma Chattlehorse pour indiquer ce possible lien est saisissante : « Tu penses en français mais parles espagnol. Seul le chien change de nom en passant d'une langue à l'autre. Pourtant ils ne sont pas différents des autres chiens, les *perros* mexicains. Du même jaune que les routes et les banlieues⁷²⁴. »

Une solution possible à ces différences linguistiques serait dans le franbanais. Dans *Le Fils empaillé*, en parlant de ce même père, « le chef de famille qui ne s'est jamais consolé du départ de la France⁷²⁵ », l'héroïne raconte que les habitants du village ne parlaient pas le français et ceux qui le pratiquaient le faisaient :

avec un accent qui lui enlève toute sa douceur. Mais on parle aussi le 'franbanais' lorsque les mots de la langue maternelle font des bulles de savon à la surface de la langue du pays protecteur et vaguement colonisateur. [...] Dans ce métissage entre deux langues, la France, comme il se doit, tient le rôle du Blanc séducteur, et notre pays, celui de l'indigène engrossée dans le but de faire des mots ni trop blancs, ni trop noirs, et qui vagissent avec la même aisance en français qu'en arabe. Ce métissage ne touche pas uniquement la composition de la phrase, mais son esprit également⁷²⁶.

Cette formule résolue, qui condense en elle l'idée des relations entretenues entre le Liban et la France par les effets de ces dernières sur la langue, est tout de même adouci par

⁷²³ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 110.

⁷²⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, op. cit., p. 18.

⁷²⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fils empaillé*, op. cit., p. 26.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 27.

l'explication que ce franbanais est une « langue composite qui ne ressemble à aucune autre [et qui est] née du besoin de s'exprimer en arabe et en français à la fois⁷²⁷ ».

Le terme « composite » nous paraît tout à fait intéressant d'abord car c'est un principe inclusif et non exclusif des langues qui le fonde, puis car cette langue ainsi qualifiée est parlée par ceux qui appartiennent à la partie pauvre de la communauté, souvent des analphabètes, telle la mère de l'héroïne.

Cette nouvelle langue, le franbanais est en effet à l'origine des sentiments contrastants d'amour et de honte que l'héroïne éprouve envers sa mère pour son analphabétisme dans *Une maison au bord des larmes*. Comme la narratrice le souligne à plusieurs reprises, sa mère « n'apprit ni l'anglais, ni le français ; elle continua à parler un sabir puisé dans deux langues : l'arabe dialectal et celle du colonisateur. [Sa] mère, une analphabète bilingue⁷²⁸ ». D'une part, l'impossibilité de s'exprimer correctement connoterait ainsi ses enfants d'une façon négative aux yeux des autres. D'autre part, ce sentiment est contrebalancé par la valorisation de cette figure au sens moral, pour ses actions d'amour extrême, pour le respect et le soutien des enfants quel que soit leur objectif.

La honte de l'analphabétisme de la mère trouve finalement une solution dans *La Maison aux orties* où la conjonction entre l'oralité, caractérisant la mère défunte, et l'écriture, distinguant la fille, se fait quand l'esprit de la première dicte à sa fille ce qu'il faut écrire, marquant dès lors une union solide entre les deux. Ce qui se passe alors dans la sphère personnelle de l'écrivain est tout à fait parlant sur sa volonté de se faire passeur de la voix de ceux qui n'avaient pas et qui n'ont toujours pas les moyens ni l'éducation pour pouvoir s'exprimer.

Une des conséquences directes de la langue dans son « usage interculturel », et dans certains cas nationaliste, sont les noms propres dont Vénus Khoury-Ghata suggère l'arbitraire dans ses textes. Comme l'affirme Marta Segarra en paraphrasant Khatibi : « Nommer quelqu'un signifie [...] le reconnaître en tant qu'individu avec sa propre identité ; au contraire, refuser de le nommer équivaut à nier son existence⁷²⁹ ». En effet, l'attribution du nom comme marque d'identité, puis d'appartenance nationale, est très répandue dans ses romans et vise à dénoncer cette pratique en termes d'autorité et de supériorité sur l'autre.

Cela représente l'un de premiers modes de colonisation où l'on s'approprie l'autre. Le nom devient dès lors l'arme privilégiée des forces dominantes pour s'imposer en gommant

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 38.

⁷²⁹ Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophone du Maghreb*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 35.

d'abord l'identité de l'individu et en le colonisant par l'attribution d'un nom de leur culture ou par l'absence de nomination. Dans *Au sud du silence*, les réfugiés obligés de réduire leurs noms en sont un exemple évident. Leur expulsion par les ennemis s'accompagne de la « réduction » de leur identité ; par conséquent, ils se taillent des noms de voyage « dans le tissu rêche des chemins/ des noms pliables sous la peau⁷³⁰ » car trop vastes pour leurs corps d'exilés. La portée du nom en tant que première identification, d'appartenance à une culture et à un pays, est gommée lorsque le peuple est obligé de partir de son village.

Ainsi le changement de prénom, la plupart du temps imposé, serait le témoin d'un ethnocentrisme qui s'accompagne de l'acceptation forcée des us et coutumes. Bouba l'annonce très clairement : « On se méfie chez nous des étrangers, car ils sont souvent porteurs d'idées nouvelles qui font couler beaucoup de sang pour s'imposer⁷³¹. » Cette phrase explicite la réaction de protection des communautés dans de nombreux romans khouryghatiens quand un étranger appartenant à une culture « dominante » arrive ; comme nous l'avons vu dans *Sept Pierres pour la femme adultère*, le personnage est à-nommé, une épithète lui est attribué par la communauté d'arrivée pour marquer une distance avec elle.

Selon les romans, le changement de prénom est aussi indice d'une incompatibilité avec le milieu socioculturel où se trouve le personnage, soit l'incompatibilité entre son origine et la religion des lieux. Par exemple, dans *Les Inadaptés*, Bouba est nommé Bou par sa mère, Sambo par sa grand-mère car sa mémoire ne fonctionnait plus très bien, puis il est appelé Étienne par un missionnaire de la tribu à laquelle il appartenait. En effet, ce dernier, en particulier, impose ce prénom à Bouba sous prétexte qu'il l'avait baptisé⁷³².

L'acceptation forcée d'une religion « dominante » et l'obligation de changer de prénom pour être considéré comme un membre de telle ou telle communauté religieuse est aussi présente. Cela arrive à Kristin qui change son prénom en Aïcha pour épouser un homme musulman et Yudah qui, en passant de la religion juive à la religion chrétienne catholique, sera appelée Judith.

Cette dernière traverse deux continents et deux cultures dans *La Fiancée était à dos d'âne* où, à travers le changement de prénom, Khoury-Ghata cherche non seulement à dénoncer ce mode de domination, mais aussi à déraciner les noms des zones imaginaires d'identification auxquelles ils renvoient, en le mélangeant avec ceux d'autres cultures dans une démarche libératoire.

⁷³⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 24.

⁷³¹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 13.

⁷³² Cf. *ibid.*, p. 20-21.

L'histoire de Yudah est un enchaînement de dénominations différentes qui marquent le rythme de l'intrigue. Promise à l'émir Abdelkader pour sauver son peuple habitant le désert, les Qurayzas, l'héroïne part avec le rabbin Haïm pour rencontrer et épouser le guerrier qui a tenu tête à la France pendant une quinzaine d'année. Mais la défaite de l'émir et son emprisonnement font commencer l'exil de tout son peuple. Yudah, considérée comme « l'étrangère », choisit de suivre ce peuple jusqu'à l'île Sainte-Marguerite, où elle est finalement accueillie dans un couvent des sœurs. Cependant, à la suite des méfaits que, selon l'abbesse, Yudah-Judith aurait commis, cette dernière est éloignée et offerte « en don » à Jean, un peintre en quête de sa fiancée, sœur Cécile, réfugiée dans ce même couvent.

Yudah devient alors Cécile aux yeux du peintre. Puis, une fois partie de chez Jean, elle sera Esther, la reine de Sion, dans le regard du comédien Nicolas.

Mais l'interculturel n'opère pas seulement dans des situations où la barrière linguistique peut paraître insurmontable. Dans les romans se déroulant hors de la France, et qui constituent la presque totalité de sa production romanesque, exception faite pour *Les Fugues d'Olympia*⁷³³, *Alma, cousue main*, *La Maison aux orties* et *Cherche chat désespérément*, ces traditions paraissent à travers les personnages résidants, mais parfois cela se passe également à travers une nouvelle attitude des personnages français suite aux contacts avec ces cultures. Le cas le plus éclatant est celui de Luc Martin dans *La Revenante*, où le personnage est devenu « plus arabe que les Arabes⁷³⁴ ». Comme nous avons pu le déduire du changement de prénom pour des raisons d'intégration dans une communauté religieuse pour Bouba, Kirstin et Yudah, la religion et les traditions populaires sont aussi des institutions, l'une officielle et l'autre officieuse, qui activent un cloisonnement culturel. Parfois le rapport entre la religion et les traditions est tellement fusionnel que les nuances les différenciant sont très subtiles, par conséquent, nous les traiterons en parallèle dans le sous chapitre suivant.

2.2 La religion et les traditions populaires

Presque tous les romans présentent une confrontation entre deux ou plusieurs cultures et l'une des variations les plus évidentes se fait à partir de la religion qui prédomine dans le village ou le pays de référence. Alors qu'en territoire français l'équilibre entre les personnages n'est pas mis en danger par ces différences car une cohabitation pacifique paraît

⁷³³ Vénus Khoury-Ghata, *Les Fugues d'Olympia*, Paris, Ramsay-de Cortanze, 1989.

⁷³⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, *op. cit.*, p. 19.

possible, dans les autres pays cette stabilité est mise en danger et ce, surtout, nous le rappelons, pour le choix de l'écrivaine de représenter des communautés très enfermées sur elles-mêmes. C'est notamment le cas des Albanais dans *Le Facteur des Abruzzes*, du *pueblo* dans *La Maestra* et des habitants de Khalfi dans *Privilège des morts*. Cette condition particulière récurrente est également posée en tant qu'interrogation constante sur le rapport à l'autre dans *Les Fiancées du Cap Ténès*, *La Maestra*, *Les Inadaptés* où l'auteure explore la condition humaine et l'échange entre cultures. Le national s'exprime ainsi à travers les gestes et la pensée du personnage et la nature des rapports qui se créent entre l'héroïne et la communauté d'arrivée pose la question de l'interculturel.

Mais *La Maîtresse du notable* montre aussi une confrontation difficile liée aux différents crédos religieux. Le *casus belli* entre les chrétiens et les musulmans est construit en ligne avec le mythe de la guerre de Troie pour renforcer la théâtralité du geste. Le départ de la maison de la mère de la famille de la narratrice, Flora, venant d'accoucher son petit dernier, la désignerait comme une nouvelle Hélène⁷³⁵.

Ce côté interculturel qui émerge des religions est souvent mis en évidence par Khoury-Ghata à travers un style parodique pour montrer les absurdités que ces différences produisent chez les gens en empêchant des échanges et des contacts culturels enrichissants. *Privilège des morts* montre, à travers des règles futiles, l'absurdité dérivant d'une interprétation rigide de la religion : « Le maire de notre commune avait décrété qu'elles [les chèvres chrétiennes]

⁷³⁵ Pour une comparaison entre Flora dans *La Maîtresse du notable* et Sarah dans *Vacarme pour une lune morte* et *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, telles des nouvelles « Hélène », voir Monika Moster-Eichberger, art. cit. Contrairement à Miriam Cooke qui soutient que les femmes libanaises pendant la guerre civile y étaient impliquées non pas en tant que « guerrières », mais comme des médiatrices des conflits et comme mères, Moster Eichberger les interprète telles des conquérantes qui osent s'approprier de domaines exclusivement destinés aux hommes. Cf. *ibid.* p. 480 et Miriam Cooke, *War's Other Voices, Women Writers on the Lebanese Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 166.

À partir de cette affirmation Moster-Eichberger attribue à la figure d'Hélène un rôle actif et un pouvoir décisionnel dans la guerre de Troie dont l'association à Flora et à Sarah : « like the war of Troy [the war in the novels of Vénus Khoury-Ghata] is provoked by women [...] who exploit the chaos of war to liberate themselves from traditional roles. In contrast the men are depicted as pathetic creatures, helpless bystanders. Khoury-Ghata's female characters are strong women who take what they want, regardless of the consequence ». [« comme la guerre de Troie (la guerre dans les romans de Vénus Khoury-Ghata) est provoquée par les femmes (...) qui profitent du chaos de la guerre pour se libérer des rôles traditionnels. Au contraire, les hommes sont représentés comme des créatures pathétiques, des spectateurs impuissants. Les personnages féminins de Khoury-Ghata sont des femmes solides qui prennent ce qu'elles veulent, insoucieuses des conséquences ». (Traduit de l'anglais par nos soins.)] (*Ibid.*, p. 472). En ce sens, Moster-Eichberger se joint à Accad sur la représentation des figures féminines khouryghatiennes pendant la guerre en les considérant autant des « victimes de la domination politique et sexuelle » que des productrices de la « dégradation morale » du pays car « constamment 'en chaleur' [et] tent[ant] de manipuler les hommes pour obtenir ce qu'elles veulent ». Voir Evelyne Accad, « La relation de Vénus Khoury-Ghata à l'écriture » in Carmen Boustani (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen op. cit.*, p. 34.

n'avaient pas droit aux pâturages des riches musulmans. C'étaient des chèvres chrétiennes⁷³⁶ ».

L'interculturel émerge également par une intolérance religieuse à la base de l'ignorance de l'autre. C'est le cas du dictateur Sabbab et de ses commentaires désacralisant, voire extrémistes dans *Vacarme pour une lune morte* :

– Protestant ? Qu'est-ce que ça peut vouloir dire?, se demanda Sabbab en remontant son froc. – Ce sont ceux qui tuent les catholiques en Irlande, le renseigna quelqu'un qui semblait au courant. – Alors, il est des nôtres », exulta le chef qui ne comprenait pas qu'on puisse aller si loin pour tuer des cathos alors que le boulot ne manquait pas sur place⁷³⁷.

Si, d'un côté, Khoury-Ghata blâme le comportement du musulman Sabbab envers les catholiques, d'un autre côté, notamment dans *La Fiancée était à dos d'âne*, elle condamne également le ressenti de supériorité des institutions religieuses chrétiennes qui jugent la smala de sauvage. Les dialogues conciliants de Yudah avec sœur Cécile et avec frère Dieudonné, sont à l'opposé de l'attitude prise par les religieuses et les autres moinillons envers les réfugiés de l'île. Accusés par le supérieur de l'île Saint-Honorat d'être des prédateurs qui ne respectent rien, qui ont leurs lois, qui « appellent leur dieu à coup de tambours dès le début du jeûne⁷³⁸ », la smala d'Abdelkader doit être renvoyée ailleurs pour « purger l'île de tout ce qui n'est pas chrétien⁷³⁹ ». L'abbesse du couvent entreprend elle aussi sa mission de conversion de Yudah en Judith en lui disant qu'elle essaiera de trouver les moyens pour sauver son âme et la guérir de ses perversités à travers la prière et le savoir, « seules armes contre le diable⁷⁴⁰ ».

En effet, dans toutes les œuvres khouryghatiennes où la religion occupe une place centrale au sein d'une société, l'auteure ne manque jamais d'indiquer les conséquences négatives d'une lecture trop fermée et littérale des livres sacrés par ses personnages.

La critique de la religion se fait à l'égard de l'homme qui l'instrumentalise et en tire un profit sous l'excuse du respect de la volonté de Dieu, mais une fois cette barrière éliminée, l'auteure met en relief un Dieu qui semble impuissant face aux cruautés humaines. Dans le poème « Dieu » celui qui d'abord est le vent, la brise, un Dieu qui est la Paix et le Tourment, devient ensuite absence, et silence face à la terre qui se colore du rouge du sang. L'invocation devient cri de douleur qui vire au défi contre l'illogisme des ravages de la guerre⁷⁴¹.

⁷³⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, op. cit., p. 83.

⁷³⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, op. cit., p. 63.

⁷³⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 65.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴¹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, op. cit., p. 11.

La nature prime dans ces lignes où les oiseaux se confondent avec les hommes, des oiseaux souvent blessés, les ailes sanglantes. Un aperçu de la guerre se déploie sous les yeux vides de ceux qui ne reviendront pas, des femmes seules « reines sans roi » car ce dernier est parti pour combattre pour des confins de terre. La désolation et la souffrance parcourent tout le recueil. En ce sens le poème « Dieu » est représentatif de l'intention poétique de *Terres stagnantes* :

DIEU

Je te croyais le vent qui rive l'arbre au sol
la brise qui lisse les monts aigus
la feuille d'orme qui panse l'oiseau blessé
ainsi que l'ortie que le crucifie
je te disais Paix
je te disais Tourment
mais tu n'es que silence qu'absence
tu es indifférent
et l'oiseau d'écouler goutte à goutte son sang
tu l'ignores, tu regardes ailleurs
Est-ce pour rafraîchir la terre ?
Ou pour la colorer ?
Mais que fais-tu des coquelicots, des océans et des saisons ?
non, ils ne te suffisent pas
il te faut un rien de rouge, une poignée de sang
pour rendre plus sonore la terre et plus ivres les vents⁷⁴².

Enfin, les rituels religieux se mêlent maintes fois aux croyances et aux traditions liées au culte des morts, la ligne de démarcation entre les deux n'étant pas définie. Par exemple, dans *La Fiancée était à dos d'âne*, le personnage d'une vieille Arabe à Pau raconte à Yudah que les gens d'Abdelkader sont partis d'Amboise pour le suivre, mais elle est restée pour s'occuper des défunts et lui explique ses responsabilités envers eux. Tel un croisement entre Caron et Hadès, la petite vieille dévoile des caractéristiques des rituels mortuaires différentes par rapport à la manie des Français de ranger, même ce qui est mort⁷⁴³. Elle doit nourrir ces défunts car les morts, qui sont affamés, dévorent le cœur de ceux qui les ont oubliés. Elle doit d'ailleurs faire la différence entre les âmes subtiles et les végétatives maléfiques « qui s'accrochent aux vivants et les tirent vers le bas, vers le crime, le vol et tout ce qui est interdit par le Coran⁷⁴⁴ ». Au soin des morts s'unit également une série de rituels d'égorger un pigeon sur le seuil et poser des figues et de l'huile sur le rebord de la fenêtre afin d'éviter la mort, ou

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

ceux où l'on enterre les enfants morts à côté d'un ruisseau pour favoriser les grossesses des leur mères malheureuses⁷⁴⁵.

Ces mêmes traditions concernant la naissance, la vie et la mort se différencient d'ailleurs entre la ville et le désert, ce dernier étant constamment présent dans l'esprit de Yudah qui au vent de la ville de Mascara se contentant de « balayer les ruelles⁷⁴⁶ », préfère celui du désert, un vent violent qui emporte les tentes. En effet, malgré la distance, sa pensée est toujours tournée vers sa tribu, surtout à travers le souvenir des dictons et des us et coutumes stables qui en réglaient la vie au quotidien.

Pourtant, dès le début du roman, Khoury-Ghata montre comment les traditions peuvent subir des changements, avec un relâchement des mœurs dus « à l'éloignement et à l'usure du temps⁷⁴⁷ ». La fixité des rituels religieux vit à travers la figure du rabbin qui oscille en avant et en arrière pendant l'heure de la prière, alors que les hommes de la tribu restent immobiles. La question de l'observation des rituels se pose dans un monde qui « change incessamment autour de soi, qu'il suffit des vents contraires pour effacer les dunes, ou d'un khamsin meurtrier pour démanteler un campement et qu'il ne reste personne pour témoigner de l'existence de ceux qui l'habitèrent⁷⁴⁸ ». Les hommes croient prier, mais les sens sont tous tendus vers les odeurs du repas préparé en l'honneur du rabbin.

À travers ces rituels, Khoury-Ghata présente au lecteur non seulement les plats typiques qui les accompagnent, mais elle en donne également les significations culturelles. C'est le cas par exemple du mouton sacrifié et du pain azyne. Dans le roman, on explique que l'abstinence du pain levé et de boissons fermentées a le but de libérer l'âme de l'arrogance et de l'orgueil, ce qui donne une autre interprétation de l'Ancien Testament par rapport à la fuite des Juifs de l'Égypte où le pain n'était pas levé par manque de temps.

Des préjugés envers la religion juive, de Yudah, et musulmane, d'Abdelkader, sont explicités dans le texte et ils ne sont pas seulement l'apanage de ceux qui représentent les institutions religieuses, mais aussi de la communauté chrétienne, ici représentée par les serviteurs du peintre Jean. En effet, une fois arrivée à Albi, ils lui posent nombre de questions sur l'émir, mais en réalité ils ne l'écoutent pas et ils commencent à construire leur propre image d'Abdelkader. Il en sort un personnage barbare aux quarante concubines et autant d'eunuques. Dès que Yudah réplique en les corrigeant, les serviteurs « en bon chrétiens [qui]

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

s'interdisent de condamner »⁷⁴⁹ éprouvent de la compassion pour cet être humain à la tête rasée et la poitrine plate, pour ce garçon qui se croit une fille : « les Arabes, ils le savent de tout temps, sont bisexuels. C'est toléré par leur religion⁷⁵⁰ ».

À travers les traditions et les rituels où le sens d'étrangeté pour un lecteur occidental est absent car cela respecte la vision exotique que l'on a de l'Orient, Vénus Khoury-Ghata présente au lecteur l'effacement de la culture d'origine de Yudah pour être acceptée dans la smala d'Abdelkader. On montre encore une fois l'autorité exercée d'une culture à une autre :

Jambes et bras épilés, mains teintes au henné, une fille à marier doit ressembler à un miroir. Chacune espère être l'élue et partir vivre en ville. Le désert est fait pour les hommes, leur regard croit voir des oasis avec des palmiers lourds de fruits quand les femmes ne voient que du sable. Le désert pour elles est une prison⁷⁵¹.

Ainsi, comme pour la traduction des mots arabes, espagnols, italiens en français, faite pour éviter de désorienter les lecteurs, la volonté de dépasser l'interculturel apparaît dans le souci d'expliquer les traditions en faisant preuve de compréhension vis-à-vis de l'autre, afin de permettre l'accessibilité et le partage.

Par exemple, le geste que Douad, le cousin de Yudah, fait, est objet d'explication : « Il se retourne, la regarde, puis se frappe la poitrine du poing trois fois de suite avant de s'éloigner. Les coups sur la poitrine équivalent à une promesse⁷⁵². » En effet, le même geste fait par un chrétien catholique équivaut à la repentance pendant la Sainte Messe, l'explication permet ainsi de recadrer une interprétation erronée, voir ethnocentrique du même geste. D'autres symboles qui représentent le patrimoine d'une culture, et dans le cas de *La Fiancée était à dos d'âne*, d'une tribu, sont aussi expliqués. C'est le cas, par exemple, des arabesques bleues sur les mentons des vieilles, « symbole de sagesse et détachement [qui] leur apprennent la patience⁷⁵³ ».

Les explications se font également à travers des figures mythiques de l'Antiquité gréco-romaine universellement connues, et ce, peut-être, dans le but de rassurer le lecteur en lui donnant l'idée du personnage par une épithète connue, sans pour autant en suivre pas à pas l'histoire. C'est le cas dans *La Fille qui marchait dans le désert*, où Zohra est traitée de Messaline car elle a eu une relation amoureuse clandestine avec le mari de Mathilde⁷⁵⁴ ; ou

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵⁴ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *La Fille qui marchait dans le désert*, *op. cit.*, p. 45.

encore de Laure, l'héroïne de *Le Facteur des Abruzzes*, qui est explicitement désignée de nouvelle Orphée par le Kosovar⁷⁵⁵.

Plutôt qu'une Eurydice moderne qui cherche son Orphée, le Kosovar l'identifie à une nouvelle Orphée qui descendra dans l'« enfer sur terre », Malaterra, pour retrouver son Eurydicio, le mari-médecin. Khoury-Ghata récrée dès lors une allégorie du royaume des morts qui, habituellement souterrain, est ici exposé à la lumière du jour. Dans ce village, un invisible feu infernal, sournoisement alimenté par la loi du talion, brûle autour des habitants inconsciemment punis par leur refus de l'autre, ce dernier étant considéré *a priori* comme un étranger fautif d'une possible contamination de la population.

La culture autre par rapport à celle du lecteur cible est en outre racontée à travers les dictons, fenêtre sur la vision qui caractérise la culture comme: « La mort ne fait peur qu'à l'obscurité, dit un dicton arabe⁷⁵⁶ » et « Bouche affamée a du mal à crier, dit un dicton⁷⁵⁷ ».

Dans *La Fiancée était à dos d'âne*, Vénus Khoury-Ghata met d'ailleurs en avant une comparaison entre la place de la parole et celle du mot écrit dans chaque culture, elle confirme ainsi, à travers les dialogues de ces personnages, la prééminence de l'oralité sur l'écriture dans la culture nomade de la tribu d'Abdelkader. En effet, quand le balayeur d'Abdelkader déclame le poème que l'émir a composé pour lalla Kheira, sa première épouse, il explique qu'il sait le dire, mais qu'il ne sait pas l'écrire car « Les mots changent de sens quand ils sont sur le papier. L'encre les rend tristes⁷⁵⁸ ».

Même le mot écrit est imprégné d'un lyrisme dont la force se construit autour de la répétition, comme dans ce poème écrit par Abdelkader où le vocabulaire amoureux prime :

*Que n'as-tu pas demandé
ô fille de Malek
je suis l'amour et l'aimé
et l'amour tout entier
je suis l'amoureux et l'aimé en public et en secret⁷⁵⁹.*

⁷⁵⁵ Concernant les figures féminines racontées dans les poèmes, le lien aux figures féminines mythiques se réaliserait autrement. Selon Braswell, il se produit par le biais des tâches ménagères, lesquelles renvoient à Pénélope, Hélène, Circé, Philomèle et les Moires pour leur « spinning and weaving skills [that] produce extraordinary stories and destinies ». [« capacités de tisser et confectionner qui réalisent des histoires et des destins extraordinaires ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. In Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 139.

⁷⁵⁶ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 44.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

Alors la variante par rapport aux autres cultures ne dérive pas seulement des traditions, mais aussi d'un regard différent donné par une longue tradition de transmission orale où l'effet de la parole déclamée sur le public dépendait principalement de sa sonorité dont l'importance du haut lyrisme, comme Anghelescu le souligne dans son œuvre⁷⁶⁰.

Les croyances de la tribu, connotées de superstitions par Yudah, nous montrent une vision du monde que l'héroïne adopte une fois coupée des siens, bien qu'elle ne soit pas la même que celle de la tribu de Qurayzas. Ces traditions et ces croyances indiquent l'appartenance à un groupe, et malgré le fait que la plupart des héroïnes soient seules et étrangères, nous nous confrontons souvent à des collectivités qui s'identifient à travers leurs us et coutumes : « des esprits femelles [...], les seuls habilités à accompagner les égarés [dans le désert] au moment de leur mort⁷⁶¹ », et encore, « les nomades vont encore plus loin dans leur croyances : l'arbre, disent-ils, prie debout alors que l'homme se prosterne. Les femmes voilent leur visage pour empêcher les mauvais esprits de pénétrer dans leur bouche. Le thé versé de haut imite la main d'Allah qui verse sa pluie sur le monde⁷⁶² ».

L'illustration des spécificités des trois religions, connotées surtout par la rigidité des pratiquants, est possible grâce à Yudah qui, contrairement aux gens qu'elle rencontre dans sa tortueuse aventure, est nourrie d'une envie de connaître ceux qui sont différents d'elle se rapprochant d'une culture et d'une langue qu'elle ne songeait pas à apprendre. Cependant, elle se heurte au refus d'une conciliation entre la smala d'Abdelkader et les religieuses de l'île Saint-Marguerite qui n'envisagent en aucune manière de trouver un point de rencontre avec ce peuple incompatible avec leurs valeurs.

Mais le contraire est aussi représenté chez Khoury-Ghata dans *Les Fiancées du Cap Ténès*, par l'histoire de *Yemma B'net* qui signifie « mère des filles », une religieuse chrétienne dont l'auteure a trouvé l'histoire aux archives du Quai d'Orsay. Cette bonne sœur s'est convertie à l'Islam, puis elle est devenue une sainte et a désormais son propre mausolée où des milliers de croyants se rendent toute l'année. Khoury-Ghata disposait de la correspondance entre le dey d'Alger et Napoléon Bonaparte qui demandait la libération de cent otages qui étaient captifs après le naufrage de leur bateau. Cependant, ce dernier n'aurait jamais réclamé celle de quatre femmes en otage et c'est leur histoire que l'écrivaine a voulu raconter⁷⁶³.

⁷⁶⁰ Nadia Anghelescu, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁶¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 4.

⁷⁶³ <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm> Propos recueillis par Cécile Oumhani. Dernière consultation le 11 juillet 2014. Cet entretien a paru en 2005 dans le quotidien tunisien *La Presse*.

L'intrigue s'ouvre sur le *Banel*, un bateau français, qui se dirigeait vers les Antilles afin de se joindre aux autres vaisseaux du général Leclerc pour réprimer une rébellion des indigènes à Saint-Domingue. Cependant, à la suite d'un incendie s'étant déclaré à bord, le commandant avait cru prendre la côte espagnole pour réparer les dégâts et repartir, mais il l'avait confondue avec la côte algérienne ; le *Banel* fait donc naufrage au Cap Ténès en face de la Kabylie.

Contrairement aux autres romans, la rencontre entre les Kabyles et les Français naufragés marque de suite un discours déterminé, la plupart du temps, par le point de vue de l'Occidental. L'image des indigènes correspond tout à fait à l'image que l'Europe s'est construite du Proche-Orient⁷⁶⁴.

En effet, au début c'est bien la violence des indigènes sur les marins qui est au premier plan : les habitants descendant de leurs montagnes pour voir ce qui s'était passé tuent cent marins français et ils prennent quatre femmes en otage. En voyant les habitants de Ténès s'approcher « une torche dans une main, une perche dans l'autre⁷⁶⁵ », la terreur traverse les yeux des Français qui se jettent dans la mer alors qu'ils venaient de s'y sauver. Chez Hélène d'Harcourt, une des femmes à bord enceinte de huit mois, la peur de l'inconnu s'accroît en repensant aux récits des voyageurs que la comtesse douairière, sa belle-mère, recevait à sa table. Impossible de décrire avec les mots « ces indigènes qui vivent en marge des lois, attaquant tout étranger⁷⁶⁶ », ces mahométans dont la devise était de « tuer un chrétien au moins au cours de son existence⁷⁶⁷ » et qui parlent « une langue âpre⁷⁶⁸ » et incompréhensible.

Hélène remarque d'ailleurs leurs caractéristiques de primitifs car « vêtus de peaux de bêtes⁷⁶⁹ ». Les stéréotypes s'accumulent non seulement du côté des Européens, mais aussi du côté des Kabyles qui accourent pour acheter ces femmes dont la blancheur de la peau les séduit. En revanche ils sont persuadés que ces femmes sont des « prostituées, sinon elles n'auraient pas voyagé avec tous ces hommes⁷⁷⁰ ». Puis ils les jugent pour leur constitution

⁷⁶⁴ En faisant l'exemple de la rencontre de Flaubert et d'une courtisane égyptienne, Kuchum Hanem, Saïd donne un exemple du « rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis » (in *id.*, *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 18) Saïd souligne comme l'Orient, et en particulier le Proche-Orient, a toujours été connu comme le « grand contraire complémentaire » de l'Occident dès l'Antiquité, notamment à travers la littérature. Les récits de voyage de Marco Polo ont constitué une littérature dont on tire un nombre de « caractéristiques » typiques qui représentent les « lentilles à travers lesquelles l'Orient est vu et qui modèlent le langage, la perception, la forme de la rencontre entre l'Est et l'Ouest ». (*Ibid.*, p. 75).

⁷⁶⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Les Fiancées du Cap Ténès, op. cit.*, p. 11.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

aussi maigre que « des poulets de *tichrine*, plus pâles que les murs de la *zaouia*. Leurs cheveux jaunes sont de l'étaupe, de la mauvaise laine⁷⁷¹ ».

Néanmoins, les hommes se battent pour qui s'appropriera les quatre étrangères, notamment Hélène de Harcourt, accompagnée par Marie Belleterre, mère Jeanne de l'Enfant-Jésus et une petite orpheline de douze ans, Élise, dont le sort sera déterminé par le chef Mokrane.

Marie s'est fait hisser sur la monture d'un homme voilé qui l'emmène sur une montagne habillée avec une *cachabia*, un vêtement en laine. Quand l'homme lui parle, elle ne comprend rien, il lui dit dans un espagnol « mâtiné de français, qu'ils avaient appris des commerçants, qu'il veut qu'elle change de prénom « pour brouiller la piste de morts français qui risque de le retrouver et se venger⁷⁷² ». Par conséquent, il l'appelle Maryam.

Les épouses de Mokrane portent toutes le même tatouage entre les sourcils, « un cercle d'henné, la marque de leur appartenance à la maison⁷⁷³ ». L'épouse de Hussein est identifiée par les bracelets en argent qu'elle porte sur ses bras de même pour les bracelets, mais plus épais, qui « entourent ses chevilles et écrasent ses pieds teints d'henné⁷⁷⁴ ».

Le décalage de traditions et de coutumes entre ces femmes et ces « ramasseurs d'herbes et de cailloux⁷⁷⁵ » est évident dès la scène où elles sont assignées aux hommes comme dans une foire d'animaux. La considération de la femme dans ce village est remarquable à travers le personnage de Djélila, une femme qui n'accouche que d'enfants morts, d'où « les sept sépultures blanches aux voûtes arrondies qui se trouvent devant sa production de miel⁷⁷⁶ », et qui est contrainte pour avoir une descendance, de voir son mari Hussein coucher chaque soir avec Marie.

C'est elle qui corrige Marie quand elle appelle Hussein de son prénom : elle doit l'appeler *Sidi*, signifiant « homme » en arabe, car on n'a jamais entendu « une jument appeler son cavalier⁷⁷⁷ ». Et c'est toujours Djélila qui lui apprend que les murs, les portes, les fenêtres sont faits pour les femmes « pour les réunir avec ce qui leur ressemble et qui n'a pas d'âme : les marmites, les quenouilles, les bassines et les arbres femelles. Ceux qui donnent des fruits

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

comme le grenadier⁷⁷⁸ ». Violée par Hussein, Marie, est devenue de sa propriété donc, comme Djélila, elle restera enfermée à la maison aussi.

Néanmoins, la représentation de ces épisodes n'aurait pas le simple but de marquer une distance entre cultures. Au contraire, comme Khoury-Ghata dans le recueil *Fables pour un peuple d'argile* fait connaître au lecteur les maisons à un seul mur⁷⁷⁹, les morts rancuniers, la bataille de « Bonampak »⁷⁸⁰, le mois de « Tititl » et le peyotl du sorcier⁷⁸¹, la *ceiba*⁷⁸², les dieux ruraux⁷⁸³, les plumes du quetzal⁷⁸⁴, les Taltèques, le saguaro⁷⁸⁵, le cadavre de la maison⁷⁸⁶ des tribus indigènes du Mexique où la nature règne et les dieux agricoles⁷⁸⁷ sont au centre de la vie des Huastèques et des Olmèques⁷⁸⁸, l'auteure se concentre sur l'expression des voix à écouter par des pratiques d'intériorisation et de représentation d'une condition minoritaire ou d'injustice vouées à une prise de conscience nouvelle.

Enfin, la considération que l'on peut tirer des textes khouryghatiens dépend principalement du point de vue que l'on adopte dans leur observation. Si, contrairement à la plupart des épisodes cités, on tenait compte des cultures et des conditions autres à travers leurs spécificités par un principe inclusif, et non exclusif, les faux obstacles entre elles pourraient être franchis et éliminés.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Fables pour un peuple d'argile* suivi de *Un lieu d'eau sous la voûte et de Sommeil blanc*, Paris, Belfond, 1992, p. 53.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 18 et p. 50.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸⁷ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Fables pour un peuple d'argile*, *op. cit.*, p. 18 : « La fin des combats te tasse aussi bas que ta luzerne / tu annonces à ton Dieu que tu as changé de dieu/ et qu'il faudra attendre pour voir repousser/ ton maïs et tes prières ». L'auteure reprendra ces thèmes quatre ans plus tard dans son roman *La Maestra*. Sur les liens intertextuels de ces deux ouvrages lire le chapitre « Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*. Le roman des sept couleurs » in Pierre Brunel, *Voix autres, voies hautes. Romans des femmes au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 177-188, ainsi que l'analyse du prisme des couleurs in Gisèle Vanhese, art. cit.

⁷⁸⁸ Selon Gisèle Vanhese, « la présence talismanique de l'Ailleurs » se concentre dans ces emprunts étrangers qui restituent l'espace du voyage à travers l'écriture des anthroponymes, toponymes et xénismes « qui irisent la langue française de couleurs chatoyantes ». Cf. Gisèle Vanhese, art. cit., p. 108.

3. VERS UNE APPROCHE TRANSCULTURELLE

3.1 De l'instabilité culturelle des métaphores

Bien que l'ensemble des signifiants ne prétende pas être exhaustif, il est tout de même assez représentatif des éléments territorialisés récurrents chez Khoury-Ghata. Au vu de ces quelques exemples analysés, la perspective adoptée dans les liens tissés entre signifiés et signifiants ne se limiterait pas à un constat d'effectives différences exprimées dans des variantes culturelles naissant d'une unité psychique de l'humanité⁷⁸⁹ ou de la genèse réciproque du geste et de l'environnement⁷⁹⁰. D'où et dans quelle direction se développeraient alors ces variantes ? Seraient-elles déterminées par une volonté, voire un besoin, de reconnaissance et de légitimation de sa propre existence culturelle en passant par l'appartenance à un « État-nation », ou bien, montreraient-elles un autre parcours à suivre ?

En effet, il nous semble qu'un tel éventail d'images, associées à des territoires culturels, affiche une conception de la culture qui, unie à l'appartenance nationale, se transforme en un nationalisme qui enferme d'autant plus chaque culture dans ses limites. Ainsi, celle qui pouvait être une volonté d'union par un interculturel promouvant un creuset commun d'où viendraient les principaux symboles qui, selon Durand, caractériseraient toute culture, risque de se retourner contre elle-même lorsque la défense des particularismes de chaque culture par rapport aux autres prime.

Cette structure exprime en effet une culture conçue exclusivement comme patrimoine. Par conséquent, la métaphore créée à partir de ce système serait déterminée par des invariants qui ne donneraient pas la possibilité d'une évolution ou, du moins, d'une ouverture des chemins déjà bâtis. Cette possibilité serait donnée par une autre perspective qui verrait la culture en tant que processus permettant des liens inédits et enrichissants. Mais pour arriver à formuler cette hypothèse il fallait d'abord comprendre quel type de dialectique s'instaurait entre les signifiants du système « universel » et ceux évoqués chez Khoury-Ghata.

Des imaginaires sont en effet « gravés » dans ces symboles, signifiants des métaphores khouryghatiennes, qui échappent aux modèles préétablis tout en y ayant origine. Les différents imaginaires évoqués déterminent dès lors des signifiés pluriels ne renvoyant plus à

⁷⁸⁹ Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

⁷⁹⁰ Cf. l'introduction sur le symbolisme de Gilbert Durand in *id.*, *op. cit.*

des variantes internes à une civilisation, mais montrant les possibles failles d'une telle perspective.

Si, d'un côté, les métaphores animales de Khoury-Ghata s'inscrivent dans l'universel de l'opposition posturale entre le « haut » et le « bas », d'un autre côté, les caractéristiques supplémentaires qu'elle y ajoute nous semblent revaloriser ces signifiants qui étaient devenus des symboles « fixes ». Ces variantes autour des métaphores animales mettent en avant la soumission des faibles et ce souvent par la violence. La dominante posturale du bas sert dès lors un métadiscours de la marginalisation et réalise une dénonciation pacifique de la suprématie des hommes sur les autres hommes par la colonisation et par la guerre, ainsi que de la domination des hommes sur les femmes à travers la surdétermination de leur petitesse tels des êtres vivants en absence de société.

En effet, les variantes liées à l'institution religieuse, représentée par les lois coraniques et le respect des traditions, et à l'institution politique, où la violence se fait par esprit de conquête de l'autre, sous prétexte d'une soi-disant supériorité, ne seraient pas envisagées autant comme culturelles que, plutôt, comme marques productrices de conditions de subalternité à dénoncer.

Ces aspects, qui contribuent à la représentation du national, ont également des répercussions sur la langue réglementée par les institutions officielles elles-mêmes. D'où les enjeux socioculturels qui dévoilent une certaine orientation des relations sociales, comme par exemple la passivité du genre féminin par rapport au genre masculin ou l'attribution du féminin aux animaux les plus infimes en arabe. Cependant, il semblerait que, dans les métaphores khouryghatiennes, cette association conventionnelle soit absente car la perspective d'une dénonciation sociale de la condition de la femme-femelle est privilégiée.

La portée de l'identification dans les métaphores au-delà des frontières libanaises s'est donc révélée tout à fait pertinente pour tester la capacité de tension entre les termes afin de mettre en valeur l'évidence de l'énoncé et d'amplifier ainsi le pouvoir évocateur de l'image qu'elle crée dans une dynamique qui ne soit pas que nationale. Ce « déplacement » a fait prendre à cette forme littéraire un plus ample souffle dans son action supposée de « passeur culturel ». L'exploration du dialogue entre plusieurs imaginaires concourrait ainsi au développement d'une prise de conscience des réalités autres qui étaient liées par bien d'autres éléments qu'une unité psychique, en nous faisant entrevoir un rapprochement des conditions sociales et identitaires, d'où le choix de poursuivre la recherche dans la direction d'autres symboles « universels ».

Les variantes les plus saisissantes opèrent au niveau des symboles liés à l'isotopie de la protection et de l'intimité pour le bouleversement de leur apparente stabilité, ce qui remettrait en question tout un système en vue d'une évolution des dynamiques culturelles.

Les métaphores agricoles récurrentes liées à la terre nous ont fait creuser sous la surface d'une association au national, à la patrie, en trouvant plutôt une référence au terroir dont la caractéristique de « terre ingrate » par la stérilité se révèle une piste intéressante pour une reconsidération de sa propre nation déchirée par la guerre et les intérêts géopolitiques, et ses conséquences sur les identités des peuples dont les maisons n'ont plus de murs.

Nous sommes en contact avec une image de protection apparente dont la précarité réduit le sens d'appartenance à un pays à la seule possession d'une porte. La revivification de la métaphore de la maison se produit, dans les romans, par la symbiose et l'identification entre les personnages et leurs demeures. Une tournure supplémentaire est d'ailleurs présente lorsqu'elle opère par sa fonction mémorielle, ce qui accroît le lien entre peuple et pays dans cet effondrement qui devient possibilité de reconstruction et de reconstitution d'une vie. Bien que le symbole solide de la demeure s'écroule sous les grenades, il est retravaillé de telle façon que l'on ne le voit plus sous un seul aspect, mais comme au travers d'un kaléidoscope. Le renvoi à l'expérience libanaise n'implique pas l'exclusion d'autres cultures, c'est la condition de souffrance qui l'emporte et qui vise au contraire à souder les communautés se trouvant dans ces mêmes conditions. Il s'agirait d'une nouvelle acception du national car revalorisée par ce partage avec les autres dans la littérature.

La démarche de revalorisation symbolique à travers les métaphores se poursuit au travers d'autres éléments. Notamment, l'eau, universellement reconnue comme source de vie, est une accentuation du caractère destructif des vagues puissantes des mers et des océans comme dans le cas des naufrages de *La Fiancée était à dos d'âne* et *Les Fiancées du Cap Ténès* ou de la véhémence du fleuve de *La Fille qui marchait dans le désert* ou encore la mer qui accueille les corps de suicidées dans « Les algues marines » et dans *Mortemaison*.

Nous avons ainsi remarqué que les éléments naturels sont effectivement un point de départ pour une réflexion identitaire et cela s'est révélé d'autant plus fécond dans les métaphores végétales dont la symbiose créée entre les êtres humains et la nature est visée à l'expression de la mort dans son association à la maladie ou au décès des héroïnes des romans et des conséquences de la guerre. Dès lors, l'arbre se métamorphose chez Khoury-Ghata et s'identifie aux enfants, aux maris partis en guerre, comme dans *Elle dit* où les femmes du village en montagne, restées seules conversent avec la nature, une végétation anthropomorphisée à travers les verbes d'action.

Puis les symboles des astres ont attiré notre attention pour l'explicitation du décalage dans la perception différentielle de la lune et du soleil en fonction de l'origine culturelle, origine qui métamorphose, enrichit la langue française et en détermine une caractérisation tout à fait bouleversante aux yeux du lecteur occidental. Elles dévoileraient dès lors une valeur littéraire qui est productrice de sens en termes de dynamiques dépassant l'interculturel. En effet, le phénomène de l'inversement des genres grammaticaux et la permanence du sens culturel d'origine dévoilent un imaginaire nouveau fait d'un brassage de cultures.

Enfin, chez Vénus Khoury-Ghata l'image de la pierre, renvoyant à la sensibilité héritée du mythe d'Orphée, ainsi qu'à la dureté des pierres de la lapidation, relève d'un élargissement de l'espace des possibles, encore une fois, voué à l'émergence de l'histoire d'un peuple par l'importante fonction mémorielle qui lui est attribuée⁷⁹¹.

Ainsi, les animaux, la terre, la maison, l'arbre, les astres, la pierre, symboles apparemment solides, entreprennent, en effet, un nouveau chemin par les métaphores khouryghatiennes s'éloignant des modèles préposés en invitant le lecteur à considérer de nouveaux horizons par rapport à ceux qui lui ont été fournis. Le patrimoine de ces images n'en sort pas détruit, mais ce « déraillement » suggère la nécessité de considérer les symboles, et par conséquent la culture qui les a créés, en mouvement, dans une évolution constante.

Ces dynamiques dévoilées par les métaphores attirent alors notre attention sur la contextualisation des lieux et des espaces où les variantes issues d'une perspective interculturelle sont d'autant plus susceptibles de paraître. Ces sujets ressortent du contexte socioculturel qui caractérise les textes, notamment par des moments quotidiens facilement repérables dans les romans.

En effet, Vénus Khoury-Ghata met en scène des éléments qu'elle soutient ne pas retrouver en France, ou qui sont présents sous des modalités différentes, en marquant volontairement un décalage d'échelles de valeurs culturelles, et qui renvoient à l'idée d'interculturel à travers la langue, la religion et les traditions populaires, dans des champs qui seraient effectivement réglés par les institutions.

La notion de mimesis, au sens classique du terme, devient ici primordiale car elle « évoque un corps de percepts dans lequel le public reconnaît ses propres normes et ses propres valeurs⁷⁹² » et concourt à la formation de l'image et à son éventuelle représentation. Ce serait

⁷⁹¹ Cf. le poème « Pierre du Liban » tiré de *Terres stagnantes*, cité et analyse au sous chapitre 3.3 *Les identités fractales* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁷⁹² Cf. « Mimesis » in Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'Hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 306-307.

dans ces « facteurs d'identification et d'authentification⁷⁹³ » que les peuples développeraient un sentiment d'appartenance à leur territoire incitant à une différenciation par rapport aux autres qui s'explique par une représentation produite à partir de l'intérieur de ses frontières afin de constituer des images qui renvoient à leur propre zone imaginaire d'identification.

Cet aspect est tout particulièrement souligné par Vénus Khoury-Ghata dans la mise en scène de petites communautés en isolement, enfermées dans leurs traditions et les difficultés que ce cloisonnement provoque dans les contacts avec une autre culture, souvent représentée par une héroïne d'origine française. Non seulement la communauté est coupée du reste du monde, mais aussi l'endroit où elle est installée.

Les valeurs heuristiques de cette mise en scène se dédoublent face à la signification de l'isolement. L'idée du danger d'un nationalisme affirmé est représentée par Khoury-Ghata dans les romans par la difficulté à dépasser les éléments spécifiques d'une culture et qui s'exprime souvent par une distance marquée géographiquement et culturellement.

Enfin, pour répondre à la question que nous nous sommes posée au début de cette partie sur le positionnement de Khoury-Ghata dans la représentation de son pays, le dépassement des frontières du discours « monoculturel » libanais afin d'en déterminer les dynamiques subjacentes s'est révélé, nous semble-t-il, tout à fait utile afin de rendre visible les enjeux énoncés.

Or, cette perspective interculturelle nous a effectivement fait retourner à la stratification « patrimoniale » déjà rencontrée dans l'imaginaire nationaliste car, malgré la prétendue genèse réciproque du geste comme collant des cultures entre elles, chaque culture se construit individuellement, sans échange authentique et avec une certaine résistance à l'intégration des cultures subalternes.

Notamment, la synthèse entre les images produites par les métaphores dans les poèmes et celles dans les romans, en les analysant synchroniquement afin de tracer le fil rouge qui caractériserait la poétique de Vénus Khoury-Ghata, montre un écart qui serait dû à un principe différent d'union entre cultures.

Bien que la portée du patrimoine des recherches anthropologiques en lien avec la psychanalyse puisse être pertinente et montre une perspective qui dans les sciences humaines a permis de reconstruire les origines communes qui lient nombre de cultures, la métaphore khouryghatienne demande un élargissement de son espace d'action pour la création de nouvelles constellations qui ne se limitent pas à des socles culturels distincts. Ce type

⁷⁹³ Sophie Croiset, *op. cit.*, p. 195.

d'approche empêcherait en effet le développement de la multiplicité des cultures. Par conséquent, il nous semble qu'un autre angle d'étude puisse rendre possible cette volonté de partage qui caractérise la poétique khouryghatienne relevant d'un projet « humanitaire ». Nous proposons en conséquence une deuxième lecture possible, notamment une vision transculturelle.

Le style de Khoury-Ghata s'adapterait ainsi aux dynamiques actuelles par des métaphores « passeurs culturels », celles dont le pouvoir évocateur n'a pas origine dans un symbole universel, mais concourt à en créer un nouveau sur les bases d'une culture conçue comme processus, à travers un langage renouvelé.

Dans cette optique, le sentiment d'étrangeté dégagé par la métaphore assumerait alors, peut-être, une valeur différente qui caractérise un transculturel suggéré par l'image produite à partir du texte. En effet, en ce qui concerne les arrière-langues, même si elles ne sont explicitées que parfois, Vénus Khoury-Ghata représente ces imaginaires autres qui vivent à travers la langue française dans un brassage dont le résultat concourt à étendre l'imaginaire humain. Son œuvre est enrichie par un langage fait des tournures de l'arabe, de l'espagnol, de l'italien avec le sens du français. Il nous semble qu'une conjoncture des cultures se traduit par une accumulation de leurs spécificités en marquant une nouvelle expression.

Le transculturel comme perspective d'exploration, couplant les nouvelles modalités d'interactions culturelles de Glissant et l'effet de lecture produit à travers une métaphore qui suivrait ces modalités, nous paraît constituer une contribution positive à notre perspective de recherche, notamment pour l'intérêt de la culture en mouvement et du partage entre cultures qui caractérise un tissage suivant leur évolution.

Dès lors, d'autres éléments intéressants nous semblent animer les identifications analysées et nous orientent vers une revalorisation des invariants en termes d'interaction culturelle et de réflexion identitaire. Afin de suivre cette direction qui nous semble intéressante pour la présente recherche, nous réévaluerons le rapport que Vénus Khoury-Ghata crée entre ses images et la réalité par le prisme de sa perception visant à une dynamique où les lignes de force œuvrent en faveur de la perspective transculturelle.

3.2 Pour une réévaluation des invariants

Nous apercevons cette perspective par le jeu stylistique conscient que Khoury-Ghata opère sur le même signifiant où la culturalisation se fait non dans le sens de la suprématie d'un héritage, ou d'une domination des autorités institutionnelles, mais en se libérant de ce type de contraintes, afin de montrer les interactions possibles qui dépassent la relation invariants/variantes pour opérer une Relation construite sur les lieux-communs à partir des variations culturelles.

On dépasse alors par exemple l'archétype de la maison comme symbole protection et d'intimité, pour partager également les mesures et les conditions de vie des civilisations où se transfèrent les héroïnes khouryghatiennes. La misère qui caractérise la maison de Noor dans *Sept Pierres pour la femme adultère* ou encore le décalage dans *La Maestra* entre la maison avec un jardin où habite l'héroïne Emma Chattlehorse, et les huttes des Huastèques qui, vus par l'œil des Occidentaux ne seraient que des bicoques, un village qui n'est pas viable, ne sont que quelques exemples de la modernisation et revivification de ce symbole autrefois invariant⁷⁹⁴.

En effet, nous avons observé plus haut que la maison devient symbole de la chute : l'inexistence de murs et la seule présence d'une porte que les réfugiés chargent sur leurs épaules, faute d'une patrie, transforment leur corps dans leur seule certitude et leur lieu de protection. La maison est renversée, son signifié est issu d'un environnement autre qui n'est plus identifiable dans la figure maternelle qui protège. Cela est dû également à la nouvelle condition instable de la figure féminine et qui émerge tout particulièrement chez Khoury-Ghata, prête à dénoncer l'injuste exclusion des femmes reléguées à une condition inférieure à celle des hommes.

Un aspect supplémentaire est donné par la demeure marquée par un mouvement insolite. Dans *La Voix des arbres*, la maison part, migre, laisse la porte avachie sur le seuil⁷⁹⁵ dont la porte, dans tant de poèmes, ne constitue que ce qui en reste car elle n'a plus de murs.

On dirait que, dans ce poème qui a été réécrit par rapport à une première version parue en 1980 dans le recueil *Qui parle au nom du jasmin ?*⁷⁹⁶, Vénus Khoury-Ghata nous livre une

⁷⁹⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, *op. cit.*, p. 59 : « Ils [deux individus cravatés et chapeautés venus de la part des autorités du Mexique] ont discuté une journée entière [...] pour conclure que le pueblo n'est pas viable. Nécessite absolue de le reconstruire ailleurs, de préférence en étages, sept, pour remplacer les sept huttes.[...] Puis un village sans chèvre et sans âne, n'est pas un vrai village, mais un...On attend un gros mot, non ce terme d'*edificio*, dit sur un ton désespéré. Rares parmi eux ont vu un édifice. Ils ne peuvent pas imaginer une maison au-dessus d'une maison ».

⁷⁹⁵ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, *op. cit.*, p. 23.

image anticipatrice de celle des recueils suivants : la fin de la maison se profile par le départ de toutes ses pierres, la maison même claque le sud derrière son dos et s'en va une poutre sous chaque bras, elle s'adresse à la porte, la seule qui reste au même endroit, la seule dont les réfugiés de *Au sud du silence* disposent comme patrie. La maison se hisse sur la pointe de son seuil, gesticule des volets en voyant un chemin arriver de loin, cligne de la lucarne quand ses vitres éclatent en sanglot dans les bras du premier venu⁷⁹⁷.

Dès lors, la relation entre le signe de la maison dans le texte et la réalité empirique n'est pas, dans ce cas, fruit d'une fracture, mais plutôt d'une arrière-condition qui rassemble plusieurs cultures, la plupart du temps subalternes.

Sur la même lignée que la demeure, Vénus Khoury-Ghata décèle une notion de la Terre au travers d'images du retour aux sources ; des sources qui ne correspondent pas aux racines qui nous lient à notre pays. En effet, loin d'un ensemble de territoires et de nations, elle promet un contact plus direct et plus profond avec la terre dans son sens premier, la terre comme matière. Elle est féconde, mais peut être aussi stérile, une terre qui déborde du sang des ensevelis de guerre.

La terre est le signifiant de la femme à « creuser » et du pays sans frontières des morts dont la vie reflète celle des vivants⁷⁹⁸. La terre comme terreau, et non pas comme territoire, est ainsi l'un de nouveaux possibles « injectés » par les arrière-cultures qui habitent le texte, et il est également l'un des outils à travers lesquels fonctionne le mode opératoire des métaphores khouryghatiennes. En effet, elles présentent plusieurs arrière-cultures réunies et, par le biais de leur dynamique interne, ces métaphores rendent manifeste l'opération transculturelle. Cela est particulièrement net dans *Les Inadaptés* pour la culture africaine et dans *La Maestra* et *Fables pour un peuple d'argile* pour la culture huastèque.⁷⁹⁹

Le signifiant de l'eau est aussi redéfini par une première identification de l'homme à l'océan qui à son tour assume une corporéité. Cet océan, qui sera présent jusqu'à *Terres stagnantes* et qui après deviendra la mer, est l'exacte traduction de *bahr*, ce qui indique la rivière, mais également une étendue d'eau qui peut être beaucoup plus large que la mer. Dans ces lignes, nous comprenons l'immensité qui est ici identifiée avec la peau large et la poitrine

⁷⁹⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Qui parle au nom du jasmin ?*, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1980.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁹⁸ Voir le sous chapitre 2.2 *Le corps des obscurcis : privilège des morts et conflit des vivants* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁷⁹⁹ Pour d'autres réflexions sur le symbolisme évoqué dans *Fables pour un peuple d'argile*, notamment sur le soleil qui éclaire « de noir l'univers » (*ibid.*, p. 161), sur l'arbre comme symbole du cycle de la naissance, mort, renaissance et le sang et le miroir comme symboles qui suivent les structures anthropologiques analysée dans cette partie, lire Gisèle Vanhese, art. cit., p. 107-122.

vaste de son père : « Mon père à la peau large comme une cape de guerrier / Mon père à la poitrine vaste tendue comme un voilier / Mon père est l’océan⁸⁰⁰ ».

Puis Vénus Khoury-Ghata part à la recherche d’une dimension totalisante et individualisante en même temps, surtout à travers sa poésie. Elle garde, d’abord, un équilibre entre la totalité que le sujet de la nature couvre, et la spécificité qui caractérise ses représentations et ses significations symboliques au sein de chaque culture, puis elle les mélange avec des nuances supplémentaires attribuées aux métaphores végétales. Les actions et les caractéristiques concourent au rapprochement de l’homme à la nature en créant une sorte d’empathie avec la pluie bavarde, les cactus grincheux, le sable irrité, les ronces coléreuses de *Les Inadaptés*⁸⁰¹.

Dans *La Voix des arbres*, des représentations totalisantes de la nature nous initient à leur future évolution dans des arbres guerriers que nous lisons une décennie plus tard dans *Où vont les arbres ?*⁸⁰². L’image de la forêt peureuse, qui panique à la vue du soir, est livrée à l’imagination du lecteur. Dans cet univers d’arbres anthropomorphisés se profilent le frêne craintif qui s’emmitoufle dans son écorce et retient sa respiration jusqu’au matin, le sapin qui essuie sa sueur et appelle au secours, puis nous rencontrons le saule qui pleure toutes ses feuilles et supplie le ver luisant d’éclairer les ténèbres, et, enfin, le chêne qui garde sa dignité et prie le dieu de la forêt de hâter l’arrivée du jour⁸⁰³.

Dans *Qui parle au nom du jasmin ?*, nous assistons, une fois de plus, à la fusion, qui se fait entre les êtres humains et la nature en soulignant une identification bénéfique avec cette dernière pour un renouveau : homme à l’écorce tiède⁸⁰⁴, son écorce surgit de l’étreinte végétale de deux êtres dont les regards concentriques donnent naissance à un aubier et dont les mots d’amour s’installent sur les hanches du vent sous forme des feuilles⁸⁰⁵. Dans ce recueil, l’anthropomorphisation par les sens, suggérée dès le titre, s’étend jusqu’à la dernière page pour rapprocher les éléments naturels à l’homme et créer un lien. Ainsi le soleil, la porte des maisons, l’église, le brouillard sont tous revivifiés à travers des verbes d’action⁸⁰⁶.

Le dialogue en termes de rencontre culturelle est presque absent dans ces poèmes afin de valoriser un retour à l’authenticité de la nature. Par conséquent, sauf pour le voleur qui chante

⁸⁰⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, op. cit., p. 38.

⁸⁰¹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 59.

⁸⁰² Voir le sous chapitre 2.1 *Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁸⁰³ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 30.

⁸⁰⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Qui parle au nom du jasmin ?*, op. cit., p. 8.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 72 et sa réécriture dans Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 26.

la Traviata en araméen pour être relâché par le réverbère⁸⁰⁷, les références à des civilisations ou des lieux en particulier sont plutôt rares.

Cependant, cet aspect sera mis en l'avant dans *Voyage du cerisier* où l'arbre part pour l'Amérique⁸⁰⁸. Il se déplace en quittant la famille de Nina qui sera obligée d'attacher son âne à l'ombre du tronc du cerisier. Cette dernière « se consume d'amour pour l'arbre absent [...] on se demande d'où les larmes prennent leur source⁸⁰⁹ ».

C'est à ce moment que Vénus Khoury-Ghata nous raconte l'histoire de son pays, de son petit village pendant la période d'hiver à travers le personnage de la petite fille Nina. Nous lisons la misère de cette famille où Nina touille la neige pour le souper, ainsi que la mort d'un enfant que la mère plante dans la terre juste avant de rentrer et démanteler la maison⁸¹⁰.

La colère du père, la lampe éteinte, l'encrier renversé sont des marques de l'inspiration biographique qui n'abandonnent jamais les œuvres khouryghatiennes. À distance de décennies, il nous semble relire *Le Fils empaillé* en vers. Le frère de l'auteure voyage comme le cerisier. C'est lui qui est ce même enfant mort que la mère de Nina enterre :

Même silence des chatons et du puits
la colère du père renverse la maison
personne ne ramasse les débris de l'encrier
la lampe n'applaudit plus avec les lucioles
nous sommes riches de quatre murs
nous ne partageons la lune avec personne
ni ne consolons aucun nuage
un nuage c'est fait pour pleurer⁸¹¹

La combinaison du cerisier qui part et de l'enfant qui pourra jouer avec les billes que la mère a rangées par ordre de taille quand il sera « moins mort⁸¹² » exprime une similitude par une absence tellement forte qui semble les identifier. L'arbre est l'enfant dont l'herbe qui pousse sur son lit est blanche⁸¹³.

L'image de la mer-mère est livrée à travers la stimulation de l'odorat, par l'« odeur laiteuse des vagues qui applaudissent des deux mains lorsqu'un petit noyé remonte à la surface⁸¹⁴ ». Le père de famille écrit des lettres au Cerisier qui, à juger du poids

⁸⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 41 et sa réécriture dans Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, *op. cit.*, p. 31 où l'on lit le chant de la « version talmudique » de la Traviata.

⁸⁰⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Voyage du cerisier*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁸¹² *Ibid.*, p. 14.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ *Ibid.*

« d'abondance et de prospérité⁸¹⁵ » de sa lettre de réponse, a fait fortune en Amérique. Ainsi, une vue d'ensemble des hommes d'Amérique commence à travers les lignes écrites par Cerisier à cette famille qui plie chaque soir son ombre : il leur écrit que ces hommes dorment debout comme les chevaux et qui, vus de nuit, ressemblent à des échardes.

Dans cette partie du poème, à travers l'image de l'arbre anthropomorphisé et l'acte de voyager, Vénus Khoury-Ghata nous présente des traditions inconnues au Cerisier et à d'autres arbres mouvants et qu'ils racontent selon la perception qu'ils en ont.

L'hiver venu en Amérique, le Cerisier, se retrouvant tout seul, se demande pourquoi il n'a pas emporté son ombre. Les moineaux mangent ses noyaux et jettent la chair par-dessus leurs épaules, le vent lui dit de dessiner sa peur, alors il dessine une « invasion d'herbe silencieuse⁸¹⁶ ». Un grenadier entre en scène, il vient de l'Anatolie et il se demande « que dessine-t-on dans les pays qui n'ont pas de minarets⁸¹⁷ » :

Les hommes d'Amérique taillent leurs arbres
comme des crayons écrivent leurs enfants
au nord
leurs fenêtres au sud
avec des murs attachés à leur ceinture
le soir
ils font courir les chemins avec leurs chiens
les hommes d'Amérique dessinent Dieu de droite à gauche comme le désert
ventre creux comme l'olivier
soluble dans l'eau comme le saule
son ombre le précédant
et parfois l'inverse quand il prend à la terre
l'envie de se retourner⁸¹⁸

L'anthropomorphisation de l'arbre, métaphore très récurrente au sein de ses œuvres complètes, trouve une intéressante métaphore complémentaire exprimée à travers l'art figuratif. En effet, en 2005, Vénus Khoury-Ghata en collaboration avec l'artiste Diane de Bournazel, publie chez Al Manar, pour la collection au titre très parlant « Corps écrit », le recueil *Six Poèmes nomades : Voyage du cerisier*⁸¹⁹. Il s'agit de six poèmes tirés de *Voyage du cerisier* imprimés sur Vélin d'Arches où le manuscrit de Vénus Khoury-Ghata s'entrelace aux illustrations de l'artiste. Une illustration a particulièrement retenu notre attention : elle représente la petite Nina debout et son ombre est celle d'un arbre. Au verso de cette illustration, le cerisier est dessiné sur le pli entre deux pages et montre l'une de ses branches

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁸¹⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Six Poèmes nomades : Voyage du cerisier*, [illustré par Diane de Bournazel], Neuilly, Al Manar, 2005.

devenues main, qui empoigne une plume, la même dont il s'est servi pour écrire les lettres à sa famille. Ces illustrations, en soi très linéaires, dévoilent, avec la simplicité de l'imagination, l'univers complexe où les identifications entre hommes et arbres sont possibles. Le renvoi au retour aux sources, à travers une immersion dans la nature, est constant.

Le choix des plantes aux valeurs et aux symbolisations positives est une autre stratégie qui relève d'une volonté de changement de perspective et d'en donner conscience au lecteur par le renversement des images habituelles. Dans *Le Fleuve*, l'écho à *La Maestra* est fort évident par la glycine moribonde⁸²⁰. Dès lors, le symbole de l'amitié et du pardon se transforme ici dans le symbole de la maladie en s'inscrivant dans l'isotopie de la mort avec le figuier de *Le Facteur des Abruzzes*. Dans ce recueil, une forêt inédite⁸²¹ s'est construite autour de son lit, « verticale comme des fils de fers chauffés dans une forge [et] horizontale comme les strates des carrières désaffectées⁸²² », le cimetière est aménagé comme une maison de poupée⁸²³, le brouillard est un nuage apprivoisé du coton, des vapeurs de cuisson échappées de la marmite du diable⁸²⁴ : un imaginaire autre n'appartenant peut-être qu'à la subjectivité de l'auteure, mais qui présente des images qui décalent, déplacent et mobilisent une fixité figurative qui s'était consolidée dans le temps.

Les images utilisées par Khoury-Ghata dans ses métaphores convergent toutes vers une représentation de l'homme qui, étant réinterprété par des parallélismes avec la nature, participe au retour aux sources et est intégré au cercle de la vie. Ainsi, à côtés des arbres, nous retrouvons également les pierres dans leur déclinaison tombale d'abord de façon générique, puis dans leur signification en Orient et en Occident.

Pour l'instant il nous semble important de tirer une première conclusion sur ces nouveaux éléments s'écartant des symboles classiques, car cela constituera l'un des fils rouges qui tissent la poésie khouryghatienne dans son ouverture aux réalités culturelles autres : le nouveau moteur créatif qui concourt à la production de métaphores est le mouvement.

Deux autres exemples de symboles « instables », le soleil et la lune, relèvent d'interactions particulières. Leurs variations principales fondées sur le sexe attribué à ces astres montrent, en effet, non seulement la place différente qu'ils occupent selon la culture d'origine, mais aussi les interférences et l'accumulation de ces images multiples nées de croisements culturels qui invitent à adopter un regard pluriel.

⁸²⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, op. cit., p. 26.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸²² *Ibid.*, p. 17.

⁸²³ *Ibid.*, p. 37.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 21.

Ensuite, les variations autour de la pierre, universellement reconnue pour sa dureté, tel un objet apte à la construction pour sa solidité, l'investissent de nouvelles références qui permettent le lien entre de nombreuses cultures composites par la fonction mémorielle comme moyen de reconstruction. Khoury-Ghata repère et dénonce les pratiques négatives, telle la lapidation, afin de les exclure, et montre, dans cette nouvelle interprétation l'importance d'en retenir l'aspect positif afin d'évoluer vers d'autres directions.

Par exemple, une nuance supplémentaire est présente dans une variation des pierres tombales qui ne sont pas seulement liées à la mort, comme les pierres de la smala d'Abdelkader dans *La Fiancée était à dos d'âne*, mais aussi comme résolution contre la « disparition totale⁸²⁵ » par les stèles chevalières de Lodève dans la Languedoc. Dans ce recueil, les pierres, comme les arbres, essaient de retrouver les défunts « précaires », ces morts qui continuent de marcher sous la terre en représentant un cercle de la vie qui ne se ferme pas, mais continue par la nature. Tout en gardant bien présent le contexte des croisades et de ces hommes saisis par la glaise, l'auteure s'aventure dans le mélange des traditions funéraires des sociétés anciennes où le rituel du défunt brûlé, les deux monnaies sur les yeux pour payer le passeur vers l'au-delà⁸²⁶, était très répandu. Cette monnaie minérale⁸²⁷, qui s'unit à la métaphore des arbres en pierre, nous renvoie à une image de vie et, en même temps, une image des morts différente.

Arbres démunis de branches, miroirs sans tain⁸²⁸, ces stèles complices deviennent lieu de rassemblement des croisés, « ces Marcheurs de Dieu qui arrêterent de marcher » : « Celui qui mourait adossé à l'arbre / appartenait à l'arbre, / à la constellation des étoiles / qui cousaient ses paupières avec un fil de feu⁸²⁹ ».

Telle que la définit Salah Stétié dans la préface à cet ouvrage, Vénus Khoury-Ghata exprime effectivement « son obsession jamais rassasiée de la disparition totale. [...] La stèle ravive l'absent qu'elle abolit, l'absence ronge la stèle qu'elle amplifie⁸³⁰ ». Appelée à écrire à quatre mains avec Alain Gorius des poèmes voués à la mémoire de ces pierres tombales venues des croisades en Orient jusqu'en France, les deux textes se succèdent pour se rencontrer à la fin quand le seigneur Pégairolles de l'Escalette revient à sa forteresse sur sa monture assoiffée et épuisée. Personne ne va à sa rencontre. Le conte se termine sur l'enclos,

⁸²⁵ Vénus Khoury-Ghata, Alain Gorius, *Stèle pour l'absent*, [préface de Salah Stétié], Neuilly, Al Manar, 2006, p. 9.

⁸²⁶ Cf. Francesca Ceci, « La deposizione della moneta nella tomba : continuità di un rito tra paganesimo e cristianesimo » in *Histria Antiqua*, n° 13, 2005, p. 407-416.

⁸²⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Stèle pour l'absent*, *op. cit.*, p. 25.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 9.

là où se trouvent les pierres tombales réservées aux seigneurs et aux moines, le chevalier est enfin à sa place, sous la stèle qui l'avait attendu. Quand elles sont debout, ces stèles modelées par la main de l'homme sont identifiées à des arbres pierreux et, couchées, elles sont assimilées aux arbres abattus par la tempête⁸³¹. Privées de toute vie, ces sépultures modestes éparpillées sont tout et son contraire, des pèlerins pétrifiés en pleine marche, puis des pèlerins enracinés dans le sable qui sont devenus roches à force d'attente.

Enfin, les mots aussi sont chargés d'imaginaires pluriels et ne sont plus que des tentatives de rencontre filtrée par les effectives différences linguistiques, mais ils se transforment en corps naturels et nomades dans le monde. Les mots marchent et, dans *Au sud du silence*, ils se métamorphosent en chevaux et suivent les humains, ils deviennent une tribu de mots nomades, « celle qui casse ses mots sur ses genoux pour faire du feu, celle qui use de ses mots comme d'une poulie / pour puiser son eau / s'habille de silence quand le sommeil horizontal / tire sa ligne blanche sur le visage des vivants⁸³² ». La valeur des mots s'ouvre ici du discours textuel à la réalité à travers une nouvelle sémantique que Vénus Khoury-Ghata leur donne en leur soufflant un élan de vie par le renvoi à la manualité et aux tâches agricoles.

Puis, dans *Le Fleuve*, Vénus Khoury-Ghata raconte les mots dans ce parcours d'exploration de leur origine commencé avec *Compassion des pierres*, où l'auteure raconte des mots d'origine obscure qui sont l'ordinaire des morts, des mots qui dorment dans les huches et se réveillent avec les miroirs, revêtent leur écho, s'aventurent dans la ville⁸³³. Les mots sont ici des passants, des êtres errants qui « traversent les bouches sans regarder / boitent tantôt d'une consonne tantôt des deux pieds / pourrissent au contact des lèvres/ terminent leur parcours dans le caniveau⁸³⁴ ». L'image des cailloux de larmes pétrifiées de la femme escaladant la montagne⁸³⁵ crée une complémentarité avec la « compassion » des pierres qui accueillent les morts⁸³⁶, en faisant écho au recueil homonyme publié la même année. Les mots marchent comme le fleuve et sont assimilés aux pierres dans certains poèmes, les pierres aussi s'animent en conséquence. Ces pierres en mouvement construisent la maison de la femme qui guette le fleuve, celles qui sont venues à pieds de derrière la montagne se sont hissées sur les épaules de l'air, les ouvertures dessinées par l'éclair et les murs parallèles au vent⁸³⁷.

⁸³¹ Cf. *ibid.*, p. 13.

⁸³² Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, *op. cit.*, p. 71.

⁸³³ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, *op. cit.*, p. 36.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 16.

Puis, les mots sont des loups qui s'alignent sur les cimes pour raconter à la lune leur difficulté à s'exprimer. Les pages du livre noir de l'univers, que la lune tournait en le calmant, racontent l'Orient, « un pays doré à la feuille [...] mais les loups ne connaissent pas l'Orient⁸³⁸ ». Le syllogisme créé par la transposition métaphorique des mots identifiés aux loups dévoile finalement que « les mots ne connaissent pas l'Orient ». La difficulté de s'exprimer de ces derniers marque, peut-être, l'impossibilité de communiquer. Il nous semble que par ce poème Khoury-Ghata signale l'obstacle de l'ignorance de l'autre dans les relations culturelles et il se place sur la même lignée des autres textes de notre auteure qui invite les lecteurs à connaître l'autre pour donner lieu à une rencontre authentique.

Cette rencontre s'exprime également au travers des lettres de l'alphabet dans *La Fiancée était à dos d'âne* quand sœur Cécile apprend à Yudah la religion catholique et l'alphabet latin par le biais d'un vocabulaire religieux. Nous remarquons que la novice et la jeune juive ont des mots différents pour nommer la même chose. À travers les lettres de l'alphabet, on dévoile également une transculturation des rituels religieux et divins⁸³⁹. Ainsi le A est comme l'A de Amen pour sœur Cécile, alors que pour Yudah c'est l'A d' Abdelkader, le B c'est la bénédiction et Yudah répond par le bar-mitsvah ; le C de Christ ne convient pas à la jeune Juive qui corrige la bonne sœur en Kabbale. L'enseignement de l'alphabet qui au départ semble pétri d'obstacles devient au fur et à mesure moyen d'appréhension de l'autre religion comme pour la lettre T que sœur Cécile désigne par le tabernacle et Yudah répond par le tabla et le talith en expliquant qu'il s'agit du châle de prière⁸⁴⁰. Ce sera avec le mot « Sahara » qu'elles seront d'accord et le prononceront d'une même voix « contentes de trouver un terrain d'entente⁸⁴¹ ».

En effet, complétées par ces caractéristiques supplémentaires, ces images « déraillent » de la vision universalisante du socle commun et de la conception interculturelle des faits qui en découle. Elles montrent que les métaphores, d'où elles sont créées, n'appartiennent pas uniquement à une prolifération des variantes. Au contraire, elles suggéreraient la présence de nouveaux enjeux qui ne se développent pas forcément en opposition à l'interculturel, mais qui dévoilent un autre angle d'où observer et explorer les objets clés. Cette perspective envisagerait un échange qui se réalise dans un désir de partage, sans barrières construites à partir d'une zone imaginaire d'identification qui délimite ces objets.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸³⁹ Voir les sous chapitres 1.1 *La transculturation de l'encens* et 1.2 « *Femme ou statue qu'importe* » : le contexte indéfini de *La Dame de Syros* et *l'éternité du site de Baalbek* dans la troisième partie de la présente recherche.

⁸⁴⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 56.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

À travers ces métaphores revivifiées des symboles archétypes universels, Vénus Khoury-Ghata transmet un message nouveau, qui embrasse plusieurs cultures en même temps sans pour autant écarter les cultures ataviques, mais tout en tenant compte d'une richesse qui permet l'émergence des cultures subalternes, comme elle le montre en particulier à travers *Les Inadaptés*, *Fable pour un peuple d'argile* et *La Maestra*. Ces nouvelles constellations montrent en effet une instabilité du symbole qui était présenté en tant qu'universel. Nous estimons que cette instabilité s'inscrit auprès d'une situation positive dans la considération des changements socioculturels qui suivent la nécessité de faire émerger et intégrer officiellement ces cultures subalternes mises en relation dans un réseau archipélique⁸⁴².

C'est dans cette nouvelle prise de conscience que celles qui étaient considérées des variantes, produites à partir des « invariants », deviennent de variations réfléchies visant à une réaction en termes de reconstruction et d'affirmation identitaires et qui nous permettront de mieux encadrer la portée de l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata dans la partie suivante.

⁸⁴² Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 31 : « ce qui du monde s'est diffusé en archipels [...] ces sortes de diversités dans l'étendue, qui pourtant rallient les rivages et marient des horizons ».

TROISIÈME PARTIE

**LA DIMENSION TRANSCULTURELLE DES MÉTAPHORES
KHOURYGHATIENNES**

La tendresse des pierres, la féminité du soleil et la virilité de la lune, le miroir comme refuge, la représentation des lettres de l'alphabet arabe en français, la langue qui est soupe des pauvres, la maison anthropomorphisée, la triade femme-arbre-mort, sont autant de métaphores khouryghatiennes dont la créativité et les interactions culturelles qui y bouillonnent dépassent tout territoire en s'ouvrant à la Terre.

En d'autres termes, la culture qui est représentée à travers ces images nous semble non seulement sortir des zones imaginaires d'identification, mais également de tout imaginaire nationaliste. Ces métaphores ne sont pas produites à l'intérieur d'une société spécifique et « enfermée » dans des frontières – et si elles le sont, c'est dans un but précis de dénonciation –, mais elles sont le résultat d'une culture en mouvement qui, sans nier ni oublier le patrimoine qui s'était créé par la poussée de l'État-nation, se développe à travers un concept d'évolution en suivant un processus différent.

La stratification patrimoniale fondée sur un principe exclusif de culture étant la cause principale de l'impossibilité de partage entre cultures, nous observerons les métaphores dans leur prise en compte de la condition des peuples dans l'évolution de la réalité sociale sur les bases d'un principe inclusif de différentes histoires se rencontrant dans cette figure de style.

Ainsi, dans cette partie nous essaierons de déceler la fonction principale de certaines métaphores khouryghatiennes dont les fins littéraires visent à l'interprétation de ces conditions évoquant non seulement la communauté libanaise, mais également plusieurs collectivités qui s'y rencontrent au sein d'une même humanité.

L'écart présenté dans les métaphores khouryghatiennes de la partie précédente nous fait réfléchir davantage à l'effet de lecture qu'elles produisent ; lequel joue un rôle, nous semble-t-il, plutôt important pour une redéfinition des dynamiques jusqu'ici analysées.

Ces métaphores montrent que ces représentations, fruit des dynamiques internes à chaque culture, ne sont qu'apparemment incompatibles. La tension et l'interaction que Vénus Khoury-Ghata réussit à créer entre les termes métaphoriques et métaphorisés, explicite en effet ces enjeux et guide l'esprit du lecteur vers une redécouverte et une « mise en réseau » de son propre imaginaire avec les autres imaginaires en envisageant une possible accumulation d'éléments, ce qui n'efface pas ses caractéristiques d'origine, mais les enrichit d'autres possibles apportés par les arrière-cultures.

Dès lors, l'une de ses stratégies stylistiques les plus intéressantes et qui amplifie l'effet métaphorique, sur laquelle joue Khoury-Ghata, sont les enjeux produits par la perception culturelle d'un objet tel que nous l'avons analysé dans la partie précédente.

Les fonctions, les caractéristiques et les représentations attribuées aux choses du monde par chaque culture concourent à la formation d'images complexes et plurielles. Ce sera à travers le sentiment d'étrangeté dans le texte, suscité par son contraste avec les structures anthropologiques inconsciemment imposées dans sa propre culture, que le lecteur pourra s'apercevoir du décalage. C'est à partir de l'identification et de l'observation de ce fait que le procédé d'accumulation des variations peut avoir lieu en donnant une image complète d'un même objet à travers une perspective d'acceptation et d'intégration d'autres cultures, abstraction faite de la vision stéréotypée de l'autre, utilisée comme simple miroir à travers lequel se définir par principe d'opposition.

Ainsi, ce sentiment d'étrangeté produit par la rencontre de deux éléments dans le texte, rencontre perçue comme inhabituelle et inattendue car renvoyant à des imaginaires apparemment dissemblables, est le signe qu'un changement des objets ou des symboles, qui autrefois étaient considérés comme acquis et immuables, a eu lieu dans le texte. En effet, nous essayons ici de montrer que, stimulés par la présence de l'arrière-culture, les valeurs et les qualités qui leur sont attribuées sont susceptibles d'évoluer.

À partir de la permanence de cette arrière-culture « traduite » littéralement en français dans les œuvres khouryghatiennes et qui provoque un bouleversement des jugements de valeurs des deux socles culturels concernés, il nous semble en effet possible de résoudre ce décalage en provoquant une interférence chez les lecteurs par l'inclusion de ces images.

Une des façons de dépasser cet obstacle réside en effet dans la recherche d'une réponse dans le nouvel imaginaire qui se crée en conséquence à un élargissement de l'espace des possibles, résultat d'un croisement et d'un mélange de perceptions qui, tout en étant différentes, se complètent et s'enrichissent réciproquement.

Pour réaliser cette démarche, la perspective d'une monoculturalité nationaliste ou celle d'une interculturalité paralysante, comme loupes à travers lesquelles étudier ce phénomène, nous ont paru restrictives car, nous le réaffirmons, les exemples tirés des œuvres de Vénus Khoury-Ghata nous montrent une volonté de dépassement de la référence à des « socles culturels » pour nous ouvrir au partage de plusieurs mondes.

Les dynamiques de dialogue et de rencontre suggérées à travers la forme de la métaphore ne demeurent pas seules et, au contraire, orientent vers l'observation d'autres représentations d'interaction culturelle qui peuvent opérer en termes de relation dans les textes khouryghatiens.

Nous voudrions ainsi tourner notre attention vers d'autres images qui ne sont pas toujours produites par des métaphores, mais qui, dans leur rôle de passeurs culturels en termes

d'accumulation des variations et d'« injections » des arrière-cultures dans la langue française, créent un lien entre un nouveau *tertium*, que nous saisirons une fois l'analyse conclue, et le souci pour la condition des peuples en suivant le chemin d'une réflexion identitaire.

Nous commencerons notre observation à partir de la transculturation des objets qui représente une première étape dans le procédé caractérisant l'œuvre khouryghatienne.

1. IMAGES POUR UNE RÉFLEXION IDENTITAIRE

1.1 La transculturation de l'encens

Nous allons maintenant analyser les caractéristiques visibles qui rendent concrète cette caractéristique de l'écriture transculturelle de Khoury-Ghata. Nous montrerons les réactions de la culture dominante face aux diversités de celle qui est considérée comme une minorité à partir de la transculturation des objets.

Cet aspect est tout particulièrement remarquable dans *L'Encens*⁸⁴³ où la tradition représentée par Hanum Aïssé choque les habitants taxant ses pratiques de diaboliques. L'imaginaire présenté à l'ouverture du conte marque délibérément la zone d'identification libanaise à travers la géographie, la religion et des pratiques culinaires traditionnelles. Ce renvoi si clair nous semble l'expression d'un choix bien conscient chez Khoury-Ghata.

Ce conte s'ouvre inopinément avec les odeurs mêlées de cannelle, de curcuma, et de cumin qui relèvent l'agneau cuit dans ses os de la Hanum Aïssé, seule musulmane installée dans le quartier chrétien de Beyrouth. Sa marmite « aussi vaste que le baptistère de l'église de la paroisse⁸⁴⁴ » contient des épices première cueillette fournies à cette dame ottomane par un de ses compatriotes qui tenait un petit kiosque derrière le souk des voleurs. Cumin, cannelle, curcuma, sont « ses marques de fabrication⁸⁴⁵ » que les enfants, les narrateurs de ce conte, se contentent de savourer de loin, leurs « narines palpitantes de plaisir⁸⁴⁶ » et qui font effectivement partie d'une hypothétique « marque de fabrication » de la zone imaginaire d'identification arabe, notamment par le cumin.

Le récit prend une autre tournure à partir de la mort du mari de la Hanum dont le corps est déposé hâtivement devant sa maison, paradoxalement, par deux infirmiers qui étaient dans une ambulance. Le mari, victime d'un terrible accident dont on ne connaîtra pas les causes, est laissé sur le trottoir le « visage tuméfié, [...] le souffle court qui tordait sa bouche ensanglantée, et les marques de pneus qui rayaient son corps⁸⁴⁷ ».

⁸⁴³ Vénus Khoury-Ghata, *L'Encens*, [illustré par Guy Calamusa], Neuilly, Al Manar, 2010.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pages non numérotées.

La réaction de la Hanum laisse les habitants du quartier bouche bée : aucune lamentation ni larmes, ni cris de vengeance sortent de sa maison où elle commence à cuisiner pour la toute dernière fois : « Cloîtrée chez elle, elle remplaça les trois C (curcuma, cannelle, cumin) par de l'encens⁸⁴⁸. » Cette manière d'exprimer sa tristesse et son deuil est perçue comme « inhabituelle dans le quartier⁸⁴⁹ » surtout pour les propriétés divines attribuées à l'encens dans l'imaginaire maronite, ce qui provoque les protestations des pères de famille qui frappent à la porte de la Hanum. Sa religion lui interdisant de se montrer aux hommes, Aïssé n'ouvre qu'aux mères des enfants qui regardent la scène de loin.

Ainsi, le rituel avec l'encens commence par « le bruit d'un pied martelant le sol avant de tourner, traçant des cercles de plus en plus serrés, de plus en plus rapides⁸⁵⁰ », le rythme répétitif et le bruit ensorcèlent les enfants qui s'approchent de l'entrebâillement de la porte et voient ce qui « n'avait pas de nom. Une main tendue vers le ciel, l'autre vers le sol, Hanum Aïssé s'était transformée en toupie⁸⁵¹ ». La Hanum devient en derviche tourneur « pour conjurer le malheur qui l'avait frappée⁸⁵² ». La description de cette scène vue par les enfants la charge d'un pouvoir magique mêlé à la sorcellerie et impliquant l'intervention directe du diable qui soufflait sur les braises de l'encens, « soucieux de la poursuite du rituel institué par le poète Rumi qui dansait pour chasser les idées noires et réunir dans un seul geste le ciel et la terre⁸⁵³ ».

La transculturation de l'encens est évidente dans ce petit conte qui présente deux cultures différentes selon les lois imposées par les religions respectives, la musulmane pour Hanum Aïssé, la seule de son quartier, et la chrétienne maronite des voisins beyrouthins. Ce qui est « dans [l'] imaginaire maronite, une denrée divine réservée aux messes et aux dernières onctions⁸⁵⁴ » se transforme en fumée diabolique, partie d'un rituel dansant pour chasser le malheur.

Bien que l'encens subisse une métamorphose, il ne perd pas sa connotation divine qui, comme le soulignent les narrateurs, fait partie de l'imaginaire maronite. Cette transformation n'est pas radicale, mais substantielle dans le sens où l'objet reste le même, mais son emploi

⁸⁴⁸ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁵¹ *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁵² *Ibid.*, pages non numérotées.

⁸⁵³ *Ibid.*, pages non numérotées. Dans ce conte où l'encens s'unit au mouvement tournoyant de la danse et la musique comme lien et moyen de communiquer avec Dieu, Khoury-Ghata amène le lecteur vers la découverte du soufisme et de l'ordre des mevlevîs. Pour plus d'approfondissements sur ce sujet, lire Alberto Fabio Ambrosio, Ève Feuillebois, Thierry Zarcone, *Les Derviches tourneurs : doctrine, histoire et pratiques*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

⁸⁵⁴ Vénus Khoury-Ghata, *L'Encens, op. cit.*, pages non numérotées.

dans le rituel de la danse cosmique des melevîs lui attribue une substance supplémentaire à intégrer à l'imaginaire des enfants-narrateurs.

Mais au lieu de résoudre ce sentiment d'étrangeté, en taxant de négatif l'acte de la Hanum, une distance supplémentaire s'interpose entre le rituel de la dame ottomane et les enfants maronites, c'est-à-dire la classification de ce fait à une sorte de sorcellerie, ce qui expliquerait la contextualisation différente de l'encens habituellement destiné à l'Église.

Khoury-Ghata illustre ici la représentation des peintures les plus connues en Occident sur la danse cosmique⁸⁵⁵, considérée la plus suggestive des danses melevîes. Sous l'emprise de l'extase, les derviches tourneurs lèvent la paume de la main droite vers le ciel et celle de la gauche vers la terre dans le *samâ'*, « l'éternel mouvement de la vie⁸⁵⁶ ». En particulier, dans ce conte, les couleurs bleu et indigo dominent les trois illustrations de Guy Calamusa qui représentent des moments de recueillement qui émergent du texte de Khoury-Ghata, comme la dernière illustration qui semble représenter à la fois le plat d'agneau relevé avec le cumin, la cannelle et le curcuma et la coutume d'un derviche tourneur vu d'en haut⁸⁵⁷.

Tout en tenant compte du fait que le récit se fait à travers les yeux et l'odorat des enfants, nous voudrions tourner notre attention sur la dimension diabolique qui est de suite attribuée à l'inconnu, ici représenté par le rituel de Hanum Aïssé. À la vue et à l'odorat s'ajoute l'ouïe : le bruit des pieds de la Hanum est ensorcelant, son rythme « diabolique, à force d'être répétitif⁸⁵⁸ », le choix du mot « toupie⁸⁵⁹ » est aussi saisissant ; il indique effectivement le jeu rappelé par la position prise par Aïssé, mais qui, dans son sens péjoratif, signifie également « sorcière⁸⁶⁰ ».

C'est la première fois que Vénus Khoury-Ghata manifeste d'une façon aussi explicite la transculturation d'un objet, et ce, notamment, à travers la loupe des communautés religieuses au sein d'une même nation. Elle porte la dénonciation d'ethnocentrisme à l'extrême en montrant non seulement l'opposition entre Occident et Orient, mais également entre deux « Orient(s) » différents, la langue, la position géographique et la culture étant les mêmes, ce sont les lois religieuses qui l'emportent.

⁸⁵⁵ Cf. Alberto Fabio Ambrosio, Ève Feuillebois, Thierry Zarccone, *op. cit.*, p. 162-164.

⁸⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 162.

⁸⁵⁷ D'autres illustrations sont présentes : une image avec trois voûtes précède le conte. Des esquisses de la lettre Ka, aleph, le chiffre sept, et mim en position finale orientent le lecteur vers la zone géographique où le conte se développe. L'image finale, elle aussi, est territorialisée et présente deux personnages qui conversent sous une voûte, assis par terre avec des esquisses des lettres arabes, dont on reconnaît distinctement la lettre mim, la lettre ra', et le chiffre sept.

⁸⁵⁸ Vénus Khoury-Ghata, *L'Encens*, *op. cit.*, pages non numérotées

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*

Bien que nous ne nous arrêtons pas sur la position sociale de l'encens au sein des maronites et des soufis, le message que ce conte transmet est celui d'une réflexion sur les enjeux culturels qui déterminent la place fonctionnelle d'un objet au sein d'une civilisation. En effet, la plupart du temps, l'objet serait considéré selon la position sociale qu'un tel peuple donné a vis-à-vis des Blancs ou d'une autre culture dominante.

Dans ce cas il s'agit de la religion « dominante », la Hanum étant la seule musulmane du village. La signification sociale de l'encens, liée à son rôle dans chacune des traditions maronite et soufi. Il nous semble que Khoury-Ghata essaie de changer le sens d'une transculturation des éléments de la culture « mineure » vers la culture dominante et de considérer plutôt une compréhension mutuelle qui ne pourrait se faire que par le choix d'adopter une attitude différente envers ce qui est déterminé comme « autre ».

Le processus d'une transculturation positive qui prenne en compte toutes les facettes de l'objet est ainsi entravé par les répercussions que l'empreinte de l'institution religieuse donne à ce dernier. Comment serait-il alors possible de sortir de cette bulle nationalisante de la représentation du pays afin de le faire tout en tissant également des liens avec les autres cultures ?

Il nous semble que l'une des voies trouvées par les écrivains libanais francophones de l'après-guerre soit tout particulièrement pertinente ; entre autres, la représentation par la nature en se libérant d'un contrôle institutionnel qui en modifierait les fins littéraires authentiques. Deux exemples nous paraissent ici intéressants car ils s'ouvrent au monde tout en représentant la spécificité de leurs pays ; il s'agit d'une statuette de Syros et du temple de Baalbek auxquels Khoury-Ghata consacre deux recueils.

1.2 « Femme ou statue qu'importe⁸⁶¹ » : le contexte indéfini de *La Dame de Syros* et l'éternité du site de Baalbek

En 2012, Dominique Tourte, directeur de la collection « Ekphrasis », a demandé à Vénus Khoury-Ghata de donner une libre interprétation d'une idole féminine nue aux bras croisés retrouvée dans les Cyclades remontant au III^e millénaire av. J.-C. Exposée au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines au musée du Louvre, le projet de cette collection,

⁸⁶¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Dame de Syros*, Tourcoing, Invenit, 2013, p. 33.

datant de 2010, se proposait de revisiter le discours descriptif qui commença avec Homère et sa description du bouclier d'Achille forgé par le dieu Héphaïstos dans l'*Iliade*.

La description précise et minutieuse d'un sujet, soit-il fictif ou réel, dont l'évocation est souvent enchâssée dans un récit, est reprise dans cette collection pour la représentation verbale d'une œuvre artistique « en [la] confiant au regard sensible d'un auteur⁸⁶² ». Ainsi, Vénus Khoury-Ghata fait raconter à la statuette « muette », qui n'a pas de bouche pour ne pas contredire le vieux sculpteur de Syros, l'histoire de la princesse Kia qu'elle accompagne sous terre pour des raisons qui restent ambiguës, comme le contexte qui demeure incertain. De fait, ce ne sont que les éléments paratextuels, comme le titre de l'œuvre et les photographies du livre ainsi que les références archéologiques, qui permettent au lecteur d'identifier cette statuette muette à la période néolithique et à la Grèce antique.

Sous une forme poétique qui s'éloigne de son « propre surréalisme⁸⁶³ » qui distingue des œuvres telles *Les Obscurcis* ou *Où vont les arbres ?*, Vénus Khoury-Ghata a recours à la tradition orale dominant au Proche-Orient, comme en Grèce antique et dans toute la zone méditerranéenne, pour « déterrer » cette statuette tel l'archéologue qui creuse la terre, jusqu'à ce que « le soleil lui tourne le dos⁸⁶⁴ », pour la prendre enfin dans ses mains et lui donner une nouvelle vie. L'auteure nous emmène de la sorte dans une alternance de scènes qui vont de la recherche à la découverte de la statuette, d'abord, à sa conception et à sa création par le sculpteur, après, et, enfin, à sa vie enterrée entre deux couches de terre avec ceux qui n'étaient pas amis des vivants⁸⁶⁵.

Ensuite le souvenir est tourné vers la mère de Kia, pour revenir au sculpteur et se terminer sur l'image de l'archéologue. L'allure du poème, qui devient conte, est rotative.

Cette description vivace de la statuette crée un lien entre ses lignes, ses traits et son histoire. Ainsi, elle s'inscrit ponctuellement dans le concept critique de l'ekphrasis, sans renoncer tout de même à l'introduction des constantes constituant la poétique de l'écrivaine. Bien que ces thèmes soient exprimés d'une façon plus limitée dans leur récurrence par rapport à d'autres œuvres, nous avons ici la précieuse opportunité de les voir œuvrer, travailler sur une statuette d'une toute autre époque et d'une toute autre provenance géographique.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 3.

⁸⁶³ Pendant un entretien avec Daniel Delas, Vénus Khoury-Ghata déclare d'avoir créé son propre surréalisme : « je n'ai jamais pu lire les poètes surréalistes au Liban car l'enseignement du français y était très traditionnel. J'ai donc 'inventé' mon surréalisme, comme dit Alain Bosquet ; puis j'ai été encouragée par Georges Schéhadé qu'admirait André Breton pour son étonnante imagination et son humour si étrange ». In Daniel Delas, « Vénus Khoury-Ghata » in *Le Français aujourd'hui*, n°121, collection Chronique de poésie, mars 1998, p. 122.

⁸⁶⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Dame de Syros*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁶⁵ Cf. *ibid.*, p. 15.

Les métaphores *stricto sensu* sont ici presque absentes. À l'exception de « je suis ma propre cage⁸⁶⁶ », la plupart du temps nous rencontrons de nombreuses similitudes qui n'impliquent pas d'identifications.

En effet, la statuette devient elle-même, d'abord, métaphore des morts, et puis, plus spécifiquement, de Kia. La représentation de l'homme à travers la statue par analogie iconographique, est ici réinterprétée par Khoury-Ghata.

Sans bouche, « les bras croisés sur la poitrine [...] cuisses soudées [...] regard tourné vers le dedans, jambes entravées⁸⁶⁷ », les statuettes du groupe des Cyclades, dont la féminité est « exacerbée⁸⁶⁸ » par ces caractéristiques, n'ont aucune accentuation des traits, elles représentent une statue qui est tournée vers le dedans, à l'opposé des statuettes paléolithiques comme, par exemple, la Vénus de Willendorf. Au-delà des formes longilignes et des traits presque esquissés, ce manque de contexte défini permet à l'écrivaine d'écrire une histoire « sans contraintes ».

Les motifs qui ressortent le plus et qui désignent le lien avec la poétique khouryghatienne, sont le monde des morts, où la statuette vit, et la figure de l'archéologue.

Le monde des morts est présenté dans son opposition à celui des vivants comme cela est le cas surtout dans *Ils*⁸⁶⁹ et *Les Obscurcis*. Comme dans la plupart de sa production sur les morts, les verbes d'action redonnent la vie à « ce qui n'était plus⁸⁷⁰ ». Les vivants les accusent de « jeter des pierres/ dans leurs sommeil / de crier avec les loups et l'écho / d'entraver la marche des fleuves⁸⁷¹ », aux gestes violents que les vivants attribuent aux morts enfermés sous terre, la statuette explique que leur mouvement ne se limitait qu'au déménagement « de concession en concession avec [leur] ossements friables⁸⁷² ».

Dans le poème *Ils*, les « forces invisibles⁸⁷³ » hantent et guident ces vivants, blasés au point d'être assimilés aux morts, et l'intertextualité avec *Les Obscurcis* est évidente lorsque l'on fait référence aux « nouveaux venus⁸⁷⁴ » interrogés par les anciens. L'indifférence aux choses du dehors, comme le dit la statuette, caractérise en effet les morts qui ne s'intéressent qu'à leur vie sous leur couche de terre⁸⁷⁵.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁶⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Ils*, [cinq gravures originales de Sebastian Matta], Paris, Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993.

⁸⁷⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Dame de Syros*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 247.

⁸⁷⁴ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *La Dame de Syros*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 15 : « je faisais mienne leur indifférence / aux choses du dehors ».

À partir de ces représentations déjà présentes dans les autres recueils, de nouvelles images se profilent le long du poème où l'horizon est identifié comme « lieu de rassemblement des morts⁸⁷⁶ » et le fait que la statuette doit « enjamber la mer pour retrouver [son] jumeau, [son] pareil, [son] frère⁸⁷⁷ ». Ces vers ouvrent le poème à un éventail de possibilités dont le point de départ est celui d'une culture et d'une époque bien précises pour traverser la mer à la recherche de son pareil, ce qui rompt, du moins géographiquement, l'espace et le temps donnés.

D'ailleurs, l'horizon identifié au lieu de rassemblement des morts est une image inédite chez Khoury-Ghata qui s'ajoute aux « lieux sous terre ». D'un côté, elle rappelle le mythe du *non plus ultra* des colonnes d'Hercule, l'horizon comme nouvelle limite du monde connu aux vivants, d'un autre côté, il renvoie aussi à son objet non linguistique, à savoir la ligne apparente qui sépare la terre du ciel et visible par tout observateur, tel un lien entre les êtres humains au niveau mondial. La voix de la mère appelant Kia, qui survole Santorin et Chios, amplifie la volonté de contact avec l'ailleurs. En s'éloignant de Syros, l'île ressemble « à un damier/ noir et blanc⁸⁷⁸ ».

Encore d'autres civilisations sont évoquées dans ce recueil par une allusion aux traditions funéraires ; la statuette devait en effet accompagner « une reine morte, inhumée / avec ses bijoux⁸⁷⁹ », comme ce fut le cas pour de nombreuses populations depuis les Égyptiens qui le faisaient dans le but de garantir le repos et l'intimité aux cadavres.

Bien que cette référence à la claustrophilie soit vouée à garder un lien entre les conditions de l'époque et l'environnement où la statuette a été retrouvée, ainsi qu'avec sa fonction rituelle, la zone imaginaire d'identification renvoyant à la Grèce est quand même bouleversée par le mélange de rites provenant de plusieurs civilisations. Cela mène à une confusion, ou en tout cas, à une difficulté dans l'identification de la population dont on parle. En effet, il est fait référence à « ceux du dessous protégés entre deux pierres⁸⁸⁰ », mais également des morts « serrés dans leurs bandelettes⁸⁸¹ ».

Le culte des morts, qui représenterait l'une des traditions permettant d'identifier clairement une civilisation pratiquant certains types d'inhumations et les traditions reliées à celles-ci, se révèle ainsi être une tentative de communication, de contact entre plusieurs cultures sans exclure l'une ou l'autre dans le but de les rassembler.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

La dimension transculturelle se passe également par la comparaison entre l'aspect réel de la statuette et la métamorphose qu'en opérerait l'archéologue :

Demain
dans sa seule tête
il me dessinera des cils
collera du crin sur mon crâne
taillera une tunique à mes mesures
et des sandales à lanière pour mes pieds étroits⁸⁸²

La ressemblance dans la conception du métissage de la statuette créée par Roberto Matta où « la coiffe inca couvrait la toge égyptienne⁸⁸³ » est saisissante. Dans son chapitre consacré à la première réunion du Parlement international des écrivains à Strasbourg en 1993, Glissant qualifie cette statuette d'exemple même des œuvres métisses : « leur architecture donnant à voir la diversité rameutée par un artiste en une résultante inespérée [...] un peuple qui ainsi parle est un pays qui partage⁸⁸⁴ ».

Le deuxième motif qui est celui de l'archéologue qui creuse la terre est ici traité différemment par rapport aux autres recueils et à l'œuvre romanesque car l'homme qui « écarte la terre des deux mains avec douceur / comme sexe de fille impubère⁸⁸⁵ » n'a que partiellement la même référence que nous avons déjà décelée dans la partie précédente. Son acte de creuser et de parler à la statuette à travers ses outils passe en second plan quand il parle de la « gestuelle de l'arbre » pour dénouer les bras croisés. L'arborescence renouvelle l'étroit lien entre l'arbre et l'homme non plus par sa posture verticale, mais à travers les branches qui deviennent les bras ouverts de la statuette prenant une nouvelle forme, une nouvelle vie dans la tête de l'archéologue.

Dès le début, le vers « de vrais dieux pullulent sous terre⁸⁸⁶ » produit un sentiment d'étrangeté car il explicite un décalage entre la culture grecque antique où les dieux vivaient dans les cieux de l'Olympe, et leur « installation » sous terre dans le poème par une déterritorialisation des Cyclades, ce qui provoque une désorientation.

⁸⁸² Vénus Khoury-Ghata, *ibid.*, p. 29.

⁸⁸³ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁸⁴ *Ibid.* Tel que l'a fait Matta à travers une œuvre d'art, l'orientation de la littérature nous semble aller dans le même sens. Nicole Grepat-Michel affirme qu'« une constante mise à mal des frontières et des appartenances communautaires qui emprisonnent, s'opère lorsque l'écriture circonscrit un lieu où des paraboles humanistes sont plusieurs fois réécrites pour un partage des signes, du sens et pour une mutualisation des affects. L'espace de création est donc appréhendé comme un territoire littéraire qui ancre l'œuvre au sein d'un exil et d'un nomadisme, sans revendication identitaire excessive ni reniement pudique d'appartenance » in *id.*, art. cit., p. 327 et p. 328-329.

⁸⁸⁵ Vénus Khoury-Ghata, *La Dame de Syros*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

Le même fil rouge lie *La Dame de Syros* à *Baalbek*⁸⁸⁷. Site archéologique classé au patrimoine mondial de l'UNESCO en 1984, le site archéologique de Baalbek au Liban où surgissent les ruines des temples de l'époque hellénique, romaine et arabe, représente, par son architecture plurielle, un exemple du transculturel dans le temps. De plus, la traduction en arabe du texte de Khoury-Ghata sur la même page que les vers en français dans l'ouvrage consacré au site montre non seulement son inscription au patrimoine mondial, mais également le partage mondial de ce patrimoine par le mode de création littéraire de Vénus Khoury-Ghata qui écrit de droite à gauche, et de gauche à droite, en faisant rencontrer ses deux langues au milieu de la page.

Dès lors, Vénus Khoury-Ghata écrit les textes qui accompagnent les photographies prises par Laurent Abad, dans un élan circulaire qui traverse les époques et croise les cultures. Le site de Baalbek, tel qu'il se présente aujourd'hui à nos yeux, mélange en effet les règles de décor et les structures gréco-romaines auxquelles les Arabes ont ajouté des éléments propres à la pratique de leur culte.

Comme le dit dans sa préface Federico Mayor, directeur général de l'UNESCO, les pierres de ce site construit au cours du III^e millénaire av. J.-C. témoignent qu'« à Baalbek ce sont les hommes qui parlent à travers les pierres⁸⁸⁸ ». Le temple devient « vaisseau de pierre dont aucune vague n'arrive à faire tanguer la coque, voilier stagnant aux cordages inertes⁸⁸⁹ ». Les colonnes alignées, « arbres de marbre aux branches évanouies, érigées pour relier le ciel à la terre⁸⁹⁰ », sont « armées d'éléphants réduites à ses membres inférieurs, empierrées dans l'attente de l'ordre jamais formulé de foncer sur l'invisible ennemi⁸⁹¹ ».

Comme pour la statuette qui a donné lieu à *La Dame de Syros*, ce site « assoupi, allongé sur le silence d'une terre ocre, [...] ville fantôme [...] ville close sur elle-même⁸⁹² », face au Mont-Liban, évoque chez Vénus Khoury-Ghata les bâtisseurs de temples, le « faciès hilare⁸⁹³ » de Bacchus, le « visage bestial⁸⁹⁴ » de Pan ; les mots liquides des pluies qui parlent à Baalbek, les pierres n'ayant pas droit au chant, des pierres muettes, condamnées à n'être que réceptrices.

⁸⁸⁷ Textes de Vénus Khoury-Ghata in Laurent Abad, *Baalbek*, [photographies par Laurent Abad, préface de Federico Mayor, traductions en arabe par Rawad Tarabay], Paris, Arziates, Unesco, 1997, non paginé.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹¹ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹² *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹³ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, non paginé.

Le regard khouryghatien ouvre une brèche dans le temps actuel et nous montre l'arc « calqué sur la rotondité de la terre⁸⁹⁵ » devenu « aile de pierre gesticulant⁸⁹⁶ ». Les pierres accroupies à compter les pieds de ses conquérants deviennent « lieu de rassemblement des vents et des rumeurs⁸⁹⁷, » elles sont des murets condamnés à rester immobiles depuis des siècles, prêts pour un voyage « éternellement reporté, impatients d'aller planter leur ombre sur d'autres continents⁸⁹⁸ ». Le texte de Khoury-Ghata ne se limite pas à un regard sur le passé et bien qu'il s'agisse de la valorisation d'un patrimoine mondial, le ton est différent par rapport, par exemple, à celui très emphatique de *La Montagne inspirée* de Charles Corm⁸⁹⁹.

Le déplacement, le contact avec d'autres cultures vers d'autres lieux est ici pressant et, comme dans ce texte, l'auteure l'exprime dans d'autres de ses œuvres par la mise en scène d'espaces géographiques multiples.

1.3 Les scénarios transculturels des espaces géographiques multiples

Ces rapprochements ont lieu autant dans la prose que dans la poésie, habituellement dans l'imagination des personnages ou dans des rencontres plurielles entre les vers.

En ce qui concerne le premier cas, un exemple très représentatif est le pouvoir évocateur de l'arrivée imaginaire du peuple de Yudah dans Paris dans *La Fiancée était à dos d'âne*. Les chameaux se promenant dans les rues de la ville lumière sont l'image de la rencontre de deux cultures ; un scénario transculturel par excellence où les zones imaginaires d'identification se mélangent :

Elle se dit qu'elle serait heureuse d'habiter une de ces maisons, si vastes qu'on pourrait y héberger toute la tribu des Qurayzas avec leur bétail. Nul besoin de bateau ou de train pour les faire venir à Paris. Ils arriveront à dos de chameau, investiront le premier immeuble rencontré, laisseront sur le paillason l'odeur du désert qui colle à la plante de leurs pieds. Elle achètera des chaussures à tout le monde, même aux montures, Grand et petits seront chaussés et apprendront à marcher dans les rues sans se faire bousculer par les passants ou écraser par les diligences. Elle leur apprendra surtout à parler le français sans passer par l'épreuve de l'alphabet. Inutile de disséquer les mots, mieux vaut les prononcer en vrac, après les avoir fait tourner sur la langue comme avec les boulettes de riz à l'agneau. Elle leur dira aussi de ne pas avoir peur des chiens, car contrairement aux klebs du désert, des descendants du loup contraints de tuer pour manger, les chiens français qui descendent du chien, ne mordent pas, n'égorge pas les poules, n'attaquent pas les étrangers. Pour finir,

⁸⁹⁵ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, non paginé.

⁸⁹⁹ Charles Corm, *La Montagne inspirée*, Beyrouth, Éditions de La Revue Phénicienne, 1934.

elle expliquera à grand-père Ishak, le seul qui sache lire et écrire, que les Français écrivent à reculons, dans le sens contraire de l'hébreu et de l'arabe et qu'il devra s'accommoder⁹⁰⁰.

Ce passage présente en effet des pratiques culturalisées à l'Occident que Yudah se propose d'apprendre à sa tribu, ainsi que l'image des maisons, des chaussures, et des animaux qui n'existent pas dans le désert. Ce procédé, raconté avec tant d'enthousiasme par la jeune héroïne, est la description d'une acculturation occidentalisante qui implique de vivre dans des maisons stables et fixes et de renoncer ainsi à une vie nomade, à marcher les pieds nus, à parler en arabe ou en hébreu aux Français, faute de ne pas être compris. Elle invite à voir autrement des éléments étrangers à leur propre culture et de montrer comment s'adapter à une nouvelle forme d'écriture.

Mais le transculturel s'exprime également par une multiplicité d'espaces géographiques qui sont mis en relation grâce au poème. Le neuvième poème de *La Voix des arbres* plonge le lecteur dans une décontextualisation volontaire opérée par la multiplication de lieux géographiques très éloignés l'un de l'autre dans la réalité, et ici rassemblés par celui qui « commandait ses orages en Islande / ses soleils en Espagne / cousus main / par un artiste arménien / ses îles / lui étaient livrées à domicile/ enveloppées de papier Japon⁹⁰¹ ».

Dans *La Voix des arbres*, le besoin pressant des contacts avec l'autre a lieu à travers des voyages des sujets dans plusieurs pays, des déplacements tellement nombreux que l'on n'arrive plus à s'orienter. C'est le cas du 31^e poème où un ouistiti hiberne au Nord et estive au Sud, fait des affaires avec les deux hémisphères, puis il prétend avoir dégivré la Sibérie, ramoné les volcans du Chili et dilué tous les glaciers au Groenland. Sa seule crainte est représentée par Interpol qui l'a coincé entre deux continents « alors qu'il échangeait l'Himalaya contre la Baltique et qu'il traînait le pôle Nord vers les eaux chaudes du Pacifique⁹⁰² ».

Ou encore, le pluriel se trouve dans un poème ironique sur un anthropologue parti chez les Zoulous, les Esquimaux et les Papous. Il est ici ridiculisé car il ramène des biscuits « Lu » aux « sauvages » pour éviter « un passage dans la marmite du sorcier⁹⁰³ ». Même ses beaux-parents se moquent de lui en le nommant anthropophage au lieu d'anthropologue et en

⁹⁰⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 112-113.

⁹⁰¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 17. Il s'agit de la réécriture d'un poème tiré de *id.*, *Qui parle au nom du jasmin ?*, op. cit., p. 19.

⁹⁰² Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 39.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 37.

rabaisant ses aventures : « ses pieds écrasent un lion sa tête émerge d'un volcan / Grande mère qui n'aime pas son gendre dit que le lion est empaillé et le volcan une casserole⁹⁰⁴ ».

Le côté ludique dévoilé par ces poèmes vire au drame dans les prisons de *Les Inadaptés* où chaque homme est identifié à son pays, l'Afrique pour Bouba, l'Inde pour Anton et la Russie pour Yoackim. Ce roman présente une multiculturalité enfermée dans la prison San Luca dans le golfe de Nicoya au large de la côte du Costa Rica qui donne sur l'océan Pacifique.

Telle l'inscription dantesque, le début de ce roman nous convoie l'image d'une prison qui est la Terre même, comme si on était tous impliqués dans ce lieu de condamnés à mort et de condamnés à vie⁹⁰⁵, les visages sans traits⁹⁰⁶ : « La prison de San Luca est au même niveau que la terre, pour que l'homme puisse la voir sans plier la tête en arrière et se perdre dans le tracé du monde, sans la pencher en avant et s'oublier dans la contemplation de ses pieds⁹⁰⁷. » Comme nous le repérons souvent chez Khoury-Ghata, le côté ludique des prisonniers comparés aux lettres qui composent les mots croisés œuvre à l'interprétation de la pénibilité de l'enfermement dans une prison où les barres verticales et horizontales en constituent la grille⁹⁰⁸.

L'intertextualité avec *Les Conquérants* d'André Malraux est flagrante non seulement car l'écrivaine l'explique et le cite dans son texte⁹⁰⁹ mais aussi par le parallélisme entre la révolution chinoise et la résistance pour la libération de son pays : « Mon pays aux enfants porteurs de prénoms de joie, mais qui jouent au malheur⁹¹⁰. »

À travers les nombreux lieux géographiques nommés dans le texte et la considérable distance entre eux, nous avons l'impression de situer l'action en un seul lieu, et dans tous les

⁹⁰⁴ *Ibid.* D'autres textes jouent sur cette déterritorialisation et reterritorialisation continues où l'on est constamment délocalisé. C'est le cas du poème inédit que l'auteure a lu lors de la Soirée poétique francophone du Cercle Richelieu Senghor de Paris le 7 novembre 2000, où « Le sel que ma mère jetait dans son fourneau/ déliait la langue des flammes/ et prolongeait nos corps jusqu'au/ lac Baïkal / les rives de l'Euphrate / et celle d'Amazonie/ [...] dans le fourneau de ma mère s'empoignaient les vents porteurs de rumeurs/ les fleuves du Caucase se suicidaient dans la Caspienne/ les cloches du Tibet s'étranglaient avec leur corde ». In Lise Sabourin et Paul Sabourin Paul (textes réunis par), *Débats francophones*, Bruxelles, Bruylant, 2005, p. 71.

⁹⁰⁵ Cf. l'expression du prisonnier Yoackim à ce propos dans Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés, op. cit.*, p. 55.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 72-74 : « des contours de visage pareils à ceux de Yoackim encadrent une surface plate de chair unie qui ne porte aucun trait. – Une esquisse de visage, inachevée [...] Yoackim cherche la bouche qui emet ce rire, ne la trouve pas, se bouche les oreilles, mais regarde toujours, fasciné d'horreur, ce visage à l'état embryonnaire qui est censé être le sien [...] Le visage sans traits, c'est un symbole ».

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 61 : « Société accoudée à des barres de fer horizontales barrées par d'autres verticales. Grille de mots croisés où les lettres étaient des faces. Anzo ; un O avec sa tête ronde, ses yeux en cercle lumineux, l'éternel étonné des autres, de lui-même d'avoir pu tuer. »

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

autres lieux simultanément⁹¹¹. Telle une figuration d'une condition multiculturelle, bien que les échanges sur les histoires personnelles des prisonniers tissent le roman, chacun reste profondément seul et incompris face à la mort imminente, condition marquée physiquement par l'isolement dans la cellule.

Chaque prisonnier apporte aux autres un élément nouveau avec sa propre histoire, les inadaptés, les exclus de la société se retrouvent dans une prison pour une cause qui est commune à tous, la liberté. Ce besoin de liberté les rapproche et leur sentiment de peur suivi d'indifférence au moment de la mort les pose sur le même plan.

D'autres éléments culturalisés, tirés tantôt de l'expérience personnelle de l'écrivaine, tantôt par le douloureux passé du Liban, sont présents dans ses recueils et qui nous semblent œuvrer à une évolution d'une conscience nouvelle de son pays et du monde. Il s'agit en particulier des métaphores très originales sur la guerre et la mort dévoilant des aspects singuliers qui inscrivent la poétique khouryghatienne dans une tendance à un engagement par images.

⁹¹¹ Salkhia en Inde (les missions d'Anton), l'île San Luca, village sur le fleuve Diwi (Bouba), un endroit non précisé de la Russie (Yoackim), l'Amérique latine (Pablo).

2. LES MÉTAPHORES DE LA GUERRE ET DE LA MORT POUR UNE CONSCIENCE NOUVELLE DU LIBAN

2.1 Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre

Dans ses poèmes, Vénus Khoury-Ghata dénonce l'obsession malade de domination des peuples et de leurs territoires. Les métaphores de la guerre sont souvent représentées par le moyen théâtral avec une stratégie parodique pour l'impossibilité de raconter une telle douleur et une telle souffrance. Ces métaphores font partie du plus large champ comprenant les métaphores de la violence, souvent associée au pouvoir, ce qui nous mènera ensuite à nous concentrer sur les conséquences de la guerre sur le corps dépossédé de son peuple.

Parmi ces images, les armes, symbole de virilité et de puissance interprétées à travers la variation des soldats en guerre, renvoient la plupart du temps à la guerre civile au Liban qui, dans *Vacarme pour une lune morte*, prend une dimension mondiale. Ce sont des métaphores guerrières souvent traduites en des soldats arborescents ou en de véritables arbres-soldats. En effet, cette revalorisation vise à mettre en avant directement le métadiscours de la violence et de l'abus, de la soif du pouvoir, ainsi que des conquêtes des territoires qui mènent au drame de la guerre.

Dans le recueil poétique *Les Visages inachevés*, le poème « Les jouets coûtaient très cher⁹¹² » exprime les conséquences de la guerre sur les enfants. D'une manière apparemment naïve, ce sont les animaux qui remplacent les jouets qui coûtaient trop cher en temps de guerres. La méchanceté et la cruauté dès le plus jeune âge constituent les termes qui permettent un parallélisme entre la guerre et les enfants qui se sont adaptés à la déshumanisation produite par ce conflit. La violence des enfants qui écrasent sous leurs chaussures la tête d'un serpent en le regardant mourir en est un exemple.

La métaphore ludique pour exprimer la violence évoluera avec le temps vers la métaphore théâtrale de *La Maîtresse du notable* et la métaphore parodique dans *Vacarme pour une lune morte*. La représentation de la réalité nationale est ici évidente et nous nous proposons de l'explorer davantage.

⁹¹² « Les jouets coûtaient très cher » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 33.

En effet, bien que Vénus Khoury-Ghata n'utilise pas d'armes⁹¹³ pour montrer la toute-puissance d'une société militaire qui régit la société civile, les métaphores des armes sembleraient créer un lien direct au vécu douloureux du peuple libanais : les images des milices tels des hommes insaisissables « à l'unité », car ils ne sont conçus qu'en tant que groupe, nous paraît très frappante en ce sens. Il nous semble ainsi nécessaire de nous y attarder afin d'en déterminer le moteur créateur culturel.

Dans ses recueils, les guerres se font souvent « par les arbres », nouveaux guerriers descendant de la montagne. La rencontre devient conflit par « une mousse médisante [qui sème] la discorde entre arbres de passage et arbres résidants⁹¹⁴ ».

Le heurt est tel que les langues ne s'emmêlent pas, mais elles s'immiscent, comme Khoury-Ghata l'exprime dans un poème inédit de 2009 et publié en 2010 dans *On dirait qu'il fait beau*⁹¹⁵. Un peuple envahisseur, des hommes cachés derrière la métaphore arborescente, fissurent leur sommeil, « à quel moment leur langue s'était immiscée dans la nôtre / Que mon frère s'exprima en arbousier / Que la mère lia sa sauce avec la résine du frêne⁹¹⁶ ». La quête d'une explication, à une horreur qui n'en a pas, est constante et guide le poème. L'incursion arrive au cœur du foyer : les branches femelles font main basse sur le linge et les pousses juvéniles sautent à pieds joints sur les nuits de la famille du poème, métaphore du pays entier⁹¹⁷. Une avant-première d'*Où vont les arbres ?* où la langue des ennemis qui s'immisce dans « la nôtre » se transforme en combat : une guerre des arbres qui « entrent en collision avec les nôtres / devenus herbeux à force de méditation⁹¹⁸ ».

D'une part, dans ce dernier recueil, la guerre se compose en effet d'un mélange de métaphores qui reconduisent à l'isotopie de la guerre, avec les champs lexicaux de la misère d'une maison où manque l'odeur du pain, de la tristesse, des prières à un Dieu « sans panache sans descendance⁹¹⁹ », du désarroi de la mère qui est emportée par le vent et que les enfants essaient de reconstituer de leurs propres mains, de reconstruire son corps par les gribouillis

⁹¹³ Cf. Gilbert Durand, *op.cit.*, 1992, p. 137. En les associant aux héros des mythes solaire et lunaire, Durand montre le pouvoir des armes, surtout celles tranchantes. Ces dernières représenteraient les moyens pour vaincre le passage du temps dont leur place dans l'imaginaire collectif universel comme symbole de force et de virilité, ainsi que de victoire sur le destin et sur la mort. L'arme est classée comme l'archétype de la toute-puissance bénéfique, mais, contrairement à la dimension individuelle soulignée par Durand, Vénus Khoury-Ghata crée une variation sur sa dimension collective et négative. Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 137.

⁹¹⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 25.

⁹¹⁵ Vénus Khoury-Ghata (et al.), *On dirait qu'il fait beau*, (textes inédits), [illustré par Serge Bouvier], Fougères, Henry des Abbayes, non paginé, 2010.

⁹¹⁶ *Ibid.*, non paginé.

⁹¹⁷ *Ibid.*, non paginé.

⁹¹⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 23.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

pour lui donner « un corps visible⁹²⁰ ». D'autre part, le désespoir frappe également les enfants qui implorent leur mère de les défaire et de les remanier ; la mère alors les coud ensemble pour qu'ils ne se dispersent pas et les cache dans les miroirs pendant les bombardements.

Le pays ennemi devient jardin qui entre chez eux, au Liban, « par mégarde », ils multiplient leurs branches dans leurs miroirs, leurs refuges, ils trouvent le pays. L'idée de la collectivité des hommes à travers l'image de la forêt est ici présente par les branches, les bras des ennemis qui s'imposent, se multiplient dans les refuges et les maisons des Libanais⁹²¹. Les arbres bougent, la forêt, qui avait la tâche de classer les feuilles mortes par taille, est absente⁹²². Les maisons qui n'ont plus de toit sont des tombes qui ont pris la couleur de la terre⁹²³.

Dans *Orties*, les ennemis sont les hommes venus du « côté sourd du fleuve [et qui] cognaient aux frontières⁹²⁴ ». L'auteure crée une métaphore filée où elle dit « hommes pour ne pas dire sauterelles / [elle dit] sauterelles pour ne pas dire fétus de paille fanes de maïs⁹²⁵ ». Dans ces vers l'animalisation des hommes vise à montrer l'aura péjorative de danger en puisant l'image de l'Apocalypse où les sauterelles sont la huitième des dix plaies d'Égypte.

La deuxième partie de la métaphore, « fétus de paille fanes de maïs », qui renvoie au champ lexical rural, sort pourtant de l'isotopie du danger et on pourrait avancer qu'elle pourrait presque y entrer en contradiction car elle relève plutôt de l'ensemble lexical lié à la fragilité. Vénus Khoury-Ghata fait évoluer en ce sens la métaphore du danger en l'enrichissant par la fragilité qui accompagne tout soldat en guerre dont l'expression de la précarité rappelle le poème « Soldats »⁹²⁶ de Giuseppe Ungaretti.

L'attaque des troupes ennemies dans *Orties* est explicitée dans les vers qui montrent la force destructive de leur invasion et, en même temps, leur solitude ; une guerre qui, comme montré dans *Vacarme pour une lune morte*, laisse les hommes seuls face à leur destin, « leur pays leur tourne le dos ». Les vers qui suivent confirment ce lien entre le danger et la fragilité qui s'unissent dans une redéfinition de l'isotopie guerrière :

Ils creusèrent leurs tranchées dans nos chambres
allongèrent leurs fusils entre nos draps
squattèrent nos trottoirs à longueur d'homme

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁹²¹ Vénus Khoury-Ghata, *Où vont les arbres ?*, *op. cit.*, p. 69.

⁹²² *Ibid.*, p. 17.

⁹²³ *Ibid.*, p. 40.

⁹²⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, *op. cit.*, p. 20.

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ « Si sta come/ d'autunno/ sugli alberi/ le foglie. » [« On est comme/ en automne/ sur les arbres/ les feuilles. » Traduit de l'italien par nos soins]. « Soldati » in Giuseppe Ungaretti, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.

à longueur de honte
leur torpeur une fois morts ne les a pas suivis
visible à travers le linge sur nos cordes leur pays leur tourne le dos [...]
les étrangers emporteront les murs comme fagots de bois au dos de
leurs mulets
boiront la sueur verte des arbres
l'urine noire des mines
le sang gris des rochers
le pays sous leurs pieds glissera vers le nord
le sud bardé de barbelés deviendra ouest⁹²⁷

Dans les romans, les miliciens profitant de l'instabilité et du désordre causés par la guerre assument un nouveau rôle au sein de la société et l'absurdité des conflits est mise en scène également par des métaphores théâtrales.

Nous croyons que, plutôt qu'exprimer « un patriotisme blessé » comme le soutient Ghazayel⁹²⁸, Khoury-Ghata fait preuve d'une empathie et une solidarité pour soutenir ses concitoyens et mener une dénonciation de la guerre au niveau mondial. Ce choix stylistique fait en effet partie des techniques désacralisant pour dénoncer des conflits faisant désormais partie d'une triste quotidienneté.

Dans *La Maîtresse du notable*, les copropriétaires du bâtiment, où habitent l'héroïne et sa famille, sont aux premières loges pour assister à la guerre qui aura lieu entre les deux quartiers quand Flora quittera sa famille pour aller dans le quartier musulman afin de rejoindre son amant, le notable. Dans ce roman, le lecteur est, avec les autres habitants du bâtiment, le public du théâtre de la guerre⁹²⁹. Le conflit se transforme en spectacle, la guerre devient source de distraction des autres vicissitudes de la vie – tel le *panem et circenses* de l'Empire romain – à un tel point qu'une fois la guerre terminée les habitants s'ennuient.

L'absurdité de la guerre s'empare également des gestes des personnages. Cela est rendu évident par l'auteure dans la deuxième partie du roman à travers le rêve de Lucia et de celui de l'héroïne, ainsi qu'à travers le retour à la maison du frère qui est ensuite mené à l'asile psychiatrique. L'atmosphère surréelle se prolonge dans la famille de Flora. Certains personnages modifient leur langage en devenant particulièrement grossiers, les voisins partent à la dérive comme emportés par la guerre. Ce parcours destructif et autodestructeur s'achèvera avec la mort réelle du frère de l'héroïne la nuit de Noël et de la mort symbolique

⁹²⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Orties*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁹²⁸ Cf. Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 248 : « Elle représente un attachement national, parfois désespéré, et une Libanité neutralisé par l'impact du confessionnalisme figé et des ingérences extérieures ».

⁹²⁹ Dans le chapitre « Retour au corps maternel et à la langue des origines dans *La Maîtresse du notable* », Carmen Boustani remarque que la chronique se mêle au genre théâtral à travers le récit de la narratrice : « En relatant l'histoire de ces familles, elle écrit l'Histoire, elle qui n'a pas eu d'histoire. Par le biais de la fiction, elle interroge la violence de la guerre qui a déstabilisé individus et pays, et que je nommerai le courage de la désorganisation ». In *id.*, *op. cit.*, p. 79.

des voisins et de la famille protagoniste. En guise de conclusion, tel un canevas, l'auteure fait un parallélisme entre l'action de Mme Evguénia qui plie la nappe du diner qui n'a pas eu lieu et qui « devra plier du même geste la maison et ses habitants⁹³⁰ ».

Dans *Vacarme pour une lune morte*, qui, publié en 1983, est censé être une « version cocasse d'événements si douloureux⁹³¹ », comme l'écrit Khoury-Ghata dans la dédicace à ses enfants, les métaphores de l'absurde régissent l'intrigue en entier. L'intrigue se concentre d'abord sur la famille des Alpha, puis elle se développe sur une double voie, entre le récit et une apparente non-histoire qui, surtout dans les derniers chapitres, présente une dure dénonciation des crimes politiques perpétrés au XX^e siècle. Le récit focalise l'attention sur les vicissitudes fantasques, à la limite de l'invraisemblable, de cette famille haut placée dans une ville de la Nabilie, pays apparemment imaginaire où se déroulera également le roman *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, suite de *Vacarme pour une lune morte*, et dont l'anagramme cache le nom du Liban⁹³².

Autour de ces épisodes alternent les scènes de mort et les enjeux militaires et politiques des chefs d'armée. À travers le personnage d'Alma Orefice, mère de Sarah, la femme de l'aînée de M. Alpha, qui quitte Rome pour rejoindre sa fille en Nabilie, et plus tard en Amérique latine où elle se trouve impliquée dans les tumultes de la Plaza de Mayo, les horizons s'élargissent de la guerre en Nabilie aux conflits au niveau mondial.

Cette référence aux événements tragiques des guerres contemporaines se fait par une violence aveugle, absurde, irrationnelle, générée par la cruauté et l'ignorance, soutenue par l'hypocrisie qui renverse les valeurs fondatrices de la société humaine, parmi lesquelles la première est celle représentée par l'institution religieuse.

La phrase en exergue « Serait coupable – comme moi – d'imagination quiconque reconnaîtrait dans ce livre des personnages connus⁹³³ », telle une litote « développée », laisse percevoir au lecteur que, derrière les personnages du roman, il y a des figures plus ou moins reconnaissables. En fait, la guérilla, initialement éclatée entre les Kurdes musulmans, guidés par le dictateur Sabbab, et les Phéniciens chrétiens, entraîne également les populations voisines des Hittites, des Philistins, des Hébreux et les Babyloniens. Les noms fictifs des populations de l'ancien Proche-Orient font clairement allusion à des populations, et à des nations, existantes de nos jours.

⁹³⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, op. cit., p. 264.

⁹³¹ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, op. cit., p. 5.

⁹³² Voir D.C. Cooper, « *Vacarme pour une lune morte* by Vénus Khoury-Ghata » in *The French Review*, vol. 58, n° 5, 1985, p. 757 : « 'Nabilie', moins le -ie final, est Liban écrit à l'envers. »

⁹³³ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, op. cit., p. 3.

Dans ce roman, le procédé d'animalisation sur la base de la surdétermination des caractéristiques animales a lieu à travers la violence et l'agressivité qui distingue les animaux féroces, il vise à la dénonciation de la guerre civile. Les animaux que les soldats emploient initialement pour leur bataille ne font en effet que copier leurs maîtres :

Une guerre animale remplaça donc celle que se livraient les hommes [...] Musulmans et chrétiens se battraient désormais par animaux interposés. Il se limitèrent au rôle de spectateurs et firent des paris sur leurs mercenaires respectifs [...] les reporters, accourus de tous les coins de la planète, conclurent que les bêtes ne faisaient que copier Hittites, Philistins, Hébreux et Phéniciens en se battant sur le sol de la Nabatie⁹³⁴.

La vulgarité de Sabbab et l'hypocrisie des chefs d'armée montrent que l'autorité qu'ils affichent n'est qu'usurpée. Comme l'explique Ghazi Ghazayel, ces miliciens, qui avant la guerre appartenaient à un niveau social et financier nul, changent de classe en acquérant du pouvoir dans le désordre de la guerre. Il les définit tels des « 'champignons' qui ne poussent que sur les ordures. La guerre semble être leur ordure. Ce sont les miliciens qui profitent d'une situation instable [...] Ils représentent les rats qui se déplacent puissamment, diffusent la peste et attisent le feu de l'épidémie entre les Libanais⁹³⁵ ». Bien que cette association à l'œuvre camusienne nous reconduit effectivement à une déshumanisation des soldats à travers l'animalisation unie à la contagion, nous retenons que, dans ce roman, la métaphore animale rattachée à la diffusion d'une maladie ne soit pas tout à fait la typologie de métaphore prépondérante que l'auteure met en évidence à travers son texte.

Il nous semble que cet aspect des miliciens profitant d'une situation d'instabilité, montre plutôt le côté mercantile de la guerre et l'indifférence pour la valeur de la vie d'autrui comme Vénus Khoury-Ghata le dénonce sans se cacher derrière la page :

Les chefs des armées ennemies se livraient à un trafic d'armes intense et se donnaient des conseils en matière de placements. Une entente parfaite régnait entre eux, alors que leurs soldats s'entre-tuaient. La nuit, ils débouchaient du champagne et buvaient « à la gloire des martyrs », dans l'attente des nouvelles du front⁹³⁶.

Comme les exemples les plus représentatifs de l'œuvre le démontrent, la révolte contre la violence gratuite, que la guerre a déclenchée, et la dévalorisation de la vie, pour des raisons illogiques, est explicitée à travers la parodie qui dérape vers un cru sarcasme, technique qui se révèle encore une fois capable de mettre en évidence le non-sens, toujours dans un but dénonciateur.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 162-163 et p. 184.

⁹³⁵ Ghazi Ghazayel, *op. cit.*, p. 238.

⁹³⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, *op. cit.*, p. 122.

Cependant, sous terre où les frontières ne sont plus à franchir, car il n'y a plus de confins, les morts circulent et se promènent libérés de la soif colonisatrice de l'homme qui continue à atteindre les vivants. Les corps des morts se promènent sous terre, les pieds diaphanes, les doigts devenus écorces enserrés par les racines qui marchent sous terre⁹³⁷ ; Vénus Khoury-Ghata apporte un nouveau mode de vie dans la mort par le corps des décédés où la ligne de démarcation avec les vivants se fait de plus en plus subtile jusqu'à devenir presque indistincte.

2.2 Le corps des *obscureis* : privilège des morts et conflit des vivants

Nous rappelons qu'en effet le thème de la mort est le fil rouge de l'œuvre khouryghatienne ; les glas sonnent dès *Les Visages inachevés* et prendront des formes et des nuances nouvelles avec le temps. La mort imprègne les pages et devient source de nouvelles métaphores. Dès lors, un autre type de métaphore est particulièrement intéressant : la métaphore « vitale » identifiant le monde des morts. Il s'agit d'un trait tout à fait nouveau sur la condition des décédés qui gardent le même statut que les vivants selon les différentes déclinaisons choisies par l'écrivaine.

Les variations au sujet des morts, et de la mort en général, sont, dans la plupart des cas, liées plutôt aux traditions religieuses prédominantes au sein de cultures diverses ou à une conception subjective de l'auteure. Dans cette nouvelle perspective, à travers l'attribution de verbes d'action aux esprits arrachés au monde, l'isotopie de la mort se charge de la force, voire la véhémence, de défunts qui acquièrent une corporéité gazeuse ou qui vivent parmi les vivants. Khoury-Ghata opère un renversement des rôles où les morts sont plus actifs que les vivants, réduits par la guerre ou par la violence familiale au statut de morts vivants. Une dilatation du temps a lieu dans un *unicum* qui en change la conception conventionnelle comme réaction à l'impondérable⁹³⁸.

⁹³⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, *op. cit.*, p. 34.

⁹³⁸ Cf. Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », *art. cit.*, p. 142: « reconciling the living and the dead represents Khoury-Ghata's poetic response in *Elle dit* to losses and deaths sustained during Lebanon's wars in her absence from the homeland. Gathering up and reassembling the dead is a recurring, melancholic feminine task ». [« l'action de réconcilier les vivants et les morts représente la réponse poétique de Khoury-Ghata, dans *Elle dit*, aux pertes et aux décès subis pendant les conflits au Liban quand elle était absente de son pays natal. Le geste d'unir et de rassembler les morts est une tâche féminine récurrente et nostalgique ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Cependant, le rôle de réunir et rassembler les morts comme tâche féminine « récurrente et nostalgique » nécessite d'être complétée par les dynamiques constantes de réconciliation entre les morts et les vivants. Ainsi, malgré la souffrance, ces femmes concourent à l'émergence d'une mémoire gardant en vie ces morts : entre

Comme l'avoue Vénus Khoury-Ghata dans sa préface d'*Anthologie personnelle*⁹³⁹, œuvre publiée en 1997 présentant les extraits de l'ensemble de ses recueils, elle est un des leitmotifs de ses ouvrages, « la pierre d'angle des titres de [ses] livres⁹⁴⁰ » et sujet qui l'a douloureusement accompagnée tant dans sa vie privée, avec la mort de son deuxième mari Jean Ghata, que dans sa vie en tant que membre de la communauté libanaise, surtout frappée par la guerre civile de 1975 à 1990.

Ses poèmes se présentent de la sorte tel un mélange entre la dimension collective et celle individuelle de la mort⁹⁴¹. En particulier, l'image du monde des morts varie d'une représentation où les défunts et les vivants partagent les mêmes endroits en surface, à celle d'un pays souterrain, que l'écrivaine dévoile dans les recueils poétiques. Elle représente ce que Anatole Lewitzky définit « la contrepartie du monde des vivants⁹⁴² » où la valeur des choses est renversée.

Comme le souligne Caroline Hervé-Montel⁹⁴³, ce thème se fait de plus en plus présent à partir du recueil *Au sud du silence* où Khoury-Ghata raconte le Liban déchiré par la guerre civile, pour assumer une dimension plus personnelle à partir de 1981 à la mort de son mari Jean. À la suite de son décès, *Un faux pas du soleil* et *Monologue du mort* paraîtront.

Nous voudrions maintenant explorer les images des morts dégagées des métaphores actives et les enjeux que leurs multiples représentations impliquent. Nous observerons de plus près leurs représentations car cette « revitalisation » par une réappropriation de la vie grâce aux métaphores « actives » nous semble intéressante, surtout dans leur représentativité du peuple libanais.

Au premier abord, nous pourrions croire que ce thème renvoie à un phénomène qui devient spécifique d'une aire géographique seulement dans les variantes des cultes des morts. Aucun symbole ne leur est habituellement attribué, mais leur représentation se concentre sur l'importance de la paix de l'âme, sur la caractéristique des corps protégés pendant le voyage dans l'au-delà et sur d'une vie supraterrrestre dans la plupart des pratiques religieuses. Cela

autres, Laure dans *La Revenante*, Laura dans *Le Facteur des Abruzzes*, l'écrivaine même quand elle raconte de sa mère et du village de Bcharré ainsi que de ses habitants décédés dans *Orties*.

⁹³⁹ Vénus Khoury-Ghata. *Anthologie personnelle*, Arles, Actes Sud, 1997.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴¹ Dans sa présentation de Vénus Khoury-Ghata, Marilyn Hacker souligne que la mort chez cet écrivaine a en effet un double registre : d'une part, elle est vécue dans la sphère personnelle, d'autre part, elle hante l'auteure dans la dimension collective pour les deux-cent mille personnes mortes au Liban pendant la guerre. Hacker attribue à cette dernière dimension de la mort le rôle de « chorus in the intimate tragedy ». [« refrain dans la tragédie profonde ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Cf. Marilyn Hacker, art. cit., p. 16-17.

⁹⁴² Cité dans Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 248.

⁹⁴³ Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Venus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 477-481.

expliquerait, par exemple, le geste de Marta qui, dans *La Maestra*, s'éloigne du village pour enterrer ses enfants morts, en suivant l'interdiction de les incinérer même dans les tribus où cette pratique est d'usage.

Cependant, en creusant plus profondément, nous observons que Vénus Khoury-Ghata réinterprète ce thème en racontant des morts qui se mélangent aux vivants et la diversité de rituels n'est pas considérée comme une différence, mais comme un point de départ vers de nouvelles perspectives autour d'un même sujet. Elle propose une compréhension de l'autre en considérant le rituel en question dans la totalité de ses représentations et ses significations plurielles, en lui donnant une vision complète. Ainsi, il nous semble que les métaphores khouryghatiennes révèlent une particularité qui dépasse l'archétype de l'intimité et du retour à la terre-mère et mène à la revalorisation de la mort et du sépulcre⁹⁴⁴.

Dans une interview avec Bernard Mazo publiée en 2002 dans la revue *Autre Sud*, Vénus Khoury-Ghata déclare que, dans *Monologue du mort*, elle fait de la mort « un espace de vie⁹⁴⁵ ». Elle raconte les morts tels des vivants pour faire face à la déchirure que cette perte avait produit chez elle. Ils « se nourrissent de l'odeur de notre pain, boivent les vapeurs de nos source, vivent sur notre vacarme »⁹⁴⁶, ils réacquièrent, dans le roman et d'autant plus dans les poèmes, leurs fonctions vitales.

En général, les images, tirées autant de la sphère collective qu'individuelle, suivent une cohérence qui s'articule autour de certains points cardinaux. Il s'agit notamment des gestes actifs qui leurs sont attribués, leur rapport douloureux et conflictuel avec les vivants, et enfin la provenance de la terre.

Ces métaphores renvoient aux pratiques différentes dans le culte des morts chez différentes populations en donnant lieu à des croisements intéressants et qui se développent autrement par rapport à son expression interculturelle aux traditions analysées dans la partie précédente. C'est le cas par exemple du roman *La Revenante* où la doctrine druze est dévoilée par la métempsychose, pratique, qui montre une autre facette des rituels funéraires et concourt à la considération d'une corporéité charnelle réelle des morts dans le monde de vivants à travers une nouvelle vie déterminée par la conduite dans la vie précédente.

Dans ce cas en particulier, la réincarnation de l'âme et le recommencement des événements passés seraient un moyen pour se libérer :

⁹⁴⁴ En effet, selon Eliade, la mort serait un retour chez soi et à la mère tellurique de laquelle nous avons été arrachés par la vie. Pour plus d'approfondissements sur ce thème et sur la claustrophilie garantissant le repos et l'intimité des morts lire en particulier Gilbert Durand, *op. cit.* p. 248-249 et p. 313.

⁹⁴⁵ Bernard Mazo, art. cit., p. 28.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

Une fois arrivée à Saouda, Laura se renseigne auprès du tenancier du café du village qui, en faisant l'exemple de Sidi Louka, Luc Martin, lui explique que la réincarnation est chose courante au djebel: « Mourir ne l'a pas empêché de renaître sous sa nouvelle identité. La mort et la vie sont deux serpents qui se mordent la queue. L'âme réintroduite dans un nouveau corps est dotée d'une mémoire. On retrouve son pays d'origine, sa maison, sa famille, même sa tombe⁹⁴⁷ ».

Vénus Khoury-Ghata reporte ainsi les traditions et les croyances liées à l'une des communautés religieuses au Liban et qui s'ajoute aux autres représentations de l'image des morts. Son œuvre deviendrait en ce sens une tentative de réunir le disparate dans un composite qui tisse de nouvelles relations culturelles.

Dans le roman *Privilège des morts*, une image supplémentaire est présente, celle des morts qui vivent avec les vivants. L'intrigue débute par l'arrivée de l'héroïne à l'île de Khalfi où son mari était en train de construire la cité Johannis. La particularité de cette île est dans le mélange entre les morts et les vivants où les nuances sont si subtiles que les distinguer les unes des autres est délicat.

Ce privilège étrange et singulier est évident dès les premières pages à travers Magdalena. Ce personnage, « une morte qui se moquait de la mort⁹⁴⁸ » et qui se regarde dans sa tombe, qui est son miroir⁹⁴⁹, porte une analogie avec Charon car elle fait passer les visiteurs de l'autre côté de la mer pour rejoindre l'île. Ce roman à l'air surréel mélange nombre de symboles liés à la mort en mettant en valeur la nouvelle signification d'« espace de vie » – et il s'inspire, d'ailleurs, à *La Peste* camusienne pour l'épidémie qui se répand dans la cité Johannis à cause des rats en guise de punition.

Une image des « morts vivants »⁹⁵⁰ est construite peu à peu et elle est constamment présente. Dans *La Revenante*, l'image d'un monde à part qui est pareil à celui des vivants, mais se déroulant sous terre, est explicité par les « appels, cris et supplications entendus lors de [la] somnolence sur le banc à travers une couche compacte de terre⁹⁵¹ », alors que « ceux qui ont été arrachés à ce monde sans leur consentement repoussent sur leur terreau, à l'endroit où ils furent coupés. Ils reviennent ramasser les miettes de leur douleur⁹⁵² ». La végétation est

⁹⁴⁷ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, *op. cit.*, p. 146.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁵⁰ Dans son article « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », Braswell traduit cette expression en *phantoms*, c'est-à-dire, des « fantômes » et les classe parmi les éléments qui relèvent du réalisme magique en poésie (*ibid.*, p.131). Néanmoins, le choix de ce terme pour désigner les morts vivants de Khoury-Ghata ne permet pas d'explorer à fond les nouvelles nuances créées par l'auteure. L'aide que ces figures apportent aux vivants afin qu'ils puissent survivre et la consistance que la poétesse donne à leurs corps est telle que l'on pense à ces morts comme à de véritables êtres vivants.

⁹⁵¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 190.

évoquée par des verbes tels que « repousser » et « couper », et l'action de ramasser les miettes de douleur marque l'idée des morts qui hantent les vivants.

Leur respiration qui crée de la condensation sur les vitres des maisons des vivants identifie ces esprits également dans *Ils* et dans *Les Obscurcis*. Dès lors, si l'on pense à l'importance de l'air considéré comme la « partie privilégiée et purifiée de la personne, l'âme⁹⁵³ », cette association du souffle aux morts remet en question les différences avec les vivants par un bouleversement des rôles « établis ».

Les morts sont présents également à travers des apparitions en rêve comme cela se passe dans *La Fille qui marchait dans le désert* où Saint-Gilles paraît en sommeil à Anne qui découvrira ainsi l'existence de Zohra que Mathilde avait omis d'évoquer.

L'image des morts évolue non seulement à travers leurs différentes nominations dans le temps, mais également par les caractéristiques qui leur sont attribuées. La multiplicité des formes que les morts peuvent prendre, varie d'un recueil à l'autre. Par exemple, dans *Les Obscurcis*, contrairement à *Ils*, les morts sont à l'état gazeux ou liquide⁹⁵⁴. Notamment dans la version de 2001 de *Compassion de pierres*, les morts qui hantent les vivants « deviennent buée sur les vitres des maisons mortes⁹⁵⁵ », alors que dans la celle de 2008 dans *Les Obscurcis*, ce même vers a été réécrit et ils deviennent « huée⁹⁵⁶ ». L'intention de l'auteure évolue de la condensation aux bruits assourdissants en impliquant une « sonorisation des morts » qui les fait sortir du silence souterrain.

Comme nous l'avions annoncé, dans les poèmes de Khoury-Ghata, les morts sont en effet revivifiés à travers les verbes. Ce choix stylistique de leur associer des verbes qui seraient normalement attribués aux êtres vivants est très intéressant et crée une image d'un « mort vivant » ne se détachant pas du monde⁹⁵⁷. Ainsi, on restitue métaphoriquement à ces âmes le corps qu'elles avaient perdu, on leur donne une corporéité que la mort leur avait arrachée⁹⁵⁸.

⁹⁵³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁵⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, *op. cit.*, p.120 et p. 124.

⁹⁵⁵ Vénus Khoury-Ghata, *Compassion des pierres*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁵⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵⁷ Dans une interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins, Vénus Khoury-Ghata a affirmé : « J'écris des morts comme s'ils étaient des vivants. J'ai vécu la mort de l'intérieur et je faisais confusion entre les morts et les vivants. Ils sont apparemment morts, ils continuent à discuter sous terre, ils racontent leur vie sous terre ; je ne les appelle plus 'morts' car j'ai trop utilisé ce mot, maintenant je les appelle les 'obscurcis'. »

⁹⁵⁸ Cf. Françoise Daviet-Taylor, « La personne, le corps, la mort » in Gérard Jacquin (dir.), *Le Récit de la mort : écriture et histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 157 : « c'est au terme de l'événement du mourir que le statut même du 'sujet' de 'personne' est remis en cause, la langue et ses catégories grammaticales marquant de leur cotés cette dé-chéance par la restriction de la catégorie de la personne : la personne morte ne peut plus occuper toutes les 'positions' prévues par les personnes grammaticales, pas plus la seconde, celle du 'tu' que la première, celle du 'je'. [...] intenable, le mort ne pouvant plus répondre [...] La mort nie la personne, le temps partagé, engage dans l'inhumain : 'la mort est impersonnelle et éternelle, c'est-à-dire inhumaine (Mallarmé)' ».

D'ailleurs, la plupart de ces verbes sont conjugués au présent simple de l'indicatif, ce qui exprime la coïncidence entre le moment où l'on dit et le moment où l'on fait. Dans ce cas-là, le recours au présent générique est significatif car il situe les morts dans une « perspective non temporelle », en indiquant la constante validité de l'énonciation. En particulier, il souligne l'effet de la répétition, ou mieux, de la cyclicité des actions qui donne à ces morts une vitalité pas du tout éphémère.

À l'exemple des signifiants réévalués des maisons, des arbres et des pierres en début de cette partie, il faut souligner que les métaphores « vitales » se font pour la plupart du temps par des verbes du déplacement. À travers ceux-ci, il est possible de saisir le sujet de *Ils*. Ce poème est particulièrement frappant pour les actions brusques et parfois violentes : ils égorgent, démantèlent, renversent, forcent, percent, crient, secouent⁹⁵⁹. La véhémence qui caractérise cette poésie appartient à une phase d'affirmation d'une voix collective comme le souligne Najwa Aoun Anhoury :

Les femmes de lettres vécurent la déroute existentielle et intellectuelle qui s'est emparée de la majorité des écrivains : face à la tragédie, le verbe paraissait déplacé, déphasé battant de l'aile. Or, il fallait relever le défi, affirmer les droits et les impératifs de l'esprit, de la conscience, de la parole, en un mot de la vie dans sa dimension la plus élevée [...] l'itinéraire va de l'individuel au collectif, de l'imaginaire à l'engagement, de l'inspiration sans attaches au souffle canalisé et lié à certaines causes [...] l'approche de la vie devient complexe, profonde, humanitaire. Vénus Khoury-Ghata se trouve dans une situation similaire ; avant 1975 sa poésie reste indépendante, individualiste, considérée comme l'aventure suprême qui joint le vécu au dit, comme en témoignent *Les Visages inachevés* (1966) et *Terres stagnantes* (1968). La bourrasque des événements ne manque pas de bouleverser sa conscience et sa création, et c'est *Au sud du silence* (1975) suivi de *Les Ombres et leurs cris* (1975)⁹⁶⁰.

À une première lecture, le choix de la troisième personne du pluriel marque la distance du sujet traité qui est plus près de l'impersonnel, mais cela ne nous donne pas une réponse exhaustive sur le sujet en question, nous ne savons pas à qui « ils » se réfère. L'explicitation de « ils » se découvre au fur et à mesure que nous lisons le poème.

Il s'agit d'un sujet qui n'est pas solide, mais qui a quand même une force destructrice. Cette véhémence se transforme en une violence qui frappe d'abord les sépultures des cimetières comme pour se libérer du lieu où ces « ils » sont relégués, et pour se livrer au monde qui leur a été arraché par la mort. Le premier indice sur l'explicitation du sujet trouve une confirmation dans la référence aux « portes de novembre » ; le lien avec le jour des morts renforce en effet l'association du sujet à la mort.

⁹⁵⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Ils*, op. cit., non paginé.

⁹⁶⁰ Najwa Aoun Anhoury, *Panorama de la poésie libanaise d'expression française*, Beyrouth, Dar el-Machreq, 1987, p. 119-120.

Passons maintenant à la contraposition entre les morts et les vivants. En effet, « ils » sont définis également par un rapport conflictuel avec le « nous » car ils entreprennent des actions contre ce « nous »⁹⁶¹. Cela a l'air d'une hantise sans fin qui intéresse le « nous » et les lieux où ce « nous » habite, lieux apparemment ruraux, ou, en tout cas, des endroits où la nature est prépondérante, et a un rôle important car elle est maintes fois anthropomorphisée et subit les mêmes violences que le « nous ».

Plutôt que des métaphores isolées, nous avons des compositions métaphoriques qui renvoient à l'isotopie de la vie pour les morts et à l'isotopie de la mort pour les vivants. La ligne qui les sépare est très subtile, mais Vénus Khoury-Ghata permet au lecteur d'en faire la différence à travers l'opposition entre les deux. Nous pouvons saisir les caractéristiques d'une thématique qu'engendre une réflexion extratextuelle sur l'attitude de Vénus Khoury-Ghata envers la mort. Plutôt que la mort elle-même, ce sont les morts qui sont au cœur de ce poème, ou, comme elle les appelle récemment, les obscurcis qui ne sont pas seulement devenus le titre de son recueil voué à Claude Esteban en réponse à *Je suis le mort*⁹⁶², mais ils représentent également l'évolution du poème homonyme. Ainsi, dans le poème *Ils*, qui a été illustré par Sebastien Matta dans une édition à tirage limité, nous pouvons percevoir une représentation de la mort angoissante qui hante les êtres vivants, ne laissant pas de place à l'apaisement.

Le choix de nommer les morts, « les obscurcis », ouvre la voie à une double interprétation. En effet, « obscurcir » n'indique pas seulement l'action de rendre quelque chose sombre, en renvoyant ici au souterrain, mais au sens figuré signifie « rendre incompréhensible⁹⁶³ », ce qui donnerait une nuance supplémentaire à leur exclusion « de l'espace informe de l'air/ pour une terre soucieuse de combler ses excavations avec os/ chiffons aboiements⁹⁶⁴ ».

La réécriture du texte a donné lieu à des métaphores au sens large, des métaphores qui identifient le changement, l'évolution personnelle de l'auteure vis-à-vis de ce thème. Au fil du temps, Vénus Khoury-Ghata a continué à le ressentir dans son for intérieur et elle a par conséquent eu la nécessité de le rendre plus proche de ce qu'elle percevait réellement⁹⁶⁵. Le choix d'éliminer des vers ou de modifier les temps verbaux donne au lecteur l'effet d'une

⁹⁶¹ Dans une interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins, Vénus Khoury-Ghata confirme qu'elle utilise le « nous » pour se référer aux vivants et en marquer l'opposition par rapport aux morts qu'elle appelle « ils ».

⁹⁶² Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis* in http://www.mercuredefrance.fr/livre-Les_obscurcis-9782715228450-1-1-0-1.html (dernière consultation le 19 avril 2012).

⁹⁶³ « Obscurcir » in Alain Rey (dir.), *op. cit.*, Tome III, p. 1057

⁹⁶⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁶⁵ Interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins.

légèreté achevée qui rend la cohabitation avec les morts encore plus proche et plus profonde. Les exemples les plus significatifs sont donnés par le vers 27 où *douloureux* a été substitué par *oublieux*, et le vers 78 où *douleur* a été substitué par *lumière*⁹⁶⁶.

Ce poème a la valeur de représenter en même temps le drame universel de la mort vécue comme rupture définitive du monde, pour celui qui est mort, et la douleur constante de ceux qui lui survivent.

Cette évolution des morts qui deviennent « ils » et ensuite « les obscurcis », se référant à la pénombre qui identifie ces êtres non vivants, mais encore présents à travers leurs actions, est très intéressante car elle suit la perception de la mort que l'écrivaine a dans son pays. Si d'un côté, l'activité de ces « ils » qui « déplacent les objets familiers/ tirent des tables/ empilent des chaises/ secouent le contenu des miroirs/ puis traversent dans un cri les maisons qu'ils habitèrent et celles qui les habitent⁹⁶⁷ » est une image représentative des morts qui aident les vivants à survivre en les secouant, d'un autre côté, ils sont constamment présents dans leur mémoire et ce serait en ce sens qu'« ils possèdent la planète en profondeur ». Celle qui peut sembler une hantise devient un rappel constant de faits à ne pas oublier pour se reconstruire autrement.

Dans sa thèse sur les problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française, Ghazi Ghazayel souligne la présence des morts vivants dans *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, suite de *Vacarme pour une lune morte*. Les conséquences de la guerre et de la cruauté mêlées à l'ignorance des chefs d'armée et des hommes de pouvoir ont transformé la Nablie en « un pays de morts et d'ombres⁹⁶⁸ ».

Le désordre et l'instabilité créés par le conflit montrent des civils qui agissent tels des morts-vivants, tels des robots, des êtres anéantis et vidés de toute capacité de jugement. L'instinct de survie dérape vers l'absurdité d'actes contradictoires qui prennent le dessus sur les consciences : « On parla beaucoup d'un chirurgien célèbre qui grimpait les escaliers de son hôpital entre deux opérations pour faire un carton sur les habitants d'un quartier lointain. Il gardait la même tenue pour arrêter les vies que pour les prolonger⁹⁶⁹. »

La même image des morts vivants est reprise dans *Privilège des morts* à travers le personnage de Sofia. Nous nous confrontons à des morts actifs qui poursuivent les êtres vivants même après leur mort physique. Comme dans *Ils*, la métaphore est créée par les

⁹⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata raconte qu'« au début c'est la douleur, après on oublie ». Dès lors, elle explique le choix de substituer *douleur* avec *lumière* « était une façon plus scientifique, moins larmoyante, d'indiquer la Terre qui tourne ». Interview inédite faite à Paris le 6 juillet 2011 par nos soins.

⁹⁶⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis*, op. cit., p. 13.

⁹⁶⁸ Ghazi Ghazayel, op. cit., p. 246.

⁹⁶⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Vacarme pour une lune morte*, op. cit., p. 79-80.

verbes : « La vapeur blanche qui rampe entre les maisons est le souffle des morts, leur haleine empestée. Ils viennent importuner les vivants qui ont tendance à les oublier, pour leur réclamer une messe par-ci, un cierge par-là, voire une larme⁹⁷⁰. »

Dans son roman *Mortemaison*, l'intrigue, d'inspiration biographique, se construit autour de la vie passée de son mari. Cette même intrigue est présente également dans *La Maison aux orties* où le roman est plus ouvertement autobiographique, sa fille Yasmine toujours sous le pseudonyme de Mie et l'intrigue se déroulant à Paris.

L'image des cercueils comparés à des horloges vides dans *Orties* est en ligne avec l'isotopie de la mort et l'angoisse du passage du temps qui accable les hommes. Ce village où les vivants sont tous au cimetière et les maisons sont aussi mortes que tout ce qui se promène, montre le fil subtil ambigu et flou qui sépare la vie de la mort. En effet, l'image du cimetière n'est pas très récurrente chez Khoury-Ghata, mais quand elle est présente, sa signification ne correspond pas systématiquement au lieu où reposent les morts. Seul endroit où l'on puisse respirer dans *La Maîtresse du notable*⁹⁷¹, l'image du cimetière devient métaphore de la vie. Les morts s'ennuient dans ce pays où l'arbre a une odeur amère, où les passants ont les pupilles diluées et des visages sans âge, sans amertume et sans douceur, avec une aiguille de pin à la place du cœur⁹⁷².

Nous avons considéré jusqu'à présent les morts vivants avec une acception positive d'action attribuée aux personnes décédées, mais une autre perspective nous est présentée dans les œuvres de Khoury-Ghata, et plus spécifiquement celle d'inspiration biographique : Frédéric, le frère de l'héroïne dans *Le Fils empaillé*, et Victor, dans *Une maison au bord des larmes*, représentent l'homme anéanti, le « mort vivant » par excellence de l'œuvre khouryghatienne, mais avec une connotation différente par rapport aux « ils » et aux « obscurcis » des recueils poétiques.

Dans le roman *La Maison aux orties*, le mort est identifié, à travers le souvenir, aux objets qui lui avaient appartenu, mais aussi avec les éléments naturels. L'esprit est différent par rapport à la hantise d'*Ils* ou de *Les Obscurcis*, le souvenir est doux bien qu'il soit douloureux.

La peur qui caractérise les poèmes sur les collectivités est absente quand il s'agit des morts qui ont fait partie de la sphère personnelle de l'auteure. En effet, le roman *La Maison aux orties* est en grande partie conçu sous la forme d'un dialogue avec Jean dans un café

⁹⁷⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Privilège des morts*, op. cit., p. 76.

⁹⁷¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, op. cit., p. 253.

⁹⁷² « Les voiles noires » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 37.

comme s'il était encore vivant et, à travers cet échange de répliques, l'écrivaine raconte ses vicissitudes. Dans le cas des visions, Jean est actif et répond à Vénus, mais ailleurs il est identifié au souffle du vent⁹⁷³, à la feuille d'un arbre et aux animaux : « Ce que je prenais pour tes appels à travers ma bouche endormie n'est que miaulements de chats, cris d'oiseaux nocturnes⁹⁷⁴. »

On pourrait ainsi objecter que l'inspiration biographique dans la création des métaphores donne lieu à des images que nous devrions écarter de notre étude de rendement d'une conscience nationale et culturelle, car en effet elles ont pour origine une histoire individuelle qui ne présente aucune objectivité. Cependant, il nous semble que, comme annoncé dans la première partie, son histoire individuelle en lien avec les autres histoires individuelles représente des parties fondantes de l'histoire nationale.

Bien que limité à un seul de ses romans, le thème de la mort assume aussi une tournure amusante dans *Les Fugues d'Olympia* en 1989, une « variation narrative sur la passion d'un écrivain pour sa machine à écrire »⁹⁷⁵ où Alexandre Scribe – l'un de rares héros – simule sa mort pour ne pas payer les impôts et ses dettes ; la mise en scène est divertissante, aux limites du paradoxe et renversée par rapport à l'image ténébreuse dominante dans les autres ouvrages.

Dans *La Voix des arbres*, la mort est dissimulée plutôt que « mise en action » comme dans les autres recueils. Le sujet du sixième poème n'est pas mort, « on a simplement clos les volets de ses paupières⁹⁷⁶ » et le nom gravé sur sa pierre tombale, ce n'est que pour « apprendre aux oiseaux la dictée⁹⁷⁷ » ; on ne peut pas parler d'enterrement car il n'a que « déménagé dans la terre / pour percer avec un chardon⁹⁷⁸ ». Le croisement entre l'isotopie de la vie et celle de la mort est, encore une fois, explicité à travers l'ambiguïté de la mort qui est vivante ; la respiration de ses esprits se mêle ainsi à « ceux du dessus ».

La similitude entre la vie et le linge sur une corde dont le sort dépend de la vitesse du vent⁹⁷⁹ affiche la fragilité de la vie sur terre par rapport à celle sous terre, où l'image de ceux

⁹⁷³ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, *op. cit.*, p. 37 : « Les volets s'arrachaient aux embrasures et gesticulaient dans le vent [...] Dans le placard, les costumes du mort se gonflaient d'une présence invisible. Mon doux mari habité par un vent furieux ».

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁷⁵ Caroline Hervé-Montel, « Khoury-Ghata, Venus » in Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner en collaboration avec Charles Bonn (et al.), *op. cit.*, p. 480.

⁹⁷⁶ Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Le Fleuve*, *op. cit.*, p. 9.

« qui ont basculé du côté sombre des choses⁹⁸⁰ » exprime la même force que dans *Ils* et *Les Obscurcis* car « les morts ne sont intimidés que de plus mort/ qu'eux⁹⁸¹ » :

Les morts dit-elle s'étirent dans les branches
bâillent dans les excavations
lisent la pluie du bas en haut comme un livre
 inversé
ils ne font pas la différence entre les vents qui
 soufflent entre
les lignes et ceux qui déclament la tempête debout

L'échelle dont ils disposent ne leur permet pas
 d'atteindre l'étoile du berger
mais leurs propres orteils
les morts ne sont intimidés que de plus mort
 qu'eux⁹⁸²

La représentation de cette vie sous terre, un miroir de la vie sur terre, est alimentée par le geste de l'enterrement du pain qui se multiplie sous terre pour nourrir les morts « qui exsangues de rage mangent le plâtre/ laissant à leurs pieds les miettes d'une insondable/ douleur⁹⁸³ ».

Dans la dernière partie de *Ils*, l'ombre prend de plus en plus d'épaisseur jusqu'à prendre la consistance douloureuse de la guerre ; ainsi le pays rétrécit, les arbres se prolongent jusqu'aux chambres défuntes, les berges se rapprochent, les fleuves sont étranglés, ils crient⁹⁸⁴. Un conflit se présente aux yeux du lecteur, les murs qui somnolaient se mettent en marche, ils musèlent les ombres des vivants et mettent des boulets aux chevilles de leur blé. Les hommes deviennent épis, ceux qui protestent sont déportés et ceux, résignés sur leur tige, partent gonfler d'autres meules⁹⁸⁵. La guerre ouvre une nouvelle saison qui n'appartient pas au cycle de la terre. Il pleut des hommes seuls, les maisons marchent et les enfants de papier s'envolent sur les murs des écoles⁹⁸⁶.

Dans « Les choses enterrées », tiré de *Les Visages inachevés*, Vénus Khoury-Ghata nous présente une image prématurée des morts sous terre qui évoluera ensuite avec l'image des morts vivants dans *Ils* et *Les Obscurcis*⁹⁸⁷.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Les Ombres et leurs cris*, op. cit., non paginé, § 16.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, non paginé, § 17.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, non paginé, § 18.

⁹⁸⁷ Cf. « Les choses enterrées » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 65. Nous faisons ici le lien avec l'association entre la mort et l'arbre cité dans le sous chapitre 1.3 *Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort* dans la deuxième partie de la présente recherche.

Dans *Les Ombres et leurs cris*, nous lisons la première version de *Ils*. Les morts deviennent ombres dont le sang a la couleur blanche, elles déroulent la lune, enrôlent les arbres et les arment de cris. Les morts sont des flaques d'eau et s'infiltrant dans les fissures de la nuit⁹⁸⁸. Ces ombres prennent de plus en plus de la force destructrice de la mer, leurs gestes se font agressifs. Telles des vagues, elles estropient les arbres des vivants et cassent leurs viviers⁹⁸⁹. Dans ce recueil, le poème devient le corps, le corps du pays, des ombres et des morts. Les corps de ces êtres qui « habitent le lieu NUL de leur visage⁹⁹⁰ » repoussent et ils « s'élèvent parallèles aux plus hautes plantes⁹⁹¹ ». Ce recueil se construit autour de l'ambiguïté des ombres qui sont les corps éphémères des morts et qui sont en mesure de produire des ombres à leur tour. Ces corps évaporés, « soluble[s] au contact de la mémoire/solidifié[s] dans la cuve de la mémoire⁹⁹² » poursuivent leur marche immobile, ayant un acte de décès comme pièce d'identité. Une colonie de morts annonce son retour dans la contrée et ils reprennent possession des corps, ils reprennent les noms qui étaient gravés sur leurs pierres tombales et ils habitent à nouveau leurs corps. Ils s'accouplent comme s'ils étaient des êtres vivants pour donner la vie à une nouvelle race de morts⁹⁹³.

Puis, on questionne les morts sur leur vie sous terre, s'ils sont toujours capables de reconnaître ce qu'est un arbre, on leur pose des devinettes à l'air rhétorique « qui erre en dehors de son corps ? / Qui appelle sa propre voix ? / Qui sanglote dans la prison de ses os ?⁹⁹⁴ ».

Alors les morts racontent la mort qui est morte, pendue à une corde de pluie. À chaque aube, « une tombe se met en marche⁹⁹⁵ », ces ombres s'acquittent de leur corps, taillent et cisèlent leur mort. Tels des soldats, elles « choisissent un pan de mur / tirent au sort une aube / discutent de la durée de leur cri⁹⁹⁶ ».

Dès lors l'ombre se métamorphose, capable de prendre toute forme, elle prend le rôle actif qui bouleverse une image habituellement passive qui suit le corps. Elle se détache de ce dernier pour le pourchasser. L'image des morts est une image qui est vive; ils « se

⁹⁸⁸ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Les Ombres et leurs cris*, *op. cit.*, non paginé, § 4 et §5.

⁹⁸⁹ Cf. *Ibid.*, non paginé, § 5.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, non paginé, § 27.

⁹⁹¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁹⁹² *Ibid.*, non paginé, § 35.

⁹⁹³ *Ibid.*, non paginé, § 36.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, non paginé, § 40.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, non paginé, § 9.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, non paginé, § 12 et §14.

convertissent en meutes⁹⁹⁷ », leur véhémence est telle que les vivants espèrent qu'ils s'évaporent et que sur leurs tombes surgissent des champs de coquelicots.

Dans « Ne meurent que les naïfs », dans la deuxième partie de ce recueil, les éléments naturels et les astres se transforment en verbe « qu'il terre / qu'il lune / qu'il fleuve⁹⁹⁸ », les mots des morts sont liquéfiés et pourrissent sur les branches de leur langue, leur cœur s'est évaporé, leurs gestes sont inertes⁹⁹⁹. Cette référence à la pourriture renvoie à l'humidité et à l'acidité des tourbières dont les morts sont les citoyens. Ces « techniciens du vide¹⁰⁰⁰ » qui font sonner les pierres, « déclinent une date de décès pour tout nom¹⁰⁰¹ », ce sont « des voyageurs immobiles au corps illimité¹⁰⁰² ».

Ces ombres, qui cachent leur peau sous leur seuil et la déterrent le jour de paix, acquièrent une dimension sonore par leurs cris lancés « en pente/ des derniers étages du corps¹⁰⁰³ » et deviennent des morts « passeur[s] des sources évaporées [...] falsificateur[s] de la durée¹⁰⁰⁴ ».

Ne pouvant pas leur restituer leurs corps, Vénus Khoury-Ghata donne cependant une corporéité à ces morts, presque au même titre que les vivants. Cette corporéité est recherchée par les morts eux-mêmes qui se tendent en arc désirant ardemment être « éjectés » à l'extérieur car nauséux à force de tourner avec la terre et essoufflés à force de s'agripper aux sangles de l'obscurité de la terre¹⁰⁰⁵.

Les morts répondent à l'appel des vivants et leur racontent les dualités opposant diverses tribus des morts, « le pillage du néant / les restitutions d'ombres/ et les paix conclues autour de la table convexe/ du ciel¹⁰⁰⁶ ». Khoury-Ghata présente l'image reflétée sous terre des tribus des vivants, les univers redoublent et s'unissent complémentaires et symétriques l'un à l'autre. Elle s'adresse au mort en lui disant de marcher et de laisser son arrière-vie se défaire et de servir au passage du temps¹⁰⁰⁷.

Dans ce recueil, l'auteure utilise l'écriture « sur l'envers de l'espace pour enseigner la mort¹⁰⁰⁸ », elle montre une terre « obèse des cimetières¹⁰⁰⁹ » où l'on équarrit les corps des

⁹⁹⁷ *Ibid.*, non paginé, § 15.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, non paginé, § 25.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, non paginé, § 34.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ *Ibid.*, non paginé, § 41.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, non paginé, § 47.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, non paginé, § 43.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, non paginé, § 44.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, non paginé, § 50.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, non paginé, § 59.

morts pour qu'ils puissent la pénétrer plus facilement¹⁰¹⁰, elle est le seul linceul qui leur est destinée¹⁰¹¹. L'espace de la page est le lieu où se battent ces hommes « prisonniers dans leur cercle de sang¹⁰¹² », des morts qui voyagent, errants, parcourant les chemins cachés sous le sol. En errance dans un espace « nul, sans frontières souterraines¹⁰¹³ », ils traversent le vide avec une valise dessinée pour chaque main. Vénus Khoury-Ghata extirpe ces visages à la terre : « qui brûle les peaux souterraines / qui dévie de sa trajectoire l'instrument précis du corps¹⁰¹⁴ ? »

Dans la partie du recueil intitulée « Corps écrits », le corps réacquiert la vitalité, la sève végétal, la vigueur qui lui avaient été ôtées dans « Ne meurent que les naïfs ». L'immobilité laisse la place au mouvement, l'érotisme est source à travers laquelle exprimer « une manifestation de la vie »¹⁰¹⁵. L'élan vital se traduit sous plusieurs formes à travers une métaphore érotique qui tend vers l'expression du lien, de l'intimité du corps qui pénètre la Terre¹⁰¹⁶. La peau fume entre les doigts de l'aimé et le corps se transforme, il devient éponge, il devient plage dont les algues sont les caresses des amants¹⁰¹⁷. Ensuite, le geste s'étend au déplacement des arbres qui trainent les boulets de leurs racines¹⁰¹⁸ jusqu'au départ :

Tout est prétexte de départs pour les arbres
l'exode des rumeurs
et ce vent qui prend le pays à la gorge
qui remorque les maisons vers le nord
où les houillères ne sont que cœurs durcis
[des ensevelis
où les cerfs debout sur leur silence
regarde fondre leurs cornes¹⁰¹⁹.

Le déplacement des arbres anthropomorphisés, l'exode, le vent qui remorque les maisons vers le nord, renvoient à nouveau vers la chute de la mort, aux cœurs durcis des ensevelis innocents décédés au cours de la guerre. Ce recueil, qui a été publié en France en 1979 pendant les premières années de la guerre civile au Liban, montre en temps réel les conséquences douloureuses du conflit sur son peuple.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, non paginé, § 52

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ Cf. *ibid.*, non paginé, § 59.

¹⁰¹² *Ibid.*, non paginé, § 62.

¹⁰¹³ *Ibid.*, non paginé, quatrième de couverture.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, non paginé, § 46.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, non paginé, quatrième de couverture

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, non paginé, § 85.

¹⁰¹⁷ Cf. *ibid.*, non paginé, § 76 et § 77.

¹⁰¹⁸ Cf. *ibid.*, non paginé, § 95.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, non paginé, § 103.

Les morts pluriels de *Ils* deviennent dans *Corps écrits* une entité non définie qui voyage en « contre-terre » et qui se présentera à nouveau quelques années plus tard dans le recueil *Leçon d'arithmétique au grillon*. La réécriture des recueils dans cette variante simplifiée conçue pour les enfants tel que nous l'avons vu dans *À quoi sert la neige ?*, œuvre à la création d'une littérature de jeunesse tout en faisant parvenir le message derrière cette réécriture fabuleuse où l'agressivité et la violence de la guerre, qui émergent dans d'autres poèmes, sont très nuancées.

La valise de cet être « contenant un jour » nous renvoie également aux morts de « Ne meurent que les naïfs » qui se promènent dans le vide une valise dessinée dans chaque main, sauf que, dans cette dernière partie du recueil, elle contient les pays pliés dans leurs frontières. Le personnage les déballe et en divise les chemins, le corps de ce personnage ressemble à celui de l'ennemi qui sépare au lieu de rassembler. Ce corps que le sujet « il » oublie sur les bancs de pierre après lecture de la dernière page de son corps est insaisissable car doté d'une corporéité qui s'effiloche tout au long du poème¹⁰²⁰.

Dans *Les Obscurcis*, nous ne lisons pas seulement des « ils » à l'état gazeux mais « chair et écorce » sont traitées de la même façon, le rien pénètre le rien, ils sont en même temps l'habitant et l'habitation. Les morts, plus vivants que les vivants eux-mêmes, sont le contenant et le contenu qui s'emmêlent dans l'abstraction de la substance, d'où leurs chagrin dans la quête de leur corps et de leur vie auxquels ils ont été arrachés.

Dans *La Fiancée était à dos d'âne*, l'explication de la vieille dame qui nourrit les morts renvoie à l'image des morts vivants tourmentés de *Ils*. En effet, elle raconte à Yudah que les morts oubliés ne parviennent pas à trouver le repos et deviennent « glouton[s], dévore[nt] les racines des arbres, crache[nt] dans les sources¹⁰²¹ ».

Les entrelacements et les heurts de ces représentations se font également dans les contes khouryghatiens. En effet, ces derniers s'installent sur la même lignée que son œuvre poétique et romanesque avec des intertextualités passionnantes. Par exemple, dans *Zarifé la folle et autres nouvelles*, la mort est explorée à travers quatre points de vue différents dont le fil rouge est la référence constante au village natal de l'auteure. En particulier, *Zarifé la folle* nous semble se poser comme prolongement de *Terres stagnantes* et *Au sud du silence*, et comme anticipation des vers qui guideront *Où vont les arbres ?* et *Les Obscurcis*.

Se plaçant entre le fabuleux et le surréel, Vénus Khoury-Ghata raconte l'histoire de Zarifé. Un jour, cette jeune fille qui somnolait toujours sur le dernier banc, écrit un thème sur

¹⁰²⁰ *Ibid.*, non paginé, § 109.

¹⁰²¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 95.

le sujet « Décrivez votre village et dites les sentiments qu'il vous inspire » dont le développement étonne la maîtresse de l'école de ce village situé sur une montagne et comptant cent habitants et deux cents chèvres.

Le texte de Zarifé est comparable au présage dramatique de Cassandre. En effet, dans sa rédaction la jeune fille annonçait l'arrivée d'un troupeau de loups dans le village : « Ils déferleront de la montagne, fracasseront les loquets des portes, se réchaufferont à nos feux, feront main basse sur nos garde-manger. Les pingres qui s'opposeront à leur volonté seront dévorés si vite qu'ils entendront leurs os broyés entre les puissantes mâchoires¹⁰²². » Dans ces lignes, il nous semble que la proximité, voire l'identification, au Liban que l'on retrouve également dans les recueils poétiques est saisissante.

Après un premier moment de bouleversement dans le village, Zarifé disparaît pendant quelque temps et revient enceinte, soi-disant du Diable, comme le dit le curé. Pendant sa grossesse, elle tricote des vêtements pour les loups qui arriveront dans le village. Puis, elle s'échappe et donne naissance à un petit garçon dans la forêt, un bébé végétal qui dort dans une écorce.

Dès lors, le parallélisme entre la nouvelle et la réalité libanaise sont ici évidents : l'arrivée des loups renvoie à l'arrivée des armées au Liban pendant la guerre civile, et la violence dégagée par les verbes agressifs choisis nous rappelle l'arrivée des morts hantant les vivants dans *Ils*.

Dans « Le nouvel instituteur », le conte qui suit *Zarifé la folle*, la mort est suggérée tout au long de l'histoire par la figure de l'instituteur venu de nulle part et qui enseigne aux enfants sans prononcer un seul mot. La métempsychose est ici dévoilée à la fin, le nouvel instituteur n'étant que le remplaçant choisi par l'ancien qui reposait sous terre dans le cimetière du village et dont le cercueil était vide, quitté par le mort. Le conte est territorialisé par le renvoi à l'alphabet arabe appris à l'école. L'intertextualité avec le roman *La Maestra* est très forte¹⁰²³, dans la scène de l'ouverture de la valise du nouvel instituteur du village :

¹⁰²² Vénus Khoury-Ghata, *Zarifé la folle et autres nouvelles*, op. cit., p. 12.

¹⁰²³ Cet extrait reprend presque les mêmes termes que *La Maestra*, mais l'intention de l'auteure est différente. Concernant ce roman, l'Indien Cruz est chargé de prendre pour son *pueblo* du matériel pour que les enfants puissent lire et écrire. Il ramène alors des livres, des cahiers, des bâtons de craie pour que la Maestra puissent les « sauver par la culture » (Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*, op. cit., p. 27). En revanche, cette même scène dans le conte de l'instituteur du village prend toute une autre tournure. En effet, la nuance de « sauver par la culture », de donner une possibilité d'apprendre à ceux qui ne l'avaient pas en leur donnant les moyens est effacée par une présomption de supériorité.

On pouvait voir des crayons, de toutes couleurs, un compas, deux règles et une table de multiplication complète, ainsi qu'un alphabet de vingt-six lettres, chose jamais vue dans les coins, les plus érudits en connaissaient vingt-quatre. Dans le deuxième battant [...] l'étranger avait entassé pêle-mêle des boîtes de sucre, des paquets de café et de riz, une cordelette, des bougies, trois savons, un dictionnaire en deux langues, la première s'écrivant de gauche à droite, la deuxième de droite à gauche qui se rencontraient au centre de la page, des deux côtés d'un trait noir¹⁰²⁴.

En effet, Khoury-Ghata crée cette scène pour représenter l'arrivée d'un Occidental dans un pays moins aisé et, à travers le contenu de la valise, elle montre l'image que l'Occident aurait généralement de ces peuples. Elle suit de fait le stéréotype d'un peuple dépourvu de ce qui, selon l'Occidental, est de primaire importance. En effet, à la vue de toutes ces provisions, la merveille s'empare des yeux des villageois, mais ils se sentent en même temps vexés car ils auraient été quand même capables de nourrir l'instituteur eux-mêmes. Notamment, la nature des objets contenus dans la valise montre une incapacité ou une non-volonté à s'adapter, à s'intégrer à la culture d'arrivée, mais, surtout, elle manifeste la certitude qu'eux savent ce qui est bien pour ces peuples qu'ils éduqueront. Une friction a lieu à chaque fois que la transculturation d'un objet se fait de la culture institutionnalisée vers la culture subalterne.

Dans la nouvelle « La deuxième mort d'Anton », Vénus Khoury-Ghata met en scène « un mode de vie dans la mort¹⁰²⁵ » comme le dit le mort, Anton, au mari de la femme accusée de ce meurtre. Le déroulement de l'intrigue balance entre le réel et l'absurde en montrant un mort qui hante les vivants, rentre chez eux et réitère sa mort autant qu'il le veut, en causant la réclusion d'une femme innocente. Sur la même lignée, se place le conte « Le chevalier et la veuve », histoire d'un guerrier croisé égaré dans le XX^e siècle et qui cherche son ami pour se rendre à Jérusalem afin de libérer le Saint-Sépulcre, mais il ne le retrouve pas et voit sa pierre tombale, puis rencontre sa femme qui se transforme en momie quand il lui demande de nouvelles de leur fils¹⁰²⁶.

La récurrence de cette cohabitation avec les vivants semble unir l'idée de la mémoire collective avec l'horreur de la guerre où les cadavres restent à terre inertes dans les rues des villes bombardées, où le corps peut se défaire, écrasé par la douleur, égaré dans la souffrance, ce afin que leur souvenir demeure vivant dans les esprits des rescapés. La mort semble avoir pris possession non seulement des personnes, mais également de la nature. Un rappel à l'évocation de la nature libanaise dans la littérature produite pendant la guerre civile comme

¹⁰²⁴ « Le nouvel instituteur » in Vénus Khoury-Ghata, *Zarifé la folle et autres nouvelles*, op.cit, p. 33-34.

¹⁰²⁵ « La deuxième mort d'Anton », in *ibid.*, p. 57.

¹⁰²⁶ « Le chevalier et la veuve », in *ibid.*, p. 72-73.

reconstruction est ici reprise, en s'appuyant plus sur les répercussions subies que sur les souvenirs d'antan.

Vénus Khoury-Ghata déclare que le lien avec son Orient, tout en habitant en France, se passe souvent par l'identification à son peuple pendant la guerre. Quand elle entendait au journal télévisé les nouvelles sur ce qui se passait au Liban, des francs-tireurs sur les toits et des passants qui marchaient au ras des murs, elle sortait dans Paris et elle faisait de même. Avec *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, *Vacarme pour une lune morte* et *La Maîtresse du notable*, sa trilogie de la guerre, elle se protégeait des obus avec la page blanche devant elle¹⁰²⁷. La remplir lui donnait l'impression d'être protégée, alors que ses compatriotes marchaient le visage face aux mitraillettes. Écrire comme seule manière de se protéger, mais aussi de chasser le désespoir qui touchait les Libanais¹⁰²⁸.

En effet, le but de Khoury-Ghata s'inscrit, nous semble-t-il, dans une volonté pressante de mémoire et de dénonciation qui donne la voix aux décédés au Liban. Cette mémoire en acte à travers l'écriture s'éloigne de tout discours idéologique et patriotique en se proposant plutôt comme une manière de repenser ce lieu ébranlé. Le lien au corps est ainsi ressenti, également après la mort, comme point de référence après une guerre qui a rasé le pays, un pays qui n'est plus reconnaissable, un pays qui a perdu son identité, un pays qui a tué ses propres enfants. Une remise en question de la solidité du Liban comme nation à travers ces images nous semble ici évidente.

¹⁰²⁷ En 2001 lors d'un entretien avec Patrice Martin et Christophe Drevet, Khoury-Ghata rend d'autant plus intense cette image de la langue française par l'identification à « un mur contre les bombardements ». Ce sentiment de protection par la page blanche et par l'écriture est produit par l'impression qu'à l'époque de la guerre civile « la langue arabe était la langue meurtrière ». Voir Christophe Drevet et Patrice Martin, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰²⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, *cit.*

3. LE CORPS, MÉTAPHORE DU LIBAN POUR UNE RECONSTRUCTION

3.1 Le corps « contenant » vide

En suivant ces considérations, nous nous proposons alors de reprendre certaines caractéristiques que les personnages romanesques khouryghatiens détiennent afin d'en montrer non seulement le lien avec les histoires d'une partie marginalisée de la population libanaise, métaphore du pays d'origine, comme nous l'avons suggéré dans la première partie, mais également avec les collectivités évoquées dans ses textes par des dynamiques relationnelles intéressantes.

En effet, à partir des images nouvelles dégagées par ces métaphores « vitales » inattendues, il nous semble qu'un dénominateur commun puisse se trouver à la base de la création métaphorique : le corps et notamment le corps comme contenant. Bien qu'il soit exprimé à travers des stratégies stylistiques et des perspectives différentes entre les poèmes et les romans, ce nouveau terme de lien nous paraît important à analyser pour la portée qu'il a dans la représentation du pays. Si l'on pense à l'image du corps malade, absent et mutilé auquel le Liban était identifié pendant la guerre civile dans la littérature libanaise francophone et arabophone, une question nous vient subitement à l'esprit : de quelle manière le corps entendu dans sa dimension de structure portante, ainsi que comme contenant, deviendrait-il le signifiant du national ?

Les métaphores jusqu'ici analysées posent l'évidence d'une réalité désastreuse d'un peuple souffrant, avec l'invitation à ne pas perdre l'espoir, et représentent la situation du Liban en guerre. À partir de cet appel à ne pas oublier, la mémoire collective devient fondamentale dans une prise de conscience nouvelle qui demande une réaction. Ainsi, en passant par plusieurs étapes que nous verrons à travers la loupe des personnages-métaphore du corps renvoyant au Liban, les métaphores khouryghatiennes deviennent alors une exhortation à la reconstruction.

La redéfinition du concept de représentation nationale que ces lignes d'analyse suggèrent œuvre d'ailleurs à la construction d'un dialogue conçu comme partage avec une altérité et conçoit le discours littéraire non seulement comme opérateur de la conscience nationale, mais mondiale aussi par une notion différente d'identité culturelle qu'elle produit, et à laquelle nous nous consacrerons dans un deuxième temps. Nous voudrions ainsi nous attarder sur les

corps des personnages à travers les différentes déclinaisons qu'ils assument chez Khoury-Ghata.

Parmi les différentes formes que les corps des personnages prennent, la première qui attire notre attention est celle du « corps vide », ou mieux, « vidé » de toute personnalité et individualité.

Publié deux ans avant *Alma, cousue main, Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*¹⁰²⁹ met en scène l'histoire d'Anne et de Paul, un couple marié de quinquagénaires dont la vie, devenue inodore comme l'eau¹⁰³⁰, est revivifiée par l'entrée en scène de Stéphane, un jeune homme récidivant ses tentatives de suicide depuis sa naissance avec le cordon ombilicale.

Stéphane, le survivant à soi-même au nom asexué, est né en même temps que le palétuvier que son père avait planté dans son jardin pour indiquer la naissance du petit garçon, autrement il aurait planté un laurier-rose¹⁰³¹. La transidentité sexuelle de Stéphane se développe autour de son ambivalence, il est finalement le croisement d'un laurier-rose et du palétuvier : « Le palétuvier-laurier, c'est moi avec mes bras pour toutes branches¹⁰³². »

Sa venue inattendue chez le couple est due au métier de médecin de Paul, le seul étant chez lui le dimanche, jour rituel des suicides ratés de Stéphane. Le corps est au centre du récit qui se déploie sous les yeux du lecteur, en mêlant réalité et délires d'une nuit, alors que finalement les acteurs étaient assis sur leur fauteuil. L'imagination de Paul et Anne donne lieu à un ambigu ménage à trois où le jeune corps de Stéphane est vidé de tout contenu et qui, pour eux, n'est qu'un outil de plaisir.

Comme dans *Alma, cousue main*, l'intrigue se développe à travers la jeunesse du tiers qui s'insère dans le désert de la vie du couple, tel que Paul et Anne se définissent eux-mêmes. Les gestes habituels deviennent inattendus et guidés par la présence de Stéphane. Ce roman, qui se développe dans un contexte indéfini et qui vise à se concentrer sur les lignes relationnelles entre les personnages, fait effectivement partie de ces œuvres intimistes qui nous montrent la fragilité d'un corps qui deviendra, comme dans les recueils poétiques, la seule source de certitude sur laquelle s'appuyer pour survivre aux drames de la guerre. Ces personnages ne sont pas seulement métaphores des pays en guerre, mais aussi des peuples en désarroi.

¹⁰²⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1975.

¹⁰³⁰ Cf. *ibid.*, p. 119.

¹⁰³¹ Cf. *ibid.*, p. 14. À la question sur son prénom, Stéphane explique sa double nature au sein d'un esprit qui est né du croisement de ces deux arbres, identifié l'un au sexe féminin et l'autre au sexe masculin, dont la qualification d'« asexué » qu'il donne à son nom.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 15.

Mais contrairement à Alma, le corps de Stéphane lui appartient et il décide d'abandonner le couple pour se rendre à Gênes où il connaîtra Max. Selon le couple, « il reviendra parce que les pas, ces bêtes déguisées en pieds, reviennent toujours sur les lieux qu'ils connurent. Il reviendra, même si nous ne sommes que no man's land et que la vie, toute la vie se passe au-delà de nos frontières¹⁰³³ ». Mais après avoir espéré son retour en vain, ils comprennent que leur terrain neutre et insaisissable où aucune appartenance n'est conçue, ne fera pas revenir Stéphane sur ses pas.

Entre-temps, Stéphane leur envoie une lettre écrite à quatre mains, ou bien à deux mains et deux pattes, la nature de Max étant ambiguë tout le long du récit où il est qualifié de « cheval ». L'animalisation n'a ici que le but de cibler une surdétermination sexuelle par l'image du cheval. Max est le bourreau innocent de Stéphane, victime infernale, tel que ce dernier aime se définir. Dans le texte, Stéphane est le point mobile du triangle avec Anne et Paul qui sont fixes. Paul essayant de s'approcher plus de Stéphane, le rapport entre les personnages finit par prendre la forme d'une corde et les trois deviennent des funambules¹⁰³⁴. La transposition de leur situation à un problème de mathématiques¹⁰³⁵ par lequel Anne essaie d'expliquer sa position entre les deux hommes relève de l'absurde.

Finalement le couple choisit de partir à la recherche du jeune homme devenu leur objet et leur seule source de plaisir. Arrivés à Gênes, ils trouvent Max et Stéphane, le triangle se transforme en carré où les points, constitués par chacun des personnages, bougent en en déformant les limites. Les frontières se dilatent, se rétrécissent face aux rapports de force et de désir qui s'instaurent entre les personnages, véritables acteurs d'un conte ironique qui tourne au drame.

Max, identifié à une bête non apprivoisée qui fuit tout lien, veut que Stéphane parte, Anne et Paul veulent aussi qu'il parte avec eux, tous les trois sont d'accord sauf Stéphane qui voudrait que Max le retienne. Un retournement inattendu se profile dans le dernier chapitre où les trois invitent Stéphane à se suicider en se pendant à une corde. Max lui donne tous les détails techniques pour faire un travail propre et indolore et Anne lui rappelle qu'il a le droit de faire ce qu'il veut de son corps, que se suicider c'était son désir dès sa petite enfance. Stéphane s'exécute, fin du drame, le théâtre restera fermé faute d'acteurs.

Dans ce roman, la mort est présentée tel un jeu, un jeu fait de rapports de force qui vire au drame. Il s'agit d'une mort « sélectrice », celle qui ne sait que faire des personnes trop fragiles

¹⁰³³ Vénus Khoury-Ghata, *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, op. cit., p. 39.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 84.

et transparentes de maigreur¹⁰³⁶. Aux yeux de Stéphane, la mort est la neige molle qui attend au bout du chemin. L'association de la mort à la neige dont la blancheur sera dans les recueils suivants, représentation de la pureté et de la réécriture du monde¹⁰³⁷, est ici noircie en montrant une autre facette qui sera abandonnée par la suite en privilégiant l'une image positive de la pureté.

Le roman se déroule sous l'œil attentif du metteur en scène, le récit traverse l'absurdité des épisodes qui se succèdent, dépliés par un langage tellement clair et froid qu'il amplifie le ton parodique en augmentant le côté paradoxal de l'intrigue. Le récit prend la forme d'une pièce théâtrale par la présence de mots techniques de mise en scène, et par les réponses manquées de Stéphane interprétées comme la scène de son silence. Aux yeux d'Anne, Stéphane et Paul sont les interprètes interchangeables du même rôle d'amant. Ainsi elle envisage Stéphane comme remplaçant de Paul une fois mort, « au nom de toutes les Jocaste qui aimèrent leurs fils, de toutes les Phèdre qui aimèrent leur beau-fils¹⁰³⁸ ».

L'ambivalence qui demeure en Stéphane s'explique par les fantasmes de Paul qui transforme Anne en Stéphane en imaginant de lui couper les cheveux et les teindre en blond et inversement, Stéphane se travestissant en Anne.

La corporéité des personnages ne se limite qu'à une carapace et le visage de Stéphane est indéfini. Ce dernier n'est que le point de convergence des désirs du couple qui fait l'amour avec lui par procuration¹⁰³⁹. Le corps du héros devient d'abord une échelle qu'Anne gravit marche par marche pour devenir ensuite un pays désertique : « – Tu me rappelles un pays. – Les êtres sont des lieux, te répond-il grandiloquent. On voyage en eux, on en revient, les traits tirés, sur la peau, un reste de leur odeur. – Je suis un pays désertique, continue-t-il, c'est dû à la nudité de ma peau à sa couleur de sable¹⁰⁴⁰. » C'est là que l'identification entre l'homme et son pays est d'autant plus évidente.

Le corps de Stéphane, pays désertique, est vide, assimilé à un objet qu'Anne classe parmi les objets cousus main pour sa beauté¹⁰⁴¹. Une fois Stéphane parti, en condamnant le couple à leur solitude qui ne pouvait sortir de son cadre commun que grâce à la jeunesse de leur « invité », le corps d'Anne se transforme ensuite en salle de spectacle où Paul est l'unique spectateur qui en a loué la totalité tel un spectateur impitoyable « pour suivre [son] jeu sous

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰³⁷ Cf. Vénius Khoury-Ghata, *À quoi sert la neige ?*, *op. cit.*, p. 11. : « À quoi sert la neige ? À effacer la terre pour la réécrire correctement ».

¹⁰³⁸ Vénius Khoury-Ghata, *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

tous ses angles, et en découvrir la moindre défaillance », tous les acteurs sont présents dans la peau d'Anne, la femme multiple¹⁰⁴².

L'identité culturelle étant absente dans ce roman intimiste, les métaphores des êtres tels des pays nous renvoient tout de même au transculturel dans son sens le plus restrictif¹⁰⁴³ que l'on applique à un objet, tel que nous l'avons vu par exemple pour l'encens ou pour la statuette de Syros. La seule référence précise au Liban est l'incommunicabilité du couple, que nous avons rappelée dans la première partie et soulignée par Weber comme trait distinctif surtout dans la littérature libanaise arabophone.

Stéphane nous paraît se rapprocher des personnages déchirés et dédoublés, et on ajouterait dépossédés, qui incarnent la condition non seulement libanaise, mais également celle de tout pays en guerre. La douleur, malgré tout, paraîtrait ainsi le sentiment nécessaire pour nouer des liens entre peuples pour qu'il y ait un changement, une transformation de l'état de faits actuels.

La rencontre entre métaphorisant et métaphorisé ne se passe pas ici entre deux cultures, mais elle nous montre d'autant plus la condition de contenant du corps, vidé de signification comme le sera Alma. Le corps devient l'outil de communication entre les personnages qui se retournent contre l'objet de leur désir à la fin du récit, plutôt que de le partager avec Max.

L'identification au Christ suggérée par le titre du roman est de suite reprise dans les premiers chapitres et met en place la comparaison entre la figure du Christ qui alterne avec celle d'un acrobate dans les phrases de Paul reformulées par Stéphane. Paul raconte avoir vu un enfant, Stéphane probablement, se réfugier dans une église : « Tout était obscur, sauf un crucifié qui surmontait l'autel¹⁰⁴⁴ », mais Stéphane le corrige en confirmant que tout était obscur sauf un acrobate accroché à une poutrelle de bois. Le dialogue se construit par la répétition de phrases de Paul par Stéphane qui substitue le mot « crucifié » par le mot « acrobate ». Cette identification par substitution de ces termes dévoile un rapport métaphorique inattendu, « irrévérent » par rapport à l'image ordinaire de l'Église et du Christ.

Le roman se place sur le plan du renversement, de l'inattendu, pour bousculer des images à l'apparence figées et ayant une interprétation « préétablie » et à sens unique. L'image du Christ ne se limite pas aux premières pages au travers des souvenirs de Paul, mais elle se poursuit par une métaphore *in absentia* qu'Anne crée entre le Christ et Stéphane par la scène

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 78-79.

¹⁰⁴³ Nous nous attarderons sur les raisons pour lesquels nous estimons que cette conception soit restrictive dans le sous chapitre 3.4 *De la prise de conscience à la Relation pour une identité nouvelle* dans cette partie.

¹⁰⁴⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, op. cit., p. 10.

qu'elle nomme : « Stéphane ou L'immolation¹⁰⁴⁵. » Bien que son « immolation » soit de nature suicidaire, la référence à la crucifixion de Jésus semble évidente. D'ailleurs, le choix du dimanche comme jour élu des tentatives de suicide réitérées de Stéphane n'est pas anodin et se construit autour d'une contraposition à la Résurrection du Christ le dimanche de Pâques.

Ensuite, axé sur le paradoxe, ce bouleversement tourne même au blasphème¹⁰⁴⁶ et à la provocation. En effet, malgré l'absence d'une référence directe à la Bible, on dénonce ouvertement son instrumentalisation par les hommes au détriment de la femme, l'attribution du péché original à Ève n'étant qu'un prétexte pour clouer les femmes tels des êtres trompeurs. Cela aurait déterminé, dans la plupart des civilisations, une méfiance envers la femme et sa condition d'infériorité au sein des sociétés patriarcales.

De fait, dans ce roman, ainsi que dans *Les Inadaptés*, Khoury-Ghata n'hésite pas à bousculer les idées reçues par des métaphores religieuses où l'effet parodique cible les hommes qui utilisent les institutions en défigurant le sens de religion pour leurs intérêts. Dans *Les Inadaptés* cela se passe par l'identification du corps du prisonnier Pablo à un livre saint. Ce quatrième prisonnier, qui avait tué la vieille femme qui l'hébergeait en contrepartie de faveurs sexuelles, s'identifiait paradoxalement à un livre saint dont il n'aurait plus les semblances seulement à cause de la vieillesse : « Je vieillis, se disait Pablo, et ma peau prend la teinte jaune de vieux parchemins. – Je n'ai même plus l'allure d'un livre saint, se plaignait-il, mais d'un vieux dictionnaire qui contient tous les mots mais n'en possède aucun. Et Mikali qui lui donnait de petites tapes sur l'épaule, il faisait, irrité : – Ne me feuillette pas ainsi¹⁰⁴⁷. »

En revanche, ces métaphores ne touchent pas toujours aux limites, mais sont utilisées aussi pour marquer l'absurdité de la situation et la condition des personnages par un décalage qui rassemblent des extrêmes : « Nous sommes Saint Georges qui va terrasser le dragon, la dernière croisade pour sauver de l'impie le Saint-Sépulcre, le bien qui part en guerre contre les forces obscures du mal¹⁰⁴⁸. »

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 72 : « Nous nous arrêtons au mot putain qui malgré sa résonance masculine décrit une profession typiquement féminine, toujours, selon Max, cette faute de syntaxe est due à des raisons héréditaires (la première putain de la terre étant un homme, Adam, qui monnaya ses charmes contre une pomme). »

¹⁰⁴⁷ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, *op. cit.*, p. 104.

3.2 La transculturalité du corps

Du corps vidé au corps dépossédé, non seulement de sa personnalité et individualité, mais aussi de sa culture, le pas est très court. Tel que nous en avons fait allusion pour le culte des morts, d'autres traditions ont chez Khoury-Ghata un développement qui dépasse les barrières interculturelles en adoptant un autre point d'observation.

Par exemple, dans la description des gestes du corps, une nouvelle interprétation qui mélange les traditions est présente comme dans la métaphore qui identifie Bouba à un cerbère. Le patrimoine culturel de référence est celui de la mythologie grecque, mais elle est déterritorialisée, transculturalisée, et ensuite reterritorialisée par son identification à un natif africain. Voici que du mouvement répétitif de Bouba qui se balance sur ses fesses, Yoackim y voit un cerbère de la mythologie africaine : « Le vertige le gagna en fixant cette base fixe de Bouba de laquelle à chaque balancement émergeaient trois Boubas juxtaposés ; un même corps pour trois têtes, un cerbère de la mythologie africaine¹⁰⁴⁹. »

Des traditions s'esquissent également tout au long du conte de Bouba qui se décrivait allant vers les champs en pleine nuit, telle une âme égarée que les hommes du village prenaient pour un zombi. Les superstitions jaillissent de leurs expressions et les croyances œuvrent à la métamorphose du corps humain : « C'est un zombi, disait le plus superstitieux, jetez-lui du sel au pied du plus vieil et vous verrez comme il disparaîtra¹⁰⁵⁰. » Les superstitions ressortent également au moment où le prisonnier Pablo essaie de comprendre le cursus de sa vie en lisant sa main :

Pablo regarda sa main plateau des hautes passions où l'amour, la fortune et la mort s'ébauchent, s'entrecoupent, se décroisent en réseaux fluviaux. Sur ses frontières, les monts éparpillés la protègent des vents, pensa-t-il ; le mont de Saturne affaissé en cratère de volcan, le mont de Vénus gonflé comme ces montagnes sablonneuses que les vents limitent puis arrondissent ; signe de grande sensualité pour un homme qui tua pour se soustraire à la corvée de faire l'amour, ricana-t-il en lui-même¹⁰⁵¹.

Cette métaphore qui assimile la main de Pablo à un paysage naturel et qui se prolonge dans les membres d'Anton, lequel regarde sa main à son tour et identifie dans ses veines un réseau routier en voyant des femmes de son village¹⁰⁵², est une ébauche de la métaphore du corps identifié au pays.

¹⁰⁴⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Les Inadaptés*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁵² Cf. *Ibid.*, p. 77-78.

Dans nombre de cas, les *overt characteristics*, littéralement les caractéristiques évidentes visibles, plus facilement incorporables dans son propre schéma culturel, tels les habits traditionnels, l'usage de la langue, les habitudes alimentaires et les célébrations, ne sont pas envisagées uniquement comme des différences insurmontables. Au contraire, elles deviennent également des points de contact avec d'autres cultures qui permettent d'établir un échange et de comprendre, à travers une transculturation des héroïnes, celles qui sont les *covert characteristics*¹⁰⁵³ des cultures où elles s'installent.

En effet, à travers les vicissitudes de leur vie, les rencontres, les contacts avec d'autres traditions et d'autres cultures, les personnages khouryghatiens découvrent un nouveau moi, riche des échanges inattendus. Le corps peut être alors façonné à l'extérieur, tel un reflet d'un changement intérieur et fruit des contacts avec les autres, comme c'est le cas de Martin père dans *La Revenante*. À son changement d'esprit correspond également une transformation extérieure : « il se promène en djellaba et en babouches, fume le narguilé, fréquente la mosquée et le hammam, crache par terre, jure, parle un mélange d'arabe et de français, du 'franbanais'¹⁰⁵⁴ ».

Mais, si d'un côté, le changement est volontaire et pacifique comme pour l'ancien des troupes de Vichy, d'un autre côté, ce chemin que les héroïnes parcourent s'avère cependant dangereux et souvent perdant au moment où elles se confrontent à des personnages qui, dans un instinct de préservation de leur culture – qui, nous le rappelons, est habituellement « mineure » –, l'imposent en les dépossédant de leur culture d'origine pour les héroïnes d'origine orientale, ou bien en tendant à les tenir à l'écart de leur communauté pour celles d'origine occidentale. C'est le cas d'un effacement involontaire de la culture d'origine par les vêtements traditionnels pour l'« étrangère » dans *Sept Pierres pour la femme adultère* et l'oubli forcé de son propre passé pour Yudah dans *La Fiancée était à dos d'âne*.

Cependant, une forte différence est existante entre l'héroïne française et celle juive : si pour la première ce changement n'est qu'extérieur et ne transformera pas ses attitudes et ses valeurs culturelles d'origine, pour la deuxième, son corps sera vidé de toute substance, simple contenant qui peut être rempli et peut être façonné selon les traditions culturelles, les rituels

¹⁰⁵³ C'est-à-dire, littéralement, les caractéristiques dissimulées. Elles concernent une dimension plus profonde qui touche aux valeurs culturelles enracinées chez les individus et les collectivités, tel les « beliefs, attitudes, values and feelings ». [« les croyances, les attitudes, les valeurs et le ressenti ». (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Voir Jeffery Scott Mio, Joseph E. Trimble, Patricia Arredondo, Harold E. Cheatam et David Sue (éds), *Key words in Multicultural Interventions : a dictionary*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1999, p. 3.

¹⁰⁵⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Revenante*, *op. cit.*, p. 19.

religieux et les critères qui règlent la vie des communautés que Yudah rencontre le long de son chemin.

À travers ce dernier personnage Khoury-Ghata manifeste d'autant plus la transculturation de Yudah-objet, tel qu'elle l'avait fait pour Stéphane et Alma, mais à travers des enjeux supplémentaires sur lesquels nous nous arrêterons.

Vénus Khoury-Ghata montre d'abord la fragilité et la volubilité d'un corps qui ne se possède pas, d'un corps qui peut être effacé ou modifié par les autres et qui est obligé de partir et de s'éloigner pour se retrouver¹⁰⁵⁵.

En effet, une fois arrivée auprès du campement de la smala d'Abdelkader, Yudah est menée au hammam dont la jeune fille retient le mélange de « sueurs et de chairs redondantes »¹⁰⁵⁶. Elle se fait laver, on lui enlève les grains de sables sous ses ongles, son corps effacé de son désert, elle est maintenant prête à appartenir à Abdelkader :

La maigreur de l'étrangère fait ricaner les mères, les filles tirent sur ses bracelets en os, tirent ses cheveux desséchés par le khamsin. Dépouillée de sa robe, plongée dans l'eau bouillante, des mains puissantes la frottent vigoureusement comme pour arracher sa peau, effacer l'odeur du désert, enlever le sable incrusté sous ses ongles. La bassine de cuivre remplie d'eau de pluie, c'était dans une autre vie [...] Vacarme de l'eau et des femmes, Yudah pleure le silence du désert, l'ombre des dunes, l'odeur du linge crissant au soleil¹⁰⁵⁷.

Par l'éloignement, ce qui auparavant avait été une prison pour Yudah lui manque plus que son père et sa mère tel est l'attachement qu'elle nourrit pour son désert. Cet épisode où elle est dépossédée de son lieu d'appartenance et de son pays nomade n'est cependant que le début d'une série d'effacements qui l'emporteront sur son ouverture au divers et sur sa volonté de connaître l'autre. Yudah est identifiée à un animal sans maître, elle n'appartient à personne et, en même temps, elle ne s'appartient pas non plus. Son aventure n'est que mirage d'épouser le plus grand homme du pays.

Tout au long du roman elle sera d'abord privée de sa féminité par les bonnes sœurs de l'île Saint-Marguerite qui lui rasant les cheveux, puis quand elle s'en va pleine d'espoir avec le peintre Jean à Albi, dans ce lieu qui aurait dû la protéger, Yudah, retrouve encore une fois

¹⁰⁵⁵ Bien que moins mis à l'avant par rapport aux autres romans, nous signalons que dans *La Maîtresse du notable* cet aspect du corps dépossédé est mené à l'extrême à travers le personnage de Flora qui, selon Boustani, devient un « automate pur ». Non seulement son corps n'est pas décrit ni tracé à travers les regards et les mots des autres personnages, mais finalement il est réduit à « une pure gestualité ». Le corps maternel devient alors un corps étranger « qui appartient désormais à l'autre ». Flora n'est plus décrite en tant que mère car son union avec le notable l'a transformée en un corps-objet, une « femelle » qui répond « au fantasme sexuel d'un homme dont la seule ambition est de la faire jouir ». Voir Carmeni Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, op. cit., p. 77-78 et p. 87-89. Une autre interprétation de cette même scène est donnée par Monika Moster-Eichberger qui voit dans cette réaction de Flora une forme de castration du notable (*id.*, art. cit., p. 478).

¹⁰⁵⁶ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

l'effacement de son corps qui, aux yeux du peintre, a les semblances de Cécile, la fiancée de Jean dont le mariage avait été annulé. Quand elle pose pour lui, il ne voit que le visage de son aimée ; Yudah n'existe pas pour lui.

Elle se décide enfin à partir car elle n'existe qu'à travers le regard que les autres posent sur elle. « Sa mort passerait inaperçue, libérerait une place sur terre¹⁰⁵⁸ », son corps est un contenant constamment vidé par les autres qui le « remplissent » de caractéristiques physiques et morales à leur gré, selon la fonction qu'ils lui attribuent.

Partie de chez Jean, la nostalgie de son désert la tire vers le sud, vers la mer, mais en même temps elle veut changer, alors elle se dirige vers le nord. Assise sur un banc, Nicolas, un comédien fou et aventureux, s'immobilise car il reconnaît en elle les traits d'Esther et il l'invite à le suivre pour représenter la célèbre pièce de Racine à Paris, « Mêmes yeux qui grimpent aux tempes, une bouche aussi ronde qu'un nid de merle, des pieds de papillon, un nez de la taille d'un trèfle¹⁰⁵⁹. » Yudah, une fois de plus, n'existera que par les yeux des autres. Arrivée à Paris, l'héroïne entre en contact avec la société française de l'époque et l'histoire des insurrections en 1848. Elle rêve alors l'arrivée de sa tribu à Paris, mais elle meurt tuée sur une barricade.

Les retournements inattendus qui se jouent autour du corps humain et la mise en évidence des traces culturelles dont il est porteur sont nombreux. Autrement par rapport à ses romans intimistes¹⁰⁶⁰, Khoury-Ghata développe de la sorte l'émergence d'une tribu, d'un peuple, d'une religion par les croisements qu'ils opèrent avec d'autres collectivités, et ce, principalement, à travers et dans le corps des personnages principaux.

Ainsi faisant, elle les habille d'un nouveau rôle qui est en même temps entier et pluriel. Comme le dit le mage aux parents de Yudah à sa naissance, elle aura plusieurs vies dans une même vie, et cela est également un trait distinctif des autres héroïnes khouryghatiennes. Il s'agit d'un rôle qui relève des spécificités des cultures et des contacts entre elles. La nature de ces rapports est métaphorisée par les parcours de ces héroïnes semés de conflits et si Khoury-Ghata les rend d'autant plus insidieux pour les femmes orientales, c'est parce qu'à travers ces corps vides des femmes, croisés à ceux animalisés, elle atteint son double objectif : d'un côté, une dénonciation d'une condition de la femme construite et justifiée sur des croyances « qui ne dépassaient pas les chevilles de ses pieds fendus comme sabots de chèvre¹⁰⁶¹ », tel que

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁵⁹ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁶⁰ Notamment, *Dialogue d'un Christ ou d'un acrobate et Alma, cousue main ou Le Voyage immobile*.

¹⁰⁶¹ Vénus Khoury-Ghata « Hafia » dans Delphine Mozin (dir.), *Huit Nouvelles*. Paris, Calmann-Lévy, 2008, p. 117.

l'exprime la narratrice de « Hafia », et d'un autre côté, une reconnaissance de leur existence dépassant les frontières du Proche-Orient.

Vénus Khoury-Ghata se fait porte-parole de ces femmes et les fait parler¹⁰⁶². Pendant une interview avec Josyane Savigneau, l'auteure affirme qu'elles sont au centre de tous ses livres parce que, affirme-t-elle, « dans certains pays on les enterre vivantes à la naissance, on les brûle avec le pétrole car elles ont désobéi à la belle-mère, elles n'ont pas le droit d'aller dans les écoles, on leur lance de l'acide aux yeux, et car ce sont des filles que l'on vend à douze ans à des hommes comme on vend une vache, une chèvre¹⁰⁶³ ».

L'écrivaine avait d'ailleurs déclaré, lors d'une précédente interview avec Marie-Dominique Montel, que dans ses romans, la plupart des personnages principaux sont des héroïnes car elle sait faire parler les femmes. Au cours de cette interview, elle raconte avoir parcouru en voiture le village d'Atlas pour la rédaction de *Les Fiancées du Cap Ténès* et d'avoir toujours vu des hommes paresseux alors que les femmes travaillaient durement pour le ménage. Une fois, elle avait vu les hommes assis à l'ombre d'un arbre en train de discuter alors que les femmes, sous le soleil, étaient en train de réparer les brèches d'une maison. Khoury-Ghata s'était alors arrêtée pour leur demander pourquoi ce n'étaient pas les hommes qui s'en occupaient et leur réponse fut que les hommes réfléchissaient et leur disaient ce qu'il fallait faire, elles, elles ne pensaient pas¹⁰⁶⁴.

Par conséquent, les parcours de la plupart des héroïnes montrent une évolution qui s'éloigne de la métaphore primitive animale pour créer finalement une brèche dans ce lieu commun de la femme dépendante de la pensée et décision de l'homme, et activent une revalorisation en termes d'autodétermination¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶² Boustani inscrit Khoury-Ghata parmi les écrivaines qui « mettent à contribution » la condition de la femme en Orient en analysant la figure de Flora dans *La Maîtresse du notable* : « Avec Flora, on est face à un esprit féminin 'dépourvu de la capacité de réfléchir'. [...] La romancière, par sa mise en scène de Flora, fait du corps et de ses sensations le domaine réservé des hommes. [...] Flora est offerte dans son abandon comme la 'Vénus endormie' du Titien ou tel qu'on représente la femme, objet de plaisir dans l'imaginaire populaire oriental ». Elle s'unit ainsi à la thèse du dépassement de la sphère privée vers la sphère publique des femmes en revendiquant leur droit au désir chère à Baligha Daou. Boustani enrichit cette dimension en insistant sur l'engagement de l'écriture « à lutter pour l'acquisition de leurs droits, l'amélioration de leurs condition et pour dénoncer la violence sous toutes ses formes ». In Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁰⁶³ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, *cit.*

¹⁰⁶⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du mercredi 30 janvier 2013*, *cit.*

¹⁰⁶⁵ En ce sens, Boustani apprécie la contribution de Khoury-Ghata sur la condition de la femme et soutient qu'elle a singularisé le « langage partagé d'une conscience commune » qui caractérise les femmes qui écrivent « pour tous dans l'espoir d'un échange ». Ce faisant, elle réactive les signifiants graphiques qui vont au-delà de la « simple manifestation visuelle d'un discours premier ». Voir Carmen Boustani, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, *op. cit.*, p. 82-83.

Ce point nous semble d'autant plus intéressant pour l'importance dans le croisement des dynamiques culturelles et celles de la représentation du national en faisant parler ceux et celles qui ne peuvent pas le faire.

Par exemple, en 2008 l'auteure a publié la nouvelle « Hafia » en faveur de la transmission et de la promotion des Objectifs du Millénaire pour le Développement où 191 États membres des Nations unies s'engageaient à résoudre, entre autres, les problèmes liés à l'égalité entre hommes et femmes. Dans le détail, Khoury-Ghata consacre sa nouvelle à l'objectif d'améliorer la santé des mères dont le taux de mortalité dans les pays en développement est encore toujours trop élevé. Notamment, l'auteure choisit d'interpréter le sujet transfrontalier des femmes-mères à travers la perspective « reterritorisée », unie à une notion de culture conçue comme patrimoine figé, des femmes-mères-arabes.

« Ne m'avait-elle pas dit qu'une fille déflorée est pareille à une jarre fêlée qui ne retient plus l'eau, bonne pour la casse¹⁰⁶⁶ ? » ; ainsi, se termine « Hafia », qui signifie « pieds nus¹⁰⁶⁷ » en arabe, et qui raconte l'histoire d'une jeune fille libanaise engrossée à la suite d'un viol collectif, puis menacée par sa mère Oum Hammoudi de révéler le péché à ses frères si elle n'allait pas se faire recoudre, bien que ce soit « inutile de recoudre une morte puisque [ses] frères auront fait le nécessaire avant [et que] seul le sang versé peut laver le sang souillé¹⁰⁶⁸ ». Prise dans le tourbillon des traditions et de l'ignorance qui orientaient ce regard qui « disait qu[']elle ne comprenai[t] rien aux hommes, rien aux lois qu'ils ont créées pour leur bien et que les femmes ne peuvent pas contester¹⁰⁶⁹ » ; Hafia se tait et devance son destin¹⁰⁷⁰.

Cet aspect avait été d'autant plus développé un an plus tôt sous forme de roman dans *Sept Pierres pour la femme adultère* où il y a non seulement la violence des hommes à l'égard des femmes que nous avons traitée à travers les métaphores animales, mais aussi la violence des femmes entre elles, quand elles ne sont pas capables de penser leur liberté et s'affrontent. À cette hostilité tangible au départ se dessine l'effective différence entre l'Orient où, comme

¹⁰⁶⁶ Vénus Khoury-Ghata, « Hafia », *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 116-117. En parlant des hommes, Hafia dit à sa maîtresse d'école : « ils pensent pour nous qui n'avons pas de cerveau pour penser [...] Une fille seule un jour de pluie est à prendre. J'aurais dû rester à la maison. Une fille ouverte c'est pareil à une jarre fêlée qui ne retient plus l'eau, personne n'en veut. On la casse, on la jette. Une jarre neuve remplace la fêlée, une fille intacte remplace celle qui a été égorgée. À l'entendre elle était la seule coupable, les trois brutes n'avaient rien à se reprocher. Elle n'avait pas à croiser leur chemin. C'était son destin d'être souillée, son destin d'être violée et d'avoir une fièvre puerpérale. Tout est écrit là-haut par celui qui trace nos vies selon nos mérites et qui fait de la même main la rose et l'épine, le riche et le pauvre, le croyant et le mécréant ».

l'affirme l'auteure même, les femmes sont beaucoup plus résiliées à leur sort, et l'Occident où elles exigent beaucoup plus de l'homme qu'une maison et des robes. Toutes les femmes s'équivalent, pour eux la femme n'a pas d'identité, elle est un *haram*, le péché¹⁰⁷¹.

La volonté de réappropriation de soi devient ainsi fondamentale pour ces femmes qui, comme l'affirme Khoury-Ghata, partagent des « destins tellement tragiques, ces femmes qui vivent à l'étroit qui sont étouffées complètement, elles ouvrent une fenêtre sur l'espoir par le marc de café. Le marc de café leur fait croire que leur vie va être meilleure, que demain est meilleur qu'aujourd'hui, qu'hier¹⁰⁷² ».

L'auteure étend cette volonté de reconstruction de soi à toutes les autres héroïnes aussi, toute origine culturelle confondue. Leurs parcours se tissent autour du dénominateur commun de la recherche identitaire dont le but principal serait une nouvelle affirmation du soi, et cela souvent loin de sa terre d'origine.

Bien que les expériences entreprises par les héroïnes dans les pays où se déroulent les intrigues des romans, souvent en Orient, se révèlent la plupart du temps des expériences qui les vident de toutes leurs forces physiques et mentales, l'éloignement du contrôle institutionnel du pays d'origine permet une re-signification culturelle qui rend l'échange riche. Ces relations sont épuisantes car la situation initiale vécue par les personnages principaux subit un bouleversement total. Le passage et le croisement avec d'autres civilisations montre un changement substantiel qui ne s'arrête pas aux vêtements ou à la nourriture. L'épuisement serait alors le prix à payer pour l'intériorisation de ces cultures. Par l'ouverture de la culture d'origine vers les autres, elles entreprennent des parcours qui les préparent, plus ou moins consciemment, à la transculturation au fur et à mesure qu'elles entrent en contact avec elles. On pourrait avancer ici l'hypothèse que l'identité culturelle de ces personnages se définit alors par un processus de socialisation qui se fait par l'accumulation des expériences partagées avec les communautés étrangères, ce qui étendrait le discours du national à la sphère mondiale.

En conséquence de ces relations, les héroïnes prennent des conditions et des choix de vie différents. Il est possible d'observer l'existence d'un point de rencontre, surtout dans un élan qui les pousse vers l'humanité souffrante – des malades ou des victimes de la pauvreté et de la guerre. Dans les romans analysés, ces répétitions créent des dynamiques passionnantes qui dévoilent certaines lignes de force caractérisant les rapports entre personnages qui sont en même temps objets et sujets des prédicats qui les définissent.

¹⁰⁷¹ Vénus Khoury-Ghata, *Conférence du lundi 30 septembre 2013*, cit.

¹⁰⁷² *Ibid.*

Le socle culturel occidental de l'héroïne est bousculé par la transformation l'acceptation forcée de traditions locales qui la « jettent » dans la culture autre. Celle que Croiset indique comme la « proximité entre deux êtres issus de deux mondes différents¹⁰⁷³ », en les classant sous le motif des amours métissés, s'explicite dans les récits de Vénus Khoury-Ghata, dans le rapport interpersonnel entre deux femmes, qui ont habituellement deux niveaux d'éducation différents.

Enfin, si les métaphores des morts changent la perspective sur la mémoire collective du pays, les parcours individuels des personnages romanesques nous renvoient à une identité perdue et fluide à retrouver et à reconstruire, mais toujours marquée par son caractère fractal. Leur place dans la poétique khouryghatienne en tant que métaphores du Liban nous semble d'autant plus saisissante lorsqu'elles se croisent à la redéfinition de cette identité sous des termes renouvelés.

3.3 Les identités fractales

L'introduction de la notion de métaphore culturalisée, terme qui nous semble être le plus approprié à la stylistique et à la poétique khouryghatiennes, devient ainsi fondamentale : il s'agit de métaphores qui puisent leurs images de la nature fractale des relations culturelles dont le transfert de sens renvoie à plusieurs cultures en même temps pour la nature transculturelle des termes métaphoriques, ou *phores* et qui, mise en relation avec les personnages-métaphores, dévoile tout l'intérêt de la redéfinition d'identité culturelle pour une nouvelle représentation d'un national qui ne soit pas cloisonné.

La notion des fractales, que nous puisons des mathématiques, telle que Frédérique Langue l'applique dans son étude sur les identités fractales dans la société vénézuélienne du XVIII^e siècle¹⁰⁷⁴, est ici fondamentale pour son identification dans le cadre de l'interaction sociale. En effet, elle se révèle pertinente pour analyser l'interaction des cultures géographiquement discontinues que Khoury-Ghata met en relation dans ses œuvres romanesques et, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, dans les œuvres poétiques aussi.

¹⁰⁷³ Sophie Croiset, *op. cit.*, p. 233.

¹⁰⁷⁴ Frédérique Langue, « Les identités fractales : honneur et couleur dans la société vénézuélienne au XVIII^e siècle » in *Caravelle*, n° 65, Toulouse, Université de Toulouse, 1995, p. 23-37.

Ces fractales, qui émergent comme composantes importantes dans les identités des personnages khouryghatiens, sont très intéressantes car elles opèrent d'abord dans la dynamique interne produite par l'interaction sociale au sein de la société responsable de la culture où le texte est développé et, ensuite, dans sa dynamique externe, notamment l'interaction sociale entre deux ou plusieurs dynamiques qui présentent des fractalités différentes et qui déterminent la plasticité des relations sociales¹⁰⁷⁵.

L'accélération des échanges à l'ère de la mondialisation a en effet une place importante dans la redéfinition des relations socioculturelles. Nous cherchons ainsi de maintenir l'équilibre entre cette dynamique globale et le risque de l'effacement de la spécificité de chaque culture. La métaphore culturalisée, comme nous la définissons, serait le juste milieu entre la particularité caractéristique d'une culture et la dimension globale des échanges indispensables avec les spécificités des autres cultures, une métaphore qui représente une culture en mouvement.

Les archipels de Glissant, « ces sortes de diversité dans l'étendue qui pourtant rallient des rives et marient des horizons¹⁰⁷⁶ », nous semblent se réaliser dès lors dans ce tissage de relations sociales et culturelles, et leurs représentations sont loin de l'opposition, mais ouvertes à la complémentarité où le fragile et l'ambigu trouvent la place qui leur avait été niée dans l'imaginaire institutionnalisé.

Édouard Glissant utilise en effet ce terme de « fractale » pour indiquer la nature des interrelations entre imaginaires qui se font à travers des fractures et des ruptures dont sa notion de Chaos-Monde qu'il définit comme le heurt, le conflit, le choc de nombre de cultures. Il nous semble donc d'être en ligne avec sa poétique de la Relation mondiale qui comprend un rassemblement d'imaginaires qui naissent du rapport entre les différentes cultures et se fonde sur une dimension qui est à la fois totalisante¹⁰⁷⁷ et individualisante. Par le biais de la diversité on identifie de la sorte des éléments qui rassemblent les cultures et qui en saisissent leur particularité en même temps, sans la gommer. Ces diversités œuvrent à la connaissance de l'autre et visent à une complémentarité qui multiplie les possibles de son propre imaginaire et permet les échanges entre cultures d'une façon positive et sans désir de prévarication. C'est ainsi que les lieux-communs¹⁰⁷⁸ acquièrent leur importance dans la

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁷⁶ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷⁷ Cf. *ibid.*, p. 22 : « totalisant, mais pas total [...] J'appelle 'Poétique de la Relation' ce possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde, en même temps qu'il nous permet de relever quelque détail, et en particulier de chanter notre lieu, insondable et irréversible ».

¹⁰⁷⁸ Voir Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, *op. cit.*, p. 25 : « lié d'un trait d'union, par exception à l'usage grammatical autorisé quand l'expression signifie une évidence ou une vérité nue ».

création de nouveaux symboles animés par des dynamiques différentes par rapport aux invariants.

En ce sens, le lien que Glissant créé entre l'identité et la recherche de conjonction des formes et des structures nous paraît s'exprimer dans les textes khouryghatiens. Vénus Khoury-Ghata présente une identité qui est toujours opératoire, dans le sens où elle vise à la Relation par la forme qu'elle donne à l'idée d'un monde transculturel pour rencontrer d'autres visions du monde¹⁰⁷⁹.

Cette perspective inclusive d'accumulation des « lieux-communs » non seulement nous permet d'intégrer toute nouvelle vision des choses, mais elle concourt également à la possibilité de suivre une évolution dans le temps de ces sujets en mouvement. La poétique khouryghatienne nous paraît ainsi s'inscrire dans cette perspective qui détermine une ouverture des horizons et l'effritement des confins et qui vise à l'émergence des cultures composites en les préservant des limites et des intolérances.

Par conséquent, la dimension fractale ne serait pas seulement l'apanage des mathématiques, mais elle serait également partie prenante des sciences humaines et sociales en tant que facteur déterminant au sein des interactions culturelles, et elle figure également comme un critère important dans leurs interprétations. Cette dimension qui dépasse la tridimensionnalité, nous projette dans une quatrième dimension où tout échange peut en produire un autre et donner lieu à quelque chose de nouveau, et qui dans les textes, correspondrait aux multiples points de contact donnant lieu à des échanges avec des cultures géographiquement lointaines.

En unissant ce concept de fractales emprunté aux mathématiques¹⁰⁸⁰ à la Relation archipélique de Glissant, nous obtenons effectivement un tissage de perspectives en constante évolution dont les coordonnées sont instables dans l'espace et dans le temps, ce qui explique une émergence des symboles tournoyant au détriment des symboles « classiques ». Toutefois, ces derniers ne perdent pas leur rôle référentiel, mais la structure immuable qui les encadre et qui en déterminent la « fixité » n'est tout simplement pas représentative des dynamiques qui émergent de nos analyses ni de l'intention de l'auteure. Dès lors, ce n'est pas l'existence d'un

¹⁰⁷⁹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *ibid.*, p. 32 : « Du point de vue de l'identité même, la portée du poème résulte de la recherche, errante et souvent inquiète, des conjonctions de formes et de structures grâce à quoi une idée du monde, émise dans son lieu, rencontre ou non d'autres idées du monde. L'écriture soumet les lieux communs du réel à un exercice de rapprochement qui fonde dans une rhétorique. [...] L'identité n'est pas proclamatoire, elle est, dans ce domaine de la littérature et des formes d'expression, opératoire. La proportion des moyens du dire et leur adéquation sont plus fortes que la seule proclamation. La réclame d'identité n'est que profération quand elle n'est pas aussi mesure d'un dire. Quand, au contraire, nous désignons les formes de notre dire et les informons, notre identité ne fonde plus sur une essence, elle conduit à Relation ».

¹⁰⁸⁰ Cf. « fractale » in Grand Larousse Universel (vol. 7) [1983], Paris, Larousse, 1995, p. 4449.

socle culturel commun qui produit des variantes qui correspondraient aux différentes cultures, mais la nature transculturelle des objets qui permet de saisir les variantes selon la place qu'ils occupent dans une société donnée et leur revalorisation en variations conscientes. Cela dérive d'un nécessaire encadrement de la culture à travers les procédés de socialisation.

L'effet de lecture produit par ces images nous renvoie à l'union par la condition des exclus dans une rencontre des discontinuités des catégories ethniques. Elles expriment la nécessité de redéfinir les relations en tenant compte de l'évolution des réalités sociales et des transitions culturelles en y intégrant les cultures subalternes qui n'ont pas eu de voix¹⁰⁸¹.

Dès lors, bien qu'avec un esprit différent de Glissant, qui se fait porteur des souffrances extrêmes des esclaves déportés, Khoury-Ghata se charge de faire entendre la voix, ou mieux, le cri, des réfugiés de guerre et des femmes.

En effet, dans les romans khouryghatiens, nous lisons des événements liés habituellement à des personnages de second rôle : les femmes et les étrangers se déplaçant dans un autre territoire. En particulier, les relations se développent souvent à travers des exclus qui se rendent chez d'autres exclus : la femme occidentale rencontrant la femme arabe, Emma et la femme huastèque, Yudah, la fille juive accueillie et baptisée en chrétienne, ou encore, Flora, la femme du quartier chrétien qui quitte sa famille et s'installe avec son amant dans le quartier musulman, puis la métempsychose qui a lieu dans le corps de Laure, la ramenant au passé de la culture druze, et Laura, la femme française chez les Albanaises à Malaterra en Italie, pour ne citer que les plus considérables.

La solidarité envers les humbles est ainsi le prédicat de base caractérisant les personnages principaux dans leurs rapports avec les personnages secondaires externes au noyau familial et qui se consolide au fur et à mesure qu'un échange réciproque se produit. Non seulement les héroïnes aident les personnages en difficulté, mais surtout dans *La Maestra* le couronnement de l'intégration se fait par une empathie et une compréhension authentique de l'autre qui, pour Emma, se produit d'abord par la décision de rester à côté de son *pueblo*, bien que cela l'empêche de se soigner convenablement, puis par le soutien inconditionnel de Marta et de sa condition : de fait, après avoir accouché son dernier né, Marta décide de mourir à cause de sa

¹⁰⁸¹ Marie Claire Branquart souligne à ce propos que dans *Fables pour un peuple d'argile*, Vénus Khoury-Ghata donne la voix à quelque chose qui est « rare » dans la littérature française, notamment l'expression de « the voice of a fragility often close to breakage » [« la voix d'une fragilité souvent proche de la rupture »], mais qui suit en même temps une ligne narrative orientale très attachée au monde. Voir *id.*, « Andrée Chedid, Venus Khoury-Ghata and Martine Broda », art. cit., p. 233.

situation personnelle tragique, et, au nom de leur amitié, Emma devient la mère putative¹⁰⁸² de ses enfants et donne le prénom de Arco-Iris au nouveau-né.

C'est là que l'engagement par images, que nous avons suggéré, se réalise. Dans l'expression de la nécessité d'écouter les nouvelles vérités jusqu'à présent exclues, dans l'importance d'écarter les pratiques qui nous éloignent d'un enrichissement et qui ne sont que des actions de l'horreur et des marques de violence à gommer dans le tissage des rapports avec les autres. C'est là qu'une Relation, qui se veut « partage », peut se réaliser libre de toute domination sur l'autre, du moins en littérature.

Les métaphores qui se posent en tant que lien entre la langue et le discours littéraire acquièrent alors une valeur supplémentaire car elles permettent de réécrire les interactions culturelles et opèrent en conséquence sur une prise de conscience nouvelle. Enfin, elles deviennent la marque de stylistique et de la poétique de l'auteure, qui permet de cerner une perspective d'étude plus adaptée et ouverte.

Comme nous l'avons annoncé plus haut, ce sera par la poésie que le corps assumera une signification supplémentaire par les identités bouleversées de la guerre réduites au seul corps comme unique certitude d'appartenance. Les corps des réfugiés au Liban sont les mêmes que les corps-silhouettes des collectivités souffrantes, reflets des conditions dans le monde dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale. L'auteure abandonne le ton ironique et parodique de *Vacarme pour une lune morte* et c'est en passant par la douleur de ces corps vidés et dépossédés que la dénonciation et la mémoire s'activent, en jetant les bases d'une reconstruction.

Le lien par rapport aux romans est d'autant plus intense lorsque l'on reconnaît les références à la guerre israélo-palestinienne et à la guerre civile au Liban, ainsi qu'à d'autres repères des histoires tragiques sur lesquels nous voudrions nous arrêter.

Dans sa présentation de Khoury-Ghata, Jean Orizet souligne que son expression de l'exil et de « l'obsession des frontières selon les hommes¹⁰⁸³ » suit une évolution qui se charge, année après année, de la conscience d'une douleur qui est racontée, mais qui est aussi difficile

¹⁰⁸² Pour des réflexions supplémentaires sur le personnage d'Emma, voir l'étude sur *La Maestra* menée par Carmen Boustani, « Écrire *La Maestra* de Vénus Khoury-Ghata », art. cit. L'analyse se développe autour de ce personnage qui « se présente comme un pion narratif dont la figure énigmatique a [...] une double fonction narrative et symbolique » exprimant une dimension mythique de l'écriture au féminin « qui traite de création et de maladie ». Son analyse du corps esquissé d'Emma est saisissante pour le lien noué entre l'écriture de ce corps et les images de l'absence et de la disparition. Cette représentation renvoie à celle du corps morcelé du Liban inventé dans ses œuvres complètes. Sur l'analyse du corps de *La Maestra* et cet effet d'évanescence, lire en particulier p. 22-26.

¹⁰⁸³ « Vénus Khoury-Ghata » in Jean Orizet (dir.), *op. cit.*, p. 47.

à partager car l'auteure n'est pas au Liban au moment de la guerre civile. Khoury-Ghata décide d'interpréter cette obsession des frontières par le désarroi des réfugiés et des exilés.

Dans « Les voiles noires », Vénus Khoury-Ghata raconte un pays où la neige est noire, elle narre d'un Liban où commencent les premiers tumultes qui semblent anticiper, tel un mauvais présage porté des vents¹⁰⁸⁴, la guerre civile. L'image de l'oiseau à l'aile sanglante, métaphore animale pour désigner les hommes, aura sa suite également dans le recueil suivant, *Terres stagnantes*.

Dans ce pays où les roses ont une odeur de fer et les arbres pointent un doigt vers des cieux jamais vus¹⁰⁸⁵, paraît la pierre qui est une tombe, « prison des visages qui portent le sceau de la terre¹⁰⁸⁶ », mais elle est aussi porteuse de son histoire, elle sème sous chaque seuil une légende. La pierre est aussi stabilité qui « bâtit les maisons aux frontières de soleils¹⁰⁸⁷ ». Elle est vieille routière qui trace les chemins de retours, elle est solitude peuplée. La pierre du Liban est la seule, « parmi la foule silencieuse de pierres qui se fixe / celle qui oriente les signes / dévide les songes / celle qui relâche les vents porteurs / bâtit nos temples / et naissent les oracles où se dénouent nos terres / où s'élèvent nos pierres¹⁰⁸⁸ ».

La destruction portée par la guerre fait vaciller et rase au sol ces pierres, les habitants deviennent des exilés et des réfugiés. Comme dans *Les Visages inachevés* et *Terres stagnantes*, dans *Au sud du silence*, Vénus Khoury-Ghata porte son attention vers ces gens dépourvus de toute patrie.

Ainsi, le corps devient leur pays car il est la seule certitude des peuples qui ont dû tailler et plier leurs noms sous leur peau car ils étaient trop vastes pour leurs corps de réfugiés¹⁰⁸⁹. Ils nomment « pays » l'espace de leur corps, ils le nomment « terre¹⁰⁹⁰ » :

Sur le lieu du visage dont on se sert d'escale
je te donne des noms de villes pour mieux te situer
MIKONOS :
et tu t'aplatis marée basse sous la lune
parce que la mer de toi s'est retirée
BERLIN : une ville, un mot
se sont coupés en deux sous le poids d'une faucille
KIEV :
l'aiguille dure du cri marqué zéro puis infini
CORPS MA SEULE CERTITUDE¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁴ Cf. « Traine en lambeaux » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 83. L'identification des vents comme porteurs de présages est présente également dans *Terres stagnantes* (voir notamment p. 36).

¹⁰⁸⁵ « Poème Inédit » in Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁸⁶ « Pierre du Liban », *ibid.*, p. 36.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

Nous lisons le partage d'une douleur commune, la souffrance des exilés. Le nom des villes insère dans un contexte défini les événements qui ont frappé leurs peuples. En particulier, le rapport établi entre l'île de Mykonos et les villes de Berlin et de Kiev, dans le poème ci-dessus, se fonde sur l'occupation des ennemis. Notamment, les Turcs s'emparèrent de Mykonos suivis par les Russes pendant plusieurs siècles, Berlin fut séparée par le mur qui marqua le rideau de fer en 1961 et Kiev fut occupée par des troupes nazies pendant la Seconde Guerre mondiale, enfin la montée du cri « à l'infini » rappelle les Juifs massacrés à Babyn Yar en 1941.

Éloge des contraires qui se rencontrent sur la page, *La Voix des arbres* montre cette relation archipélique par des images qui transmettent ce même sentiment de perte tout en gardant une délicatesse qui caractérise les recueils de poèmes pour l'enfance de Khoury-Ghata. Par exemple, dans le premier poème le sujet « il » a un miroir, mais n'a pas de visage pour s'y mirer, il possède une échelle, mais sans marche, il « détient une craie pour dessiner le vide / un charbon pour dessiner le plein¹⁰⁹² ».

En effet, Vénus Khoury-Ghata réécrit ici un poème déjà présent dans le recueil *Leçon d'arithmétique au grillon* où nous retrouvons déjà l'image du corps comme seule certitude, mais sans la territorialisation qui le caractérisera par la suite. De peur que tout ce qui est extérieur à son propre corps s'échappe ou émigre, le sujet « il » l'enferme et le retient. L'image du corps identifié à la terre se réitère ici et est intensifiée par la nomination¹⁰⁹³ explicite en évoquant les vers de *Au sud du silence*, où l'on lit ce même besoin d'appartenance à une patrie.

Avec *Au sud du silence*, l'écriture khouryghatienne s'élève à un vers plus hermétique où elle raconte le Liban et son peuple par des métaphores dont la difficulté de décryptage est donnée par la complexité des sujets tournoyant. C'est le cas par exemple de l'homme qui s'habille d'oiseaux et porte dans sa gorge le rire des rivières ou l'image de l'homme qui devient continent¹⁰⁹⁴. L'identification au pays est forte : les corps des hommes deviennent d'abord le Liban, puis la terre devient épiderme, ce qui intensifie l'identification entre les deux termes¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹² Vénus Khoury-Ghata, *La Voix des arbres*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁹³ Vénus Khoury-Ghata, *Leçon d'arithmétique au grillon*, op. cit., p. 14 : « et pour ressusciter avec les saisons/ il nomme « Terre » l'espace de son corps ». Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁹⁴ Cf. « Va, enfant pluvieuse » in Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁹⁵ Cf. *ibid.*, p. 21 : « parce qu'ils venaient de l'autre rive ».

Ces conditions pénibles de précarité et de désolation sont dues à « la terre difficile à négocier¹⁰⁹⁶ ». La spécificité du poème khouryghatien qui restitue une voix aux souffrants est présente aussi dans le poème ci-dessus, *Que les enfants de leurs doigts nus*, qui amène le lecteur au centre du conflit israélo-palestinien et exprime en même temps les déchirures de tout peuple de réfugiés :

Nous avons traversé des terres sonores disent-ils
et le soleil écartait les nuages pour nous voir passer
demain, nous forcerons les portes de la terre
et sortirons nos fusils de l'arsenal de la mémoire
demain... eau habitée... herbe scellée de lumière... demain cette demeure où bat le pouls de la terre
les clapotis de leurs mots couvre le chant des pierres
DES PRAIRIES NAISSENT SUR LEURS
LANGUES QUAND ILS PRONONCENT LE
MOT « JAFFA »¹⁰⁹⁷

Jaffa, actuellement partie sud de la ville juive de Tel-Aviv, aujourd'hui Tel-Aviv-Jaffa, est une ville dont la population fut déportée par les Ottomans pendant la Première Guerre mondiale pour qu'elle ne favorise pas les troupes alliées. Par la suite, sous Mandat britannique, de graves émeutes anti-juives y éclatèrent en 1921.¹⁰⁹⁸ À partir de ces faits historiques précis, Vénus Khoury-Ghata se fait encore une fois porte-parole des réfugiés, pour « sortir leur fusils de l'arsenal de la mémoire. »

Les ennemis, les colonisateurs, sont facilement reconnaissables. Ils viennent de l'autre rive en traînant un fleuve malade, métaphore de la guerre qu'ils s'apprentent à déclencher et métaphore qui unit la force destructrice de l'eau à la dévastation de la maladie. Les vers prennent une autre tournure, l'errance des réfugiés se substitue ici aux territoires ciblés par ces soldats qui s'installent et construisent leurs villes :

parce qu'ils venaient de l'autre rive
leurs arbres sur les épaules
traînant un fleuve malade qui glisse à chaque pas
ils s'arrêtèrent
les hommes installèrent leurs pluies sur nos
hauteurs
les femmes transportèrent les sillons sur l'épiderme de notre terre
ils construisirent leur ville sur nos colonnes de fumée
sans routes
puisqu'ils ne suivaient que les chemins de leurs
veines
sans fenêtres
puisqu'ils ne regardaient que le fond d'eux-mêmes

¹⁰⁹⁶ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁹⁸ F. Buhl et C. E. Bosworth, « Yāfā » in C.E. Bosworth (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, t. XI, Leiden, Koninklijke Brill, 2005, p. 255.

sans portes
puisque'ils n'enjambaient jamais le seuil de leurs
peaux
ILS NOMMERAIENT PAYS
L'ESPACE DE LEURS CORPS¹⁰⁹⁹

Les départs sans lumières pour des confins de terres¹¹⁰⁰, des cimetières qui s'ouvrent brusquement comme des volets¹¹⁰¹, le pays s'efface dans la guerre, le corps le suit et il devient dans ces œuvres l'union de deux univers, celui des vivants et celui des morts.

Vénus Khoury-Ghata amplifie la capacité de l'image du corps entre la vie et la mort, dans un état instable parfois insaisissable où le mort dissimule le vivant et le vivant se dilue, sidéré dans la douleur, par la référence aux peuples exilés de leurs terres.

Dès lors, la souffrance et la nécessité d'appartenance qui caractérisent souvent les destins malheureux des personnages féminins dans les œuvres romanesques se lient à la douleur des réfugiés dans les poèmes. Le changement et la privation imposés à leurs corps expriment l'inconsistance même de celle qui était leur seule certitude. Ce qui unit ces exclus devient alors non seulement leur condition, mais aussi l'espoir d'une acceptation et d'une intégration qui les fassent passer du statut d'exclus à celui de « reconnus ».

Le besoin d'une reconnaissance pour pouvoir exister se passerait par la « trace¹¹⁰² » proposée par Glissant :

La pensée de la trace permet d'aller au loin des étranglements de système. Elle réfute par là tout comble de possession. Elle fêle l'absolu du temps. Elle ouvre sur ces temps diffractés que les humanités d'aujourd'hui multiplient entre elles, par conflits et merveilles. Elle est l'errance violente de la pensée qu'on partage¹¹⁰³.

Dans *Les Visages inachevés*, elle réalise cette relation entre cultures composites par le sang écoulé à cause des guerres : « Que ça s'appelle Congo noir / que ça s'appelle Vietnam jaune / quelle importance ! / puisque le sang à odeur de rance va toujours vers la mer / qui le décolore, puis le pavoise aux couleurs du couchant¹¹⁰⁴ ». L'œuvre khouryghatienne se propose ainsi comme représentante de la voix des subalternes et son poème devient l'espace déterritorialisé à travers lequel faire exprimer ces voix.

¹⁰⁹⁹ Vénus Khoury-Ghata, *Au sud du silence*, op. cit., p. 21.

¹¹⁰⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, op. cit., p. 9.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰² Cf. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 19. Glissant oppose la trace à une science impériale. Il la définit comme un « fragile savoir » auquel les populations déportées ou opprimées font référence, et qui représente pour eux un « lieu de survie ».

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁰⁴ « Pendez-le à un rayon de la lune » in Vénus Khoury-Ghata, *Les Visages inachevés*, op. cit., p. 29.

Son premier recueil contient d'autres poèmes de cette nature comme « Il partagea le monde »¹¹⁰⁵ où l'auteure exprime la condition des cultures subalternes face à la présence d'une culture dominante. « Afrique »¹¹⁰⁶ nous renvoie aux profondes racines de l'Afrique noire dans un cri qui raconte sa particularité tout en parlant au monde et aux autres « âmes en friche »¹¹⁰⁷ pour qu'elles puissent être entendues et s'entendre.

Dès lors, Vénus Khoury-Ghata fait sien le principe moteur des œuvres de Victor Hugo pour les plus pauvres et l'unit au cri du monde glissantien où les enjeux transculturels se colorent d'une prise de position supplémentaire envers les faibles, et en particulier envers les exilés.

En particulier, dans *La Fiancée était à dos d'âne*, l'auteure se lance dans une profonde envolée qui, tel un paratexte, révèle son partage des idées d'Hugo à travers l'oncle de Nicolas, Albert de la Fizelière, qui a envoyé Yudah demander des financements pour la représentation parisienne de son *Esther*.

Ainsi Khoury-Ghata permet à Yudah de faire la connaissance avec l'auteur qui s'est prononcé dans ses œuvres en faveur des exclus et des rejetés de la société :

Pour toute aide je lui donne un conseil : qu'il mette en scène une pièce du grand Victor Hugo. Démodé Racine, Corneille, et Molière. Les problèmes de leur époque ne sont pas les nôtres. Chimène, Phèdre, le Cid ne courent pas les rues. HUGO, lui seul sait parler au peuple. Un grand poète, un grand révolutionnaire. Plus d'Esther qui pleurniche, ni de Bérénice qui se lamente, ni de Monsieur Jourdain qui fait le pitre. Hugo a enfoncé le nez des pauvres gens dans leur misère, dans les égouts qui débouchent dans leur rue, envahissent leurs taudis insalubres¹¹⁰⁸.

L'influence hugolienne¹¹⁰⁹ est évidente dans l'œuvre de Khoury-Ghata où nous remarquons notamment une proximité dans le « socialisme humanitaire¹¹¹⁰ » tel que le définit

¹¹⁰⁵ « Il partagea le monde », *ibid.*, p. 97 : « À voir rire le vent / Dans l'arbre qui gémit / À voir danser la faux / Pour écraser l'épi / Le ruisseau voyager / Quand son lit s'ennuie / On se demande si Dieu / N'a pas partagé le monde / En un clan qui jouit / Et en un autre qui subit ».

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 57 : « Pays des gris gris et des sorciers / et de l'orgueil révolté / du tam tam agressif qui fait la guerre / du tam tam nostalgique qui appelle les morts / du tam tam qui se fait fou pour faire danser / de celui qui se fait tendre, le soir sous les palmiers / Afrique / pays des mystiques et des athées / pays des femmes aux seins hauts et aux jambes sculptées / tes veines sont gorgées de sang / de ce sang chaud parce qu'abondant / qui tache la boue parce que gluant / Afrique à la peau rêche / Afrique des âmes en friche ».

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ Vénus Khoury-Ghata, *La Fiancée était à dos d'âne*, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁰⁹ Maria Avino explique que l'influence d'Hugo ne se limite pas au socialisme humanitaire, mais inclut également son rôle dans l'évolution créative des auteurs arabes. Hugo fut en effet célébré par le palestinien Rūhī al-Ḥālīdī comme le poète français qui a le plus montré l'influence que la littérature arabe a eu sur la littérature occidentale dans sa production littéraire. Il fut également exalté pour avoir révolutionné les canons poétiques européens classiques en valorisant l'« inspiration personnelle et la spontanéité, et non plus la 'maestria' ». Le but aurait été de donner aux auteurs arabes un exemple qui les libère « des contraintes des traditions et des règles classiques » menant à un caractère artificiel de l'œuvre, surtout celle poétique. Voir Maria Avino, *op. cit.*, p. 76.

¹¹¹⁰ Cf. *ibid.* Victor Hugo fut apprécié pour : « l'inclinazione che questi manifesta nei suoi scritti per i più deboli, per il suo socialismo umanitario. [...] la 'filosofia' di Hugo [è] basata sull'amore per l'uomo, l'aiuto agli infelici,

Maria Avino. Il faut cependant souligner la subjectivité de ce principe qui marque son originalité dans l'expression et la représentation des conditions non seulement des Français, mais des peuples d'autres origines, comme le montre Vénus Khoury-Ghata dans *Sept Pierres pour la femme adultère* et surtout dans *La Maestra*.

3.4 De la prise de conscience à la Relation pour une identité nouvelle

Vénus Khoury-Ghata décrit une réalité d'ailleurs, elle est partagée, mais pas déchirée, entre l'Orient et l'Occident. Ainsi, son positionnement, dans la représentation du national dans ses textes, n'est finalement pas défini à l'intérieur des confins du pays des cèdres, mais se comprend dans une dynamique de déterritorialisation/reterritorialisation telle que l'ont analysée Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*.

Il nous semble que les œuvres khouryghatiennes opèrent la déterritorialisation relative¹¹¹¹ sur une nation libanaise à l'écoute de la Terre. Il nous paraît que les liens transculturels qui se tissent dans ses œuvres, nous le rappelons dénuées de toute dimension nationaliste, laissent entrevoir d'autant plus la Relation qu'une déterritorialisation absolue rendrait, peut-être, moins évidente.

En effet, la haine et la souffrance, qui dérivent des implications sociopolitiques liées à la notion de territoire, s'atténuent, s'annulent à travers un voyage autour du monde que l'auteure entreprend dans ses poèmes où nous n'avons plus de véritables repères. La déterritorialisation de la condition des exclus en permet ainsi une recontextualisation qui n'est plus liée à leur nation, mais les réintègre dans la réalité de la Terre.

Ainsi, la Terre se substitue aux territoires pour devenir une nouvelle assise culturelle au Liban. Ces métaphores sont une invitation à l'enrichissement mutuel, à la conception d'une mondialisation intelligente et respectueuse des spécificités qui sont patrimoine de chaque culture, un patrimoine à considérer dans l'évolution de la réalité sociale.

l'indulgenza verso il popolo, che egli considera la vera umanità; ma, ancor più, dal valore universale degli ideali espressi dallo scrittore che conferiscono alle sue opere un respiro internazionale, 'producendo un effetto profondo in tutte le nazioni, perché ciascuna ritiene che Hugo le abbia scritte per lei' (citazione di Faraḥ Anṭūn, Ta'rīḥ Victor Hugo (Biografia Victor Hugo) in "al-Ġāmi'ah", marzo 1902, n. 7, III, p. 451) ». [« l'inclination qu'il manifeste dans ses écrits pour les plus faibles, pour son socialisme humanitaire. (...) la 'philosophie' d'Hugo (est) fondée sur l'amour envers l'Homme, sur l'aide aux malheureux, l'indulgence envers le peuple qu'il considère comme la vraie humanité ; mais (elle est fondée) d'autant plus sur la valeur universelle des idéaux exprimés par l'écrivain qui donne à ses œuvres un souffle international 'en produisant un effet profond au sein de toutes les nations, car chacune d'entre elles estime que Hugo les ait toutes écrites pour elle' (*idem*) ». (Traduit de l'italien par nos soins)].

¹¹¹¹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 177-178.

Cette introduction du concept de Terre en substitution des territoires, qui cloisonnent les cultures dans des confins où la domination l'emporte sur un véritable échange, éveille dans les esprits des revalorisations en vue d'un ré-encadrement des visions du monde qui tournent autour d'une nouvelle perspective à envisager. Dès lors, sans effacer le côté dramatique et douloureux du corps comme seule certitude fautive d'un pays auquel appartenir, cette même image, envisagée dans la Terre, pourrait laisser apercevoir un espoir de l'acceptation, de l'intégration de ces exclus. L'appartenance à un territoire dévasté se transformerait donc en appartenance à une Terre qui accueille.

Puis leur reterritorialisation se réaliserait principalement comme expression d'une volonté de partage mondial, tout en tenant compte de la trace que chaque peuple porte en soi. Cela s'accomplirait, d'un côté, par l'explicitation de la zone géographique d'où l'œuvre est créée, ainsi qu'à travers les dialogues, parties du texte où le français « dérape¹¹¹² », et qui ensemble aux épithètes en langue étrangère caractérisent ses personnages et les localisent sur la carte géographique.

Puis, d'un autre côté, si l'on se concentre sur la forme littéraire de la métaphore comme « lieu du texte », la culturalisation par un métissage entre les spécificités de cultures mélangées œuvre à une déterritorialisation absolue des symboles universels flagrante par la revalorisation que Khoury-Ghata y opère. À la différence de la conception classique de la métaphore linguistique, les métaphores des cultures opèrent sur plusieurs langues et, par conséquent, sur les associations d'échelles de valeurs culturelles différentes qui multiplient les points de vue. Ces métaphores présentent un transfert linguistique qui s'accompagne d'un transfert culturel où les axes de référence se croisent. Cette action que l'arrière-langue et celle de l'arrière-culture opèrent sur la langue et la culture d'expression donne lieu à des notions nouvelles qui s'insèrent dans le discours métaphorique.

La portée de la relation nouvelle entre la réalité interprétée à travers les signes du texte et ces dernières s'exprime ainsi par la métaphore khouryghatienne qui devient productrice des symboles créant une brèche dans l'Histoire ; des symboles qui montrent la condition globale de contacts entre cultures tout en laissant transparaître leurs spécificités. Il s'agit des symboles hybrides qui deviennent des points de référence du transculturel.

¹¹¹² À propos de l'écriture de l'arabe à travers le français sous forme de mélange et d'enrichissement mutuel, Vénus Khoury-Ghata déclare : « en lisant un de mes romans, vous avez l'impression que c'est un roman français : en fait, c'est un roman pensé en arabe et écrit en français ». In Gilbert Pilleul, *op. cit.*, p. 52. Puis, six ans plus tard, l'auteure spécifie que c'est à travers les dialogues qu'elle parvient à écrire l'arabe en français, d'où l'impression d'un français qui « dérape » : « [...] dans mes romans, qui se déroulent pour la plupart dans un monde arabe, les dialogues, c'est de l'arabe écrit en français ». In Christophe Drevet et Patrice Martin, *op. cit.*, p. 231.

Comme le soutient Pierre Ouellet, les textes littéraires « injectent du *possible* dans le réel [...] et c'est dans cette mesure qu'ils sont métaphoriques¹¹¹³ ». De cette affirmation en dérive que la métaphore, qui est à l'origine de ses « ramifications, non encore réalisées¹¹¹⁴ », « injecte » du possible dans le texte littéraire. Dès lors, nous avançons à ce stade qu'elle est l'effet textuel qui se produit lors de la rencontre des variantes culturelles et qui permet ainsi « d'injecter » l'arrière-culture dans la réalité française.

C'est le procédé de dérivation de la métaphore qui favorise les contacts entre elles et permet la Relation. La métaphore est ainsi passeur culturel et lieu de passage des cultures.

Or, c'est dans cette optique de rapport au monde que nous affirmons que la métaphore se présenterait comme espace symbolique déterritorialisé du texte où la Relation se fait.

Bien que Khoury-Ghata ne vise pas à un changement de la représentation même de l'Histoire d'une façon aussi réactionnaire que celle de Glissant, consciente de la situation actuelle, elle s'inscrit dans une optique similaire, mais qui prévoit une collaboration plutôt que des rapports de force.

Notamment, elle active cette Relation par une poésie où la représentation du corps marque le manque de repères. Ce sont des corps en mouvement dont les déplacements deviennent les espaces dérégulés où se trouvent les personnages et qui permettent aux discours d'être libre du contrôle institutionnel car en mouvement continu sans possibilité d'un enracinement véritable à un territoire.

D'ailleurs, la valeur que les déplacements ont dans leur rôle d'espaces dérégulés s'enrichirait de la pensée de l'errance glissantienne. La permanence se ferait ainsi dans un changement continu, une « errance qui oriente¹¹¹⁵ » et qui permet de nous projeter loin d'un imaginaire à lecture unique¹¹¹⁶. L'imaginaire qui caractérise la métaphore khouryghatienne et qui en constitue la nature la plus profonde est un imaginaire produit de l'union de plusieurs cultures qui interroge la logique dominante contrainte à se déplacer de plus en plus vers la périphérie. Le centre est mis à l'écart en faveur de plusieurs périphéries qui, en revanche, créent des liens nouveaux et solides des cultures en marge au « centre » occidental. L'auteure nous semble exprimer ainsi la nécessité de se déplacer du « centre » afin de considérer celles qui, par rapport à celui-ci, sont vues comme des périphéries et pour analyser également les relations qu'elles pourraient entretenir entre elles.

¹¹¹³ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 211.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹¹⁵ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 63.

Par conséquent, les variations culturelles que Vénus Khoury-Ghata utilise dans ses textes comme témoins de différentes conditions sociales sont déterminées non seulement par les traditions et les coutumes qui sont très évidentes dans les romans et perceptibles également dans les recueils poétiques, mais elles sont aussi, et surtout, l'expression des réactions aux épreuves historiques affrontées par les peuples concernés. Une histoire qui est souvent inconnue et qui est passée inaperçue en faveur de l'Histoire institutionnalisée.

Vénus Khoury Ghata insère son œuvre dans une perspective de culture du métissage à travers la figure des exclus qui deviennent contributeurs de l'Histoire¹¹¹⁷. Ceux qui faisaient partie des « exclus » de la société, comme les Huastèques dans *La Maestra*, assument en effet un rôle principal et prennent part au changement de la représentation de l'histoire. Ils concourent d'ailleurs à l'évolution de la notion de culture en tant que processus car ils sont enfin rendus visibles par les œuvres littéraires et deviennent porteurs d'un message.

L'écriture khouryghatienne montre non seulement à travers ses métaphores, mais en général à travers la pensée elle-même qui en crée le langage, une ouverture qui naît d'abord comme protection de la guerre, et comme dénonciation des inhumanités, ensuite, tout en montrant, à travers des intrigues romanesques centrées sur la compréhension et l'écoute de l'autre, que des « issues de secours » existent.

Au travers de ces variations, une piste d'images « dérapant » vers une nouvelle vision du monde commence à se tracer. Ainsi, leur polyvalence devient un témoin d'ouverture et d'une considération des sujets sous plusieurs angles. La ligne de démarcation entre les visions interculturelle et transculturelle est très subtile, mais montre sa différence d'action dans une perspective de solidarité. Cette perspective surgirait en effet d'une reconstruction autour et dans un objectif de Relation, au sens glissant du terme, s'inscrivant dans le réseau archipélique.

Le choix de ce point de vue nous semble représenter au mieux la volonté d'échange et de mélange entre cultures, car elle est marquée par des dynamiques où les lignes de forces s'entrecroisent en donnant lieu à un mouvement continu de passage entre les différentes cultures de telle façon un pont se crée permettant le dépassement de toute barrière culturelle.

¹¹¹⁷ Selon Braswell, la condition des exclus serait également remarquable à travers le labeur de la femme seule dans les poèmes khouryghatiens : « The solitary female figure in Khoury-Ghata's poems, often engaged in knitting, sewing or mending, does indeed appear to represent the excluded, whose daily labour remains her primary means of expression. » [« Souvent occupée à faire du tricot, coudre ou raccommoder, la figure féminine seule dans les poèmes de Khoury-Ghata se révèle tout-à-fait représentantes des exclus, [et] dont le dur travail quotidien reste son premier moyen d'expression. » (Traduit de l'anglais par nos soins)]. Voir Margaret Braswell, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata », art. cit., p. 139.

À travers l'acceptation de l'existence d'une polyvalence qui marque la dynamique transculturelle que Vénus Khoury-Ghata entreprend dans ses œuvres, celle qui, dans la deuxième partie de notre recherche, pouvait être pensée comme une ambiguïté culturelle se transforme dès lors en une ouverture des horizons qui admet la coexistence et la cohabitation d'échelles de valeurs différentes dans une optique de partage et d'enrichissement mutuel des cultures par le texte littéraire.

Enfin, nous creusons sous chacun des enjeux qui composent notre définition de la métaphore, notamment l'aspect linguistique entre arrière-langue et langue d'écriture, puis l'aspect qui s'est révélé le plus fécond, notamment son rôle en tant que « terrain » en relation à notre rapport au monde.

Bien que le premier aspect ait été plus en retrait dans cette partie, il nous semble que les considérations sur les imaginaires des arrière-cultures puissent dévoiler des résultantes supplémentaires pour leur lien étroit aux arrières-langues. Comme le soutient Myriam Suchet dans *L'Imaginaire hétérologue*, la force critique de la littérature viendrait « d'une capacité à opérer des coupes dans l'univers des discours hérités pour frayer un passage à des logiques inédites ou renouvelées¹¹¹⁸ ». Vénus Khoury-Ghata fait partie des auteurs qui, par le biais du détournement, met le lecteur face à la pluralité linguistique des individus en montrant l'effet produit par l'arrière-langue en lien avec l'arrière-culture.

Dès lors la langue devient l'outil principal pour transmettre l'arrière-culture et la faire interagir avec les autres cultures dans le rapport tensionnel de la métaphore au sein du texte. Au moment où la reterritorialisation de la langue se fait, notamment dans les romans qui sont presque tous développés en dehors de la France, la culture n'est pas livrée à elle-même car l'espace de la métaphore l'invite à se mettre en relation avec les autres cultures. Il ne s'agit plus de dérive, de manque d'ancrage ou de faute de terrain, mais il s'agit d'un mouvement en évolution constante qui existe principalement dans le devenir.

Le franbanais, langue qui, chez la mère de l'auteure, était présentée comme une limite dans l'expression constituerait au contraire, dans le cadre du transculturel, le résultat d'une accumulation dérivée des usages de deux langues différentes dont la capacité à accueillir plusieurs langues, sans en effacer d'autres, multiplie les possibles.

Nous pourrions peut-être avancer que Vénus Khoury-Ghata a ainsi créé un langage qui se compose des spécificités de deux langues qui habitent ses textes et qui laisse entrevoir le principe à la base de la Relation. L'auteure semble promouvoir une coexistence des deux

¹¹¹⁸ Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérologue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 14.

imaginaires/deux langues, où l'imaginaire arabe se maintient dans l'imaginaire français, et inversement, en permettant un échange entre les deux, ce qui ouvrirait à une conception transculturelle de l'œuvre.

Mais cela ne se limite pas seulement à son pays d'origine, Vénus Khoury-Ghata déterritorialise la langue française et la reterritorialise également en Italie, au Mexique, et parfois la fait revenir en France après un passage au Liban.

La création d'une métaphore loin d'être monolingue et monoculturelle en revivifie la notion rhétorique originelle en configurant également une dimension extratextuelle que nous avons identifiée surtout dans la métaphore culturalisée, caractérisée par sa nature fractale.

À la façon de Proust, « l'écrivain invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer¹¹¹⁹ ». À travers ses métaphores, Vénus Khoury-Ghata « fore des trous¹¹²⁰ » dans le langage, comme le dirait Beckett, elle lui donne une quatrième dimension qui se développe autour de cette nature fractale.

L'influence exercée par la présence de l'altérité linguistique, et de l'imaginaire relié à celle-ci dans les métaphores khouryghatiennes, donnerait alors lieu à une « créature [qui] tient toujours de deux parents, mais [qui] est toujours différente de chacun d'eux¹¹²¹ », définition à l'origine même de tout brassage de cultures comme le définit Malinowski. En effet, le conflit sémantique entre les deux domaines culturels différents associés dans le mécanisme métaphorique montre la capacité de cette figure rhétorique d'accueillir la nature fractale des cultures pour les mettre en relation.

Cette condition, qui est propre au texte de Khoury-Ghata, ouvre à la réalité empirique une représentation du monde qui donne une nouvelle perspective d'observation potentielle : le regard transculturel. Dans cette approche, l'arrière-culture joue un rôle principal dans la création des métaphores car elle représente le « possible » injecté dans la réalité occidentale. En effet, la relation qui a lieu entre l'imagination de l'écrivaine qui crée ses signes du texte et la réalité empirique dans laquelle vit le lecteur-cible, le Français, se fait donc dans une perspective de déterritorialisation où la Terre, la totalité-monde de Glissant, permet les contacts entre les différentes cultures. C'est ainsi que, à partir de la Relation, des échanges en

¹¹¹⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 9.

¹¹²⁰ Cf. Beckett cité par Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 9.

¹¹²¹ Fernando Ortiz, *op. cit.*, p. 170.

surface de la totalité-monde, des lieux-communs se créent, résultat des variations culturelles qui se rencontrent.

Au vu des résultats des analyses effectuées sur les textes de Vénus Khoury-Ghata, la métaphore nous paraît être le mode opératoire à travers lequel l'auteure décrit une situation et montre les dynamiques qui caractérisent le monde, filtrées par la volonté d'expression non seulement des deux principales cultures habitant l'écrivaine, mais également de toute culture participant au devenir du monde.

À partir des exemples que nous avons tirés de ses œuvres, nous croyons pouvoir avancer que la dimension esthétique de Vénus Khoury-Ghata représenterait non seulement le national de son pays d'origine, mais les conditions en général des peuples dans des pays frappés par les conséquences des guerres et des intérêts politiques. Si l'on considère le parcours de notre auteure tel un dynamisme organisateur régi par des variations conscientes des thèmes qui ne correspondent pas à des variantes provenant d'un socle commun, ce nouvel axe d'étude se profile.

En faisant un lien avec le corps comme pays à cause de la perte, soit de sa propre maison rasée au sol par les bombardements, soit du départ obligé de son propre pays débordant de sang, il nous semble que Khoury-Ghata ajoute une perspective à ces événements en éveillant une solidarité humanitaire qui s'exprime par le passage obligé d'une souffrance partagée. Une souffrance qui égalise tous les êtres humains, toutes cultures et origines confondues, dans les voix venant de tous les coins du monde et s'unissant dans ce cri qui naît de leur Relation en surface. Cette solidarité, qui rassemble tous les écrits de Khoury-Ghata en tenant compte, bien entendu, d'une considérable évolution dans le temps, se manifeste dans la volonté de faire émerger de ses œuvres des variations où les spécificités s'accumulent en donnant lieu à un imaginaire étendu.

La « culture du métissage » exprimée par ces nouveaux symboles « archipéliques » ne privilégie pas l'identique au détriment des différences ; au contraire, il les valorise. Nous estimons que cette instabilité s'inscrit dans une considération positive des changements socioculturels qui suivent une évolution dans le temps, contrairement au socle commun qui exclurait toute nouvelle culture émergente.

La maison est en marche, la patrie est le corps de chacun prêt à être accueilli dans le monde, un corps qui dépasse la notion de cosmopolite pour aboutir à celle du transculturel à travers la spécificité d'un national, dont le but représentatif est bien loin du nationaliste. Si, en effet, on considère le cosmopolite comme une composante élitaire dont le positionnement serait supranational, il nous semble que les métaphores que nous venons d'analyser se

réalisent plutôt du « bas », pour faire entendre la voix de ceux qui, pour plusieurs raisons, ne peuvent pas s'exprimer.

Dans cette optique, la perspective change et les métaphores que nous lisons ne sont plus produites à partir des symboles archétypes universels, mais, au contraire, de nouveaux symboles se créent à partir des métaphores culturalisées. Ce passage se croise avec la notion de culture en tant que processus et non plus comme patrimoine car il y a ce mouvement de réintégration des cultures subalternes qui n'avaient pas été représentées auparavant.

Le décalage entre signifié et signifiant selon la culture de provenance explicite une polyvalence qui n'est pas entendue au sens exclusif du terme, mais au sens inclusif qui a origine dans une culture conçue « en mouvement ». La différence d'une perspective interculturelle par rapport à l'optique transculturelle se fait ainsi par une accumulation d'éléments culturels et de leurs significations plutôt que par un isolement.

À la suite des analyses des textes khouryghatiens, il nous semble qu'une nouvelle facette du transculturel émerge en complétant la définition donnée par Ortiz et Malinowski. En effet, le procédé de déculturation et acculturation progressives acquiert une signification nouvelle au vu des échanges culturels rencontrés au cours des lectures des romans de notre auteure. Ce parcours, jusqu'à présent considéré sous une perspective univoque, notamment sous celle des minorités en condition d'acculturation à la culture dominante, nous semble donner une définition du transculturel qui le limite dans son potentiel.

Vénus Khoury-Ghata recadre le regard et l'image de l'Orient que l'Occident s'est créée par opposition, selon ses propres lois, et notamment pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle quand l'impérialisme favorisait ces pensées et les consolidait en stéréotypes. Non seulement Khoury-Ghata déplace le regard du lecteur, mais elle le dirige vers la considération d'une nouvelle optique, une acculturation de l'Orient par l'Occident avec les mêmes critères qui identifiaient les minorités en cours d'acculturation de la culture dominante. Aussi les variables de motivation de connaissance et de savoir de l'autre, libres de tout désir de prévarication, ainsi que le niveau de contact avec l'autre culture¹¹²², jouent un rôle important dans ce procédé afin de construire une relation transculturelle visant à l'idéal d'une véritable interaction.

En effet, à travers le développement de ses intrigues, ainsi que la revivification et la création des métaphores, Vénus Khoury-Ghata montre que le parcours de transculturation peut être envisagé par la culture dominante qui se met en condition d'acculturation des

¹¹²² Cf. Jeffery Scott Mio, Joseph E. Trimble, Patricia Arredondo, Harold E. Cheatam et David Sue (éds.), *Key words in Multicultural Interventions : a dictionary*, op. cit., p. 3-4.

minorités. L'échange est réciproque, les héroïnes d'origine occidentale entreprennent un parcours d'acculturation qui mène à la compréhension de l'autre. Dès lors, à travers sa poésie et ses personnages, Vénus Khoury-Ghata exprime les nouvelles exigences qui intègrent les cultures, éloignent des subdivisions des cinq continents et des quatre races, et concourent ensemble à la création d'une découverte du monde et de soi étrangère à toute conquête et suprématie.

Le regard vers l'autre de Khoury-Ghata est bienveillant et prêt à accueillir les trésors que chaque culture garde dans ses traditions, dans ses coutumes. Les personnages sont effectivement le résultat le plus saisissant d'une conscience du divers et d'une vision du monde qui s'explicitent par un procédé qui unit l'idée de la totalité-monde de Glissant et la notion de transculturation d'Ortiz. En effet, dans les œuvres romanesques de Vénus Khoury-Ghata, nous avons souvent des personnages que l'on pourrait définir comme des êtres « archipéliques », des symboles qui représentent, au niveau narratif, la dynamique que la métaphore opère au niveau textuel.

Le corps et l'esprit des héroïnes sont des lieux de passage de cultures qui se rencontrent, se heurtent et parfois entrent en conflit. Mais elles deviennent des « passeurs culturels » actifs, capables d'apprendre une culture autre et en tirer des leçons qui les font mûrir. Elles apprennent à travers les différences et les considèrent sans se superposer à l'autre, mais en gardant un équilibre sain. La conceptualisation de leurs corps comme contenant concrétise le procédé interne à la métaphore. Elles sont d'abord contenant vidé de toute substance et ensuite enrichi par des accumulations d'éléments d'origines les plus disparates, ces corps prennent une nouvelle signification et deviennent des références qui rendent palpable l'expression d'œuvres métisses.

À travers la conjugaison de toutes les métaphores de la culture créées par Khoury-Ghata, il nous semble pouvoir avancer qu'elle construit une allégorie du Tout-Monde. Par contre, ce n'est pas un discours que l'on peut renvoyer « terme à terme » tel que le trope de l'allégorie est défini¹¹²³. Cela implique une linéarité qui est absente du mouvement chaotique des échanges culturels qui se font dans la Relation archipélique.

Nous pourrions ici proposer l'existence des « transgories », dont la signification étymologique rend plus clair le fonctionnement. Composé du préfixe latin *trans* « au-delà » et du mot grec *ἀγορεύω* « je dis, j'exprime », la *transgorie* « s'exprime à travers » la conjugaison des métaphores des cultures en devenir, des métaphores revivifiées par une

¹¹²³ Cf. la linéarité de la chaîne allégorique in Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 64-65.

culturalisation avec les autres cultures et qui se croisent entre elles. Ainsi Khoury-Ghata transmet, de métaphore en métaphore, l'univers, autant abstrait dans le texte que concret dans la réalité actuelle, du Tout-Monde.

La *transgorie* comprendrait cet univers qui s'explicite chez l'auteure à travers un nouveau geste transculturel, celui « des races dociles / qui portent leur chair comme un fagot de reliques / et leurs yeux comme des clinquants de verre¹¹²⁴ » par une corporéité qui interprète littérairement les événements historiques qui ont provoqué des changements dans la conscience des peuples.

Au vu de ces considérations, dans le passage de variantes à variations conscientes, il nous semble que le terme transculturel nécessite d'être recadré selon les nouvelles dynamiques relationnelles qui se répercutent dans les métaphores. La nature archipélique de ces relations requiert que l'on passe d'une considération des identités non plus en tant qu'« objet » passif qui accueille indistinctement les nouvelles caractéristiques culturelles attribuées, mais en tant que « sujet » actif.

Dans cette optique de partage, l'acculturation ne peut plus en effet être considérée comme une perte de la culture d'origine, mais, tel que l'affirme Sélim Abou, il faut l'interpréter en termes d'enrichissement, telle « une rencontre heureuse de deux cultures différentes¹¹²⁵ ». Pour ce faire, il souligne l'importance d'une réinterprétation des valeurs traditionnelles en fonction des valeurs de la modernité et non l'inverse¹¹²⁶. L'identité culturelle en sort dès lors redéfinie par une réorganisation de la culture en tant que processus et non plus en termes uniquement de patrimoine, ce dernier étant ainsi enrichi de « déterminations nouvelles¹¹²⁷ ».

Il nous semble que les métaphores khouryghatiennes sont tout-à-fait en ligne avec cette dynamique de dialogue et œuvrent à la problématisation de la culture construite uniquement à l'intérieur des frontières des nations en se proposant comme « passeur ». La nécessité de sortir des confins conventionnels de la nation nous semble l'un des principes fondateurs de la poétique de l'auteure qui, sans gommer les spécificités culturelles, propose de les resignifier pour redéfinir le rôle des nations, de la langue, de la culture dans un espace déterritorialisé en dehors des structures institutionnellement contrôlées, par la pratique de la littérature en tant que lieu de renouvellement où activer la Relation.

Seuls les noms des lieux géographiques permettent la localisation de sa poésie souvent vouée à donner une voix à son pays natal. Vénus Khoury-Ghata raconte son pays et raconte la

¹¹²⁴ Vénus Khoury-Ghata, *Terres stagnantes*, op. cit., p. 7.

¹¹²⁵ Katia Haddad (dir.), op. cit. p. 119.

¹¹²⁶ Cf. Sélim Abou, *Cultures et droits de l'homme*, Paris, Hachette, 1992, p. 129-130.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 133.

Terre en même temps en mettant en relation les peuples en souffrance et les migrants face à la guerre, la mort, l'exil forcé. La subjectivité caractéristique de l'histoire libanaise émerge et s'unit aux autres peuples frappés par le même destin malheureux pour tendre vers une reconstruction identitaire.

CONCLUSION

L'étude menée jusqu'ici sur Vénus Khoury-Ghata aborde la double problématique de la représentativité des littératures francophones vis-à-vis de leurs territoires de rattachement et de la mise en relation transnationale des cultures du monde.

Dans l'optique d'une contribution mutuelle et d'une interdépendance de ces champs de recherche, nous avons tout d'abord considéré la métaphore comme fait textuel, c'est-à-dire comme une forme littéraire où la subtilité des nuances langagières et des tournures que cette figure produit apparaît dans la langue. Cependant, le dialogue ayant émergé de ces métaphores « vives » entre, d'un côté, les arrière-langues et arrière-cultures, porteuses d'imaginaires pluriels, et, d'un autre côté, les culture et langue d'écriture qui les véhiculent, a subitement suscité chez nous le désir de creuser la surface de ces créations littéraires réalisées dans une langue autre en quête d'enjeux supplémentaires.

Ainsi, le sentiment d'étrangeté produit par cet effet de lecture nous a menée à nous intéresser ensuite au rôle de la langue d'élection, dont l'usage pour Khoury-Ghata n'a pas été considéré comme « une des conditions de promotion sociale¹¹²⁸ », mais comme une libération autant personnelle que collective¹¹²⁹. La métaphore étant créée à partir de la rématérialisation de la réalité perçue par l'écrivaine en mots, les dynamiques qui articulent le rapport entre le français et les arrière-langues ont occupé une place particulièrement importante dans notre recherche pour leur croisement avec les enjeux culturels de ces images.

En particulier, nous avons essayé de mettre en évidence le rôle de « passeur culturel » des métaphores khouryghatiennes avec ses possibilités plurielles et multiples, ainsi que ses contre-indications. Ce, d'abord, dans la représentation qu'elles construisent du pays d'origine, puis de leur extension aux symboles universels classiques afin de tester la portée de l'identification créée entre les termes métaphoriques au-delà des frontières libanaises.

Cette opération nous a permis en effet de pouvoir estimer si la métaphore, par sa capacité « tensionnelle » entre les termes, pouvait être le symptôme d'une fonction bien précise convoquant la réalité des objets non linguistiques auxquels les termes étaient associés.

Dans les détails, dans la première partie nous nous sommes confrontée aux connotations culturelles surdéterminantes, en constituant des variantes qui séparent les cultures les unes des autres et favorisent un sens d'appartenance exclusif. La ligne qui sépare un ethnocentrisme qui exclut les autres et un nationalisme qui a tendance à les écraser est subtile, mais bien définie.

¹¹²⁸ Katia Haddad (dir.), *op. cit.*, p. 166.

¹¹²⁹ Khoury-Ghata entre au cœur des préoccupations littéraires de recentrement vers la « périphérie » à travers une reterritorialisation de la langue du « centre ».

Par conséquent, loin d'être superflues, ces caractéristiques attribuées à ceux qui sont devenus des symboles d'une phénicianité plutôt ostentatrice nous ont permis d'approfondir la singularité d'un Liban marqué par une existence qui ne pourrait se réaliser que par la division. Le problème du Liban se construit autour d'une recherche d'identité nationale en combattant les uns contre les autres ; des conflits amplifiés par la religion qui a été instrumentalisée en alimentant le développement d'un nationalisme.

Or, tout cela défigure le sens de la nation. La langue, l'histoire, la race, le fait de se reconnaître dans des traits donnés, ne concourent au développement d'une littérature nationaliste que s'ils sont envisagés en tant qu'éléments de supériorité par rapport à l'autre, « l'ennemi ». Ainsi, nous avons cherché à cerner les différences de représentation entre les métaphores qui auraient brodé une image paradisiaque du Liban aux limites du vraisemblable et celles qui avaient d'autres fins littéraires.

Si, d'une part, le baroque de certaines métaphores en empêchait une ouverture de plus ample souffle, d'autre part, nous nous sommes successivement aperçue que l'évolution de l'image du pays des cèdres, surtout dans la production littéraire des années à partir de 1975 méritait une attention particulière parce qu'elle interprétait la condition du peuple libanais, et que la précédente superfétation à des fins nationalistes était absente.

C'est dans ces images qu'il nous a paru que cette figure de style acquérait une fonction active dans le texte, d'où une volonté de comprendre le positionnement de Vénus Khoury-Ghata non seulement dans le contexte littéraire libanais francophone, mais également pour identifier d'éventuels liens avec les auteurs qui dépassaient les barrières du temps, par la constance de la même image dans les différentes époques, ainsi que les barrières de l'espace national, avec donc un regard concentré sur les écrivains libanais migrants.

En ce sens, il nous semble que Vénus Khoury-Ghata s'installe dans une confluence de différentes tendances dans la littérature libanaise francophone et le point commun qui nous paraît émerger de ces croisements est le but d'une reconstruction du pays, non au sens nationaliste, mais à partir d'une réappropriation de sa propre culture. Et ce, indépendamment des institutions, religieuses ou politiques quelles qu'elles soient, qui en bloquent l'évolution, dont la reprise des métaphores de la nature en termes d'affirmation de sa propre identité en opposition à l'hégémonie millénaire ottomane et également à celle, bien que moins évidente, française.

C'est dans le choc de la guerre que nous identifions une fonction particulière de la production littéraire, en général, et de la métaphore, en particulier, car la situation d'apparente fixité de l'imaginaire, diffus jusqu'alors, commence à bouger. La recherche d'un langage

renouvelé à travers l'expression disloquée dans la première phase œuvre à une reconsidération de la pratique littéraire en termes révolutionnaires.

Bien que l'Orient de Khoury-Ghata se colore dans ses œuvres de la notion de phénicianité, sa représentation de la nature libanaise est une constante qui passe d'un régionalisme inspiré d'une sensibilité et d'une perception aptes à la culture de l'hexagone, au refuge dans la beauté qui face à la tragédie de la guerre civile devient « outil » ; une poésie des éléments qui dépasse la beauté esthétique et devient le point de départ pour une réflexion identitaire. Non seulement cette représentation marque un tournant important dans la compréhension du regard que Vénus Khoury-Ghata a de son pays, mais elle nous invite à parcourir ce chemin aussi.

Il ressort que, chez Vénus Khoury-Ghata, l'appartenance nationale, dans son acception la plus extrême rattachée au nationalisme, est neutralisée et transformée d'abord lorsqu'elle parle de son pays, du peuple qui l'habite – son attention tournée surtout vers les pauvres, vers ses concitoyens du petit village de Bcharré au nord du Liban –, puis dans une adhésion aux communautés ayant subi des guerres, en ouvrant les frontières libanaises pour rejoindre ces autres peuples qui ont partagé le même destin douloureux.

Mais, la perspective dans laquelle l'écrivaine envisage cette union ne nous était pas encore manifeste. Si, d'un côté, elle dépasse la notion de nation où le Liban n'est représenté que comme figure abstraite, d'un autre côté, le fait que son pays d'origine devient concret à travers sa nature et le « corps » de ses habitants telles de nouvelles images de ce pays a confirmé l'idée de l'imaginaire culturel dans les métaphores khouryghatiennes comme champ de recherche fécond où chercher une éventuelle réponse.

Dans la deuxième partie nous avons décidé de tester ces pistes suggérées par une écriture qui se voulait « acte », et notamment celle de la revalorisation de la métaphore en ce sens, en la faisant « sortir » du territoire libanais. À travers ce déplacement, l'action du passage prend tout son sens en marquant le rôle de « passeur culturel » de la métaphore.

Mais, une autre barrière culturelle s'est effectivement présentée : l'idée d'un creuset commun à toute culture qui est au cœur d'une vision interculturelle du monde. Bien que le cloisonnement de l'imaginaire ne soit plus déterminé par le national, nous nous sommes trouvé face à la fixité d'une structure de symboles invariants qui limitait les possibilités de la métaphore.

Or, cette perspective nous renvoyait substantiellement à la superfétation déjà observée dans l'imaginaire nationaliste car le seul lien des cultures entre elles est ce socle culturel commun auquel était rattaché un imaginaire « universel ». Dès lors, ces archétypes, d'où se

développaient les variantes culturelles infranchissables, nous ont paru être un terrain intéressant à creuser pour comprendre la stratification « patrimoniale » que chaque culture a construite individuellement, ainsi que pour saisir en quoi un partage avec l'autre serait inconcevable. Dans cette vision, une médiation à tant de différences culturelles semblait se réaliser grâce aux cultures ataviques qui nous auraient donné une possible clé interprétative rétrospective des faits.

Cependant, les identifications les plus créatives des métaphores khouryghatiennes liées à ce système, en particulier les métamorphoses avec, entre autres, de nombreux exemples de personnification et d'animalisation, s'en écartent. En effet, leur nature se fonde sur d'autres principes qui permettent une ouverture vers les autres cultures.

Par conséquent, vu que cette vision interculturelle nous semble ôter l'émergence de cultures appelées composites ou subalternes avec qui Vénus Khoury-Ghata nous paraît, au contraire, chercher une relation dans ses textes, nous avons décidé de proposer dans la troisième partie de la présente recherche un autre angle d'étude qui rend possible cette volonté de partage. En effet, l'importance de considérer l'autre comme appartenant à la même humanité que la sienne indépendamment du pays d'origine, la curiosité de connaître l'autre et d'en favoriser la rencontre nous a semblé une constante que l'auteure exprime dans le texte et qui est d'autant plus valorisée dans la structure même à la base des métaphores.

C'est en ce sens que l'orientation de la perspective transculturelle nous a paru la plus appropriée, ou du moins celle qui donne un nombre majeur de possibilités d'exploration de la double ouverture très présente dans l'œuvre khouryghatienne, l'une dans les profondeurs de l'âme humaine et l'autre dans la surface des peuples de l'humanité.

Ce qui distinguait la qualité de l'expérience interculturelle de la transculturelle, comme vision à partir de laquelle considérer la culture, était la valeur positive attribuée au mouvement et à la quête d'un partage entre cultures. Il fallait toutefois comprendre si cela pouvait représenter un réel avancement ou une réaffirmation des mêmes mécanismes déjà rencontrés.

Une recherche qui combinait les nouvelles modalités d'interactions culturelles de Glissant et l'effet de lecture produit à travers une métaphore qui suivrait ces modalités nous a semblé pouvoir fournir d'ultérieures et significatives contributions à la perspective de recherche jusqu'ici argumentée.

C'est pour cette raison que nous avons envisagé la relation ayant lieu entre l'imagination de l'écrivaine, qui crée ses signes du texte, et la réalité empirique dans laquelle vit le lecteur-cible, le Français, à travers la perspective de la totalité-monde de Glissant qui conçoit les

contacts entre les différentes cultures sous un angle d'accumulation des variations qui distinguent chaque culture tout en les rapprochant, d'où une relation de nature « archipélique ».

En ce sens, la notion de « fractale » nous a été fondamentale dans le développement d'une ultérieure facette des métaphores khouryghatiennes dans la redéfinition des relations sociales, celle de la métaphore culturalisée. En particulier, elle s'est révélée une expression consciente d'une démarche transculturelle qui relativise les catégories sociales évoluant dans l'espace et dans le temps et qui réécrit les interactions culturelles. La dynamique interne à ce type de métaphore donne la perception de ces transpositions, résultats de nouvelles pratiques liées aux identités fractales, et devient le bassin des rencontres de celles qui sont perçues telles des discontinuités des catégories ethniques.

La recherche d'un fil conducteur qui unirait ces cultures composites dans « l'archipel » serait la condition d'exclus qui dans l'œuvre khouryghatienne, en particulier dans ses poèmes, est exprimée de manière plus ciblée par les réfugiés dont le « corps » est considéré comme leur seule certitude, faute d'un pays auquel appartenir car dévasté.

Cette spécificité nous a, à nouveau, fait plonger dans la remise en question de la solidité du Liban en tant que nation, mais en suivant une nouvelle piste par rapport à la première partie. Ses personnages romanesques en lien avec les histoires d'une partie marginalisée de la population libanaise et les collectivités évoquées dans ses poésies se font en effet métaphore du pays d'origine.

En particulier, le parcours individuel des héroïnes khouryghatiennes nous a semblé suivre, d'un côté, la volonté de reconstruction de soi, qui renvoie directement à l'image du Liban par les auteurs libanais francophones pendant et après la guerre civile, et, d'un autre côté, il exprime une nécessité d'ouverture culturelle aux autres pour y parvenir.

Cette étape dans notre recherche nous a alors menée à approfondir la notion d'identité au Liban d'après-guerre, convoquée dans la première partie en lien avec la mort qui s'est révélée le fil rouge de l'œuvre khouryghatienne, cruelle compagne de vie de l'auteur, autant dans sa dimension collective, quand la pensée rejoint les compatriotes fauchés par la guerre, que dans la sphère personnelle.

Le conflit civil comme déterminant dans la définition des identités libanaises est manifeste dans les métaphores créées à partir des signifiants de la mort, des armes et de la guerre en général. D'ailleurs, l'interprétation du peuple libanais par un éclatement de l'être, conséquence de l'amputation identitaire que la guerre a déterminée, souligne d'autant plus les dynamiques culturelles en lien avec la représentation du pays et leur impossibilité à se définir,

amplifiées dans la vision transculturelle pour les liens aux autres peuples dans la même condition.

Nous comprenons que l'imagination et la recherche esthétique et poétique ne sont pas des manières d'échapper à l'ambiance de la guerre¹¹³⁰ qui déchire les personnages et détruit les relations qu'ils créent, elle est parole voulant s'inscrire dans une mémoire comme réaction contre la mort.

La poésie de Khoury-Ghata permet dès lors de reconsidérer l'immobilité de la mémoire sans désir de préservation, mais comme évolution. Le lieu idyllique, tel que le Liban était décrit dans les œuvres littéraires des années vingt-quarante, de même que le Liban libéré des contraintes pittoresques des années quarante à soixante-quinze et encore celui dévasté par la guerre, se fusionnent dans la poésie khouryghatienne, laquelle devient le passeur d'une mémoire autant individuelle que collective et rassemble les histoires des tous ceux qui ont été marginalisés. Elle met en l'avant la lourde souffrance du peuple plutôt qu'un pays-nation défini par ses confins politiques et en fournit une clé de lecture qui, dans une vision transculturelle, fait passer ces peuples du statut d'exclus à celui de « reconnus ».

Mais, l'espoir de l'acceptation et de l'intégration sous-jacent à ce besoin de reconnaissance manifeste dans les romans l'inconstance de cette seule certitude du « corps ». Cela a alors orienté notre attention sur ce « corps » en tant que contenant sujet au changement, à la privation et à l'attribution de diverses caractéristiques culturelles, ce qui nous a permis de saisir d'ailleurs des correspondances entre le procédé de transculturation d'Ortiz et les théories de Glissant.

Pour être plus précis dans l'acceptation à donner au procédé de transculturation, pour qu'il puisse être le plus efficace possible au sein d'un partage entre cultures, nous avons fait appel aux réflexions de Sélim Abou qui réinterprète l'acculturation en termes non de perte, mais d'enrichissement.

Ainsi, les termes métaphoriques choisis par Khoury-Ghata acquièrent une importance ultérieure dans la problématique littéraire francophone car les valeurs transmises par les cultures évoquées sont considérées sous un autre angle qui change le transculturel considéré comme un « objet » passif, qui accueillait indistinctement les diverses caractéristiques culturelles attribuées, en « sujet » actif. En ce sens, les métaphores khouryghatiennes affectent la société réceptrice de déterminations nouvelles et mènent à une prise de

¹¹³⁰ Cf. Edgard Weber, « Quelques noms d'un siècle d'écrivains », art. cit., p. 66.

conscience nouvelle car l'identité culturelle intrinsèque est réorganisée autour d'une réélaboration des valeurs traditionnelles en fonction des valeurs de la modernité¹¹³¹.

C'est ici que le nœud entre l'expression d'une culture-patrimoine et celle d'une culture-processus se forme dans une nouvelle dynamique relationnelle de dialogue qui permet une re-fonctionnalisation de la métaphore en ce sens. Le choix de souligner cette tension opposante établit une possible correspondance entre la problématisation de la forme littéraire en tant qu'opérateur et la problématisation de la culture à partir des frontières des nations.

Parler de frontières signifie se heurter aux institutions qui les déterminent et qui limitent la culture dans un lieu géographique précis, ce qui signifierait en circonscrire l'expérience. Par conséquent, récupérer et redéfinir un espace déterritorialisé, permettant la Relation d'une façon positive et sans désir de prévarication, signifie approfondir le caractère transculturel de cet espace et d'en activer la capacité d'action.

Dès lors, les métaphores khouryghatiennes se présenteraient tels des dispositifs stylistiques dans le texte qui se placent entre la langue et le discours littéraire comme opérateurs de la conscience nationale et de la conscience mondiale. C'est dans cette direction que nous affirmons que la métaphore est dans le texte ce que la Relation est dans la totalité-monde. Elle est l'espace déterritorialisé du texte qui permet la rencontre entre cultures.

À la lumière de cette proposition, nous comprenons qu'une lecture critique du concept de nation et de culture ne peut pas se limiter à décrire la culture comme une construction nationale-patrimoniale, mais doit aussi sonder la manière dont la culture se construit en tant que processus et mouvement où la transition et le lieu de passage sont sources d'une production nouvelle.

Enfin, dans le cadre d'une contribution transdisciplinaire, nous sommes convaincue que la discussion ouverte sur les œuvres complètes de Vénus Khoury-Ghata peut avoir éclairé les termes dans lesquels on pourra les explorer davantage.

Cependant, la signification transnationale mise en évidence dans l'étude des métaphores ne nous a pas seulement mené à souligner les éléments significatifs pour les perspectives qu'elle ouvre à de recherches futures, mais également à considérer la portée de l'œuvre

¹¹³¹ Elle sert dès lors à la réinterprétation bilatérale des valeurs des cultures d'origine et réceptrice soutenue par Sélim Abou. Cf. *id.*, *Cultures et droits de l'homme*, *op. cit.*, 130 et p.132-133 : « Cette réinterprétation permet précisément aux immigrés et à leurs descendants de réorganiser leur identité culturelle avec le sentiment, non de la perdre, mais de l'enrichir. [...] En effet, en élaborant inconsciemment des modèles à partir de la culture dominante en cours d'assimilation et de la culture d'origine en voie de réinterprétation, les immigrés, ou plutôt leurs enfants affectent le style de vie de la société réceptrice de déterminations nouvelles marquées par les qualités et les aptitudes héritées de leur culture d'origine ».

khouryghatienne qui a surtout frayé une voie vers la compréhension et la reconstruction identitaire du peuple libanais.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Poésie

KHOURY-GHATA, Vénus, *Les Visages inachevés*, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1966.

- *Terres stagnantes*, Paris, P. Seghers, 1968.
- *Au sud du silence*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1975.
- *Les Ombres et leurs cris*, Paris, P. Belfond, 1979.
- *Qui parle au nom du jasmin ?* Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980.
- *Un faux pas du soleil*, Paris, P. Belfond, 1982.
- *Les Morts n'avaient pas d'ombre*, Paris, Flammarion, 1984.
- *Monologue du mort*, Paris, P. Belfond, 1986.
- *Leçon d'arithmétique au grillon*, [illustré par Victor Canif], Toulouse, Milan, 1987.
- *Fables pour un peuple d'argile* suivi de *Un lieu d'eau sous la voûte* et de *Sommeil blanc*, Paris, P. Belfond, 1992.
- *Ils*, [cinq gravures originales de Sebastian Matta], Paris, Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993.
- *Anthologie personnelle*, Arles, Actes Sud, 1997.
- *La Voix des arbres*, Paris, Le Cherche-Midi, 1999.
- *Elle dit* suivi de *Les Sept Brins de chèvrefeuille de la sagesse*, Paris, Balland, 1999.
- *Alphabet de sable*, [avec une lithographie originale de Sebastian Matta], Paris, Maeght, 2000.
- *Version des oiseaux*, [illustré par Vladimir Velikovic], Paris, François Jannaud, 2000.
- *Compassion des pierres*, Paris, Éditions de la Différence, 2001.
- *Le Fleuve*, (et MALENFANT, Paul Chanel), *Du seul fait d'exister*, Montréal, Trait d'union, 2001.
- *Inédits*, (« Discussions autour d'un cerisier », « les Marins sans navire » et « Orties »), in *Autre SUD*, n° 19, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002, p. 9-25.
- *Voyage du cerisier*, Montluçon, Contre-allées, 2003.
- « Poèmes », in *Autre SUD*, n° 21, Marseille, Autres Temps, 2003, p. 68-70.
- *Quelle est la nuit parmi les nuits ?* Paris, Mercure de France, 2004.

- « L'odeur maussade du cyprès... » in SAINT-JEAN, Jacqueline (éd.), Rivaginaires, n° 29, Bagnères-de Bigorre, Rivaginaires, 2004, p. 22.
- *Six Poèmes nomades : Voyage du cerisier*, [illustré par Diane de Bournazel], Neuilly, Al Manar, 2005.
- Texte inédit, (lecture lors de la Soirée poétique francophone du Cercle Richelieu Senghor de Paris le 7 novembre 2000), in SABOURIN, Lise et SABOURIN, Paul (textes réunis par), *Débats francophones*, Bruxelles, Bruylant, 2005, p. 70-71.
- (et GORIUS, Alain), *Stèle pour l'absent*, [préface de Salah Stétié], Neuilly, Al Manar, 2006.
- *Aleph de sable*, [illustré par Guy Calamusa], Neuilly, Al Manar, 2008.
- *Les Obscurcis*, Paris, Mercure de France, 2008.
- *À quoi sert la neige ?* Paris, Le Cherche-Midi, 2009.
- *Dans le village des mères*, [illustré par Julius Baltazar], Neuilly, Al Manar, 2009.
- « Variations autour d'un cerisier » in BOTA, Jean-Paul (éd.), *Le Préau des collines*, n° 10, Paris, Le Préau des collines, 2009, p. 330-334.
- (et al.) *On dirait qu'il fait beau*, [illustré par Serge Bouvier], Fougères, Henry des Abbayes, non paginé, 2010.
- *Orties*, Neuilly, Al Manar, 2010.
- *Pierres de sommeil*, Neuilly, Al Manar, 2010.
- *Orties*, [illustré par Diane de Bournazel], Neuilly, Al Manar, 2011.
- « Quelle est la nuit parmi les nuits ? » in LADKANY, Gilles et MILIANI, Hadj (dir.), *Alger-Beyrouth : capitales de la douleur*. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 149-151.
- *Où vont les arbres ?*, Paris, Mercure de France, 2011.
- *La Dame de Syros*, Tourcoing, Invenit, 2013.
- *Le Livre des suppliques*, Paris, Mercure de France, 2014.

Roman

KHOURY-GHATA, Vénus, *Les Inadaptés*, Monaco, Éditions du Rocher, 1971.

- *Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1975.
- *Alma, cousue main ou Le Voyage immobile* [1977], Paris, le Cercle poche, 2006.
- *Le Fils empaillé*, Paris, P. Belfond, 1980.
- *Vacarme pour une lune morte*, Paris, Flammarion, 1983.
- *Mortemaison*, Paris, Flammarion, 1986.
- *Bayarmine*, Paris, Flammarion, 1988.
- *Les Fugues d'Olympia*, Paris, Ramsay-de Cortanze, 1989.
- *La Maîtresse du notable*, Paris, P. Seghers, 1992.
- *Les Fiancées du Cap Ténès*, Paris, Le Grand livre du mois, 1995.
- *La Maestra*, Arles, Actes Sud, 1996.
- *Une maison au bord des larmes* [1998], Arles, Actes Sud, 2005.
- *Privilège des morts*, Paris, Balland, 2001.
- *Le Moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, Arles, Actes Sud, 2003.
- *La Maison aux orties* [2006], Arles, Actes Sud, collection Babel, 2008.
- *Sept Pierres pour la femme adultère* [2007], Paris, Mercure de France, collection Folio, 2009.
- *La Revenante*, Paris, Écriture, 2009.
- *La Fille qui marchait dans le désert*, Paris, Mercure de France, 2010.
- *Le Facteur des Abruzzes*, Paris, Mercure de France, 2012.
- *Cherche chat désespérément*, Paris, Écriture, 2013.
- *La Fiancée était à dos d'âne*, Paris, Mercure de France, 2013.
- *La Femme qui ne savait pas garder les hommes*, Paris, Mercure de France, 2015.

Contes

KHOURY-GHATA, Vénus, *Zarifé la folle et autres nouvelles*, Brive, François Janaud, 2001.

- « Gribouille » in NAJJAR, Alexandre, ADNAN, Étel, JABER, Rabee, KHOURY-GHATA, Vénus (et al.), *Nouvelles du Liban*, Paris, Éditions Magellan & Cie, Collection Miniatures, 2007, p. 54-65.
- « Hafia » in MOZIN, Delphine (dir.), *Huit Nouvelles*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, p. 103-120.
- *L'Encens*, [illustré par Guy Calamusa], Neuilly, Al Manar, 2010.

Corpus secondaire

Autres publications

KHOURY-GHATA, Vénus (préface de) in VIVIEN, Renée, *La Dame à la louve*, Paris, R. Deforges, 1977.

– (postface de) in KABBANI, Nizar, *Femmes*, Paris, Arfuyen, 1988.

– (préface de) in ABED, Joëlle, *Lieux du tremble*, Lausanne ; Paris, L'Âge d'homme et l'Atelier Imaginaire, 1990, p. 11.

– (préface de) in FONTAINE, Jean-Loup, *L'Âge de la parole*, Paris, Éditions de la Différence, 1993.

– (textes de) in ABAD, Laurent, *Baalbek*, [photographies par Laurent Abad, préface de Federico Mayor, traductions en arabe par Rawad Tarabay], Paris, Arziates, Unesco, 1997, non paginé.

– « Qu'est-ce que l'Orient ? » in SFEIR, Antoine J. (dir.), et FRANGIÉ, Nabil H. (éd.), *Les Cahiers de l'Orient : Algérie, Les Raisons de la colère (Qui tue qui?, Qui gouverne?)*, n° 51, Paris, Centre d'études et de recherches sur le Proche-Orient, 1998, p. 155-157.

– (traduction de l'arabe de), (et traduction de l'hébreu par Michel Opatowski), SOMEK, Rony et EL JANABI, Abdul Kader, *Nés à Bagdad*, Paris, Éditions Stavitt, 1998.

– (préface de) in MARTIN, Hubert, *Sites insaisissables*, Beyrouth, Dan An-Nahar, Paris, L'Harmattan, 2000.

– (préface de) in THÉVENET, Colette, *Solore*, Saint-Bonnet-les-Oules (Loire), Bucdom Édition culturelle, 2000.

– « Pourquoi j'écris en Français ? » in CHEVILLOT, Frédérique et KING, Adèle (éd.), *Women in French Studies*, vol. 9, Los Angeles, CA, Women in French Studies, 2001, p. 18-25.

– (texte de) in *Rudolf Lichtsteiner : vivre un vocabulaire : 1962-1999*, collection Photoarchives, n° 19, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calendes, 2002.

– (traduction de l'arabe de), ADONIS, *Commencement du corps, fin de l'océan*, Paris, Mercure de France, 2004.

– (préface de) in FAKHOURY, Tamirace, *Poème absent*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2004.

– « Les Francophonies » in *L'Internationale de l'imaginaire*, n° 21, « Cette langue qu'on appelle le français : l'apport des écrivains francophones à la langue française », Arles, Actes Sud, 2006, p. 165-166.

– (traduction de l'italien de), SCOTTO, Fabio. *Les nuages, le vent : poèmes de Ségaliérette*, [six gravures originales de Michel Roncerel], Vernon, Manière noire, 2006.

- (préface de) in BERTRAND, Stéphen, *Premiers dits du colibri*, Bordeaux : le Castor astral, 2007.
- « Nomadisme littéraire » in LASSERRE, Audrey et SIMON Anne, (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 17-18.
- (préface de) in VERCRUYSSÉ, Thomas, *Vertige de la flamme*, Paris, L’Harmattan, 2008.
- (et Makhlouf, Issa), (traduction de l’arabe de), ADONIS, *La forêt de l’amour en nous*, Paris, Mercure de France, 2009.
- « Pourquoi j’écris ... » in ELIAS, Patricia (dir.), *Pourquoi j’écris : selon 50 auteurs libanais francophones*, Paris, Éditions de la Revue Phénicienne, 2009, p. 145-147.
- (postface de) in GIGOUNOVA KOMAROVA, Nathalie, *Comment noyer le poisson ? équivalences d’expressions idiomatiques allemandes, françaises et russes : tridiomes*, [dessins d’Anna Komarova], Montigny-le-Bretonneux, Yvelinédition, 2009.
- (texte de) in *Ile de Ré : lumières et poésie*, [Photographies par François Blanchard, texte de Vénus Khoury-Ghata]. Saint-Jean-d’Angély, Bordessoules, 2010.– « Les mains d’Helena » in Guiloineau, Jean (dir.), *Siècle 21 : littérature & société*, n° 20, Paris, Siècle 21, 2012, p. 217-218.
- « En forme de kaléidoscope » in CHENG, François, ROUBAUD, Jacques, DEGUY, Michel (et al.), *Défense et illustration de la langue française aujourd’hui*, Paris, Gallimard, 2013, p. 59-62.

Interventions

- GALLET, Dominique et MAKKI, Mona, *Vénus Khoury-Ghata : des lettres du Liban*, Icaf, 1996.
- KHOURY-GHATA, Vénus, *René de Obaldia. Conférence du 6 mars 2002* : René de Obaldia, Vénus Khoury-Ghata, Jean-Marc Hovasse (et al.) participants, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, collection Carte blanche au théâtre, Conférences de la Bibliothèque nationale de France.
- *Conférence du mercredi 30 janvier 2013* : Marie-Dominique Montel, présentateur ; Vénus Khoury-Ghata, participant, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, collection Rencontre avec un écrivain, Conférences de la Bibliothèque nationale de France en partenariat avec la New York University à Paris.
 - *Conférence du lundi 30 septembre 2013* : Josyane Savigneau, présentateur ; Vénus Khoury-Ghata, participant, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, collection Les lundis de l’Arsenal, Conférences de la Bibliothèque nationale de France.
 - *Poésie-poésie*, (textes enregistrés et extraits de l’anthologie) *Poésie de langue française : 144 poètes d’aujourd’hui autour du monde*, Paris, P. Seghers, octobre 2008.

LÉLU, Élodie, « Vénus Khoury-Ghata un français aux saveurs d'Orient », Bluebird Productions, 2008, 52'

Traductions en anglais (liste indicative non exhaustive)

KHOURY-GHATA, Vénus, « Hordes of trees with unpronounceable names poured down on our suburb » in *Nation*, vol. 292, n° 23, 2011, p. 25.

– « July 12, 2006 » in *Massachusetts Review*, vol. 50, n° 1/2, 2009, p. 49-51.

– « The faces lined up on the walls » in *Prairie Schooner* 88, n° 4, 2014, p. 37.

– « The stones in your garden » in *Prairie Schooner* 88, n° 4, 2014, p. 36.

– (deux poèmes avec leur traduction anglaise par Peter Broome) « Il faisait sombre à l'intérieur du miroir » et « Ici il y avait un pays » in BALES, Richard (éd.), *Challenges of translation in French literature. Studies and poems in honour of Peter Broome*, Oxford, Peter Lang, 2005, p. 179-183.

Traductions en italien (liste indicative non exhaustive)

KHOURY-GHATA, Vénus, *Ortiche* [*Orties*], (traduit du français par Fabio Scotto), Rovigo, Il Ponte del Sale, 2010.

KHOURY-GHATA, Vénus, *La casa delle ortiche* [*La Maison aux orties*, 2006], (traduit du français par G. Messi), Torino, Il Leone Verde, 2008.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Sette pietre per l'adultera* [*Sept Pierres pour la femme adultère*, 2007], (traduit du français par M. Premoli), Milano, Rosellina Archinto, 2008.

Autres œuvres de la littérature libanaise francophone citées

ABI ZEYD, Fouad, *Poème de l'été* [1936] in *Œuvres poétiques*, Beyrouth, Dar an-Nahar, 1996.

ADNAN, Étel, *Jébu*, suivi de *L'Express Beyrouth -> Enfer*, Paris, Éditions Pierre Jean Oswald, 1973.

BUSTROS, Eveline. *Sous la baguette du coudrier* [1958] in *id.*, *Romans et écrits divers*, (avant-propos par Takieddine el-Solh, portrait par André Pautard, réflexions sur les romans par Jad Hatem, dessins de Georges Cyr et Moustapha Farroukh), Beyrouth, Dar an-Nahar, 1988.

CHIHA, Michel. *Essais I* [1944], Beyrouth, Éditions du Trident, 1950.

CORM, Charles, *La Montagne inspirée, chanson de geste*, Beyrouth, Éditions de La Revue Phénicienne, 1934.

EDDÉ, Dominique, *Lettre posthume*, Paris, Gallimard, 1989.

GANEM, Chekri, *Antar*, Paris, Librairie théâtrale, 1910.

GHASSAN, Fawaz, *Les Moi volatils des guerres perdues*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

GIBRAN, Khalil. *Le Prophète* [1923], (traduit de l'anglais par Janine Lévy ; préface par Amin Maalouf), Paris, Librairie générale française, 1993.

HAÏK, Farjallah, *L'Envers de Caïn*. Paris, Stock, 1955.

KEMP, Percy, *Le Vrai Cul du diable*, Paris, Le Cherche-Midi, 2009.

KHOURY, Élias, *La Petite Montagne* [1977], (traduit de l'arabe par Saadia Zaïm et Christian de Montella ; présenté par Tahar Ben Jelloun), Paris, Arléa, 1987.

– *Un Parfum de paradis*, (traduit de l'arabe par Luc Barbulesco), Paris, Arléa, 1992.

– *Le Petit Homme et la guerre : Le Voyage du petit Gandhi*, (traduit de l'arabe par Luc Barbulesco), Paris, Arléa, 1994.

KHOURY, Gérard D., *La Maison absente*, Paris, N. Blandin, 1991.

– *Mémoire de l'aube*, Paris, Publisud, 1987.

KLAT, Hector, *Du Cèdre aux lys* [1935], Beyrouth, Imprimerie catholique, 1964.

MAALOUF, Amin, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

– *Léon l'Africain*, Paris, Librairie générale française, 1987.

– *Les Croisades vues par les Arabes*. Paris, J.C. Lattès, 1983.

– *Les Identités meurtrières* [1998], Paris, Librairie générale française, 2001.

- *Le Rocher de Tanios*. Paris, B. Grasset, 1993.
- MAJDALANI, Charif. *Caravansérail*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- *Histoire de la Grande Maison*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- MENASSA, May, *Sous les branches du grenadier* [1998], (traduit de l'arabe par Antoine Jockey), Paris, Encre d'Orient, 2012.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal, Leméac, Arles, Actes Sud, 1999.
- *Visage retrouvé*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2002.
- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal, Leméac ; Arles, Actes Sud, 2004.
- NAJJAR, Alexandre, *L'École de la guerre*, Paris, Balland, 1999.
- SABBAG, Elie-Pierre, *L'Ombre d'une ville*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.
- *Nous reviendrons à Beyrouth*, Paris, Arléa, 1997.
- SCHÉHADÉ, Georges, *Histoire de Vasco*, Paris, Gallimard, 1956.
- *L'Émigré de Brisbane*, Paris, Gallimard, 1965.
- *La Soirée des proverbes*, Paris, Gallimard, 1954.
- *Les Violettes*, Paris, Gallimard, 1960.
- STÉTIÉ, Salah, *Archer aveugle*, Fontfroide-Le-Haut, Fata Morgana, 1985.
- *Les Porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972.
- TASSO, Alain, *De neige et de pierres : poèmes pour l'improbable*, Beyrouth, Les Blés d'or, 2005.

Ouvrages et articles théoriques et critiques

Sur Vénus Khoury-Ghata

- ABINADER, Claudia, « Le thème de la Mort dans 'Mon anthologie' de Vénus Khoury-Ghata » in DARWICHE JABBOUR, Zahida (dir.), *Phares*, n° 14, Tripoli, Jarrous Press, 1995, p. 50-53.
- ACCAD, Evelyne, « La Maîtresse du notable » in KADIR, Djelal et RIGGAN, William (éds.), *World Literature Today*, vol. 66, n° 4, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p. 771.
- « Writing one's life. Arab francophone women » in *Contemporary French Civilization*, n° 26, 2002, p. 46-62.
 - « La relation de Vénus Khoury-Ghata à l'écriture » in BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen*, Paris, Éditions Karthala, 2006, p. 31-36.
- ALBERTI, Olympia, « Les alphabets de sable de Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002, p. 40-44.
- AMADESSI, Veronica, « Vénus Khoury-Ghata 'Sept Pierres pour la femme adultère' » in *Studi francesi*, LII, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2008, p. 501.
- BAGLIN, Michel, « 'Une maison au bord des larmes', de Vénus Khoury-Ghata » in *Autre Sud*, n° 3, Marseille, Éditions Autres Temps, 1998, p. 145-146.
- BANCQUART, Marie-Claire, « Andree Chedid, Venus Khoury-Ghata and Martine Broda » in *Studies in Twentieth Century Literature*, n° 1, 2002, p. 228-236.
- BISHOP, Michael, « Le dire de l'être : deux cas, Vénus Khoury-Ghata, Esther Tellermann » in *Littérature et nation*, n° 23, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 53-62.
- « Vénus Khoury-Ghata » in *Contemporary French Women Poets*, tome II, p. 82-99.
 - « L'année poétique. De Du Bouchet et Réda, Bancquart et Chedid, à Roubaud et Descamps, Khoury-Ghata et Malroux » in PINET, Christopher P. et GILROY, James P. (éds.), *The French Review*, vol. 74, 3-4, 2000, p. 52-70.
- BISSON, Julien et DOR, Amélie, « Ces Libanais qui font aussi la littérature française » in *Lire*, 360, 2007, p. 128-129. http://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-libanais-qui-font-aussi-la-litterature-francaise_813233.html (dernière consultation le 21 juillet 2015).

- BOUSTANI, Carmen, « Écrire La Maestra de Vénus Khoury-Ghata » in BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond (dir.), *Des femmes et de l'écriture : le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, p. 19-30.
- « La parole féminine dans les enjeux de l'arabité et de l'africanité : Vénus Khoury-Ghata et Mariama Bâ » in DARWICHE JABBOUR, Zahida (dir.), *Phares*, n° 1/ 2, Tripoli, Jarrous Press, 2003, p. 241-253.
- *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Paris, Éditions Karthala, 2003.
- BRASWELL, Margaret, « Domestic Chores, Celestial Bodies : The Phenomenon of Women's Labour in the Poetry of Vénus Khoury-Ghata » in HUTTON, Margaret-Anne (éd.), *Redefining the Real : The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*, Oxford, England, P. Lang, 2009. p. 129-143.
- « Myth and the Maternal Voice : Mediation in the Poetry of Venus Khoury-Ghata », *Dissertation Abstracts International, Section A : The Humanities and Social Sciences*, vol. 70, no. 7, 2010, p. 2538.
- BRINDEAU, Serge, *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973.
- BRUNEL, Pierre, « Orphée au féminin : sur un poème de Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002, p. 34-39.
- « Une heure avec Vénus Khoury-Ghata » in *D'encre et d'exil 6 : le Liban entre rêve et cauchemar*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2007, p. 63-73.
- « Vénus Khoury-Ghata, *La Maestra*. Le roman des sept couleurs » in BRUNEL, Pierre, *Voix autres, voies hautes : romans des femmes au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 177-188.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *'Les 1001 nuits' et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, France, L'Harmattan, 2004.
- « Machrek en feu : Femmes/guerre/écriture » in *Interculturel Francophonies*, n° 14, Lecce : Alliance française de Lecce, 2008.
- CHERIF, Sarra (épouse) GAILLARD, *Le retour du récit dans les années 1980 : oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Venus Khoury-Ghata et A. Cossery*, thèse de doctorat soutenue en 1993 à Université de Paris 13 sous la direction de M. Charles Bonn.
- CHITOUR, Marie-Françoise, « *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata ou l'ouverture du harem » in CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *'Les 1001 nuits' et l'imaginaire du XX^e siècle*, Paris, France, L'Harmattan, 2004, p. 199-216.
- COOPER, D.C., « Vacarme pour une lune morte by Vénus Khoury-Ghata » in *The French Review*, vol. 58, n° 5, 1985, p.757-758
- DE JULIO, Maryann, « Venus Khoury-Ghata, 'Alphabets of Sand' » in *World Literature Today*, vol. 84, n° 1, Norman, University of Oklahoma Press, 2010, p. 74.

- « Venus Khoury-Ghata. 'Compassion des pierres' » in *World Literature Today*, vol. 76, n° 3-4, Norman, University of Oklahoma Press, 2002, p. 114.
- « Venus Khoury-Ghata : Here There Was Once a Country » in *World Literature Today*, vol. 75, Norman, University of Oklahoma Press, 2001, p. 180.
- DELAS, Daniel, « Vénus Khoury-Ghata » in *Le Français aujourd'hui*, n° 121, collection Chronique de poésie, mars 1998, p. 119-123.
- DOBZYNSKI, Charles, « Au pays de la magie. Serge Pey, Vénus Khoury-Ghata » in *Europe* vol. 86, n° 952-953, 2008, p. 318-323.
- « Trois femmes et quelques autres. Marie Étienne, Anise Koltz, Vénus Khoury-Ghata » in *Europe*, vol. 75, n° 820-821, collection Les quatre vents de la poésie, août-septembre 1997, p. 216-222.
- DREVET, Christophe et MARTIN, Patrice, « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata » in *id.*, *La Langue française vue d'ailleurs*, cent entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Casablanca : Emina Soleil/Tarik Éditions, 2001, p. 231-233.
- EL-KHOURY, Barbara, *L'Image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-2002)*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2004.
- ESTEBAN, Claude, « Une maison de pierres et de lampes » in in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002, p. 32-33.
- FEBVRE, Michèle, « Vénus Khoury-Ghata, 'Une maison au bord des larmes' » in *Europe*, vol. 77, n° 846, 1999, p. 293.
- FRITEL, Roselyne, « Vénus Khoury-Ghata, une grande dame, brisée de l'intérieur » in <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/03/v%C3%A9nus-khoury-ghata-une-grande-dame-bris%C3%A9e-de-lint%C3%A9rieur.html> (dernière consultation le 21 novembre 2014).
- GAILLARD, Sarra, « Note de lecture : *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata » in *Notre librairie*, Nouvelles écritures féminines, 2. Femmes d'ici et d'ailleurs, n° 118, 1994, p. 172-173.
- « Oralité, écriture et intertextualité dans 'La Nuit sacrée' et 'Bayarmine' ». in *Littérature et oralité au Maghreb : hommage à Mouloud Mammeri*, Alger, Université d'Alger ; Paris, Université Paris-Nord, L'Harmattan, 1993, p. 133-139.
- GREPAT-MICHEL, Nicole, « Andrée Chedid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident » in CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*, Paris, Éditions Karthala, 2010, p. 325-343.
- HACKER, Marilyn, « Introducing Vénus Khoury-Ghata ». in Chevillot, Frédérique et King, Adèle (éd.), *Women In French Studies*, vol. 9, Los Angeles, CA, Women in French Studies, 2001, p. 16-17.
- HOVASSE, Jean-Marc, « Les Fiancées du Cap Ténès » ; « La Maestra » in *Europe*, vol. 74, n° 805, mai 1996, p. 211-213.

- LAROCHE, Jacques, « La Maison aux orties » in *The French Review*, vol. 81, 2008, p. 625-626.
- LECLERCQ, Pierre-Robert, « ‘Une maison au bord des larmes’, Vénus Khoury-Ghata » in *Magazine littéraire*, n° 368, septembre 1998, p. 81-82.
- LEUWERS, Daniel, « ‘Qui parle au nom du jasmin ?’ par Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 112, Marseille, Autres Temps, 1995, p. 187
- LOVICH, Jacques, « ‘Une maison au bord des larmes’ de Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Autres Temps, 2006, p. 149-150.
- MAKKI, Mona, « Dialogue de femmes : Vénus Khoury-Ghata, Hoda Barakat et Mona Makki » in SFEIR, Antoine J. (dir.), et FRANGIÉ, Nabil H. (éd.), *Les Cahiers de l’Orient : Littérature francophone dans le monde arabe*, n° 77, Paris, Centre d’études et de recherches sur le Proche-Orient, 2005, p. 58-69.
- MAZO, Bernard, « Entretien avec Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Autres Temps, 2006, p.
- MÉNACHÉ, Michel, « Sept Pierres pour la femme adultère » in *Europe*, vol. 87, n° 947, 2008, p. 361-363.
- MOSTER-EICHBERGER, Monika, « A New Trojan War ? Vénus Khoury-Ghata on Sexuality and War » in NEUWIRTH, Angelika, PFLITSCH, Andreas et WINCKLER Barbara (éds.), *Arabic Literature : Postmodern Perspectives*, London, England, aqi, 2010, p. 471-483.
- ORIZET, Jean (dir.), « Vénus Khoury-Ghata » in *La bibliothèque de poésie*, tome 16, *La poésie contemporaine de langue française* (2^e volume), Paris, France Loisirs, 1992, p. 47-49.
- OUMHANI, Cécile, « La Fille qui marchait dans le désert » in *Europe*, vol. 88, n° 978, 2010, p. 370.
- « Les Obscurcis » in *Europe*, vol. 87, n° 957-958, 2009, p. 346-347.
- « Écrire entre/au-delà des rives » in *Europe*, vol. 85, n°937, 2007, p. 305-312.
- PILLEUL, Gilbert, « Entretien entre Vénus Khoury Ghata et Gilbert Pilleul » in SAINT-PROT, Charles (dir.), *Lettres et cultures de langue française*, vol. 21, La littérature libanaise d’expression française, Paris, ADELFI, 1995, p. 51-58.
- REDOUANE, Rabia, « Pour un engagement littéraire au féminin chez Vénus Khoury-Ghata ». in *Journal of Research in Gender Studies*, n° 2, 2012, p. 107.
- RIQUIER, Anne-Sophie, « Adonis traduit par Vénus Khoury-Ghata : mystique d’une traduction poétique » in KOBER, Marc. (dir.), *Poésies des Suds et des Orient : réflexions à partir des journées d’études des 25 mars, 4 novembre 2005 et 27 janvier 2006*, n° 42, Paris, L’Harmattan ; Université Paris 13, Centre d’Études des Nouveaux Espaces Littéraires ; IISMM (Institut d’études de l’Islam et des sociétés du monde musulman), collection Itinéraires et contacts de cultures, 2008, p. 251-254.

- RIZK, Bahjat, « Les multiples vies et visages de Vénus Khoury-Ghata » in JOUVE, E., DREYFUS, S., ARBID, W. (dir.), *La Francophonie au Liban : actes du sixième Colloque international francophone du canton de Peyrac et du pays de Quercy, Gourdon, Calès, Souillac et Martel, Lot, [29 août-1 septembre 1996]*, Paris, Association des écrivains de langue française, 1997, p. 381-387.
- SCHENK, Leslie, « Translations : She Says » in *World Literature Today* vol.78, n° 3, 2004, p. 114.
- SLIMANI-AÏT SAADA, El Djamhouria, « Vénus Khoury-Ghata » in CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, océan Indien*, (avec la collaboration de Corinne Blanchaud ; préface de Bernard Cerquiglini ; avant-propos de Jean-Marc Moura), Paris, Honoré Champion, 2010, p. 241-245.
- STOUT, John C. (dir.), *L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes français*, Amsterdam, Rodopi, collection Chiasma, 2010.
- TIXIER, Jean-Max, « 'Quelle est la nuit parmi les nuits' de Vénus Khoury-Ghata » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 30, Marseille, Éditions Autres Temps, 2005, p. 141-142.
- « Vénus au-delà de l'obscur » in BLUA, Gérard (dir.), *Autre Sud*, n° 19, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002, p. 7-8.
- « Vénus d'un verbe à l'autre » in *Babel [Toulon-Var]* 18, tome XLIX, 2011, p. 75-79.
- TUMIA, Francesca, « *Le Facteur des Abruzzes* : une Italie « Autre » à travers la plume de Vénus Khoury-Ghata » in *Il Tolomeo – Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature XV*, Venezia, Studio LT2, 2013, p. 86-92.
- « Lieux pluriels de l'identité ou lieux d'une identité plurielle ? La réécriture de l'espace comme entre-deux socioculturel dans les romans de Vénus Khoury-Ghata et Malika Mokeddem » in *Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali XVII*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2012, p. 109-129.
- « *Ils* : variantes dans la version du texte entre 1986 et 1997. 'Ils' et 'nous', cohérence d'une relation entre le passé et le présent dans l'écriture de Vénus Khoury-Ghata » in DOTOLI, Giovanni (dir.), « *Studi di letteratura francese : Rivista Europea – La poésie de la langue française contemporaine* », Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2011, p. 113-127.
- « La métamorphose de la langue française dans la représentation d'un monde autre chez Vénus Khoury-Ghata » paru dans *Fabula-LhT*, n° 12, sous la direction de Samia KASSAB et de Myriam SUCHET, « La langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/tumia.html>
- « *Shams* et *Qamar*, le soleil féminin et la lune masculine au Proche-Orient : ambiguïtés des genres et ambivalences culturelles chez Vénus Khoury-Ghata » in NGANGOP, Joseph et PANGOP KAMENI, Alain Cyr (dir.), *Les Astres dans les discours postcoloniaux*, collection « Entredire transculturel », Paris, L'Harmattan, 2015.

VANHESE Gisèle, « Le texte nomade. *Fables pour un peuple d'argile* de Vénus Khoury-Ghata » in *Ponts. Langues littératures civilisations des pays francophones*, n° 3, 2003, p. 107-122.

VITALI, Ilaria, « (Horti)culture de l'exil, errances linguistiques et jardinages littéraires chez Vénus Khoury-Ghata » in *Francofonia*, n° 58, *Exilées, expatriées, nomades*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Primavera 2010, p. 149-163.

– « De l'errance géographique au nomadisme littéraire : Le Cas de Vénus Khoury-Ghata » in LALAGIANNI, Vassiliki et MOURA, Jean-Marc (éds.), *Espace méditerranéen : écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 57-69.

– « Vénus Khoury-Ghata, 'La revenante' » in *Studi Francesi* LIV, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2010, p. 421.

– « Vénus Khoury-Ghata, 'Ortiche' compte rendu de *Ortiche*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2007, (traduit du français par Fabio Scotti) » in *Studi Francesi* LII, Torino, Rosenberg & Sellier Editori, 2008, p. 501.

Sur la littérature libanaise francophone

ABOU, Sélim, *Le Bilinguisme arabe-français au Liban*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

ABOU, Sélim, CHOUGHIG, Kasparian et HADDAD, Katia, *Anatomie de la francophonie libanaise*, Montréal : Éditions AUPELF-UREF ; Beyrouth, Éditions FMA (Fiches du monde arabe), 1996.

ACCAD, Everlyne, *Des femmes, des hommes et la guerre : fiction et réalité au Proche-Orient*, (avant-propos d'Andrée Chedid, préface de Kathleen Barry), Paris, Côté-femmes, 1993.

AMMOUN, Denise, *Histoire du Liban contemporain* [1997], Paris, Fayard, 2004.

ANGHELESCU, Nadia, *Langage et culture dans la civilisation arabe*, Paris, L'Harmattan, 1995.

ANHOURY, Najwa Aoun, *Panorama de la poésie libanaise d'expression française*, Beyrouth, Dar el-Machreq, 1987.

AVINO, Maria, *L'Occidente nella cultura araba : dal 1876 al 1935*, (présentation d'Isabella Camera d'Afflitto), Roma, Jouvence, 2002.

BARADE, Paul, « La francophonie au Liban » in SAINT-PROT, Charles (dir.), *Lettres et cultures de langue française*, vol. 21, La littérature libanaise d'expression française, Paris, ADELFI, 1995, p. 73-82.

- BOULOS, Jawad, *Les Fondements réels du Liban contemporain*, Dar Awad, Liban, Fondation Jawad Boulos, 1983.
- BOUTROS, Dib, « Le Liban et l'hellénisation de l'Orient » in *id.* (dir.), *Histoire du Liban des origines au XX^e siècle*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006, p. 105-131.
- CAMERA D'AFFLITTO, Isabella, « La scrittura femminile nel mondo arabo » in CORONA, D., *Donne e scrittura*, La Luna, Palermo, 1990, p. 259-268.
- CHAMOON, Mounir, *Les Superstitions au Liban : aspects psychologiques*, Beyrouth, Dar el-Machreq éditeurs, 1973.
- CHEMLA, Yves, « L'intime dans la guerre. Écritures féminines libanaises (1974-1982) » in QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités : actes du colloque de Paris, 31 mai-2 juin 2006*, Bruxelles, P. Lang, 2008, p. 63-88.
- COMBE, Dominique, « Chekri Ganem et la naissance de la poésie nationale au Liban » in MOUSSA, Sarga et MURAT, Michel (dir.), *Poésie et orientalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 179-192.
- COOKE, Miriam, « Arab Women Writers » in BADAWI, Muhammad Mustafa (éd.), *Modern Arabic literature*, Cambridge [GB], Cambridge University Press, 1992, p. 443-462.
- *War's Other Voices, Women Writers on the Lebanese Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 166.
- CORM, Georges, *Le Liban Contemporain. Histoire et société* [2003], Paris, Éditions La Découverte, 2012.
- DAOU, Baligha, *La poésie féminine de langue française au Liban de 1910 à 1975*, thèse de doctorat soutenue en 1992 à l'Université Paris - Sorbonne, Paris 4 sous la direction de M. Robert Jouanny.
- DARWICHE JABBOUR, Zahida, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chedid, Nadia Tuéni, Vénus Khoury-Ghata » in CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria Rosa et LEUWERS, Daniel (textes réunis par), *Littérature et Nation*, n° 24, *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2001, p. 101-121.
- « La terre dans la poésie libanaise francophone contemporaine. » in OUALI ALAMI, Abdallah et VALAT, Colette (dir.), *La Francophonie arabe : pour une approche de la littérature arabe francophone*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, p. 118-126.
- *Études sur la poésie libanaise francophone*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 1997.
- *Littératures francophones du Moyen Orient. Égypte, Liban, Syrie*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.
- *Parcours en francophonie(s)*, Beyrouth, Dar An-Nahar, 2002.

- DE PERI, Rosita, *Il Libano contemporaneo : storia, politica, società*, Carocci Editore, 2009.
- DOTOLI, Giovanni, *Mediterraneo : ieri, oggi, domani*, Bari, Cacucci, 1997.
- EL FAKHRI, Sonia, « Le Liban et un siècle de littérature francophone » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 56, 2004, p. 35-48.
- GHAZAYEL, Ghazi, *Les Problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1975-1987)*, thèse de doctorat soutenue en 1990 à l'Université Paris-Sorbonne, Paris 4 sous la direction de M. Robert Jouanny.
- GUEUNIER, Nicole. *Le français du Liban : cent portraits linguistiques*, (avec la collaboration de Katia YAZBECQ-HADDAD et Jean AUCAGNE), Aix-en-Provence, Institut d'études créoles et francophones, Université de Provence ; Paris, Didier érudition, 1993.
- HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek* [2000], Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008.
- HERVÉ-MONTEL, Caroline, *Renaissance littéraire et conscience nationale : les premiers romans en français au Liban et en Égypte, 1908-1933*, Paris, Éditions Geuthner, 2012.
- JABBOUR, Jean, « Delacroix : peintre de l'Orient » in DARWICHE JABBOUR, Zahida (dir.) *Phares*, n° 7, Tripoli, Jarrous Press, décembre 1987- février 1988, p. 50-68.
- « L'image du Proche-Orient dans les relations de Voyage françaises de l'entre-deux-guerre » in DARWICHE JABBOUR, Zahida (dir.), *Phares*, n° 9-10, Tripoli, Jarrous Press, novembre 1989, p. 130-162.
- JOUBERT, Jean-Louis (dir.), *Littératures francophones du monde arabe : anthologie*, Paris, Nathan ; Casablanca, Al Madariss, 1994.
- KHALAF, Saher, *Littérature libanaise de langue française*, Ottawa, Naaman ; Paris, A.G. Nizet, 1974.
- LAHOUD, Rachid, *La Littérature libanaise de langue française*, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1945.
- MAKKI, Mona, « La langue française au Liban : langue de division, langue de consensus ? », *Hérodote* 3/2007 (n° 126), p. 161. URL : www.cairn.info/revue-herodote-2007-3-page-161.htm (dernière consultation le 17 septembre 2015).
- MAOUAD, Ibrahim, *Bibliographie des auteurs libanais de langue française*, Beyrouth, Imprimerie d'Angelil, 1948.
- MARDAM-BEY, Farouk (et al.), *Écrivains arabes d'hier et d'aujourd'hui*, Arles, Sindbad ; Paris, Institut du monde arabe, 1996.
- NAAMAN, Abdallah, Un siècle de littérature francophone au Liban, in SAINT-PROT, Charles (dir.), *Lettres et cultures de langue française*, vol. 21, La littérature libanaise d'expression française, Paris, ADELFI, 1995, p. 39-50.

NACCACHE, George, « Deux négations ne font pas une nation ! » in *L'Orient*, Beyrouth, [s.n.], 10 mars 1949 (éditorial).

– *L'Orient*, Beyrouth, [s.n.], 13 juillet 1945 (éditorial).

NAHED HAKIM, Samar, *L'imaginaire dans l'art et la poésie au Liban*, Paris, L'Harmattan, 2010.

NAJJAR, Alexandre, *Dictionnaire amoureux du Liban*, Paris, Plon, un département d'Édi8, 2014.

– *Pérennité de la littérature libanaise d'expression française*, Anthologie, 1993.

SAADAWI, Nawal, *The Hidden face of Eve : women in the Arab World*, Londres, Zed Books, 1980.

STÉTIÉ, Salah, *Liban pluriel : essai sur une culture conviviale*, Paris, Naufal, 1994.

VALFORT, Blandine, *Le lyrisme face à l'événement : étude comparée des poésies francophones du Maghreb et du Machrek : (Algérie, Liban, 1950-1990)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon 2 sous la direction de Mme Katia Haddad, 2013.

WEBER, Edgard (dir.), *Romanciers Arabes du Liban*, Toulouse, CEMAA, 2002.

ZAKKA, Najib, *Littérature Libanaise Contemporaine : aspects thématiques*, Kaslik, CEDLUSEK, 2000.

ZEIN, Ramy, *Dictionnaire de la littérature libanaise d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 278.

Sur les littératures francophones

ALBERTAZZI, Silvia, *Lo sguardo dell'altro : le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci Editore, 2000.

ALBERTAZZI, Silvia et VECCHI, Roberto (dir.), *Abbecedario postcoloniale : dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001.

ALI-BENALI, Zineb, « Ville de l'autre, ville de soi : sortir « nue » pour être et mourir. Ces femmes qui sont dehors » in DOUAIRE-BANNY, Anne (dir.), *Isthmes francophones : du texte aux champs du monde : mélanges offerts à Beïda Chikhi*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 217-231.

– « Édouard Glissant au Maghreb. Le dit du monde » in NOUDELMANN, François et SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise (coord.), *Littérature* n° 174, Paris, Armand Colin/ Dunod, juin 2014, p. 63-72.

- ALI-BENALI, Zineb, MÉGEVAND, Martin et SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise (coord.), *Littérature* n° 154, *Passages : Écritures francophones, théories postcoloniales*, Paris, Armand Colin/ Dunod, juin 2009.
- BEN GHACHAM, Houda, *Écritures féminines de la guerre : un état des rapports de pouvoir entre les sexes*, thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université Paris 8 sous la direction de Mme Zineb Ali-Benali.
- BENIAMINO, Michel, *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, PULIM, 2005.
- BESSIÈRE, Jean et MOURA, Jean-Marc, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada : conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- *Littératures postcoloniales et francophonie : conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- BONN, Charles et GARNIER, Xavier, *Littérature francophone*, Paris, Hatier, AUPELF-UREF, 1997.
- BONNET, Véronique (dir.), *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « L'Écriture anachorète : les Marches de sable d'Andrée Chedid » in LASERRE, Audrey et SIMON, Anne, (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 199-207.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Contre un imaginaire sous contrôle : Pour en finir avec Shahrazade de Fawzia Zouari » in MORSLY, Dalila (textes réunis et présentés par), *Langages au féminin*, Angers, Université d'Angers, 2002, p. 15-16.
- (dir.), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, océan Indien*, (avec la collaboration de Corinne Blanchaud ; préface de Bernard Cerquiglini ; avant-propos de Jean-Marc Moura), Paris, Honoré Champion, 2010.
- COMBE, Dominique, « Écritures migrantes : Régine Robin » in LASERRE, Audrey et SIMON, Anne (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p.19-28.
- *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- CORCORAN, Patrick, *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

- CROISET, Sophie, *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse de doctorat soutenue en 2012 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 sous la direction de Mme Laurence Rosier.
- D'HULST, Lieven et MOURA, Jean-Marc (éds.), *Études littéraires francophones : état des lieux*, (actes du colloque du 2-4 mai 2002 organisé par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille), Villeneuve-d'Ascq, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2003.
- DIAKONOFF, Igor M., *Sémito-Hamitic Languages*, Moscou, 1965.
- GARNIER, Xavier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye » in GARNIER, Xavier (coord.), *Le réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 79-89.
- « Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées ou rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens » in BONNET, Véronique (dir.), *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 98.
 - « Entre définitions et étiquettes : les problèmes de catégorisation des littératures 'du Sud' », in *Notre Librairie* n° 160, décembre 2005-février 2006, p. 22-27.
 - « Texte/terrain : la littérature incarnée comme perspective critique » in COULON, Virginia et GARNIER, Xavier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains/ Textwork and Fieldwork, Hommage à Alain Ricard*, Paris, Karthala, 2011, p. 369-380.
- GARNIER, Xavier et WARREN Jean-Philippe (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, collection Lettres du Sud, 2012.
- HALEN, Pierre, « À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone » in DUMONTET, Danielle et ZIPFEL, Frank (éds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*, [actes du colloque Écriture migrante – Migrant Writing – Schreiben und Migration. Johannes Gutenberg Universität Mainz – 26-28 juin 2003 (Zentrum für Interkulturelle Studien)], Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, collection Passages/Passages Bd. 7, 2008, p. 37-48.
- HALEN, Pierre, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone » in Diop, Papa Samba et Lüsebrink, Hans-Jürgen (études réunies par), *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles : mélanges offerts à János Riesz*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68.
- LALAGIANNI, Vassiliki et MOURA, Jean-Marc, « Écrire l'exil et la migration à l'ère postcoloniale » in *id.*, *Espace méditerranéen : écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 5-19.
- LEQUIN, L. et MAVRIKAKIS, C. (dir.), *La Francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2001.
- MOURA, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

– *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999], Paris, Presses universitaires de France, 2013.

NORVAT, Manuel, *L'expression du Divers dans la philopoétique d'Edouard Glissant*, thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 sous la direction de M. Dominique Combe.

ORIZET, Jean (dir.), *La Bibliothèque de poésie*, tome 16, *La poésie contemporaine de langue française* (2^e volume), Paris, France Loisirs, 1992.

SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, 1997.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1991.

SUCHET, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

TALAHITE-MOODLEY, Anissa (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 2007.

Sur la métaphore

AMIOT, Dany (études réunies par), *La Métaphore, regards croisés*, Arras, Artois presses Université, 2004.

ARISTOTE, *Poétique*, livre IV, (traduit du grec par J. Hardy), Paris, Les Belles lettres, 1990.

BARLUSCONI, Giovanna, *La metafora del testo : poesia come strategia del senso*, Milano, Edizioni di teoria e storia letteraria, 1986.

BLACK, Max, *Models and metaphors : studies in language and philosophy* [1962], Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968.

CALLE-GRUBER, Mireille, « La métaphore : une machine à voyager en Utopie » in *Cahiers du XVII^e siècle*, n° 3, 1981, p. 45-63.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1977], Paris, Flammarion, 2009.

GARDES TAMINE, Joëlle, *Au cœur du langage, la métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

– *La Rhétorique restreinte*, in *Communications*, n° 16, Recherches rhétoriques, 1970, p. 158-171.

GHAZZA, Silvana et NAPOLI, Marisa, *Le figure retoriche : parola e immagine*, Bologna, Zanichelli, 2007.

GUIDORIZZI, Giulio et BETA, Simone, *La metafora*, Pisa, ETS, 2000.

HARTSHORNE, Charles et WEISS, Paul (éds.), *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1958.

HENRY, Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

– *Les Deux Logiques du langage*, Paris, Honoré Champion, 2003.

MELANÇON, Joseph (dir.), *Les Métaphores de la culture*, Sainte-Foy (Canada), Les Presses de l'Université Laval, 1992.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Autres ouvrages et articles théoriques et critiques

ABOU, Sélim, *Cultures et droits de l'homme*, Paris, Hachette, 1992.

– *L'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Anthropos, 1981.

ALDHOUSE-GREEN, Miranda, « Les dieux du soleil dans l'Europe ancienne » in SINGH, Madanjeet (dir.), *Le Soleil - Mythologies et représentations*, Paris, UNESCO, Bordas, 1993, p. 294-309.

AMBROSIO, Alberto Fabio, FEUILLEBOIS, Ève et ZARCONE, Thierry, *Les Derviches tourneurs : doctrine, histoire et pratiques*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

ANDERSON, Benedict, « L'impérialisme linguistique de la France », *Le Monde*, 2 janvier 1975.

– *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, [*Imagined communities*, 1983], (traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat), Paris, La Découverte, 2002.

AWAISS, Henri, « L'auteur face à son traducteur : le texte entre deux amours » in WEBER, Edgard (dir.), *Romanciers arabes du Liban*, Toulouse, CEMAA, 2002, p. 91-96.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, 2009.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie et MOURA, Jean-Marc (éds.), *Le Comparatisme aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999.

BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens-Klincksieck, « Société », 1986.

BERTHELOT, Francis, *La Métamorphose généralisée*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1993.

– *Le Corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

BORRUT, Michel, *Métamorphoses : du mythe à la métaphore*, Paris, Centre national de documentation pédagogique (France), 1989.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, collection « Point-Essais », 1998.

BUHL, F. et BOSWORTH, C. E., « Yāfā » in BOSWORTH, C.E. (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, Tome XI. Leiden : Koninklijke Brill, 2005, p. 254-255.

- CALLE-GRUBER, Mireille, « La métamorphose à l'œuvre » in *Corps écrit*, n° 26, 1988, p. 95-104.
- « Le corps sexué à l'œuvre ? » in *Lendemain*, n° 61, Berlin, 1991, p. 119-121.
- « Les arbres dans la littérature, Nouveau Roman et réflexivité, de la critique, de la représentation à une poétique » in BESSIÈRE, Jean et SCHMELING, Manfred (dir.), *Littérature, modernité et réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 175-189.
- « L'amore-nella-lingua-aversa. Assia Djebar e la questione della lingua francofona », (traduit du français par Laura Santone), in POMPEJANO, Valeria (dir.), *L'Ospitalità e le rappresentazioni dell'Altro nell'Europa moderna e contemporanea*, Roma, Artemide Edizioni, 2004, p. 231-241.
- CALLE-GRUBER, Mireille et ZAWISZA, Élisabeth (textes réunis et présentés par), *Paratextes : études aux bords du texte*, Paris ; Montréal (Québec), L'Harmattan, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille, DIDIER, Béatrice et FOUQUE, Antoinette (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, [lettrines dessinées par Sonia Rykiel], Paris, Des femmes, 2013.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- CECI, Francesca, « La deposizione della moneta nella tomba : continuità di un rito tra paganesimo e cristianesimo » in *Histria Antiqua*, n° 13, 2005, p. 407-416.
- CHEBEL, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- CLASTRES, Pierre, « Ethnocide » in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1974, p. 888-890.
- COLOMBO, Valentina, « Nabatéens et Palmyréniens » in NOYA, Sergio (dir.), *L'Arabie avant l'Islam*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994, p. 93-110.
- COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991.
- *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992.
- *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.
- Communications*, n° 49, *La Mémoire et l'oubli* École pratique des hautes études, Centre d'études des communications de masse, Paris, Communications, 1989.
- COUTEL, Charles, « PEUT-ON (RE)ORIENTER LE REGARD DE L'OCCIDENT ? Une mise en perspective avec Simon Weil et Jack Goody » in HEARN, Michael et XIAOHONG, Li (dir.), *L'Esprit oriental : un regard occidental*, Paris, You Feng, 2012, p. 13-19.
- DAVIET-TAYLOR, Françoise, « La personne, le corps, la mort » in JACQUIN, Gérard (dir.), *Le Récit de la mort, écriture et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 155-163.
- DELEUZE, Gilles, *Clinique et critique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- DOLLÉ, Marie, *L'Imaginaire des langues : tracées d'une poétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- DUCREY, Guy et MOURA, Jean-Marc (éds.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, (actes du colloque, 16-17 mars 2001, Université Charles de Gaulle-Lille 3), Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2002.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1997.
- ECO, Umberto, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » in VIGIER, Marc N. (dir.), *Architecture, -Mouvement-Continuité*, n° 5, Paris, Publications du Moniteur, octobre 1984, p. 46-49.
- GARBINI, Giovanni, « L'Arabie méridionale » in NOYA, Sergio (dir.), *L'Arabie avant l'Islam*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994, p. 111-166.
- GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles ; Bern, P. Lang, 2001.
- « Edward Saïd et Raymond Williams : débat sur la culture impériale » in *Sociétés & Représentations*, n° 37, Paris, Publications de la Sorbonne, printemps 2014, p. 41-51.
- *Le Récit superficiel : l'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P. Lang, 2004.
- GARNIER, Xavier et ZOBBERMAN, Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue : de François Rabelais à Rejean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2004.
- « L'imaginaire des langues » in CHEVRIER, Jacques (textes réunis par), *Poétiques d'Édouard Glissant*, (actes du colloque de 11-13 mars 1998 à Paris-Sorbonne), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GÉLY, Véronique, MOURA, Jean-Marc (et al.) (éds.), *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2006.
- GLISSANT, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
- *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

- *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique » in *Communications*, tome 8, 1966, p. 28-59.
- HALEN, Pierre, « 'Reprendre' la notion d'identité culturelle avec deux essayistes francophones : Hélé Béji, Amin Maalouf » in *Interférences culturelles et écriture littéraire*, (actes du colloque organisé au siège de l'Académie du 7 au 9 janvier 2002), Carthage, Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts 'Beït al-Hikma', 2003, p. 97-115.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. 1, Les fondations du langage* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- JUNG, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1950.
- KASPARIAN, Choghig, *L'entrée des jeunes Libanais dans la vie active et l'émigration : enquête réalisée par l'Université Saint-Joseph de Beyrouth : enquête menée dans le cadre du département de sociologie et d'anthropologie de la faculté des lettres et des sciences humaines*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2003.
- LACARRIÈRE, Jacques, « Le soleil dans la culture populaire française » in SINGH, Madanjeet (dir.), *Le Soleil - Mythologies et représentations*, Paris, UNESCO, Bordas, 1993, p. 310-319.
- LANGUE, Frédérique, « Les identités fractales : honneur et couleur dans la société vénézuélienne au XVIII^e siècle » in *Caravelle*, n° 65, Toulouse, Université de Toulouse, 1995, p. 23-37.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MEILLET, Antoine, *Linguistique historique et linguistique générale* [1921], Genève, Slatkine ; Paris, Honoré Champion, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- MILSTEIN, Rachel, TOUFIC, Fahd, VAN DALEN, B. « Shams » in BOSWORTH, C.E. (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, tome IX, Leiden, Koninklijke Brill, 1998, p. 299-303.
- MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- ORTIZ, Fernando, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre : leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation* [1940], (traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi), Montréal (Québec), Mémoire d'Encrier, 2011.

- PINGREE, D. et RODISON, M. « Ḳamar » dans BOSWORTH, C.E. (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, tome IV, Leiden, Koninklijke Brill, 1978, p. 539-541.
- SAÏD, Edward W., *Culture et impérialisme* [1997] Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.
- *L'Orientalisme* [1978], (traduit de l'anglais par Catherine Malamoud), Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- *Réflexions sur l'exil et autres essais* [2000], Paris, Actes Sud, 2008.
- SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.
- SAPIR, Edward, *Anthropologie 1. Culture et personnalité* [*Culture, Language and Personality*, 1964], Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul, *Orphée noir*, (introduction à) SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* [1948], Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.
- TYLOR, Edward, *Primitive Culture* (vol. I) [1871], London, John Murray, 1891.
- TOUFIC, Fahd, *Le Panthéon de l'Arabie centrale à la veille de l'Hégire*, Paris, Geuthner, 1968.
- WEINRICH, Harald, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989.

Dictionnaires et encyclopédies

- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre (de), COUTY Daniel et REY, Alain (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.
- BOSWORTH, C.E. (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, Koninklijke Brill, éditions de 1998 et de 2005.
- BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1772-1773.
- DEMOUGIN, Jacques. *Dictionnaire de littérature française et francophone*, Paris, Larousse/Références, 1987.
- Grand Larousse Universel* [1983], Paris, Larousse, 1995.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1951.
- MAKWARD, Christiane P. et COTTENET-HAGE, Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, (avec la collaboration de Mary-Helen Becker, Erica Eisinger et al.), Paris, Karthala, 1996.
- MATHIS-MOSER, Ursula, MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, en collaboration avec Charles BONN (et al.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- MIO, Jeffery Scott, TRIMBLE, Joseph E., ARREDONDO, Patricia, CHEATAM Harold E. et David SUE (éds.), *Key words in Multicultural Interventions : a dictionary*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1999.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.
- Trésor de la langue française informatisé*.
- VAN GORP, Hendrik, DELABASTIA, Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE, Rita, GRUTMAN, Rainier et LEGROS, Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005.
- WEBER, Edgard, *Petit Dictionnaire de mythologie arabe et des croyances musulmanes*, Paris, Entente, 1996.

Autres ouvrages

BARRÈS, Maurice, *Une enquête aux pays du Levant* [1923], Houilles, Manucius, 2005.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose* (Le Spleen de Paris), XXXIV Déjà [1869] in *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1990.

BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle* [1985], Paris, le Grand livre du mois, 1998.

BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Genève ; Paris, A. Skira, 1972.

GUIDÈRE, Mathieu, *Riche comme un oignon*, Paris, Ellipses, 2008.

HUGO, Victor, *Les Orientales* [1829], Clermont-Ferrand, Paleo, 2007.

LAMARTINE, Alphonse (de), *Voyage en Orient*, Paris, Hatier, 1925.

Le Coran : Al-Qor'ân [1956], (traduit de l'arabe par Régis Blachère), Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

OVIDE, *Metamorfosi*, (traduit du latin par Mario Scaffidi Abbate), Roma, Newton Compton editori, 2011.

UNGARETTI, Giuseppe, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.

Sitographie (liste non exhaustive)

« Il m'a fallu quitter un mari et un pays pour me sentir libre de parler » in « L'Internaute »
<http://www.linternaute.com/sortir/livre/auteurs/interviews/venus-khoury-ghata/venus-khoury-ghata-interview-lecteur.shtml>

<http://www.encre-vagabondes.com/rencontre/khoury.htm> propos recueilli par Cécile Oumhani. Dernière consultation le 11 juillet 2014. Cet entretien a paru en 2005 dans le quotidien tunisien *La Presse*.

Le Monde.fr « Vénus Khoury-Ghata », article paru dans Le Monde.fr, édition du 11 juillet 2003.

ROUSSEAU, C. « Vénus Khoury-Ghata, une passion francophone », article paru dans Le Monde.fr, édition du 11 juillet 2003.

<http://www.franceinter.fr/emission-conduite-accompagnee-venus-khoury-ghata-accompagnee-d-isabelle-gallimard>

<http://www.franceinter.fr/emission-je-vous-demande-de-sortir-mathieu-simonet-et-venus-khoury-ghata-sylvain-amic-tristesse-cont>

<http://www.franceinter.fr/emission-le-79-du-week-end-venus-khoury-ghata-anne-fulda-et-jacques-ranciere>

<http://www.franceinter.fr/emission-le-rendez-vous-litteraire-venus-khoury-ghata>

https://www.youtube.com/watch?v=6x0n_lwi6sA (MTV Lebanon Écrivere l'Histoire Vénus Khoury-Ghata)

<https://www.youtube.com/watch?v=gCpWKMoZqnA> (présentation du roman *Le facteur des Abruzzes*)

<https://www.youtube.com/watch?v=hm25vvuKx7U> (Ricardo Karam : entretien avec Vénus Khoury-Ghata)

<https://www.youtube.com/watch?v=nmRJbuU8Dyk>

https://www.youtube.com/watch?v=kyJvog5_LoM

<https://www.youtube.com/watch?v=-gChsrkbbww> entretien du 9 novembre 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=pTHd2L0geS8> (MTV Lebanon Kitab – Vénus Khoury-Ghata)

<https://www.youtube.com/watch?v=zM7M2PvIT9Q> (Une maison au bord des larmes)

<https://www.youtube.com/watch?v=zwtb-gRsaGs> (remise du prix Jacques Audiberti à Vénus Khoury-Ghata)

Poésie –poésie <https://www.youtube.com/watch?v=CTe3fjXSNR0>

<http://www.franceinter.fr/personne-venus-khoury-ghata>

<https://www.youtube.com/watch?v=TrewHdzGaSQb> (Sept Pierres pour la femme adultère
(MTV Lebanon Kitab – Vénus Khoury-Ghata 29 octobre 2009, 1/3)

<https://www.youtube.com/watch?v=GLWB04pt0vY> (Sept Pierres pour la femme adultère
(MTV Lebanon Kitab – Vénus Khoury-Ghata 29 octobre 2009, 2/3)

https://www.youtube.com/watch?v=RjSV_bn81Qc (Sept Pierres pour la femme adultère
(MTV Lebanon Kitab – Vénus Khoury-Ghata 29 octobre 2009, 3/3)

INDEX DES ŒUVRES

À QUOI SERT LA NEIGE ? 145, **150**, 166, 167, 259, 266.

ALMA, COUSUE MAIN OU LE VOYAGE IMMOBILE 98, **133**, 264, 267, 271, 272.

ALPHABET DE SABLE 155, 156, 169, 173, 181, **184-188**.

ANTHOLOGIE PERSONNELLE 246

AU SUD DU SILENCE 65, 83, **126**, 135, 148, 161, 162, 165, 166, 181, **182**, **193**, **212**, 218, 246, 250, 259, **281-284**.

BAALBEK **234-235**.

BAYARMINE 28, **29-30**, 56, 122, 123, 152, 153, **168-169**, 177.

CHERCHE CHAT DÉSESPÉRÉMENT **91**, 109, 174, 190, 194.

COMPASSION DES PIERRES 159, **180**, 218, **249**.

DAME DE SYROS (LA) **229-233**.

DIALOGUE À PROPOS D'UN CHRIST OU D'UN ACROBATE **264-268**.

ELLE DIT 28, **137**, 144, **159**, **162**, 181, 207.

ENCENS (L') **226-229**, 267.

FABLES POUR UN PEUPLE D'ARGILE 165, **204**, 212, 279.

FACTEUR DES ABRUZZES (LE) 101, **147-149**, 155, **156-157**, **163-164**, 189, **190**, 195, 200, 216, 246.

FEMME QUI NE SAVAIT PAS GARDER LES HOMMES (LA) 49, **100-101**.

FIANCÉE ÉTAIT À DOS D'ÂNE (LA) 28, 131, 152, 162, **179-180**, 193, **196-201**, 207, 217, 219, **235-236**, 259, **270-272**, 285.

FIANCÉES DU CAP TÉNÈS (LES) 28, 88, 122, 123, 152, 189, 195, **201-204**, 207, 273.

Fille qui marchait dans le désert (La) **151-152**, 199, 207, 249.

FILS EMPAILLÉ (LE) 82, 101, 123, **137-138**, 158, 191, 214, 253.

FLEUVE (LE) **135**, 146, **151**, 155, 176, 216, **218-219**, 245, 254.

FUGUES D'OLYMPIA (LES) 194, **254**.

GRIBOUILLE 109

HAFIA 122, **272-274**.

ILS 231, **250-255**.

INADAPTÉS (LES) **133-135**, 153, 157, 160, 164, 193, 195, 212, 213, 220, **237-238**, 268, 269.

LEÇON D'ARITHMÉTIQUE AU GRILLON 50, 150, 162, 259, **282**.

MAESTRA (LA) 49, 50, 52, 88, 101, **124-125**, 154, 164, 189, 190, 191, 195, 204, 211, 220, 247, 260, **279-280**, 286, 289.

MAISON AUX ORTIES (LA) 52, 91, 101, 134,138, **142, 192**, 194, 253, 254.

MAÎTRESSE DU NOTABLE (LA) 59, 82,**70-71**, 146, 160, 195, **242-243**, 253, 262, 271, 273.

MOINE, L'OTTOMAN ET LA FEMME DU GRAND ARGENTIER (LE) 28, 166, **177-178**.

MONOLOGUE DU MORT 91, 100, 138, 246, 247.

MORTEMAISON **138-139**, 145, 148, **153, 161-162**, 207, 253.

MORTS N'AVAIENT PAS D'OMBRE (LES) 149, 243, 252, 262.

OBSCURCIS (LES) 137, 149, 154, 159, 164,166, **167-170, 175-177**, 181, 230, 231, **249-253**, 255, 259.

OMBRES ET LEURS CRIS (LES) 175,176,250, 255, **256-259**.

ON DIRAIT QU'IL FAIT BEAU **240**

ORTIES **91**, 134, 136, 138, **144-145, 158-159**, 161, 182, 241, 242, 253.

OÙ VONT LES ARBRES ? 11, 136, 149, 150, 154, 159, 161, **162**, 165, 179, 213, 230, **240-241**, 259.

PIERRES DE SOMMEIL 149,**165, 180**.

PRIVILÈGE DES MORTS 195, 196, **248**, 252, 253.

QUI PARLE AU NOM DU JASMIN ? **211-212**, 213, 236.

REVENANTE (LA) 131, **132, 147**, 190, 194, 246, 247, 248, 270.

SEPT PIERRES POUR LA FEMME ADULTÈRE 52, 109, **120-125**, 129, 179, 180, 193, 211, 270, **274**, 286.

SIX POÈMES NOMADES. VOYAGE DU CERISIER **215-216**.

Stèle pour l'absent **217-218**.

TERRES STAGNANTES 11, 148, 182, 196, **197**, 208, 212, 213, 250, 259, **281**, 284, 295.

UNE MAISON AU BORD DES LARMES 49, 52, 59, **81**, 101, 123, **137-142**, 158, 191, 192, 253.

UN FAUX PAS DU SOLEIL 27, 91, 246.

VACARME POUR UNE LUNE MORTE 52, **59**, 71, 120, 195, 196, 239, **241-244**, 252, 262, 280.

VISAGES INACHEVÉS (LES) 11, 98, 131, 136, **153-154**, 160, 164, **239**, 245, 250, 253, 255, 281, **284**.

VOIX DES ARBRES (LA) 149, **184**, 188, 211, 213, 214, **236**, 254, **282**.

ZARIFÉ LA FOLLE ET AUTRES NOUVELLES 50, **259-261**.

Table des matières

INTRODUCTION	9
1. VÉNUS KHOURY-GHATA, PRODUCTRICE D’IMAGES POUR UN LIBAN RECONSTRUIT	25
1. LES IMAGES DU LIBAN	36
1.1 Imaginaire de l’orientalisme : le Liban comme paradis	36
1.2 Le Liban charnière Orient-Occident à l’époque de l’indépendance, du local à l’universel	41
1.3 Le Liban : « deux négations ne font pas une nation ! »	42
1.4 Nouvelles dynamiques de l’imaginaire national : le Liban de la guerre civile	45
1.4.1 Le Liban-maison	46
1.4.2 Le Liban francophone en « non-lieu » et le pays des cèdres arabophone mutilé	48
1.4.3 Liban perdu, Liban pluriel déchiré	50
1.5 La nature libanaise et la reconstruction du Liban	53
1.6 Le Liban inventé, un regard rétrospectif dans une tentative d’approche à l’Occident	59
2. À L’ORIGINE D’UN LIBAN PLURIEL : ENJEUX POÉTIQUES ET LINGUISTIQUES	64
2.1 La fonction du poète et de l’écriture en période de guerre	64
2.2 Perte identitaire et construction d’un imaginaire national : les écrivains migrants, nécessité d’une distance	67
2.3 Le rôle de la langue française dans la construction de l’imaginaire national libanais	75
2.4 Vers la métaphore	85
3. L’ÉCRITURE EN MÉTAPHORE : L’EXPÉRIENCE DE VÉNUS KHOURY-GHATA	91
3.1 Le parcours de son choix linguistique	93
3.2 L’imaginaire personnel de Vénus Khoury-Ghata	99
3.3 Des pistes multiples	103
3.3.1 Les images de Vénus Khoury-Ghata à l’intérieur et au-delà des frontières	107
3.3.2 Les invariants et les lieux-communs : éléments de tissage culturel	110
2. ENJEUX INTERCULTURELS ET VARIANTES	115
1. DES SYMBOLES ARCHÉTYPAUX AUX MÉTAPHORES KHOURYGHATIENNES	118
1.1 Les femmes, les hommes (et les enfants) : les métaphores animales entre soumission et violence	118
1.2 La terre et l’eau : de la protection et la pureté à l’instabilité et la souillure	130
1.2.1 La terre protectrice	131

1.2.1.1 La terre entre fécondité et stérilité, contenant des vivants et des morts	131
1.2.1.2 La maison renversée et la demeure de la peur	137
1.2.2 L'eau destructrice	150
1.2.2.1 La mer, creuset des femmes suicidaires	150
1.2.2.2 Le sang	155
1.3 Êtres humains arborescents : une symbiose fluctuant entre la vie et la mort	158
1.4 L'ambivalence des astres entre Orient et Occident	166
1.5 L'aspect charnel de la pierre dure	179
2. LES POINTS DE L'INTERCULTUREL	183
2.1 La langue	183
2.2 La religion et les traditions populaires	194
3. POUR UNE APPROCHE TRANSCULTURELLE	205
3.1 De l'instabilité culturelle des métaphores	205
3.2 Pour une réévaluation des invariants	211
3. LA DIMENSION TRANSCULTURELLE DES MÉTAPHORES KHOURYGHATIENNES	221
1. IMAGES POUR UNE RÉFLEXION IDENTITAIRE	225
1.1 La transculturation de l'encens	226
1.2 « Femme ou statue qu'importe » : le contexte indéfini de <i>La Dame de Syros</i> et l'éternité du site de Baalbek	229
1.3 Les scénarios transculturels des espaces géographiques multiples	235
2. LES MÉTAPHORES DE LA GUERRE ET DE LA MORT POUR UNE CONSCIENCE NOUVELLE DU LIBAN	239
2.1 Les armes, la toute-puissance fragile de la guerre	239
2.2 Le corps des <i>obscurcis</i> : privilège des morts et conflit des vivants	245
3. LE CORPS, MÉTAPHORE DU LIBAN POUR UNE RECONSTRUCTION	263
3.1 Le corps « contenant » vide	263
3.2 La transculturalité du corps	269
3.3 Les identités fractales	276
3.4 De la prise de conscience à la Relation pour une identité nouvelle	286
CONCLUSION	297
BIBLIOGRAPHIE	306
INDEX	340

La métaphore comme « passeur culturel » dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata

Résumé : À travers ses créations littéraires, Vénus Khoury-Ghata, écrivaine libanaise francophone vivant à Paris, propose une alternative à une représentation cloisonnante du Liban et de l'identité libanaise. Son regard, développé en français depuis le « dehors », met à profit sa marginalisation à l'égard d'une littérature nationale soucieuse d'« authenticité culturelle » pour inventer d'autres images de son pays d'origine. L'effet littéraire et stylistique produit par une écriture poétique et romanesque, qui se situe à l'intersection des cultures et des langues, est particulièrement saisissant dans son emploi de la métaphore. Cette figure de style est envisagée d'abord à travers les problématiques de la représentation du national, puis dans sa fonction de « passeur culturel » dans le texte, dans un premier temps dans une perspective interculturelle, et dans un second temps dans une perspective transculturelle. Dès lors que l'on considère la culture comme un processus plutôt que comme un patrimoine, la métaphore khouryghatienne se présente comme un dispositif stylistique dans le texte qui ouvre des possibles dans les discours identitaires. En ce sens elle joue chez Vénus Khoury-Ghata le même rôle que la Relation dans la totalité-monde glissantienne. Par le travail de la métaphore, l'œuvre khouryghatienne ouvre la conscience nationale à la conscience mondiale en réalisant la rencontre entre de multiples cultures et œuvre à la compréhension et à la reconstruction identitaire du peuple libanais.

Mots clés : Vénus Khoury-Ghata, métaphore, interculturel, transculturel, littérature libanaise francophone, représentation du national.

The Metaphor used as a "Cultural Crossing" through the Complete Works of Vénus Khoury-Ghata

Abstract : Through her literary works, Francophone Lebanese writer Vénus Khoury-Ghata who resides in Paris, suggests an alternative idea to that of the isolated representation of Lebanon and of the Lebanese identity. Expressed in French from the outside of her motherland's limits, her point of view makes good use of her marginalization towards the national literature which worries about its "cultural authenticity" while aiming to invent other images of her own country. The literary effect produced through the writing of her poetry and novels, which is situated and placed in the meeting point of cultures and languages, is thought particularly striking through her use of the metaphor. This figure of speech is contemplated primarily through the issues about the representation of the Nation, and it is then dealt with its function of "cultural crossing" through text, firstly in an intercultural perspective and secondly in a transcultural one. Seeing that they consider culture as a process rather than that of heritage, the khouryghatien metaphor in the text stands as a way of disclosing the realms of "possibles" in the Identity studies. In this sense, it plays the same role in Vénus Khoury-Ghata's work as the Relation in Glissant's total world. Through the metaphor task, khouryghatien poetry and novels widen national consciousness to the world by encouraging the meeting among multiple cultures and it also works for understanding and reconstructing the identity of the Lebanese people.

Keywords : Vénus Khoury-Ghata, Metaphor, Intercultural perspective, Transcultural perspective, Lebanese Francophone Literature, Nation and Representation.

La metafora come "passeur culturale" nell'opera di Vénus Khoury-Ghata

Riassunto : Attraverso le sue creazioni letterarie Vénus Khoury-Ghata, scrittrice libanese francofona residente a Parigi, propone un'alternativa ad una rappresentazione separativa del Libano e dell'identità libanese. Il suo punto di vista, elaborato in francese "dall'esterno", mette a profitto la propria marginalizzazione rispetto ad una letteratura nazionale attenta a preservare un'"autenticità culturale" per creare immagini diverse del suo paese d'origine. L'effetto letterario e stilistico prodotto da una scrittura - e in versi e in prosa - situata nell'intersezione di culture e lingue, riesce particolarmente incisivo nell'uso della metafora. Questa figura stilistica viene esaminata anzitutto attraverso le problematiche della rappresentazione del significato nazionale, quindi nella sua funzione di "passeur culturale" nel testo, dapprima nell'ambito di una prospettiva interculturelle e poi entro una prospettiva transculturelle. Qualora si intenda la cultura come un processo "in fieri" anziché un patrimonio esclusivo da salvaguardare, la metafora khouryghatiana appare come un dispositivo stilistico atto ad aprire dei "possibili" nei discorsi identitari. In questo senso essa gioca nell'opera di Khoury-Ghata lo stesso ruolo della Relazione nella totalità-mondo di Édouard Glissant. Tramite la creazione della metafora, l'opera khouryghatiana apre, dunque, la consapevolezza nazionale a quella mondiale favorendo l'incontro tra più culture e concorre alla comprensione e alla ricostruzione identitaria del popolo libanese.

Parole chiave : Vénus Khoury-Ghata, metafora, interculturale, transculturale, letteratura libanese francofona, rappresentazione del significato nazionale.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 120 Littérature française et comparée
UMR 7172 THALIM
Centre Censier - 13, rue Santeuil – 75231 Paris Cedex05