



HAL
open science

Discours, intertextualité et altérité dans "Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude?" de Mahmoud Darwich

Mahmoud Amayra

► To cite this version:

Mahmoud Amayra. Discours, intertextualité et altérité dans "Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude?" de Mahmoud Darwich. Linguistique. Normandie Université, 2019. Français. NNT : 2019NORMR023 . tel-02280464

HAL Id: tel-02280464

<https://theses.hal.science/tel-02280464>

Submitted on 6 Sep 2019

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.

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité (SCIENCES DU LANGAGE – LINGUISTIQUE)

Préparée au sein de « l'Université de Rouen »

Discours, intertextualité et altérité dans Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? de Mahmoud Darwich

**Présentée et soutenue par
Mahmoud AMAYRA**

Thèse soutenue publiquement le (3 juillet 2019) devant le jury composé de		
Mme Nedjma CHERRAD	Professeur, Université de Constantine	Rapporteuse
M. Abdelouahed MABROUR	Professeur, Université El-Jadida	Rapporteur
M. Mehmet-Ali AKINCI	Professeur, Université de Rouen Normandie	Examineur
M. Foued LAROUSI	Professeur, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par Foued LAROUSI, Dynamique du langage in situ (Dylis)

Sommaire

Sommaire.....	1
Introduction générale.....	7
Partie 1.....	19
Chapitre 1 : Mahmoud Darwich : vie, recueils, stéréotypes et représentations.....	21
Chapitre 2 : Question d'identité et d'identification	35
Partie 2.....	70
Chapitre 1 : Discours, analyse de discours et intertextualité : méthodologie de recherche.....	72
Chapitre 2 : Le discours de l'exil.....	102
Chapitre 3 : Le discours de la nostalgie.....	188
Chapitre 4 : Le discours de l'intertextualité.....	227
Conclusion générale.....	292
Bibliographie.....	295
Table des matières.....	350
Annexes.....	313
Annexe A.....	314
Annexe B.....	316
Annexe C.....	330
Annexe D.....	332
Annexe E.....	334
Annexe F.....	336
Annexe G.....	345

*« J'ai la nostalgie du pain de ma mère
Du café de ma mère
Des caresses de ma mère
Et l'enfance grandit en moi, jour après jour »¹*

¹ DARWICH, M. (2000). *La terre nous est étroite et autres poèmes traduits de l'arabe par Elias Sanbar*. Paris : Gallimard, p. 16.

Résumé

Cette étude porte sur l'analyse du discours identitaire du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* de Mahmoud Darwich à savoir la nature de la relation que le Moi (celui de Mahmoud Darwich) entretient avec le Moi de l'Autre. Autrement dit, le recueil en question ressemble à un dialogue où le *même* et l'*autre* se plongent dans un discours à titre argumentatif. La réponse à la question de la relation entre les deux parties du dialogue est abordée, premièrement, d'un point de vue thématique/théorique : la présentation de la figure emblématique du Moi darwichien perçu en tant qu'*un*, ayant une identité personnelle, culturelle, sociale et nationale, différente de celle dont dispose l'autre *un* (celui de l'Autre). Deuxièmement, d'un point de vue pratique, le type de relation entre les deux côtés a été montré à travers l'analyse du corpus du recueil se composant de six groupes.

Mots-clés : Identité, altérité, Même, Autre, discours, intertextualité, langue, étranger, conquérant, occupant, exil, expulsion, Palestine, Al-Birwa, poésie.

Abstract

This study focuses on the analysis of identity discourse of Darwich's collection : *Why did you leave the horse alone?* in order to know the nature of relationship that the *me* of Darwich maintains with the *me* of the Other. In other words, our collection looks like a "dialogue" where the *me* of Darwich and the *me* of the Other plunge into an argumentative discourse. To answer our question about the relationship between the two parts of dialogue, we have firstly chosen a theoretical approach: the presentation of the emblematic figure of Darwich perceived as *one*, having a personal, cultural, social and national identity, different from the identity of the other *one*. Secondly, through a practical point of view, the type of relationship between the two sides has been shown through the analysis of the corpus consisting of six groups.

Key- words:

Identity, alterity, Self, Other, discourse, intertextuality, language, stranger/foreign, conqueror, occupant, exile, expulsion, Palestine, Al-Birwa, poetry.

*A mes parents,
A ma grande famille,
Merci pour le soutien que vous m'avez offert !*

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Monsieur Foued Laroussi, professeur à l'Université de Rouen, de m'avoir accueilli dans son équipe et d'avoir accepté de diriger mon travail.

J'adresse mes sincères remerciements aussi à tous les professeurs, intervenants et toute personne qui, par leurs conseils et leurs orientations, ont accepté de répondre à toutes mes questions durant le déroulement de ma recherche. Je remercie mes parents qui ont toujours été là pour moi avec leur soutien. Je leur dédie une parole : « C'est grâce à votre aide ainsi qu'à votre soutien que j'ai pu finir ma recherche cette année. Vous m'avez donné un très bon modèle de labeur et de persévérance et j'espère que vous serez aussi à mes côtés dans mon futur métier ». Je remercie aussi mes frères : Mohammed, Ahmad et Tareq ainsi que mes sœurs : Rania, Abeer, Sonia et Manar pour leur encouragement et leur soutien.

Je tiens à adresser également mes grands remerciements à M. Gérard, à Mme. Nicole et à Dr. Melouki qui m'ont aidé à relire toutes les parties de mon travail. Enfin, je remercie tou(te)s mes ami(e)s que j'aime du fond de mon cœur : Suleiman, Elif, Samer, Fadi, Mahmoud, Anas, et les autres.

Merci à tous et à toutes

Introduction générale

« J'étais, lorsque j'ai commencé à écrire, habité par l'obsession de dire ma perte, mes sens, les limites imposées à mon existence, bref, mon moi dans son milieu et sa géographie particulière. Je ne faisais pas vraiment attention au fait que mon être recouvrait un être collectif. Je voulais m'exprimer, ne rêvant de changer que moi »²

Étant né en 1941, date proche de celle de la *Nakba*³, le poète Mahmoud Darwich dispose des souvenirs tragiques de l'année 1948. Il se souvient du moment terrifiant où il s'est fait exiler au Liban, moment suivi de son retour dans son village natal Al-Birwa, et éventuellement de sa vie clandestine au sein de ce qu'il nomme « territoires palestiniens occupés », connus aujourd'hui sous le nom d'Israël. En mettant en scène tous ces souvenirs tragiques ou déplorables, avec une langue stylistiquement riche et porteuse de sa conscience, ce poète fait preuve d'un héros ayant une large capacité de survoler l'univers afin d'affirmer l'existence absolue d'une identité concrète, ce qui lui permet de faire partie des grands poètes du monde.

La disparition totale ou partielle d'une terre pourrait signifier la disparition de son identité. C'est pour cette raison que Darwich joue parfois le rôle du demandeur pacifiste des droits internationaux. Il tient le rôle du poète engagé dans un travail visant à faire entendre une voix muette.

Tel est l'axe principal de son recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* Il est un recueil toponymique dans le rappel des noms de pays, de lieu, d'histoire et de culture. Il s'agit aussi d'un recueil qui commence dans une atmosphère cananéenne pour aller ensuite vers l'idée du métissage avec l'Autre. Le poète y tente d'éclaircir un souci identitaire du Moi darwichien mis en rapport avec le Moi de l'Autre (le Moi d'autrui, de l'ennemi, du conquérant, d'un étranger, etc.). Il réclame l'existence de son Moi en employant un mécanisme d'identification à des lieux et à des habitudes. Il a peur de perdre sa terre ou de la laisser s'échapper. Il y voit se succéder les armées romaines, assyriennes, perses et israéliennes. Comme Darwich ne peut jamais barrer le chemin de ces armées pour les interroger, il remet en question leur présence en utilisant un moyen efficace : la langue.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Ce mot indique l'exode de la population arabe palestinienne pendant la guerre israélo-arabe de 1948. L'évènement est commémoré dans la mémoire collective palestinienne en tant que *Nakba* (arabe : النكبة, *âl-Nâkbâ*, lit. « désastre » ou « catastrophe »).

Nous disons pour l'ensemble de son œuvre que sa démarche est profondément marquée par la politique. Il s'agit d'une problématique d'engagement pour éclairer le sens de l'existence, l'angoisse d'être, l'identité et l'altérité. Dans cette perspective, nous nous posons la question suivante : la politique pourrait-elle être retirée de son présent recueil ? La réponse à cette question est claire : la politique ne peut jamais s'absenter dans le recueil, car le poète y est né en quelque sorte. A cette affirmation se rajoute aussi l'absence du concept d'« avant » ou d'« après » la politique. Le poète y reste même après sa mort métaphorique qu'il raconte dans *Murale* et qui s'occupera de montrer cette vérité en mettant en scène un voyage aux ténèbres : « exil », « mort », « égarement », « oppression », « hôpital », « prison », etc.

Pour résumer, durant toute sa vie, en se servant de sa langue, Darwich souhaite établir son nom que l'Autre essaie d'exclure. Tel est le principal problème entre les deux côtés du conflit. L'Autre veut imposer son nom et Darwich veut conserver son ancien nom après l'arrivée de celui-ci. Il fait de la défense de ce nom un des buts fondamentaux de sa poésie tout en réfutant les paroles de l'Autre niant sa présence linguistique, nationale, culturelle et identitaire. Dans toute son œuvre, y compris le recueil qui nous occupe, il souhaite répondre à une question : « Qui suis-je ? ». Cette question est répétée dans beaucoup de poèmes de ce recueil.

Le deuxième axe de ce recueil, après celui de l'inquiétude sur l'identité, est l'histoire. Le registre historique sur lequel travaille le poète est celui de la défense du droit (le droit de retour). Il se plonge dans une lecture approfondie de l'histoire, notamment celle des Palestiniens après la conquête de leur terre en 1948. Les deux volets : identité et histoire se trouvent associés dans ce recueil. Le poète s'y appuie sur des événements historiques. Il se base aussi sur un sentiment de nostalgie et de rappel de beaux souvenirs du passé pour faire preuve d'une durabilité identitaire.

Le troisième axe, face à la complexité de la situation identitaire darwichienne et afin de renforcer ses propos, est le phénomène d'intertextualité (nous y reviendrons en détail) se définissant comme l'interaction entre plusieurs textes, dans la mesure où, bien précisément, l'auteur se sert d'un autre texte afin de nourrir le sien, ce qui annule toute autonomie textuelle : *«Le concept de l'intertextualité est lié à ceux de production et de réception, dans la mesure où,*

précisément, il dénie l'autonomie du texte pour révéler les rapports entre l'auteur et le récepteur »⁴.

Le phénomène d'intertextualité chez Darwich ne se limite pas seulement aux textes arabes mais qu'il appartient aussi à des civilisations étrangères évoquant leurs personnages et leurs héros nationaux. Darwich, par exemple, dans un de ses entretiens sur le présent recueil, mentionne son inspiration de René Char, car ce poète s'appuie sur une mémoire tragique dans sa composition poétique. Il s'explique comme suit :

*« Je retrouve chez Char la nostalgie tragique d'une mémoire où se mêlent l'enfance et le lieu pastoral des origines, ce lieu qui condense la notion de patrie. Cette nostalgie transforme le lieu original en un espace universel, ouvert à l'alchimie de l'histoire collective et de l'existence individuelle, à la magie fusionnée, à la légende, à la terre, aux éléments naturels et aux êtres marqués par toute cette symbiose »*⁵

Dans *Formes de l'action poétique* paraissent également les points communs entre Char et Darwich :

*« Mahmoud Darwich partage avec Char le fait d'avoir exercé des responsabilités collectives au-delà de l'activité de poète. Tous les deux, comme, d'une certaine manière Lorca même si à l'époque des Complaintes son engagement politique n'est encore que le prolongement des idées familiales, adhèrent à des idées de progrès social »*⁶

Tels sont les axes du recueil auxquels nous rajoutons aussi le concept d'« écriture du moi » au XXe siècle. Cette écriture est souvent liée aux traumatismes et souffrances engendrés par les crises. Les hommes, qui ont perdu toutes formes de stabilité et de continuité, sont envahis par un sentiment d'inquiétude et d'angoisse face aux menaces d'exil et de séparation. Chez Darwich, les interrogations prennent une autre dimension où nous nous focalisons sur la filiation interrompue, le déracinement ou l'errance, et l'histoire personnelle est pensée, inventée et réinterprétée selon une lecture de la grande histoire.

⁴ GIGNOUX, A.-C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses, p.9.

⁵ DARWICH, M. (1997). *La Palestine comme métaphore, entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simon Bitton*. Paris : Actes Sud, p. 70.

⁶ BOIDIN, C et al. (2016). *Formes de l'action poétique. René Char, Fureur et mystère, Mahmoud Darwich, La Terre nous est étroite et autres poèmes, Federico Garcia Lorca, Complaintes gitanes*. Neuilly : Editions Atlande, p. 358.

Le présent recueil fait partie de cette écriture intime du moi qui, vu la complexité du contexte darwichien et son devenir incertain, se tourne vers cette question de la place de chacun au sein d'une même communauté. A partir de l'année 1948, ce sont les auteurs autochtones, entre la culture moderne apportée par l'Autre et les habitudes traditionnelles auxquelles ils ne peuvent guère renoncer, qui se donnent pour mission d'exprimer avec beaucoup d'éloquence ce désarroi identitaire. Mais après la mort de quelques écrivains autochtones dont Darwich, ce sont les jeunes chercheurs de différentes origines qui se penchent sur la question de leur identité et de leur sort.

Il s'agit donc d'un poète que nous avons choisi d'étudier dans cette thèse. Il s'agit également de l'analyse du discours et de la quête d'identité d'un long recueil pour pouvoir répondre à une question problématique :

Comment la relation entre le *même* et l'*autre* apparaît-elle à travers la quête de l'identité (personnelle, sociale, culturelle, nationale) dans le discours de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*

La réponse à cette question vient de l'analyse des poèmes de ce recueil dans lesquels paraît claire la relation entre le *même* (identité) et l'*autre* (altérité) :

« *Le recueil, Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?, qui date de 1995, est fondamentalement autobiographique. Les poèmes font d'emblée ressortir des moments clés de l'enfance du poète, marquée par un premier exil au Liban, puis par la douloureuse découverte, après un retour clandestin, de la disparition pure et simple du village natal. La question lancinante de l'identité est posée aussi bien à travers la relation aux parents les plus proches, ou aux lieux les plus familiers, que par l'évocation de quelques figures symboliques de l'altérité, « l'Etrangère » ou « l'Ennemi », et plus encore par toute une identification à la langue arabe : « Je suis ma langue »⁷*

Darwich donne son avis sur ce recueil en disant :

« *Je préfère parler pour ce recueil d'un mode de construction nouveau. Il se fonde sur un lyrisme intermittent qui, creusant son sillon dans une géographie et une histoire lointaine, tente la fusion de trois récits : une autobiographie, une biographie du lieu et de son histoire, et l'histoire*

⁷ DARWICH, M. (2009). *Anthologie (1992-2005), édition bilingue, poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar choisis et présentés par Farouk Mardam-bey*. Paris : Actes Sud, p. 9.

d'une culture poétique. Ce qui explique peut-être la variété des formes d'expression dans ce recueil »⁸.

Ce recueil est traduit de l'arabe en français. Nous nous posons la question suivante : pourrions-nous traduire de la poésie ? Darwich répond positivement à cette question dans un de ses entretiens en citant l'exemple de la langue hébraïque. Il signale tout ce qu'il doit à la traduction, notamment parce qu'elle l'a aidé à découvrir la littérature étrangère traduite en hébreu, langue qu'il maîtrisait parfaitement parce qu'il avait été scolarisé dans une école israélienne :

« Le mouvement de traduction vers l'hébreu était alors très actif. Ma première lecture de Lorca se fit en hébreu. De même pour Neruda. Et vous seriez étonné si je vous disais que c'est en hébreu que j'ai lu les tragédies grecques pour la première fois. Je ne peux que reconnaître ma dette envers l'hébreu pour ce qui est de ma découverte des littératures étrangères. »⁹

Dire qu'il est possible de traduire de la poésie ne revient pas à dire que toutes les traductions sont bonnes et acceptables. Darwich a discuté de cette problématique lorsqu'il a composé *La terre nous est étroite*, dans lequel il définit le bon traducteur en fonction de quelques conditions de traduction :

« Toute langue possède son système de signes, son style, sa structure propre. Le traducteur n'est pas un passeur du sens des mots mais l'auteur de leur trame de relations nouvelles. Et il n'est pas le peintre de la partie éclairée du sens, mais le guetteur de l'ombre et de ce qu'elle suggère. Aussi, le traducteur de poésie se retrouve-t-il dans la position du poète parallèle, libéré de la langue d'origine et faisant subir à la langue d'accueil un sort identique à celui que l'auteur du poème a déjà fait subir à sa propre langue. C'est dans cet espace de libération de l'œuvre originale que le traducteur commet cette belle et inévitable trahison, qui protège la langue du poète de la pesanteur de sa nationalité mais aussi de sa dissolution dans la langue de la traduction »¹⁰.

En ce qui concerne la traduction de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* ce recueil a été traduit par Elias Sanbar. Né à Haïfa six ans après Mahmoud Darwich, en 1947, Sanbar a connu l'exil comme Darwich l'a connu avec sa famille. Installé en France, où il fonde la *Revue*

⁸ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 96.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ DARWICH, M. *La terre nous est étroite et autres poèmes... op. cit.*, p. 8.

d'études palestiniennes, il s'engage dans l'OLP, fait partie depuis 1988 du Conseil national palestinien, parlement palestinien en exil, et siège comme ambassadeur de Palestine auprès de l'UNESCO. L'engagement de Sanbar dans la cause palestinienne, l'expérience de l'exil et son amitié avec Darwich ont amené celui-ci à lui accorder le rôle de traducteur privilégié. Avant Sanbar, deux autres traducteurs se sont chargés de traduire l'œuvre de Darwich et l'ont présenté au public francophone. Olivier Carré a fait paraître des traductions de Darwich aux éditions du Cerf. La première des traductions est celle intitulée *Poèmes palestiniens, les fleurs du sang*¹¹ qui vise à faire connaître des textes littéraires engagés, le plus souvent ceux qui traitent des zones de conflit ou d'oppression. Une autre version de traduction paraît dans la collection « L'histoire à vif » en 1989 sous le titre *Chronique de tristesse ordinaire, suivie de poèmes palestiniens*¹². Cette version de traduction se compose des poèmes de Darwich et valorise l'engagement nationaliste de l'auteur, présenté dans les péritextes comme « poète porte-parole de la cause palestinienne ».

L'autre traducteur majeur de Darwich est le poète marocain Abdellatif Laâbi qui a contribué à faire paraître en 1970 une anthologie de *La Poésie palestinienne de combat*¹³. Ce traducteur s'est chargé de traduire les recueils de la période allant de 1960 à 1980. Installé à Paris, il a publié aux éditions de Minuit *Rien qu'une autre année, anthologie poétique : 1966-1982*, dans une collection financée par l'UNESCO, puis en 1989, dans le même cadre, le recueil *Plus rares sont les roses*, traduction des poèmes de *Wârdûn âqâll* « Plus rares sont les roses », 1986, et *Hîsâr lî-mâdâ'îh âl-bâhr* « Un siège pour les louanges de la mer », 1984. Ce n'est qu'à partir de 1994 que Sanbar commence à traduire des recueils de Darwich, sous la forme d'anthologies comme *Fî âl-mâsâ' âl-akhîr 'âl-hâdîhî âl-ârd* « Au dernier soir sur cette terre », 1994.

La traduction de Sanbar est décrite comme suit :

« *La traduction de Sanbar bénéficie donc parfois de traductions antérieures, qu'elle modifie souvent dans le détail mais sans différence drastique. Elle s'efforce surtout de restituer quelques phénomènes gommés dans les traductions précédentes, comme des ruptures de syntagme*

¹¹ DARWICH, M. (1970). *Poèmes palestiniens : les fleurs du sang / Trad. de l'arabe par Olivier Carré*. Paris : Éd. Du Cerf.

¹² DARWICH, M. (1989). *Chronique de la tristesse ordinaire ; suivie de Poèmes palestiniens. Trad. De l'arabe par Olivier Carré*. Paris : Éd. Du Cerf.

¹³ LAABI, A. (1970). *La poésie palestinienne de combat*. Paris: Ed. P. J. Oswald.

au passage à la ligne, ou de proposer d'autres interprétations de passages ponctuels, comme dans le cas de « *Aqûlû kâlâmân kâthîrân* », littéralement « *Je dis beaucoup de paroles* », traduit par Laâbi « *Je n'en finis pas de parler* » et par Sanbar « *Je dis tant de choses* ». Il arrive aussi que sa traduction crée un effet poétique particulier, parfois absent de l'original, comme dans le titre du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? dont la traduction littérale est Pourquoi as-tu laissé le cheval seul ?* »¹⁴

Plusieurs éléments justifient le choix de ce recueil. Tout d'abord, il s'agit d'un recueil racontant l'espace géographique et historique du présent chercheur, qui est l'espace palestinien. Ensuite, tous les poèmes de ce recueil évoquent l'enfance, la famille, le père et la mère ainsi que la terre et l'attachement inexplicable qui lui est voué. Chaque poème exprime une revendication identitaire, ce qui amène à une relation entre le *même* et l'*autre* dont la nature représente la problématique de la présente étude.

Ce choix n'est pas objectif. Jusqu'à la dernière minute, nous avons hésité à garder tel poème plutôt que tel autre, et nous nous sommes demandé s'il ne fallait pas, pour essayer justement d'être plus objectif, doubler le nombre de poèmes à analyser. A un moment donné, il nous est venu à l'esprit qu'il est seulement à souhaiter que les lecteurs qui ne connaissent pas encore Darwich, et auxquels cette thèse est d'abord destinée, y trouvent des raisons de lire son œuvre dans son intégralité.

Tel est alors le principal recueil de cette étude auquel nous rajoutons des extraits d'autres recueils comme *Lâ tâ'tâthîr 'âmâ fâ'âlt* « *Ne t'excuse pas* » et *Kâzâhrât â-lâwz âw âb'ââd* « *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin* », publiés respectivement en 2004 et 2005.

De plus, le recueil *Sârîrû âl-ghârîbâ* « *Le lit de l'étrangère* », publié en 1999, est utilisé dans cette étude pour témoigner de l'universalité de Darwich. Il présente un défi qui prouve que le poète ne cherche pas seulement à montrer la relation entre le *même* et l'*autre*, mais aussi à dialoguer sous forme de sonnets avec la poésie occidentale dont l'amour représente un sujet récurrent. Un autre recueil est *Ahâdâ 'âshrâ kâwkâbân* « *Onze astres* ». Il marque une période douloureuse dans l'histoire du peuple du poète : l'expulsion des Arabes d'Espagne par les catholiques et la conquête de l'Amérique par Christophe Colomb. Cette thématique s'inscrit dans

¹⁴ BOIDIN, C et al., *op. cit.*, p. 102.

l'idée de séparation et d'exil. Ainsi, ce recueil vise à rappeler la musique andalouse que « l'étranger » essaie d'anéantir. Il est perçu comme le poème le plus authentique et le plus tragique, car il représente le fruit d'une longue méditation sur le rapport entre modernité européenne et exclusion des peuples. D'ailleurs, comme le poète est d'origine palestinienne, le destin des Palestiniens ne semble pas être absent du recueil, mais il n'en constitue certainement pas la seule finalité.

Le recours à d'autres recueils a pour objectif de renforcer nos propos quant à la recherche de la relation entre le *même* et l'*autre*. En s'éloignant un peu de notre recueil, cette relation est exprimée dans « Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ? » où autrui est perçu comme une « étrangère ». Il y est question d'une quête de repères identitaires où l'identité est en crise. Darwich se rend compte de son égarement et essaie de trouver sa place dans le monde à travers la poésie, ce qui représente une vraie responsabilité :

*« Je me retrouve investi d'une image épuisante, de lourdes responsabilités, non seulement en ce qui concerne mon propre travail, mais aussi pour ce qui est de ma conduite personnelle et de mes opinions »*¹⁵

Il s'agit d'une responsabilité, car Darwich ne dit pas seulement son Moi, mais également celui de son peuple. D'un point de vue psychologique (freudienne), nous allons comprendre et analyser l'identité personnelle du *même* qui pourrait aussi aider à constituer l'identité du groupe. S. Freud souligne le rôle que joue le Moi dans la mise en œuvre ou dans la compréhension de la psychologie du groupe. Il vise à faire comprendre que le « je » n'est pas forcément « un », mais « plusieurs ». Autrement dit, le Moi de l'individu représente un idéal partagé par les différents groupes d'une communauté que ce soit la famille, la classe, le groupe ou la nation. Citons l'exemple de la présente étude, le Moi du poète n'est pas seulement celui qui anime sa vie, mais aussi un Moi traduisant la vie de l'ensemble de la communauté. De même, Freud affirme la nécessité d'appartenir à un groupe au sein duquel l'individu évolue dans la construction de son identité.

Nous verrons aussi que Darwich use d'un long chant épique et mythique afin de dire le Moi, censé dire le groupe. En tant que poète, il est perplexe, car il vit à un moment de l'histoire

¹⁵ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 92.

où il apparaît comme privé de passé. Or, l'un des aiguillons fondamentaux de l'écriture de ce recueil consiste à rattraper un quotidien identitaire vécu ou un passé qui risque de se couper définitivement de ses prolongements. Il fait donc face à une idée selon laquelle il n'aurait pas de passé comme si son passé venait de débiter. Mais il affirme que son histoire a débuté il y a très longtemps et il est requis par lui de concevoir son existence sur cette base.

L'hypothèse que nous adoptons dans le cadre de ce recueil est que Darwich souhaite entretenir une bonne relation avec l'Autre quel qu'en soit le nom : « étranger », « étrangère », « conquérant », « ennemi ». En revanche, cet Autre ne reconnaît pas son existence. Les poèmes du recueil seront analysés afin de confirmer ou infirmer cette hypothèse.

Dans la première partie de notre étude, nous avons choisi d'aborder les différentes extensions des théories comme l'identité. Cette notion sera étudiée d'un point de vue interdisciplinaire, c'est-à-dire que nous allons recourir à différents champs des sciences humaines et sociales telles la sociologie, l'anthropologie, les sciences du langage, la psychologie, la philosophie, etc. Cela signifie que, dans les poèmes qui constituent le corpus de cette étude, nous allons prendre en compte l'auteur dans son individualité et son intériorité pour comprendre ce qu'il veut transmettre. Mais comme cet individu s'inscrit dans un contexte d'interaction avec autrui, nous envisageons dans un second temps de mettre le narrateur en relation avec les autres personnages. C'est ainsi que nous disons que l'identité est liée à d'autres concepts comme : « altérité », « appartenance », « cohabitation », « pluralité », « différence », « discontinuité », « déni », « autrui », etc.

En bref, nous allons nous limiter à l'analyse de la notion d'identité d'un point de vue de la philosophie, de la psychologie, de l'anthropologie et de la sociologie, puisque le travail lui-même n'exige pas que nous fassions intervenir plus de domaines. Dans le cas contraire, nous nous engagerions dans un travail sans fin, puisque le concept d'identité est en rapport avec toutes les branches des sciences humaines. Nous allons étudier la façon dont le processus de la quête d'identité et d'altérité se traduit à travers l'écriture poétique. Nous allons aussi examiner la stratégie utilisée par le poète à travers l'usage d'un processus narratif pour exprimer le sentiment identitaire (le processus de nostalgie).

Dans le premier chapitre, avant de commencer à définir les concepts d'identité, notamment dans les poèmes du recueil choisi, nous allons nous concentrer sur la présentation de la vie de

Darwich, les recueils qu'il a écrits, les périodes de sa poésie, les stéréotypes ainsi que les représentations que les critiques font sur son œuvre, la rédaction du recueil en question, les prix qu'il a reçus, etc.

Dans le deuxième chapitre, avant de savoir pourquoi Darwich s'intéresse à la question de son identité, il convient de s'interroger avec précision sur le concept d'identité et ce qui peut le définir. Par conséquent, dans ce chapitre, qui n'a pas la prétention de faire l'historique de l'évolution du concept de l'identité, ni celui de retracer le cheminement du débat qui s'est développé autour de cette question, nous essaierons de définir l'identité ou ce qui relève du sentiment identitaire et, par la suite, nous aborderons la question de la quête d'identité et celle de la relation entre le *même* et l'*autre*.

Dans la deuxième partie, nous allons étudier la notion de discours et celle de l'intertextualité partant du fait que le recueil ne représente pas des entités linguistiques figées, mais des éléments discursifs à l'aide desquels se dévoilent des réalités identitaires. Autrement dit, nous allons étudier le recueil en tant qu'expression d'un discours identitaire. Nous y montrerons aussi que « l'analyse du discours » représente la méthodologie de recherche.

Nous y allons également analyser les six groupes de poèmes de notre recueil. Le premier groupe est *Icônes de cristal*. Ce groupe se compose de six poèmes qui sont : « Un nuage dans ma main », « Villageois sans malice », « La nuit du hibou », « L'éternité du figuier de Barbarie », « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? » et « Jusqu'à ma fin et la sienne ».

Le deuxième groupe est *Le ciel d'Abel*. Ce groupe se compose de cinq poèmes qui sont : « Le bâton d'Ismaël », « La promenade des étrangers », « L'encre du corbeau », « L'hirondelle des Tatars » et « Le train est passé ».

Le troisième groupe est *La cohue du jugement dernier*. Ce groupe contient six poèmes qui sont : « Le puits », « Telle la lettre noun dans la sourate du Rahman », « Les leçons de Houriyya », « Peignes en ivoire », « Les humeurs d'Anath » et « La mort du griffon ».

Le quatrième groupe est *Une chambre pour m'entretenir avec moi-même*. Il contient six poèmes qui sont : « Dispositions poétiques », « Extraits des byzantines d'Abou Firas al-Hamadani », « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs », « Le voyageur a dit au voyageur :

nous ne reviendrons pas comme », « Une rime pour les mû'allaqat » et « Le moineau tel qu'en lui-même ».

Le cinquième groupe est *Pluie sur le clocher de l'église*. Ce groupe constitue cinq poèmes qui sont : « Hélène, quelle pluie », « Nuit qui déborde du corps », « La gitane détient un ciel exercé », « Premiers exercices sur une guitare espagnole » et « Les sept jours de l'amour ».

Le sixième groupe est *Le rideau est tombé* et contient seulement quatre poèmes qui sont : « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) », « Différend non linguistique avec Imrûl-Qays », « Suite pour un autre temps » et « Lorsqu'il s'éloigne ».

Tels sont les six groupes du recueil qui seront analysés selon trois thématiques fondamentales :

Premièrement, nous avons le sujet de l'exil qui inclut les poèmes suivants : « Je vois mon ombre qui s'avance de loin », « Un nuage dans ma main », « Villageois sans malice », « La nuit du hibou », « L'éternité du figuier de Barbarie », « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? », « Jusqu'à ma fin et la sienne », « Le train est passé », « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... » et « Lorsqu'il s'éloigne ».

Deuxièmement, nous avons le sujet de la nostalgie qui inclut les poèmes suivants : « La promenade des étrangers », « Le puits », « Les leçons de Houriyya », « Peignes en ivoire », « Dispositions poétiques », « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs », « Nuit qui déborde du corps » et « Suite pour un autre temps ».

Troisièmement, nous avons le sujet de l'intertextualité. Les poèmes à caractère intertextuel sont : « Le bâton d'Ismaël », « L'encre du corbeau », « L'hirondelle des Tatars », « Telle est la lettre noun dans la sourate du Rahman », « Les humeurs d'Anath », « La mort du griffon », « Extraits des byzantines d'Abou Firas al-Hamdani », « Une rime pour les Mu'allaqat », « Le moineau tel qu'en lui-même », « Hélène, quelle pluie », « La gitane détient d'un ciel exercé », « Premiers exercices sur une guitare espagnole », « Les sept jours de l'amour », « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) » et « Différend non linguistique avec Imrû'l'Qays ».

Première partie :

**Le parcours de Mahmoud Darwich : question
d'identité, d'altérité et de discours : le cas de *Pourquoi
as-tu laissé le cheval à sa solitude ?***

Première partie

Cadre théorique

- **Chapitre 1** : Mahmoud Darwich : vie, recueils, stéréotypes et représentations.
- **Chapitre 2** : Question d'identité et d'identification

Chapitre 1 :
**Mahmoud Darwich : vie, recueils, stéréotypes et
représentations**

Introduction

Nous allons présenter l'auteur de ce recueil, sa vie, ses productions poétiques, le développement de sa poésie, son style d'écriture et ses critiques. Nous nous intéresserons ensuite, avec des exemples, aux stéréotypes et représentations que les critiques font sur son œuvre, que ceux-ci soient positifs ou négatifs.

1.1- Présentation de la vie de Mahmoud Darwich

« Je n'ai pas choisi d'être une victime ni sur le niveau existentiel, ni sur le niveau politique. Les circonstances historiques ont rendu les Palestiniens, dont je fais partie, des victimes. Ainsi, je fais tout mon possible afin d'en exprimer le statut »¹⁶ (traduit par nos soins).

Mahmoud Darwich est né le 13 mars 1941 dans un village palestinien appelé Al-Birwa¹⁷. Il est le deuxième enfant d'une famille nombreuse, de parents propriétaires terriens. Après l'attaque de son village par l'armée israélienne en 1948, Darwich part avec sa famille au Liban. Il dit :

« Je m'en souviens parfaitement. Une nuit d'été, alors que nous dormions, selon les coutumes villageoises, sur les terrasses de nos maisons, ma mère me réveilla en panique et je me suis retrouvé courant dans la forêt, en compagnie de certains habitants du village. Les balles sifflaient au-dessus de nos têtes et je ne comprenais pas ce qui se passait. Après xune nuit de marche et de fuite nous sommes arrivés, ainsi que l'ensemble de ma famille, dans un village étranger aux enfants inconnus. J'ai alors innocemment demandé : Où suis-je ? Et j'ai entendu pour la première fois le mot Liban. Je sais aujourd'hui que cette nuit mit un terme violent à mon enfance. Les années d'insouciance étaient terminées et j'ai senti soudain que je faisais partie des « grands ». Depuis ces jours au Liban, je n'ai pas oublié, et je n'oublierai jamais, les circonstances dans lesquelles j'ai fait connaissance avec le mot patrie. Pour la première fois, et

¹⁶DARWICH, M. (2000). « Lâ yôjâd âl-yâwm îlâ îlâh wâhîd wâ hîwâ âmrîkî » [« Il n'y a aujourd'hui qu'un seul Dieu d'origine américaine »]. Établissement de Mahmoud Darwich : Maroc.

[لم اختر لآكن ضحية، لا على المستوى الوجودي ولا على المستوى السياسي. ان الظروف الفلسطينية جعلت من الفلسطينيين ضحايا. وانا أبذل كل جهدي من اجل التعبير عن وضعهم].

¹⁷ Village palestinien de Galilée entièrement rasé avec plus de 400 villages palestiniens après la création de l'Etat juif en 1948. Ces villages ont été remplacés par des colonies pour les immigrants juifs venus des quatre coins du monde.

sans y avoir été préparé, je me suis retrouvé dans une longue file, attendant la distribution des rations alimentaires par une organisation de secours aux réfugiés. Je me souviens que le plat principal était constitué d'une portion de fromage jaune. C'est là que j'ai entendu les mots qui allaient ouvrir devant moi des fenêtres sur un univers nouveau : patrie, guerre, les nouvelles, les réfugiés, l'armée, les frontières... Avec ses mots, je découvrais une réalité nouvelle, celle qui me privait à jamais de mon enfance »¹⁸

Ensuite, Darwich reste un an au Liban avant de rentrer clandestinement en Palestine après l'armistice israélo-arabe en 1949. Sa famille fait partie des réfugiés qui vont rester dans un village appelé Dair Al-Asad à vingt-deux kilomètres d'Acre. Dans ce village, sa famille vit en semi-clandestinité. Le poète y fréquente facilement l'école. Il s'essaie très jeune à la composition de poèmes et se fait remarquer très rapidement par ses enseignants. Ces derniers le cachent à chaque descente de la police israélienne en lui demandant de dire qu'il appartient à l'une des tribus bédouines du Nord palestinien. Dès ce moment-là, le poète commence à s'intéresser à la poésie afin d'alléger la dureté de son exil. Ces premiers contacts avec la poésie se voient à travers des chanteurs paysans infiltrés et pourchassés par la police israélienne. Darwich parle de ces chanteurs en disant :

« Ils chantaient des choses étranges que je ne comprenais pas, mais que je trouvais très belles et qui me touchaient... J'ai commencé par m'identifier à ces poètes itinérants. Bientôt je découvris les grandes épopées classiques arabes qui contaient les hauts faits d'Antara ou d'autres preux et je me mis à imiter ces œuvres, à m'inventer des pur-sang et de belles héroïnes et à rêver de devenir poète... un épisode précoce m'apprit que mes jeux étaient bien plus dangereux que je ne croyais. J'avais douze ans lorsqu'on me demanda de lire un poème à l'école pour célébrer l'anniversaire de la création de l'Etat d'Israël !... J'écrivis un poème dans lequel je parlais de la souffrance de l'enfant en moi qui fut expulsé et qui, lorsqu'il revint, trouva quelqu'un d'autre habitant sa maison et labourent le champ de son père. Je le fis en toute innocence. Le lendemain, le gouverneur militaire me convoqua et me menaça, non d'emprisonner mais d'interdire de travailler, qui m'achèterait les crayons et le papier ? J'ai compris ce jour-là que la poésie est une

¹⁸ DARWICH, M. *La terre nous est étroite et autres poèmes*, op. cit., pp. 379-380.

*affaire plus sérieuse que je ne croyais et qu'il me fallait décider de poursuivre ou d'interrompre ce jeu dangereux »*¹⁹

En 1961, Darwich rejoint secrètement le parti communiste israélien « le Maki »²⁰ où il commence à participer avec ses poèmes à des publications dans les journaux *Al-ittihâd* et *Al-jâdîd*. Ses poèmes critiquent la politique israélienne. C'est pourquoi l'autorité israélienne l'arrête plusieurs fois avant l'année 1971. Durant cette année, après son voyage à Moscou pour étudier les sciences sociales, il disparaît soudain pour réapparaître quelques jours plus tard au Caire où il rencontre de nombreux écrivains égyptiens comme Najib Mahfouz (1911-2006), Tawfiq Al-Hakim (1898-1987) et Youssef Idris (1927-1991). Ensuite, il quitte l'Égypte pour aller s'installer à Beyrouth où il commence à travailler avec l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP). Mais, en raison de la guerre civile au Liban (1975-1990) et de l'intervention israélienne dans la guerre, il est obligé de quitter ce pays.

Darwich part ensuite à Paris où il commence à travailler comme éditeur dans la revue *Al-kârmel*. Il reçoit le soutien de Yasser Arafat (ancien président palestinien mort en 2004) qui lui demande de continuer son travail dans cette revue. Cependant, son séjour à Paris, malgré le temps magnifique et la beauté de la ville, ne lui plaît pas. Il craint que son public dise qu'il préfère rester à Paris plutôt que rester en Palestine. Mais comme les territoires palestiniens lui sont interdits, il décide de s'installer à Amman où il peut continuer son parcours d'écrivain. En 1984, il entre à l'hôpital pour subir une opération chirurgicale sur le cœur. A partir de ce moment-là, son état de santé commence à s'aggraver jusqu'à sa mort en 2008²¹.

1.2- Les recueils de Mahmoud Darwich : phases et caractéristiques

L'œuvre de Darwich peut être répartie en trois périodes différentes : galiléenne jusqu'à 1971, beyrouthine jusqu'à l'invasion israélienne du Liban en 1982, parisienne qui se termine en

¹⁹ *Ibid.*, 381.

²⁰ Le parti communiste palestinien (PKP), fondé en 1919, a été le premier parti communiste du Proche-Orient. Après 1948, ce qu'il reste du PKP contribue à la naissance du parti communiste israélien qui prend le nom du Maki et représente une réunification des organisations arabes et israéliennes. Le Maki proclame des principes marxistes-léninistes, et il milite pour un état judéo-arabe.

²¹ Il est enterré à Ramallah près du palais de la culture. Le maire de Ramallah honore le poète en lui donnant une place privée.

1995, notamment à la suite du retour de Darwich à sa terre où sa poésie acquiert profondeur et universalité. Son parcours poétique se divise en huit étapes²² :

- Phase de début de sa jeunesse en 1960, l'année durant laquelle il publie son premier recueil *Asâfir bilâ âjnîhâ* « Oiseaux sans ailes ».

- La phase de chant de la patrie (phase révolutionnaire) que présente le recueil *Awrâq â-zâyâtûn* « Rameaux d'olivier », publié en 1964. Le poème le plus célèbre de ce recueil est « Inscris: je suis Arabe », dépassant les frontières palestiniennes pour être de plus en plus un hymne chanté dans tout le monde arabe.

- La phase patriotique dans les recueils *Ashîq mîn filîstîn* en 1966 « Un amant de Palestine », *Akhîr âl-lâyl* « La fin de la nuit » en 1967, *Al-âsâfir tâmûtû fîl jâlîl* « Les oiseaux meurent en Galilée » en 1969 et *Hâbîbâtî tânhâdû mîn nâwmîhâ* « Mon aimée sort de son sommeil » en 1970. Dans ce recueil, nous accueillons de nouveaux poètes tels Tawfiq Zayad et Samih al-Qasim. Mahmoud Darwich se distingue par le recours à des dialogues avec des cultures et civilisations contemporaines (grecque, persane, andalouse, etc.). Il fait aussi dans les recueils de cette phase un usage remarquable des mythes et des symboles, notamment l'exemple de la femme représentant la terre natale du poète.

- La phase suivante se relie à une esthétique. Darwich montre ses capacités à traiter un nombre multiple d'enjeux contemporains. Il est alors soucieux de dire à son public qu'il est un poète porteur d'un projet, et par conséquent, nous ne disons pas qu'il est le poète d'une cause quelconque. Donc, il décide de publier des recueils universels parce qu'il rentre, à un moment donné, dans un conflit ouvert avec son public qui lui attribue une dénomination que le poète lui-même rejette : le chantre du combat. Un des recueils qui mettent en avant l'esthétique du poète et qui traite des thématiques en dehors de la cause palestinienne, a paru en 1972 sous le nom *Uhîbbûkî âw lâ ûhîbbûkî* « Je t'aime ou ne t'aime pas ». A ce recueil se rajoute un autre, paru en 1973, *Mûhâwâlâ râqm sâb'â* « Tentative numéro 7 » et qui se considère comme un recueil « témoin » d'un changement clair dans le style poétique. Ce changement marque un pas décisif dans l'éloignement des thèmes patriotiques pour aller vers des thèmes d'amour et de noces (*A'ôrss*).

²² Les phases de la poésie de Darwich sont mentionnées dans DARWICH, M. (2000). *La terre nous est étroite*, op.cit. dans une note bio-bibliographique rédigée par Subhi Hadidi.

- La phase épique se distingue de la phase précédente du fait qu'elle se relie à l'invasion israélienne du Liban en 1982, laquelle a été aussi un motif de l'expulsion des Palestiniens de leur terre. Darwich faisait partie de ceux qui ont été expulsés après la guerre de 1982. C'est pour cette raison qu'il publie en 1983 le poème *Mâdîh âl-zîl âl-'âlî* « Eloge de l'ombre haute ». Un des commentaires que suggère ce poème est qu'il ressemble à un film documentaire rapportant des vérités sur un terrain. L'un des faits que cette phase raconte est celui des massacres de réfugiés dans les camps de Sabra et Chatila.

- La phase lyrique, comme son nom l'indique, s'éloigne du contexte du conflit, car le poète s'est installé à Paris après un bref passage à Tunis et au Caire. Dans cette phase, le poète veut profiter de l'ambiance parisienne afin de publier des recueils avec plus d'esthétique et de lyrisme. Cela se voit dans la publication de *Hîyâ ûghnîyâ, hîyâ ûghnîyâ* « C'est une chanson, c'est une chanson » en 1984, et *Wârdûn âqâll* « Plus rares sont les roses » en 1986 où il cherche les formes de la composition musicale et leur transposition dans la structure du poème.

- La phase lyrique-épique est celle qui raconte les grandes expériences tragiques de l'humanité (les invasions mongoles, la guerre de Troie, la perte de l'Andalousie, le génocide des nations indiennes, le conflit israélo-palestinien, etc.). Les recueils qui racontent ces tragédies sont nombreux. Nous en citons quelques-uns : *Arâ mâ ûrîd* « Je vois ce que je veux » en 1990 et *Ahâdâ 'âshârâ kâwkâbân* « Onze astres sur l'épilogue andalou » en 1992. Ces recueils ont un point commun, celui de l'homme aspirant à une vie banale et simple, semblable à celle de tous les êtres.

- La phase des thèmes généraux (nostalgie, exil, retour, enfance, père, mère, terre, eau, puits, espoir, etc.) comme le recueil *Lîmâzâ târâktâ âl-hîsânâ wâhîdân?* « Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? ». Ce recueil est l'un de ceux qui incarnent des thèmes largement indépendants. Un de ces thèmes généraux et indépendants porte sur l'identité. Celle-ci constitue une question lancinante posée à travers la mise en scène de la relation aux parents et aux lieux familiers du poète ainsi que l'évocation de quelques figures symboliques de l'altérité. Un autre recueil, témoignant des sujets divers, que le poète évoque, est *Sârîr âl-ghârîbâ* « Le lit de l'étrangère », publié en 1999 et justement consacré à l'amour.

Outre les dix-huit recueils déjà édités, il faut signaler les écrits de Darwich en prose. Comme signalé *supra*, il a déjà contribué à la publication d'articles et d'éditoriaux dans *Al-ûîhâd* et *Al-jâdîd*, dans la revue *Shû'ûn filîstîniyâ* « Affaires palestiniennes ». Ensuite, a lieu sa

collaboration à la rédaction de la revue *Al-yâwm âl-sâbî* « Le septième jour » durant son séjour à Paris. Cela étant dit, il ne faut pas oublier sa contribution à la revue *Al-kârmîl* « Le Karmil » qu'il a dirigée à Beyrouth et à Ramallah.

Une sélection de ses textes est parue dans les ouvrages suivants : *Shây'ûn 'ân âl-wâtân* « Quelques nouvelles de la patrie », *Widâ'ân âyâtûhâ âl-hârb*, *widâ'ân âyûhâ âl-sâlâm* « Adieu la guerre, Adieu la paix », *Yâwmîyât âl-hûzn âl-'âdî* « Chroniques de la tristesse ordinaire », *Fî wâsfi hâlâtînâ* « De la description de notre situation présente », *'Abîrîn fî kâlâmîn 'âbîr* « Passants dans des mots de passage » et *Al-râsâ'il* « Correspondance », un recueil de lettres échangées entre Darwich et le poète Samih al-Qasim. C'est néanmoins *Zâkîrâ lî'l nîsyân* « Une mémoire pour l'oubli », récit simple et poignant de la vie quotidienne de Darwich durant le siège de Beyrouth en 1982 qui demeure à ce jour son texte en prose le plus célèbre.

D'un point de vue artistique, Darwich a été chanté. Nous prenons, à titre d'exemple, des chanteurs libanais comme Marcel Khalife et Fairouz qui transmettent dans leurs chansons la nostalgie et le deuil. Fairouz, par exemple, chante le droit au retour dans sa chanson *Sânârjioû yâwmân* « Nous reviendrons un jour ». Une autre chanson de Fairouz célébrant la ville de « Jérusalem » est *Zâhrât âl mâdâ'in* « La fleur des villes ». Marcel Khalife chante aussi des villes comme Jaffa et Bissan. Il met en musique des poèmes de Darwich. Une des chansons de Marcel Khalife est *Rîtâ wâ âl-bûndûqîyâh* « Rita et le fusil ». Un autre chanteur libanais met aussi en musique le poème *bîtâqât hâwîyâh* « Carte d'identité » et qui est devenu la référence de l'identité.

Donc, intellectuels et hommes de lettre ont contribué à la diffusion de l'identité dans le monde entier. C'est le cas, par exemple, d'Elias Sanbar, Emile Habibi et Edward Said. La figure littéraire la plus éminente est incontestablement celle de notre poète Mahmoud Darwich, traduit dans plus de 20 langues. Ce poète obtient en 1969 le prix Lotus de l'Union des écrivains africains et asiatiques. En 1983, il obtient aussi le prix Lénine de la paix en Union Soviétique. En 2004, il obtient le prix du prince Claus. Ce ne sont pas seulement des prix qui lui ont été offerts, mais également quelques emplacements au sein de l'Union Européenne, notamment la France. Une place de Paris (dans le VI^e arrondissement) porte son nom. Ces écrivains ont toujours un but commun : la représentation des réalités politiques, culturelles et historiques. Ils les transcendent, les questionnent et les explorent. Ces réalités sont l'identité, la culture collective, les clivages, le territoire, l'occupation, les routes de contournement, les manifestations, les affrontements avec les

soldats dans les camps des réfugiés, les combats, la ville de Gaza, les saccages, la dépendance financière, l'éclatement de la population, etc.

1.3- Stéréotypes et représentations des critiques sur Mahmoud Darwich

Avant de commencer à parler des stéréotypes et des représentations sur Mahmoud Darwich, il faudrait éclairer ce que nous entendons par « stéréotype » ou « représentation ».

Historiquement, le terme « stéréotype » est introduit dans les sciences humaines en 1922 par un journaliste américain appelé W. Lippmann. Ce terme se définit comme « *Une image dans notre tête. (...) notre esprit est meublé de représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde* »²³.

Le « stéréotype » se définit aussi comme :

« L'idée que l'on se fait de... », "l'image qui surgit spontanément lorsqu'il s'agit de..." C'est la représentation d'un objet (chose, gens, idées) plus ou moins détachée de sa réalité objective, partagée par les membres d'un groupe avec une certaine stabilité. Il correspond à une mesure d'économie dans la perception de la réalité puisqu'une composition sémantique toute prête, généralement très concrète et imagée, organisée autour de quelques éléments symboliques simples, vient immédiatement remplacer ou orienter l'information objective ou la perception réelle »²⁴

Bardin signale que la notion de stéréotype ou de représentation est une notion acquise dans la société. Elle n'est jamais innée. L'auteur de ce stéréotype est un « je » ou un « nous ». Son destinataire est le public, un public vaste composé d'individus qui se succèdent et un principal objectif qui est la perpétuation de ce savoir dans le temps.

Le stéréotype est alors caractérisé par une grande stabilité dans le temps et dans l'espace. Sa stabilité s'attribue au fait qu'il est acquis dans la vie quotidienne et qu'il se transmet de génération en génération. Ces stéréotypes se transmettent facilement dans le monde d'aujourd'hui

²³ AMOSSY, R. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Editions Nathan Université, p.9.

²⁴ BARDIN, L. (1980). *L'analyse de contenu*. Paris : P.U.F, p. 51.

grâce au développement technologique (médias, Internet, télévision, etc.), plus particulièrement le phénomène de l'hypermédiatisation :

« L'hypermédiatisation, qui permet à un rythme vertigineux la présence de chaque groupe humain à tous les autres, qui véhicule des images — même virtuelles, renforce la persistance de stéréotypes, de préjugés, d'images de l'Autre, forgés et charriés par l'Histoire depuis des millénaires »²⁵

D'ailleurs, le stéréotype, après avoir été lié à une image acquise en passant d'une génération à une autre, dispose d'un ensemble de fonctions. Il est généralement investi d'une fonction « négative » et « dévalorisante ». Cette appréhension négative de l'Autre est le résultat d'un type de valorisation d'un Moi, d'une idée ou d'une valeur. Il s'agit parfois d'une moquerie à l'égard de l'Autre ou à l'égard de la communauté à laquelle cet Autre appartient. Par exemple, en France, « les Polonais sont réputés buveurs », « les Allemands réservés » et « les Corses d'une grande paresse », stéréotypes qui, bien sûr, sont loin d'être fondés.

En ce qui concerne Darwich, l'un des stéréotypes sur ce Galiléen est le fait qu'il se considère comme « poète d'une grande réputation », étant donné son rôle pour porter la voix du peuple à travers le monde. Les stéréotypes, largement répandus sur ce poète, démontrent qu'il est exclusivement un poète national et pas universel, mais ce qualificatif est refusé par le poète lui-même car, en l'adoptant, il deviendra un historien plutôt qu'un poète :

« Je n'y peux rien, sinon dire et répéter que je refuse d'être enfermé dans cette appellation. Certains, qui me qualifient de la sorte, le font innocemment : ils sont solidaires du peuple palestinien et croient honorer ma poésie en l'identifiant avec la cause de ce peuple. En revanche, il existe des critiques littéraires pervers qui cherchent à dépouiller le poète palestinien de ses attributs poétiques et à la réduire à un simple témoin. C'est un fait : je suis palestinien, un poète palestinien, je refuse qu'on ne parle de ma poésie que dans ce contexte, comme si j'étais l'historien, en vers, de la Palestine »²⁶ .

²⁵ GANDOSI, C.-V. (2001). « La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité Nord-Sud », in *Hermès*, la revue (n° 30). Paris : Editions C.N.R.S., pp.25-40. Article disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-page-25.htm>

²⁶ WAZEN, A, BEYDOUN, A et al. (2006). *Entretiens sur la poésie de Mahmoud Darwich, traduits de l'arabe (Palestine) par Farouk Mardam*. Paris : Actes Sud, p. 15.

Par conséquent, le privilège d'être un poète universel d'une grande réputation lui est associé. Pour en établir une preuve, nous montrons la diversité des sujets qu'il traite dans sa poésie : « *Il chante les nuages, les arbres et le vent. Il chante l'amour, les vacillements du cœur et du corps. Il chante la terre et toute la blessure d'un peuple déraciné* »²⁷.

D'ailleurs, la diversité des sujets qu'il traite lui donne une valeur :

« *On réalise alors que ce poète combattant est devenu, dans le cours même de ses engagements et à travers toutes ces péripéties, l'un des plus grands et des plus féconds des poètes du XX^e siècle* »²⁸

Outre la description des nuages, des arbres, du vent et du peuple déraciné, ce poète chante l'identité. Il vient au royaume de la poésie par son célèbre poème *Bîtâqât hōwîyâ* « Carte d'identité » pour montrer son prénom que l'Autre exclut sur terre. Pour illustrer le problème identitaire auquel se trouve confronté le Moi de Darwich, le poète s'intéresse à l'étude de l'histoire du passé douloureux des autres nations pour envisager le futur ambigu de son peuple comme l'histoire de l'identité arabe perdue en Espagne, parue dans son recueil *Onze astres sur l'épilogue andalou*, l'histoire des Indiens en Amérique, parue dans *Le discours de l'Indien rouge- l'avant dernier-devant l'Homme blanc*, les événements du conflit en Irak dans *Une jument pour l'étranger* et l'occupation des Cananéens en Palestine dans *Une pierre cananéenne dans la mer morte*.

Ces histoires, même douloureuses, sont la source de son inspiration, car l'écrivain dont le pays est ou était colonisé part d'un conflit, d'une guerre et d'une bataille dans son parcours littéraire. Il ne peut pas assister à une guerre sans en parler. C'est ce dont témoigne Tahar Ben Jelloun : « *En tant qu'écrivain, je ne pouvais pas assister à un événement historique sans réagir par le seul moyen dont je dispose : l'écriture. Je ne suis pas historien, ni politicien. Je travaille avec les matériaux de l'imaginaire : les mots* »²⁹.

²⁷ BEDARIDA, C. (2003). « Mahmoud Darwich : le voyageur des mots », in *Le monde*. L'article est consulté en ligne sur : http://www.bintjbeil.com/articles/2003/fr/0404_bedarida.html

²⁸ GERARD, P. (2010). « Mahmoud Darwich. Poète palestinien, dissident et citoyen », in *Sens-Dessous*, (N° 7), pp. 120-128. DOI : 10.3917/sdes.007.0120. URL [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2010-2-page-120.htm>

²⁹ GUILLEMETTE, M. (2011). « Tahar Ben Jelloun- la révolte est un poème », in *Le devoir*. Cet article se trouve en ligne sur : <https://www.ledevoir.com/lire/328398/tahar-ben-jelloun-la-revolte-est-un-poeme>

De même, Tahar Ben Jelloun soutient l'idée du rôle que jouent les conflits dans le développement de la littérature. Il en donne un exemple pertinent. Cet exemple est celui du printemps arabe qui ouvre la voie à une nouvelle littérature qui contrecarre l'essor de la littérature mondiale :

« Ce printemps pourrait donner naissance à une production littéraire intéressante. [...] La poésie naît avec la révolte, devient elle-même révolte. La vie menacée crée les conditions de la poésie : il n'y a pas de poésie confortable »³⁰

En restant encore dans le cadre des « stéréotypes », Darwich est vu, aux yeux de ses adversaires, comme un « poète source de problèmes », car il ne cesse de critiquer l'existence de l'Autre :

« Vous qui passez parmi les paroles passagères, il est temps que vous partiez, et que vous vous fixiez où bon vous semble, mais ne vous fixiez pas parmi nous, il est temps que vous partiez, que vous mouriez où bon vous semble, mais ne mourez pas parmi nous »³¹

Ce poète est aussi critiqué, car il ne traite que des enjeux politiques comme la prison, la souffrance et l'exil. Cet aspect de son œuvre est mal vu par ses adversaires qui ont tendance à rendre maléfique sa poésie tout en disant aussi qu'il s'agit d'une poésie prostituée :

« La poésie prostituée est celle qui ne sait rien faire d'autre que d'esthétiser le politique- ce que fait Mahmoud Darwich, alors que la poésie qui prétend librement affronter l'histoire est celle dont la moindre des tâches est de politiser l'esthétique. La première est le fait des systèmes totalitaires, la seconde naît de la dialectique dont se saisit la sphère poétique quand l'artiste est confronté à l'innommable »³²

En ce qui concerne les hommes politiques, le premier ministre israélien Ytzhak Shamir délivre un discours sur Darwich tout en l'accusant d'être un assassin qui se cache derrière des propos falsifiés de paix :

³⁰ *Ibid.*

³¹ DARWICH, M. (1988). *Palestine mon pays. L'affaire du poème avec la participation de Simone Bitton, Matitiahu Peled et Ouri Avnéri*. Paris : Editions de minuit, p. 47.

³² MARTY, E. (2005). « Mahmoud Darwich et le déshonneur des poètes », in *Les Temps Modernes*, n° 629. Paris : Gallimard, pp.298-300. Cet article est consulté en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes>

« Il est clair que ce n'est pas la paix que recherchent les émeutiers, ceux qui les mènent et ceux qui les soutiennent. Il n'est pas nécessaire d'être devin pour déceler leurs intentions. D'ailleurs, l'expression exacte des objectifs recherchés par les bandes d'assassins organisés sous le paravent nommé OLP vient d'être donnée par l'un de leurs poètes, Mahmoud Darwich, soi-disant ministre de la Culture de l'OLP, et dont on se demande à quel titre il s'est fait une réputation de modéré »³³

Amos Kenan accuse Darwich « Non seulement d'avoir oublié l'histoire de son peuple, mais aussi de faire preuve d'ingratitude à son égard, alors que lui, Kenan, pousse la générosité jusqu'à souhaiter le retour des réfugiés palestiniens dans leur patrie, comme si cette exigence ne constituait pas le minimum moral auquel devrait adhérer tout être humain »³⁴.

En revanche, la critique qui va à l'encontre de celle d'Amos Kenan est celle de Yoram Kaniouk. Il s'agit d'une critique positive célébrant la force d'écriture nostalgique de Darwich :

« Les poètes arabes comme Mahmoud Darwich et Rashid Hussein qui ont quitté le pays et se sont ralliés à l'OLP lorsque les frontières se sont fermées devant eux savent chanter la nostalgie de leur terre comme aucun juif ne sait le faire »³⁵.

1.4- La rédaction de Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?

Parlons de la composition de la poésie, outre les chanteurs infiltrés cités plus haut, la venue de Darwich à la poésie se dévoile par le poète lui-même tout en disant que sa mère, avec son comportement, sa vie quotidienne et même son silence contribue à sa composition poétique :

« J'ai essayé une fois de voir ce qui, dans mon éducation familiale, pouvait me rapprocher de la poésie. J'ai pensé à ma mère. Elle détestait les mariages et n'y assistait jamais. Mais elle ne manquait aucun enterrement. Je l'ai entendue une fois se lamenter lors de funérailles. Je l'ai entendue prononcer des paroles qui étaient pure poésie. Si l'on pense que la poésie a des origines héréditaires, je dirai que les paroles et même les silences de ma mère sont le terreau de ma poésie. C'est néanmoins mon frère aîné qui m'a aidé, qui m'a pris par la main, et veillé sur ma poésie

³³ DARWICH, M. *Palestine mon pays. L'affaire du poème avec la participation de Simone Bitton...*, op. cit., p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

*naissante. C'est lui qui m'encourageait à prendre au sérieux mes premiers balbutiements poétiques »*³⁶

Quant à la rédaction de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* plus précisément, après son infiltration au Liban, Darwich se souvient d'une maison à l'orée du village où un chantre vient toutes les nuits pour raconter l'histoire des infiltrés pourchassés hors de leur terre. Sa voix est mélodieuse et sa poésie est belle. Ce chantre est pourchassé par la police israélienne. C'est normalement à ce chantre que pense Darwich lorsqu'il se met à écrire. Il s'agit généralement des extraits des Mû'allaqat³⁷ de Mutanabbi, de Jarir, de Farazdaq, etc. Ce chantre joue aussi du *rababa* et chante son histoire : comment il avait quitté sa propre maison et comment il avait traversé la frontière. Darwich avait constaté que sa parole portait la réalité. Il voulait imiter cet homme tout en se souvenant de sa vie personnelle, le plus souvent lorsqu'il était dans son village d'origine, Al-Birwa et duquel il était aussi sauvagement pourchassé.

Nous rappelons ici que le principal objectif du poète est de raconter l'histoire des infiltrés qui n'a pas été écrite. Il pense qu'un poète devrait l'écrire. Au même moment et plus particulièrement après cette décision, la presse israélienne commence curieusement à s'intéresser de près aux poèmes de Darwich, et notamment les poèmes inspirés par la révolution des pierres et dont l'objectif est de viser la fin de l'occupation israélienne et l'instauration de l'indépendance palestinienne. Beaucoup de textes, de traductions et d'interventions ont ciblé ces poèmes pour dire à toute personne, en Israël ou ailleurs, que Darwich est un « poète terroriste », « poète raciste antijuif », « porte-parole des assassins » ou « poète incitateur » à la haine raciale.

Après avoir lu quelques poèmes du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* dans la presse arabe, une journaliste du plus grand quotidien israélien, *Yediôt Ahârônôt*, décide de traduire ces poèmes en hébreu tout en montrant une note critique à l'égard de la direction palestinienne. Quelques jours plus tard, le deuxième grand quotidien israélien, le très droitier *Mâârîv*, publie, en première page, une nouvelle traduction du recueil, accompagnée d'une photo de son auteur et d'un article dans lequel le journalisme montre que Darwich, responsable culturel de l'OLP, appelle les Palestiniens à expulser les juifs de la mer au Jourdain. Le jour même de cette traduction ou cette publication, le journaliste Tom Saguez, du très respectable quotidien *Hââretz*,

³⁶ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 19.

³⁷ Le poème « Rime pour les mu'allaqat » en témoigne.

réussit à joindre le poète au téléphone. Il publie le lendemain son interview dans lequel il dit que Darwich appelle les Israéliens à se retirer des territoires occupés pour que les Palestiniens puissent y fonder un Etat national et indépendant.

En bref, Mahmoud Darwich constitue généralement une cible de ce choix. C'est un écrivain célèbre et il est membre du comité exécutif de l'OLP. Quant au peuple, il est unanime à se reconnaître dans les poèmes de Darwich, qui sait toujours exprimer avec une très grande liberté, chacune des étapes d'une tragédie dont il a vécu personnellement la plupart des moments : son village natal a été complètement rasé par des bulldozers israéliens, son identité nationale et culturelle bafouée en tant qu' « Arabe israélien » dans les années 50 et 60, puis vient l'exil dans des pays étrangers, enfin le siège à Beyrouth, la ville au sein de laquelle le poète trouve un nouveau gîte provisoire.

Conclusion

Nous avons généralement parcouru dans le présent chapitre l'itinéraire de Mahmoud Darwich ainsi que les recueils qu'il a écrits. Nous avons vu qu'il a écrit plus de dix-huit recueils qui sont différents aussi bien par la période à laquelle ils renvoient (galiléenne, beyrouthine, parisienne) que par la catégorie poétique à laquelle ils appartiennent (lyrique, épique, esthétique, patriotique, épique-lyrique, etc.). Nous avons montré aussi que le recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* fait partie des recueils s'occupant de traiter des thèmes généraux comme l'exil, l'identité, l'enfance, le père, la mère, l'altérité, la nostalgie, etc.

Ensuite, nous nous sommes dirigé vers les stéréotypes et les représentations que font les critiques (poètes, hommes politiques, philosophes, etc.) sur l'écriture de Darwich. Nous concluons que ces représentations ne sont pas toujours identiques. Bref, il se trouve des représentations qui voient dans Darwich un homme à la recherche des droits internationaux perdus, tandis que d'autres représentations le traitent de « poète incitateur à la haine raciale », étant donné qu'il cherche, dans quelques vers poétiques, à expulser l'Autre.

Enfin, nous avons discuté de la rédaction du recueil qui nous occupe. Nous avons montré les raisons pour lesquelles Darwich a écrit ce recueil. Aussi, nous avons mis en œuvre les représentations sur ce recueil tout en disant que l'Autre le considère comme une résistance artistique visant à mettre fin à son existence.

Chapitre 2 :
Question d'identité et d'identification

Introduction

La question d'identité est l'axe essentiel des débats actuels. Elle est en lien avec l'idée d'intégration des nouvelles communautés, le plus souvent les communautés immigrées au sein du pays d'accueil. Aujourd'hui, nous parlons des droits de l'homme, des droits d'avoir une vie digne et parfaite, de la liberté d'expression, de la liberté d'avoir une identité même si cette identité ne correspond pas à celle de l'Autre, mais nous voyons en même temps que la xénophobie, l'exil, la diaspora et la discrimination ne cessent d'augmenter.

L'intégration dans de nouvelles sociétés pousse les individus à revendiquer leur propre identité, car l'homme cherche toujours à se renouveler et à se mettre debout devant tout danger identitaire qui menace son existence. Il semble être parfois la victime des différentes crises économiques, sociales et politiques qui traversent les sociétés d'aujourd'hui et qui l'obligent à adopter une politique de revendication identitaire.

Pourquoi parlons-nous d'identité aujourd'hui ? Pour répondre à cette question aussi importante qu'intéressante, il est utile de revenir sur l'histoire de cette notion.

C'est concrètement dans les années 1960, aux Etats-Unis, que ce terme s'est diffusé dans les recherches humaines et sociales. Le contexte politique aux Etats-Unis renforce davantage la terminologie identitaire. Un des exemples qui illustrent ce fait est la revendication ou l'affirmation de la minorité afro-américaine ainsi que d'autres minorités revendiquant la reconnaissance de leur spécificité, notamment avec la création des *Black Panthers* en 1966. Aussi, nous évoquons les nombreuses études postcoloniales, avec des écrivains, critiques ou poètes comme Edward Said et Gayatri Spivak. Ces écrivains s'interrogent essentiellement sur les identités hybrides, perdues ou en train de se perdre, qu'a pu créer l'histoire coloniale antique ou moderne. C'est dans le cas des minorités que le besoin de défendre une identité augmente : « *Les stratégies peuvent bien entendu poursuivre des finalités de plusieurs types ; dans le cas des minorités, le besoin de revalorisation est presque toujours présent et s'ajoute à d'autres finalités, telles que la temporalité, l'assimilation, etc.* »³⁸

³⁸ LEONETTI, I.- T. (1998). « Chapitre II. Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue », CAMILLERI, C et al (dir.), in *Stratégies identitaires*. coll. Psychologie d'aujourd'hui. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 43-83.

Le terme « identité » a été introduit dans les sciences sociales aux Etats-Unis dans les années 60 en grande partie grâce à la diffusion et à l'appropriation des travaux d'E. Erikson qui a introduit l'expression « crise d'identité ». Une autre voie d'expansion notable s'est constituée à partir de la notion d'« identification », empruntée spécifiquement au contexte politique, culturel et psychanalytique. Les réflexions sur l'identité, la crise d'identité et l'identification ont été impulsées en Europe et notamment en France par les problèmes nés de « l'immigration ».

Le processus d'identification ou d'identité se réalise, soit à travers un sentiment provenant de l'intérieur (motivation intrinsèque), soit à travers un côté extérieur (motivation extrinsèque) comme le font certains groupes sociaux. Les deux types d'identification sont explicités par F. Laroussi³⁹. Selon lui, l'identification à un groupe social se réalise de la manière suivante : soit par « l'auto-identification » dans laquelle l'individu s'identifie lui-même à un groupe social (un référent réel), étant donné qu'il admire un de ses aspects, soit par la technique de « l'hétéro-identification » où le groupe social intègre un individu au sein de son système. De ce point de vue, les autres, à travers leurs comportements, tentent d'influencer l'esprit de l'individu. Par conséquent, cet individu décide d'en faire partie. De même, l'individu sent le besoin de s'intégrer au sein d'un nouveau groupe social à cause d'un manque des composantes nécessaires dans le groupe précédent. Il convient donc de ne pas parler d'identité, mais d'identification :

« En réalité il n'y a donc pas d'identité (s), mais seulement des identifications. Soit à l'institution elle-même, soit à d'autres objets par l'intermédiaire de l'institution. Ou si l'on veut les identités ne sont que l'idéal visé par des processus d'identification, le point d'honneur, de certitude ou d'incertitude de leur conscience, donc leur référent imaginaire »⁴⁰

Balibar veut dire par « institution » le référent imaginaire/ réel qui est le contexte identitaire. Dans la présente étude, ce référent est le contexte villageois auquel Darwich s'identifie intrinsèquement (auto-identification). Concernant notre recueil, le contexte du référent réel se trouve loin, voire inaccessible. Cela se démontre dans « Le train est passé », notamment quand le poète raconte une scène à la gare. Le poète ne sait pas où aller contrairement à d'autres passagers dont la destination est connue. Dans ce poème, d'un point de vue de la langue, l'état d'exil et

³⁹ LAROUSSI, F. (dir.). (1997). *Plurilinguisme et identités au Maghreb*. Publications de l'Université de Rouen.

⁴⁰ BALIBAR, E. (1992). « Culture et identité » : Notes de recherche, NAQD, 2. (1), pp. 9-21. Cet article se trouve en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-naqd-1992-1-page-9.htm>

d'éloignement du milieu réel auquel le poète souhaite s'identifier est exprimé à l'aide du verbe « attendre », conjugué, tantôt à l'imparfait : « J'attendais sur le quai », tantôt au présent : « J'attends encore ». Qu'il s'agisse de l'imparfait ou du présent, Darwich étant à l'exil montre qu'il n'arrive pas à réaliser ce qu'il cherche : le retour (il l'attend toujours). La variété du temps grammatical (imparfait et présent) incarne l'idée de ressemblance entre le « passé » et le « présent » du poète. Nous avons aussi le mot « quai », porteur d'une signification négative en arabe, *râsîf*. Être sur le *râsîf* c'est être sans domicile, ce qui représente le cas du poète qui veut s'identifier à « ses jours » comme l'ont fait les voyageurs : « Et les voyageurs ont vaqué à leurs jours, et moi j'attends encore ».

Nous disons que tous les écrits de Darwich représentent une institution d'exilés. Il est né exilé. Nous avons certes son exil familial (il a été élevé loin de ses parents), son exil politique (il a été chassé de son village), son exil social (il a été obligé d'adopter des habitudes sociales différentes de celles de sa société), son exil dans l'amour (il est tombé amoureux d'une femme dont la culture ne ressemble pas à la sienne), son exil intérieur. Toute sa poésie est l'expression d'un exil, d'une perte ou d'une altérité. Nous trouvons l'exil dans chacun des mots qu'il utilise dans son lexique. Mais il ne s'en plaint pas car l'exil a été très généreux pour son écriture. Il lui a permis de voyager entre les cultures et les peuples. Darwich raconte l'importance d'être exilé en disant :

*« Maintenant, je ne me fais pas d'illusions : élire demeure ne met pas fin à l'exil. Après tout, l'exil n'est-il pas l'une des sources de la création littéraire à travers l'Histoire ? L'homme qui est en harmonie parfaite avec sa société, sa culture, avec lui-même, ne peut être un créateur. Il lui faut une forte tension intérieure pour transgresser les règles, condition nécessaire de toute création »*⁴¹

Donc, l'institution à laquelle s'identifie Darwich se caractérise par l'exil. Pourtant, nous allons découvrir aussi que cette institution dispose de valeurs qui lui sont spécifiques comme la langue, la nourriture, la culture, la tradition, etc.

Afin de ne pas s'éloigner du domaine historique de l'identité, nous rappelons que la question de l'identité s'est imposée dans la deuxième moitié du XXe siècle. Or, ce n'est qu'à partir

⁴¹ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 99.

de la fin de ce siècle qu'elle a commencé à être un point crucial et essentiel sur le plan individuel et collectif. A titre d'exemple, dans la première décennie du XXI^e siècle, le débat concerne beaucoup d'éléments identitaires comme l'identité personnelle, culturelle, plurielle, nationale, supranationale, etc., sur lesquelles nous allons revenir.

D'un point de vue interdisciplinaire, le terme « identité » a suscité l'intérêt de beaucoup de philosophes et de sociologues comme S. Freud, D. Humes et G. W. Hegel. En psychanalyse, S. Freud a traité le mécanisme d'identification qui doit être considéré comme « processus de construction de l'individu ». Nous y rajoutons aussi l'étude du concept d'identité chez P. Ricoeur, notamment lorsqu'il a introduit la notion de « mêmeté » et d « ipséité ». Aux éléments de P. Ricoeur se rajoutent ceux d'E. Erikson, notamment lorsqu'il s'est intéressé à l'étude de « l'évolution du soi » ainsi que les différentes phases du développement de l'identité. Un exemple témoignant de la contribution d'Erikson est son ouvrage *Enfance et Société*⁴², en 1982, où il étudie le rôle des interactions sociales dans la construction de la personnalité. Il oppose les expressions « identité positive » et « identité négative » et affirme aussi qu'il y a, en cas de crise d'identité, un conflit entre un « pôle positif » et un « pôle négatif », puisque l'individu, au cours de son enfance, côtoie différents modèles culturels qui l'amènent à intégrer des éléments négatifs et des éléments positifs à son identité. Dans le recueil que nous analysons, nous avons un « pôle positif » et un « pôle négatif » représentés par le *même* et l'*autre*. Le *même* essaie d'imposer à l'*autre* ses modèles politiques ou culturels et vice versa.

2.1 -L'identité en philosophie (identité du même)

« Identité » vient du latin *idem* qui signifie « le même ». Le concept d'identité se définit en philosophie comme :

« *Caractère de ce qui est identique, qu'il s'agisse du rapport de continuité et de permanence qu'un être tient avec lui-même au travers de la variation de ses conditions d'existence et de ses états, ou de la relation qui fait que deux réalités, différents sous de multiples aspects, sont cependant semblables et même équivalentes sous tel ou tel rapport* »⁴³

⁴² ERIKSON, E. (1982). *Enfance et société*. Paris : Editions Delachaux et Niestlé.

⁴³ ANDRE, J (dir.). (1990). *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*. Paris : PUF, p.120.

En parlant de ce qui reste identique « même », Parménide expose les premières représentations de l'identité humaine et non humaine, plus particulièrement lorsqu'il signale que l'identité est un « être » qui ne change pas. Il indique l'existence d'une essence unique, voire distincte. Il y montre l'existence éternelle d'un *être* en tant qu'*un* éloigné de tout changement possible : « *L'être est, le non-être n'est pas* »⁴⁴.

D'après Parménide, l'identité signifie ce qui reste identique malgré les changements qui s'imposent à lui. Il s'agit d'un être résistant à toutes les tentatives de changement politique ou social. Sur le plan paradigmatique, l'identité, comme elle représente généralement un être ou un *même*, est nommée une « mêmété » qui se considère comme « essentialiste », dans la mesure où, bien évidemment, elle incarne une essence dont il est difficile de renier l'existence. Elle représente également un *être* intelligent et pensant :

*« Cela posé, pour trouver en quoi consiste l'identité personnelle, il faut voir ce qu'emporte le mot de personne. C'est, à ce que je crois, un être pensant et intelligent, capable de raison et de réflexion, et qui peut se consulter soi-même comme le même, comme une même chose qui pense en différents temps et en différents lieux, ce qu'il fait uniquement par le sentiment qu'il a de ses propres actions »*⁴⁵.

Dans le présent recueil, le Moi pensant et intelligent est le Moi darwichien qui tend à rester le même malgré les différentes tentatives d'autrui de le changer. Darwich, par exemple, dans « Un nuage dans ma main », poème issu du premier groupe *Icônes de cristal*, déclare qu'il veut continuer de s'ouvrir sur les fenêtres de sa maison, les amis du soir, le pain, le vin, le café de sa mère, les romans, etc. L'expression de cette envie se traduit à l'aide du verbe « s'ouvrir » s'inscrivant dans un processus de nostalgie comme le montre la traduction arabe du verbe *ôtilô* :

« أَطَّلْتُ عَلَى أَصْدِقَائِي وَهُمْ يَحْمِلُونَ بَرِيدَ الْمَسَاءِ : خَبِزَاءٌ، وَنَبِيذًا، وَبَعْضَ الرِّوَايَاتِ وَالْأَسْطُورَانَاثِ »

*« J'ouvre sur mes amis qui apportent le courrier du soir : Du pain, du vin, quelques romans
Et des microsillons »*

⁴⁴ PARMENIDE. (1964). « De la nature », in *Les penseurs grecs avant Socrate de Thales de Milet à Prodicos*, VOILQUIN, J (dir.), Paris : Garnier-Flammarion, pp. 94-96.

⁴⁵ LOCK, J. (1972). *Essai philosophique concernant l'entendement humain (1690)*, livre II, chap.27, tr, Fr. Cost. Paris : Vrin, pp. 264-265.

Dans « Une rime pour les mu'allaqat », poème issu du quatrième groupe *Une chambre pour m'entretenir avec moi-même*, Darwich veut avoir toujours la même langue malgré les différentes langues que l'exil lui offre. La langue dont il parle est l'arabe qu'il a acquise quand il était un petit enfant dans son village et qu'il la considère comme son corps. Il crée une connection entre le déictique personnel « je », *ânâ* en arabe et le mot « langue », *lûghâ*, de manière à montrer l'impossibilité de les séparer. La répétition de la formule : « Je suis ma langue » montre une composante fondamentale du *même* darwichien :

" انا لغتي، انا معلقة، معلقتان، عشر. هذه لغتي. انا لغتي وانا ما قالت الكلمات: كن جسدي "

« *Moi, je suis ma langue et je suis un, deux, dix poèmes suspendus. Voici ma langue. Je suis ma langue et je suis ce que les mots ont dit : sois notre corps* »

En effet, le soi/ le *même* de Darwich choisit d'être un Troyen, car il souhaite toujours être une victime. Il choisit d'être le poète de Troie parce que Troie n'a pas pu relater son histoire et le poète n'a pas non plus relater la sienne. En revanche, Darwich ne semble pas être contre « l'ennemi ». Il reconnaît son existence dans ses paroles :

« *Depuis le début, l'ennemi et moi vivons une cohabitation imposée. Aussi ses traits ont-ils de tout temps été humains. Non au sens moral, mais en tant qu'il est un être humain, et non une figure ou une idée abstraite. Jamais l'ennemi n'a été une simple idée, mais un corps, des traits, une famille, et une histoire, qu'elle soit vraie ou fausse. Il respire l'air que nous respirons, et notre antagonisme avec lui ne relève pas d'un conflit radical ou ethnique. Il est politique et idéologique* »⁴⁶

D'ailleurs, cette tendance à entretenir une bonne relation avec autrui afin de garantir la continuité de son *même* se manifeste dans l'interview à *Yedîôt Ahârônôt*. La publication d'une telle interview, le 29 mai 1987, date proche de la première Intifada, dans la presse populaire israélienne, semble être une grande évolution, puisque le poète oublie l'antagonisme pour aller vers une démarche de paix :

« *Dans cette interview, Darwich proposait aux poètes et aux écrivains israéliens, « conscients du fait que les deux parties sont acculées, traversent une crise et ont besoin de paix* »,

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 31- 32.

de tenir une rencontre avec leurs homologues palestiniens, en vue d'un dialogue franc et ouvert » qui leur permettrait de « briser la barrière qui fait d'eux des étrangers dans la région, de prendre connaissance de la culture de celle-ci, de sortir des murs du ghetto dans lequel ils se trouvent, de surmonter leur solitude et de faire progresser la cause de la paix »⁴⁷

A la notion du « même » se rajoute d'ailleurs le concept de « soi ». Nous possédons tous un grand nombre d'informations et de représentations sur nous-mêmes qui guident nos actions et nos comportements. Elles constituent ce que la psychologie sociale appelle le « soi » qui, depuis les années 1980, figure sans doute parmi les différents objets d'étude qui ont suscité le plus de publications et d'ouvrages dans la discipline des sciences humaines et sociales. Les approches étudiant le soi sont multiples. Nous allons nous contenter d'en citer deux : l'approche qui étudie l'organisation cognitive du soi (elle s'intéresse généralement à la manière dont s'organisent en mémoire les représentations de soi) et celle qui envisage le soi au cœur de nos motivations (elle étudie la manière dont le soi semble être une source de motivation) :

- L'organisation cognitive de soi

Le soi se constitue à partir d'un ensemble de représentations et de caractéristiques que l'individu utilise pour se définir dans la société. Construites à partir des expériences de vie, ces représentations sont généralement présentes en mémoire comme les représentations d'autres objets, réels ou imaginaires, faisant partie du monde social ou physique.

- Le soi comme une source de motivation

Nous nous interrogeons aussi sur les raisons et les motivations qui justifient généralement l'organisation de soi. Nous définissons trois grandes motivations qui guident normalement le traitement des informations liées à soi : premièrement, la « motivation à la valorisation de soi ». Cela correspond, bien évidemment, au désir qu'ont les individus d'établir ou de maintenir une image positive d'eux-mêmes. Par exemple, de nombreuses recherches montrent que les individus reconstruisent de manière sélective leurs souvenirs autobiographiques (le cas de notre recueil) pour maintenir une bonne image d'eux-mêmes. Deuxièmement, vient la « motivation à la vérification de soi ». Cela signifie que les individus cherchent à vérifier quelques représentations sur eux-

⁴⁷ DARWICH, M. *Palestine mon pays. L'affaire du poème avec la participation de Simone Bitton, op. cit.*, p. 27.

mêmes. Pour ce faire, ils cherchent préférentiellement les informations qui sont en accord avec ce qu'ils pensent déjà d'eux-mêmes. Dans leurs interactions avec autrui, les individus ont toujours tendance à sous-estimer la crédibilité d'une personne qui leur renvoie une image contraire à ce qu'ils pensent. Enfin, nous avons « l'amélioration de soi ». Les individus sont motivés pour améliorer ce qu'ils sont, leurs capacités, leurs performances, leurs valeurs et leurs identités. Darwich s'appuie sur ces trois techniques afin de confirmer son appartenance à sa terre ou à son institution :

« Je veux affermir mes liens avec la Terre du Récit. Je n'éprouve aucune honte à me ranger du côté des perdants. Car j'ai la conviction que la défaite comporte une plus grande charge poétique »⁴⁸.

La présentation de « soi » ou de l'identité du *même* nécessite que le poète opte pour un formidable langage, notamment lorsqu'il met en place un personnage et son discours. Darwich se pose toujours la question suivante : comment écrire pour que le public comprenne ?

Le poète ne renie pas l'existence de beaucoup de registres de langue. Il y a toujours pour lui une langue littéraire et une langue populaire. Autrement dit, il y a une langue pour la littérature et une autre pour la société. Mais toute tentative de séparer le registre littéraire du registre populaire échoue. C'est pourquoi Darwich opte pour un mélange entre les deux registres sous ce qu'il appelle une langue « élaborée » : *« C'est une langue élaborée. Lorsqu'il y a plusieurs voix dans un poème on peut y introduire quelques phrases en langage parlé- nous savons d'ailleurs que toutes les expressions populaires ont une origine littéraire »⁴⁹.*

Dans le présent recueil, qu'il s'agisse d'un langage dialectal ou littéraire, nous allons analyser les mots (verbes, noms, adjectifs, déictiques, etc.) qui expriment la relation entre le *même* et l'*autre*. Nous allons découvrir que Darwich utilise beaucoup de figures de style comme la comparaison, notamment lorsqu'il dit dans le premier vers du recueil : « Ainsi qu'une fenêtre » et l'anaphore, notamment lorsqu'il répète la formule : « j'ouvre sur ». C'est donc dans cette optique que nous verrons dans la deuxième partie la manière dont le Moi/le *même* darwichien interagit avec autrui.

⁴⁸ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

2.2 - L'identité en psychologie (l'identité personnelle)

L'identité personnelle peut être une notion simple et évidente. Elle comporte des traits largement objectifs : le fait que chaque individu soit unique, se distinguant des autres par son patrimoine génétique. Cependant, ce type d'identité dispose d'une composante subjective qui renvoie au sentiment de son individualité « je suis moi », de sa singularité « je suis différent des autres et j'ai telles ou telles caractéristiques » et d'une continuité dans l'espace et dans le temps « je suis toujours la même personne ».

Une autre façon de définir l'identité personnelle est de dire qu'elle est l'ensemble des représentations et des sentiments dont dispose l'individu. Elle est aussi ce qui lui permet de rester le même malgré les différents changements qui l'affectent. En nous penchant sur les définitions de l'identité personnelle mentionnées ci-dessus, nous avons repéré quelques caractéristiques. Tout d'abord, ce terme renvoie à ce qui reste le même au fil du temps. Nous déduisons que la continuité dans le temps et dans l'espace est le premier élément définitionnel de l'identité personnelle.

Le deuxième élément de l'identité personnelle concerne la représentation que nous avons de nous-mêmes. Nous nous comportons selon un certain rythme ou nous adoptons un certain style qui n'est pas forcément le même que celui dont dispose autrui.

Le troisième aspect définitionnel de l'identité personnelle est le terme d'unicité, c'est-à-dire le sentiment d'être unique, différent, incomparable aux autres et c'est ce qui remet aussi en cause la légitimité d'autrui.

Un quatrième aspect de l'identité personnelle est son lien avec la diversité qui correspond au fait que nous sommes plusieurs personnes en une seule personne. Un dernier aspect de l'identité personnelle est son lien avec ce que nous faisons. L'identité personnelle se dévoile dans nos activités.

Dans le présent recueil, Darwich montre, comme cité *supra*, son envie d'avoir toujours la même langue, notamment lorsqu'il dit : « Je suis ma langue ». D'un point de vue dialogué, il montre qu'il est totalement « différent » de l'Autre parce qu'il dispose de ce qui lui permet d'être distingué au niveau culturel et linguistique, notamment lorsqu'il parle des activités linguistiques et culturelles (activités agricoles) qui lui sont propres. Telles sont les différentes caractéristiques de son identité personnelle dont la défense semble être l'axe essentiel.

Une autre approche problématique de celle-ci concerne « l'ethnocentrisme ». Il s'agit d'une difficulté ou d'une incapacité d'un individu ou d'un groupe à effectuer une décentration par rapport à un groupe culturel auquel il appartient et qui véhicule des valeurs culturelles auxquelles il se réfère en permanence. C'est en anthropologie que la notion commence à apparaître :

« Dès notre naissance, l'entourage fait pénétrer en nous, par mille démarches conscientes et inconscientes, un jugement de valeur, motivation, centre d'intérêt, y compris la vue réflexive que l'éducation nous impose du devenir historique de notre civilisation, sans laquelle celle-ci deviendrait impensable ou apparaîtrait en contradiction avec les conduites réelles. Nous nous déplaçons littéralement avec ce système de références, et les réalités culturelles du dehors ne sont observables qu'à travers les déformations qu'il leur impose, quand il ne va pas jusqu'à nous mettre dans l'impossibilité d'en apercevoir quoi que ce soit »⁵⁰

Cette difficulté à se décentrer du vécu personnel ou social relève de la nature du processus d'identification à des modèles culturels. Il s'agit d'un grand nombre de valeurs et de références que le sujet « je » acquiert en dehors de tout apprentissage conscient ou réfléchi. C'est exactement ce qui a été souligné par G. Zarate : « *L'infiniment petit des apprentissages* »⁵¹.

En effet, les sociologues (G. Zarate, C.- L. Strauss, P. Bourdieu, entre autres) ont tous tendance à dire que l'ethnocentrisme est sans doute une des tendances les plus partagées au monde. Toutes les sociétés humaines, même les sociétés les plus isolées, s'emploient à instituer leur groupe comme référence absolue dans leurs productions artistiques.

En ce qui concerne Darwich, il est vrai qu'il se définit comme poète universel. Nous prenons l'un de ses poèmes les plus accessibles afin de montrer son universalité : « Je me languis du pain de ma mère ». Ce poème n'a aucun lien avec quelque cause que ce soit. Il n'y parle pourtant que d'une mère bien précise et non d'une patrie. Mais nous n'ignorons jamais le fait qu'une grande partie de sa poésie est consacrée à l'étude de la cause palestinienne. Il pense que cette cause n'a pas été traitée en littérature comme elle le mérite. C'est vrai qu'elle n'est pas sa finalité, mais elle en constitue une majeure partie. C'est pourquoi il semble être ethnocentrique. Il dit :

⁵⁰ STRAUSS, C.-L. (1961). *Race et histoire*. Paris: Editions Denoël Gonthier, p.43-44.

⁵¹ ZARATE, G. (1986). *Enseigner une culture étrangère*. Paris : Hachette, p. 12

« La Palestine, en tant que présence humaine et culturelle, est plus grande que nous tous. Je crois d'ailleurs qu'elle n'a pas été traitée en littérature comme elle le mérite. C'est vrai que je n'ai pas pris appui sur la cause palestinienne. Mais s'il en est ainsi, c'est que je suis son enfant ; sa créature. Je ne l'ai pas choisie pour thème, elle est mon destin, mon milieu humain et esthétique. A ce propos, je suis déconcentré par l'absence du lieu, de ses véritables attributs, dans une poésie qui prétend le célébrer »⁵²

D'un point de vue linguistique, toujours dans la mise en œuvre d'une identité personnelle qui est aussi l'identité d'un groupe, les individus optent pour des expressions différentes lorsqu'ils veulent parler d'eux-mêmes. Ils sentent le besoin de créer des termes correspondant à leur investissement personnel. Parmi les expressions, nous avons : « nous avons l'impression que », « ce que j'appelle », « je veux dire que », etc. Dans la majorité des cas, les individus favorisent l'usage du déictique « je », dans la mesure où ils mettent en évidence une subjectivité (une autobiographie) qui se définit en tant que « sujet énonciateur » assumant la prise en charge de son discours.

Darwich montre qu'il se sert de deux déictiques qui sont « nous » et « je » en fonction de ce qu'il écrit. Il utilise le déictique « nous » lorsqu'il écrit une épopée racontant une histoire collective, tandis que le déictique « je » est souvent exploité dans les textes lyriques, plus particulièrement lorsqu'il raconte une expérience personnelle. La question d'usage des déictiques a été posée au poète et à laquelle il a apporté la réponse suivante :

« Je veux être précis : ai-je tellement écrit « Nous » ? Je ne suis pas d'accord avec cette impression. J'ai toujours été conscient du fait que la voix personnelle est celle qui instaure le rythme, le texte. Le « Nous » devient présent et obtient le droit à la parole lorsque le poème s'élève du lyrique vers l'épopée. Car dans l'épopée il n'y a pas de « Je ». Ce dualisme existe lorsque le niveau lyrique pour le périple collectif, c'est seulement alors qu'il emporte le « Nous » avec lui »⁵³

Dans notre recueil, afin de montrer l'identité personnelle, nous rencontrons les deux déictiques. Dans le moment présent, nous nous contentons de citer un seul exemple, celui de « La promenade des étrangers ». Le poète raconte un souvenir personnel de sa propre patrie où il reconnaît des spécialités traditionnelles comme le cours des nuages, le puits où les villageoises

⁵² DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., pp.102-103.

⁵³ *Ibid.*, p. 132.

attendent l'été, la colombe qui dépose un œuf sur la bouche du canon et le cortège des vaches (caractéristiques de son identité personnelle). Il n'utilise qu'un « je », puisqu'il s'agit de raconter une histoire personnelle qui s'est déroulée avec son Moi :

" اعرِفُ البَيْتَ منْ حُصْلَةَ الميرمية

أعرِفُ حَطَّ السحابِ وفي أَيِّ بئرٍ سَيَنْتَظِرُ الفَرَوِيَّاتِ في الصيفِ

أعرِفُ مَنْ يفتحُ البابَ للياسمينَةِ "

« Je reconnaît la maison au brin de sauge

Je connais le cours des nuages et le puits où ils attendent les villageoises l'été

Je reconnais celui qui ouvre la porte au jasmin »

En ce qui concerne le déictique « nous », il est employé dans tout le recueil. Il est utilisé une fois le poète tend à rapporter un problème collectif comme celui de l'exil dans « Villageois sans malice ». Le poète y raconte un moment d'exil collectif à la suite de la guerre de 1948. Les villageois sont montés dans les camions pour fuir la guerre, accompagnés d'une chanson d'espoir « nous reviendrons sous peu dans notre maison » :

" نحن أيضاً سعدنا إلى الشاحنات

لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم تجئ معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع عمَّا قليل إلى بيتنا "

« Nous aussi, nous sommes montés dans les camions

Nous n'avions pas peur. Car notre enfance ne nous accompagnait pas. Et nous nous sommes contentés d'une chanson : nous reviendrons sous peu dans notre maison »

En effet, nous essaierons, dans la partie consacrée à l'analyse détaillée de notre recueil, de montrer comment ces deux déictiques contribuent à dire l'identité personnelle et comment ils s'assemblent afin de montrer, avec des exemples, la vraie relation entre le *même* et l'*autre*.

2.3- L'identité en sociologie (l'identité sociale)

L'identité sociale n'est plus considérée comme une simple attribution de quelques éléments identitaires (nom, âge, patrie, culture, etc.), mais une construction acquise tout en adhérant à une situation proprement authentique. Ce n'est que par l'intervention du social dans la composition du

même que se forment une relation et une identité. La construction de l'identité de l'être pourrait se résumer de la manière suivante : le soi se construit dans le regard de l'Autre.

D'après G. H. Mead (1863-1931), le soi n'est pas considéré comme une essence, mais comme la production identitaire résultant d'une intervention des autres : « *Le soi [...] n'existe pas à la naissance, mais apparaît dans l'expérience et l'activité sociales* »⁵⁴. D'après Mead, le « je » ne renvoie aucunement à une essence mais au processus d'intégration et de socialisation. De ce postulat, nous disons que l'identité ne se met guère en liaison avec une stabilité, mais elle résulte d'une mobilité individuelle :

« *L'identité n'est jamais « installée », jamais « achevée » comme le serait une manière d'armature de la personnalité ou quoi que ce soit de statique et d'inaltérable* »⁵⁵

Les sciences sociales d'aujourd'hui ne sont pas celles qui favorisent le recours à un subjectivisme individuel au détriment d'un objectivisme social. Cela s'éclaire à travers la mise en œuvre de la méthode hégélienne- une appellation renvoyant à Hegel- dans laquelle il montre une conscience de soi issue des rapports intersubjectifs. Pour Hegel, la conscience de soi ne peut jamais se manifester que si elle se met en relation avec d'autres consciences ou d'autres reconnaissances: « *La conscience de soi n'est réelle pour elle-même [...] que dans la mesure où elle connaît son reflet dans d'autres consciences de soi* »⁵⁶.

Puisque l'identité de l'individu se rattache à celle d'autrui, ce rattachement donne naissance au terme de « reconnaissance » qui n'appartient ni au vocabulaire du domaine politique ni à celui du domaine classique des sciences humaines et sociales. Le terme de « reconnaissance » s'est imposé en tant que sujet de préoccupation dans de nombreuses branches, y compris la sociologie et l'anthropologie. Dans le domaine social, notamment le domaine du travail, le terme de reconnaissance est lié à des problèmes sociopolitiques fondamentaux comme le problème d'appartenance et le problème d'exclusion. Concernant le domaine politique, la reconnaissance se rattache à la notion de défense ou de préservation d'identités collectives, de cultures ou de langues minoritaires ou régionales (le cas des patois « langues régionales » dans la politique linguistique française). Nous en déduisons que le terme de « reconnaissance » n'a pas toujours le même sens.

⁵⁴ MEAD, G. H. (1963). *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF, p. 115.

⁵⁵ ERIKSON, E. (1972). *Adolescence et crise. La quête de l'identité*. Paris : Flammarion, p. 20.

⁵⁶ HEGEL, G. W. F. (1963). *Propédeutique philosophique*. Paris : Editions de Minuit, p. 100.

Dans certains cas, reconnaître signifie admettre que quelque chose a lieu, dans d'autres c'est admettre la légitimité d'une revendication identitaire.

Le terme de reconnaissance y figure depuis longtemps comme un objet d'étude portant sur les différentes significations du terme de «reconnaissance » qui viennent d'être plus haut mentionnées. Prenons, premièrement, le domaine de la philosophie, nous disons que Hegel, notamment dans *Phénoménologie de l'esprit*⁵⁷, parle de la lutte qu'engagent deux personnes pour faire reconnaître l'une à l'autre leur liberté/ leur existence. En sociologie, le concept de «reconnaissance » est manipulé de différentes manières. P. Bourdieu discute du concept de reconnaissance tout en considérant les luttes entre les groupes socio-identitaires comme des luttes de reconnaissance, étant donné que chaque groupe tente de remettre en cause l'existence de l'autre groupe social ou identitaire.

De même, Hegel semble s'opposer aux différentes conceptions qui voient dans l'être un individu séparé du monde extérieur, indépendant des autres. Il se justifie en donnant l'exemple du déictique « je » qui suppose une présence à nous-mêmes et qui ne s'acquiert que dans le regard de l'Autre. Autrement dit, c'est dans la relation avec autrui que le Moi s'actualise, voire développe son identité : « *Toute identité requiert l'existence d'un autre : de quelqu'un d'autre, dans une relation grâce à laquelle s'actualise l'identité du soi* »⁵⁸.

L'identité de Darwich est influencée par l'entourage qui l'oblige à ne plus être le *même*. Darwich est convaincu qu'il est étranger dans le monde d'exil où il est interrogé sur son identité. Il se demande à chaque fois qu'il compose un poème ce qu'il est. Cette perplexité identitaire, engendrée par le social « l'Autre », se manifeste ou s'éclaire dans « Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ? »⁵⁹. Le poète montre l'influence d'autrui, appelé « étrangère ». Cet autrui l'oblige à avoir un soi effrayé par un passage dans un monde qui n'est plus le sien, un soi effrayé par sa langue qui n'est plus la même et un soi effrayé par un air apeuré qui peigne un saule pleureur. D'un point de vue linguistique, l'interrogation du poète : « Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ? » montre l'état de peur dans lequel se plonge celui-ci :

⁵⁷ Voir HEGEL, G. W. F. (2012). *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Flammarion.

⁵⁸ LAING, R. D. (1971). *Soi et les autres*. Paris : Gallimard, p. 99.

⁵⁹ DARWICH, M. *Anthologie (1992-2005) ...*, op. cit., p. 41.

" من أنا بعد ليل الغريبة؟
خائفاً من غموض النَّهار على مَرَمَر الدَّار
خائفاً من لُغتي
خائفاً من هواء يمشطُ صُفْصافَةً "

« Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ?

Effrayé par l'incertitude du jour sur le marbre de la demeure

Effrayé par ma langue

Effrayé par un air apeuré qui peigne un saule pleureur »

Les effets d'autrui (le social) sur le soi darwichien ne sont pas absents de notre recueil. Ils sont clairs dans « La nuit du hibou ». Si autrui est appelé « étrangère » dans « Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ? », poème pris du recueil *Onze astres*, il est appelé *bûm* « hibou » dans le recueil de notre étude. Ce « hibou », porteur toujours d'une connotation négative, change le parcours du développement identitaire du poète tout en lui attribuant un présent qui ne correspond pas à son passé. Au lieu d'être logé dans une grande maison comme les moments qui précèdent son départ, il réside dans une tente éternelle transportée par les camions d'exil.

L'état de changement s'explique, d'un point de vue linguistique, à travers l'usage des termes opposés : « présent » / « passé » : « Un présent que le passé ne rejoint pas ». Outre l'usage des termes opposés, nous avons la forme négative s'occupant également de montrer un état de changement « Nous avons réalisé que nous n'étions plus capables d'attention ». A cause de l'influence d'autrui (dans le présent), le poète « n'est plus capable » d'attention. Cette formule montre qu'il en « était capable » dans le passé :

"ههنا حاضرٌ لا يلامسُهُ الأَمْسُ
حينَ وَصَلْنَا إلى آخر الشَّجَرَاتِ انتبهنا إلى أَننا لم نَعُدْ قَادِرِينَ على الانتباهِ
وحين التَّقَنُّنَا إلى الشاحنات رأينا الغيابَ
يُكَدِّسُ أَشْيَاءَ المُتَنَقِّاةِ وينصبُ
خيمَتَهُ الأبديةَ من حولنا "

« C'est un présent que le passé ne rejoint pas

Arrivés à la limite des arbres, nous avons réalisé que nous n'étions plus capables d'attention

Et nous retournant vers les camions, nous avons vu l'absence

Empiler ses objets choisis et dresser

Sa tente éternelle autour de nous »

Afin de décrire les effets d'autrui ou du social sur l'identité, Darwich s'appuie sur un phénomène de comparaison. Il se compare aux voisins, aux passagers de train, aux copains, à ceux qui sont stables ou même à ceux qui boivent le café du matin. Il se compare aussi aux légendes et aux personnages historiques.

A. Tesser⁶⁰ avait proposé une théorie dans laquelle il indique que les individus utilisent un mécanisme de comparaison sociale pour parler d'eux-mêmes. Les comparaisons sociales peuvent se dérouler à plusieurs niveaux. Au niveau intergroupe, l'individu ou le soi se compare en tant que membre de son groupe social et identitaire à une ou plusieurs personnes faisant partie d'un groupe différent (lorsque Darwich se compare à un Indien dans *Le discours de l'Indien rouge- l'avant dernier-devant l'Homme blanc*). Au niveau intergroupe se rajoute son contraire, qui est le niveau intragroupe : l'individu se compare en tant que membre de son groupe à une ou plusieurs personnes faisant partie du même groupe (lorsque Darwich se compare à Al-Mutanabi).

Un exemple de ces comparaisons se manifeste dans « Si j'étais un autre », dans *Ne t'excuse pas* (2006). Dans ce poème, Darwich décrit métaphoriquement son exil et sa souffrance issus de l'éloignement de la patrie tout en souhaitant être à la place de quelqu'un d'autre. Il signale profondément que s'il avait été à la place de quelqu'un d'autre, au moins il ne se serait pas souvenu de son passé douloureux. Il se compare à une voyageuse étrangère qui réveille sa guitare pour s'amuser, alors que Darwich (*être insolite*) s'occupe de se rappeler l'histoire de sa patrie. La comparaison s'effectue en empruntant le conditionnel « si » : « Si j'étais un autre que moi sur le chemin, je n'aurais pas regardé derrière moi ». Le conditionnel exprime un souhait se résumant dans l'envie d'être un « autre ». D'un point de vue lexical, Darwich utilise l'expression « sur le

⁶⁰ Voir TESSER, A. (1988). "Toward a Self-Evaluation Maintenance Model of Social Behavior", in *Advances in Experimental Social Psychology*, L. BERKOWITZ (dir.), vol. XXI. New York Academic Press.

chemin », *âlâ-â-târik* en arabe. Cette expression porte un sens négatif. Être *âlâ-â-târik* signifie être égaré ou perdu :

"لو كُنْتُ غَيْرِي فِي الطَّرِيقِ

لَمَا التَّفَتُّ إِلَى الْوَرَاءِ، لَقُلْتُ مَا قَالَ الْمَسَافِرُ لِلْمَسَافِرَةِ الْغَرِيبَةِ:

يَا غَرِيبُهُ، أَبْقِظِي الْجَيْتَارَ أَكْثَرَ!"

« Si j'étais un autre que moi sur le chemin

Je n'aurais pas regardé derrière moi, j'aurais dit ce que le voyageur dit à la voyageuse étrangère :

O étrangère, réveille encore plus la guitare ! »⁶¹

Une autre comparaison dans *Ne t'excuse pas* est celle de Sayyab dans « Je me souviens de Sayyab ». Le poète se compare à Sayyab qui n'a pas pu rencontrer la vie telle qu'il l'imaginait entre le Tigre et l'Euphrate :

"أَتَذَكَّرُ السِّيَابَ. لَمْ يَجِدِ الْحَيَاةَ كَمَا

تَخَيَّلَ بَيْنَ دَجَلَةَ وَالْفِرَاتِ"

« Je me souviens de Sayyab. Il n'a pas rencontré la vie

Telle qu'il l'imaginait entre le Tigre et l'Euphrate »⁶²

Comme cité préalablement, l'identité personnelle rencontre autrui « l'étranger », tisse avec lui des rapports et des liens à l'aide des groupes sociaux et des situations authentiques. Étant donné que l'individu se met en relation avec d'autres groupes socio-identitaires, il se confronte largement à des modifications au niveau de son identité ou de son être social que les sociologues appellent « théorie de socialisation ». Autrement dit, l'identité personnelle représente un « sujet » qui est perpétuellement en interaction avec autrui comme nous le montrons :

⁶¹ DARWICH, M. (2006). *Ne t'excuse pas, poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar*. Paris : Actes Sud, p. 91.

⁶² *Ibid.*, p. 101.

2.3.1- Darwich comme un sujet social et communautaire

Étymologiquement parlant, le terme « sujet » renvoie à son origine latine *subjectus* qui signifie être soumis, assujetti ou encore *subgicere* qui signifie placer dessous, soumettre. Donc, le terme se résume initialement dans l'idée de soumission, dans la mesure où elle s'applique à une personne soumise à l'autorité de l'Autre. Il convient de dire que la notion d'assujettissement est un fait de pouvoir qui vient de l'extérieur et qui s'exerce sur le sujet de manière à chercher à le contraindre.

La notion de « sujet » est étudiée par l'anthropologie, la philosophie, la psychologie et l'histoire. En anthropologie et en philosophie, elle est étudiée sous le terme de « personne ». En psychologie, elle est vue en tant que « conception de soi » et par l'histoire en tant que ce qui relève de la personne et de son domaine privé (système de valeurs, règles, normes, croyances, mythes, idéologies, etc.). Donc, la notion de « sujet » entretient des liens étroits avec le domaine des valeurs et des règles, car elle se forme dans une société donnée et puise ses sources dans les domaines religieux, politique, économique et judiciaire :

« Les nombreuses études ethnologiques [...] ainsi que les travaux historiques sur la notion de personne chez des peuples actuellement disparus, Grecs anciens, Aztèques, Méditerranéens [...] illustrent la pluralité des conceptions de la personne tant du point de vue des éléments qui la constituent et de la disposition de ceux-ci, que du point de vue de son fonctionnement. Elles font apparaître leurs différences profondes avec le modèle occidental, lui-même abondamment étudié »⁶³.

Les recherches menées en psychologie et en sociologie sur la notion de « sujet » ont permis de vérifier l'hypothèse de l'existence de deux modèles différents : le « modèle individuel », c'est-à-dire un sujet focalisé sur lui-même, notamment dans les pays occidentaux et le « modèle communautaire » fréquent dans les sociétés non-occidentales :

⁶³ ENERIQUE, M.- C. (1990). « Pluralité des notions de personne. L'opposition entre le modèle individualisé et le modèle communautaire », in *Migrants-Formation*, n°80, p.44-45.

« *L'individualisme est une tendance des membres de certaines cultures à se définir en tant qu'individu, « moi », plutôt que par rapport au groupe, à la famille, « nous » dans les sociétés communautaires* »⁶⁴

Le modèle appelé « individualiste » se caractérise par l'importance accordée au Moi de l'individu, considéré comme une unité à part entière. Cela est lié à l'environnement dans lequel l'individu grandit et évolue, dans un contexte basé sur l'autonomie et l'indépendance, ce qui l'amène à poursuivre sa vie quotidienne en dehors du milieu familial.

A l'opposé, le modèle « communautaire » rattache l'individu à un ensemble de relations sociales qu'il entretient non seulement avec son milieu familial, mais également avec des groupes d'appartenance plus étendus. Chez Darwich, ces groupes sont la famille nucléaire et la famille étendue. L'individu est placé, dans la majorité des cas, dans une situation d'être élément d'un ensemble dont il n'est jamais dissocié. Cette situation est la famille que l'individu ne quitte que lorsqu'il fonde sa propre famille. Donc, le phénomène d'intergroupes apparaît à ce moment-là. Il participe à l'élaboration de l'identité personnelle, notamment lorsque le groupe permet une image positive de soi à chaque fois que celle-ci est affaiblie. De ce fait, le Moi de Darwich est lié au « modèle communautaire ».

En conséquence, le modèle individualiste basé sur l'autonomie et l'indépendance de l'individu par rapport à tout milieu familial n'existe pas dans ce recueil. Darwich y est perçu en tant que membre d'un groupe, famille, clan, tribu, pays d'origine, etc. A ces marqueurs identitaires se rajoute la notion de peuple ou *shçâb* qui regroupe la communauté. Ce *shçâb*, bien qu'il contienne énormément de personnes appartenant à des villes différentes, se considère comme une structure globale nommée *djessm* ou « corps ». Ce *djessm* est une métaphore provenant de la philosophie grecque ainsi que de l'islam où la communauté des croyants est assimilée au corps humain. Cela se résume d'un point de vue de la religion dans le fait que si une partie est malade (une seule personne), c'est l'ensemble du corps (l'ensemble de la société) qui est bouleversé. Ce type de relation sociale « modèle communautaire » se voit dans les propos de Darwich lorsqu'il nous livre les rapports avec son père. Il le présente en tant que « labeur absorbé » par la tourbe et la succession des saisons. Il a l'habitude de sortir le matin pour ne revenir qu'à la nuit tombée. Son père le laisse

⁶⁴ CAMILLERI, C. et EMERIQUE, M.-C. (1989). *Chocs de cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*. Paris : L'Harmattan, p. 317.

ainsi que ses frères à la maison avec leur grand-père qui les gâte jusqu'à l'arrivée de leur père. Darwich dit :

« Je viens d'un milieu paysan. Ma famille possédait un peu de terre. Elle la travaillait et vivait de ses produits. Mon enfance regorge d'images champêtres. Mon père était absorbé par la tourbe et la succession des saisons, pris à un point tel par son labeur, qu'il nous semblait ne faire qu'un avec sa terre. Il sortait le matin pour ne revenir qu'à la nuit tombée, nous laissant, mes frères et moi, à la garde de mon grand-père, qui nous gâtait, nous promenait, nous faisait visiter les villes voisines. Aussi mon grand-père fut-il mon vrai père »⁶⁵

Nous n'oublions pas le rôle de la mère dans l'élaboration du modèle communautaire chez Darwich. Au début, sa mère (Houriyya) le battait sans raison. Darwich avait le sentiment qu'elle se défoulait de ses problèmes et de ses disputes avec son père. Mais il avait tort. Elle était une mère avec une tendresse profonde d'après les propos de Darwich :

« J'avais seize ans. Ma mère vint me rendre visite, me portant du café et des fruits. Elle m'enlaça et me couvrit de baisers. Je compris alors qu'elle ne me détestait pas. J'ai composé alors mon poème « Je me languis du pain de ma mère », un poème de réconciliation avec elle. Et quand, plus tard, j'ai quitté ma famille pour vivre à Haïfa, j'ai découvert que j'étais le fils chéri. Non que je fusse le meilleur, mais parce que j'étais l'absent »⁶⁶.

Dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* notamment dans « L'éternité du figuier de Barbarie », pour donner un autre exemple du modèle communautaire, le père joue le rôle d'accompagnateur dans l'exil. Il est le professeur qui n'arrête pas de donner de leçons de morale pour calmer l'esprit de son fils. Il s'appuie sur l'histoire ancienne palestinienne et notamment celle d'Acre (1799) où l'armée française, dirigée par Napoléon Bonaparte (1769-1821), a essayé de conquérir la ville d'Acre, mais elle a échoué grâce à la résistance ottomane dirigée par Ahmad Bacha Aljazar (1734- 1804)⁶⁷. Le père profite de tous ces événements historiques afin de rassurer son fils. Il lui confirme que les étrangers vont absolument quitter la terre comme les autres :

⁶⁵ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ En février 1799, Bonaparte se déplace en Syrie pour affronter l'armée ottomane que le sultan a envoyée pour attaquer l'armée française en Egypte. Le 10 février 1799, Bonaparte quitte l'Egypte et bat les turcs à Gaza. Il veut mettre le siège devant Saint Jean d'Acre. Il réussit à écraser l'armée turque envoyée pour la libération du siège de Saint-Jean d'Acre à la Bataille de Mont-Thabor. Mais son armée est décimée par la peste, ce qui l'oblige à abandonner le siège.

" وَهُمَا يَخْرُجَانِ مِنَ السَّهْلِ
حَيْثُ أَقَامَ جُنُودُ بُونَابَرْتِ تَلًّا لِيَرْصُدِ
الظَّلَالِ عَلَى سَوْرِ عَمَّا التَّقْدِيمِ
يَقُولُ أَبُؤ لَابْنِيهِ: لَا تَخَفْ "

« A la sortie de la plaine

Où les soldats de Bonaparte édifièrent une butte pour épier

Les ombres sur les vieux remparts de Saint-Jean D'acre

Un père dit à son fils : N'aie pas peur »

Nous disons que lorsque le narrateur ne réussit pas dans un ultime effort à se reconstituer une identité personnelle, il essaie, après son échec, de se diriger vers une identité collective ou une identité du « nous ». Cette tentative de se créer une identité personnelle ou collective a pour objectif d'avoir un repère identitaire auquel nous pourrions nous référer.

De même, Darwich utilise une langue de nostalgie ou un travail de mémoire afin d'indiquer son attachement à son groupe, au modèle communautaire. Ce travail de mémoire parle de l'Autre (l'étranger) qui plonge Darwich dans une situation d'exil. Le poète raconte son enfance, sa vie et ses habitudes gastronomiques ou estivales, non seulement pour représenter son Moi, mais aussi afin de représenter son groupe d'appartenance. Dans « Un nuage dans ma main », le poète revient à un moment où il rêve de ressentir l'odeur de la cardamome et de manger une orange. Cela n'est pas seulement un rêve personnel mais collectif, notamment chez les groupes sociaux exilés :

" لَا أُرِيدُ مِنَ الْأَرْضِ أَكْثَرَ مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ
رَائِحَةِ الْهَالِ وَالْقَشِّ
بَيْنَ أَبِي وَالْحَصَانِ "

« Je n'exige pas de la terre plus que cette terre

Les senteurs de la cardamome, et de la paille

Entre le cheval et mon père »

Il s'agit d'une stratégie à visée défensive au moyen de laquelle le poète tend à être reconnu comme appartenant à une identité différente de celle de « l'étranger » (identité du groupe).

Malgré toutes les tentatives de l'Autre pour imposer un Moi différent du Moi original de Darwich, le poète insiste sur le fait qu'il fait partie de la culture arabe caractérisée par un modèle communautaire et social. L'Autre, celui d'hier ou le nouveau, n'a pas la puissance suffisante pour le faire sortir de son Moi, puisqu'il a une carte d'identité immense qui va de l'océan Atlantique jusqu'au Yémen. Il a où s'échapper, où mourir et naître à nouveau. En ce moment, nous parlons de la composante étrangère contre laquelle Darwich résiste dans « Carte d'identité ». Du point de vue du contenu, ce poème met en évidence un dialogue entre deux locuteurs différents. Le premier représente le Moi « arabe », tandis que le second représente l'Autre (l'étranger). Ce dernier, aux yeux du poète comme à ceux des autres, est le responsable de la perte de son identité à cause de sa politique qui vise à remplacer l'identité arabe par une autre, étrangère. Dès la première strophe, le poète se présente en nous délivrant sa nationalité ainsi que le nombre de ses enfants. Sa présentation est vue comme une réponse à toute menace identitaire comme s'il nous disait qu'il reste Arabe malgré la venue de tous les étrangers. D'un point de vue de la forme, Darwich utilise un verbe à l'imparfait « inscrit », *sâjîl* en arabe. L'objectif de l'usage de ce verbe est la confirmation d'un fait :

"سَجِّلْ
أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية وتاسعهم سيأتي بعدَ صيف!"

« Inscris

Je suis Arabe

Le numéro de ma carte : cinquante mille

Nombre d'enfants : huit et le neuvième arrivera après l'été ! »

Prémel décrit le poème en disant :

« Le poème n'est pas alors la proclamation identitaire symbolique qu'il est devenu par la suite. Il n'est rien d'autre, dans la rage d'un mouvement de colère, qu'une réponse à l'obligation faite aux

Palestiniens de se soumettre sans cesse aux formulaires et aux interrogatoires à répétition de la bureaucratie et de la police israélienne »⁶⁸

Le poète y opte pour un langage simple, car son poème n'a pas pour objectif de montrer la beauté de la langue arabe, mais de transmettre un message national et culturel explicite. Quant à sa langue, Prémel signale que :

*« Darwich est un ciseleur d'images, son vocabulaire, lui, est d'une extrême simplicité, toujours au plus près des êtres et des choses simples. Si on devait dresser une liste de ses mots clés, on trouverait : le champ, la lampe, l'horizon, la maison, le matin, les oiseaux, la porte, le café, le feu, les bateaux, la mer, la mère... »*⁶⁹

En allant vers des témoignages en prose, Darwich déclare son arabité dans un de ses entretiens. Cette arabité se caractérise par un pluralisme. Autrement dit, il n'y a pas de ghetto dans cette arabité. Au contraire, elle peut comprendre et avoir des contacts avec les autres civilisations partant du fait que l'ensemble de contacts est source de richesse :

*« Je suis arabe car je parle arabe. Quant à mon appartenance à la nation arabe, quant à savoir si elle est fondée d'aspirer à l'unité, c'est une tout autre question. Je suis arabe, et ma langue a connu son plus grand épanouissement lorsqu'elle était ouverte sur les autres, sur l'humanité toute entière. Parmi les éléments de son développement, il y a le pluralisme. C'est ainsi que je lis les siècles d'or de la culture arabe. A aucune période de l'Histoire nous n'avons été totalement repliés sur nous-mêmes, comme certains voudraient nous voir aujourd'hui. Il n'y a pas de ghetto dans mon identité. Mon problème réside dans ce que l'Autre a décidé de voir dans mon identité. Je lui dis pourtant : voici mon identité, partage-la avec moi, elle est suffisamment large pour t'accueillir ; et nous, les Arabes, nous n'avons eu de vraie civilisation que lorsque nous nous sommes sortis de nos tentes pour nous ouvrir au multiple et au différent »*⁷⁰.

⁶⁸ PREMEL, G. (2010). « Mahmoud Darwich. Poète palestinien, dissident et citoyen », in *Sens-Dessous*, vol. 7, no. 2. Editions de l'Association Paroles, pp. 120-128. Cet article est consulté en ligne sur : URL: <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2010-2-page-120.htm>

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

2.4- Identité narrative et écriture autobiographique

Revenons au concept de l'identité, dans son article intitulé « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », J. Michel signale que l'identité se montre à l'aide d'une identité narrative qui se définit de la manière suivante :

« L'identité narrative représente la troisième composante de l'identité personnelle, laquelle se définit par la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence. Or, le fait est que, selon Paul Ricœur, la construction d'une telle identité n'est possible que par fréquentation de récits d'histoire ou de fiction, en vertu d'un "double transfert" »⁷¹.

Selon Michel, l'identité se transmet à l'aide d'une identité narrative qui se construit à travers le recours à des systèmes d'écriture dans lesquels l'identité de l'un paraît en s'appuyant sur l'usage des textes littéraires qui ont pour objectif de décrire une personne, une nation et une vie. Mais la construction du texte littéraire n'est pas aussi simple que le croient les écrivains. Ceux-ci sont invités à respecter certaines règles dont quelques-unes ont été mises en évidence par Aristote. Ce dernier se concentre sur le principe d'ordre appelé « concordance⁷² » qui rend intelligible l'histoire racontée. En respectant ce principe, tous les événements se mettent en ordre rationnel où aucune surprise ne peut avoir lieu. En contrepartie, il montre le danger de « discordance » dans lequel il y a une surprise au niveau de la succession des événements. Ce sont les renversements et les événements qui mettent en péril l'identité de l'intrigue. Face à l'écriture narrative, Michel introduit, en s'appuyant sur les concepts d'Aristote, certains éléments indispensables à la construction de l'identité narrative :

« L'identité ne prend-elle sens que lorsque s'opère une synthèse « concordante discordante » d'événements. Si le personnage n'était que concordance, il deviendrait à la limite une sorte de substance intemporelle et rien ne pourrait finalement lui arriver. S'il n'était, en revanche, qu'une suite d'événements contingents, il manquerait un principe d'intelligibilité pour le reconnaître et l'identifier. La mise en intrigue consiste précisément à donner une unité de

⁷¹ MICHEL, J. (2003). « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », in *Revue européenne des sciences sociales*. Le Havre, pp.125-142. Consulté [En ligne] sur : <http://ress.revues.org/562> ; DOI : 10.4000/ress.562

⁷² Voir ARISTOTE. (1969). *Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy*. Paris : Les Belles Lettres.

signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans son histoire et affectent son identité »⁷³.

Ces éléments paraissent dans une nouvelle forme d'écriture acceptée aujourd'hui par toutes les institutions. Cette écriture s'appelle « l'écriture autobiographique » qui est le cas de notre recueil. Il s'agit d'un système d'écriture intégré au sein des institutions en tant que genre littéraire visant à parler de soi. C'est pourquoi nous nous orientons vers « l'égoцентризм » où chacun d'entre nous parle de lui. P. Lejeune précise que :

« Le pacte autobiographique est l'engagement que prend l'auteur de raconter directement sa vie (une partie ou un aspect) dans un esprit de vérité. L'autobiographe, lui, vous promet que ce qu'il va vous dire est vrai ou du moins ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même »⁷⁴

Quant à Lejeune, il opte plus haut pour deux nécessités : la nécessité d'une technique subjective, celle qui favorise l'usage du pronom « je », car il raconte des événements proprement personnels. C'est exactement ce qui caractérise la littérature autobiographique. De même, il compare les récits personnels qui sont racontés avec l'usage du pronom « je » à des récits impersonnels dans lesquels les pronoms qualifiant l'Autre ne cessent d'être présents. En deuxième lieu, la deuxième technique à laquelle fait appel Lejeune est la nécessité de prendre en compte le degré de ressemblance entre ce qui est raconté et la vie réelle du conteur. Donc, l'écriture autobiographique est « référentielle ». Elle se fonde sur le réel du locuteur à partir duquel est déclenchée son écriture, ce qui nous amène à dire qu'elle n'est pas liée à la fiction. Bref, pour qu'il y ait une production autobiographique, il faut qu'il y ait une référence, une personne et un réel.

L'écriture autobiographique s'oppose à celle de l'autofiction où l'écrivain mélange le réel avec l'inventif. Ce genre d'écriture ne respecte pas les trois conditions essentielles de l'écriture autobiographique (personne, réel, référence). C'est exactement ce que montre C.- M. Chilea :

« L'autobiographie est censée refléter la réalité, étant tout comme le récit historique, un genre factuel, qui relève de la « diction », comprise comme l'acte de dire ce qui a été. Ainsi

⁷³ MICHEL, J. *op.cit.*, p.128.

⁷⁴ LEJEUNE, P. (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Le Seuil, p. 31.

s'oppose-t-elle à la fiction qui traduit par excellence l'acte d'inventer. Si l'autobiographie implique que l'auteur- narrateur- personnage raconte ce que lui est arrivé, le texte de fiction s'appuie sur la distinction nette entre la personne réelle de l'auteur et la figure du narrateur qui n'est que le premier chaînon de la fiction en tant qu'entité inventée »⁷⁵

Par conséquent, l'autobiographie se résume en disant « c'est moi qui écris, cela parle de ma vie », tandis que l'autofictionnel est différent, il y a un mensonge dans le Moi parce que l'auteur fait appel à des fictions diverses.

2.5- L'identité en anthropologie (l'identité culturelle)

La question de l'identité culturelle ne cesse d'occuper une place primordiale dans les branches des sciences humaines et sociales. Cela est dû fondamentalement à la multiplicité des relations interculturelles qui sont devenues plus efficaces et plus faciles.

2.5.1- Qu'est-ce qu'une identité culturelle ?

La réponse à cette question ne peut voir le jour qu'à condition que nous soyons vigilant à la multiplicité des différents niveaux auxquels nous nous référons lorsque nous parlons de l'identité culturelle. Nous avons choisi, autant que cela nous semble nécessaire, de mettre en question l'identité culturelle à partir de plusieurs niveaux.

L'un des niveaux de l'identité culturelle est l'identité ethnique. L'ethnie est un terme qui renvoie à la race (notion biologisante) et à la nation. En tant que concept, l'ethnie désigne des groupes avec des origines qui ne sont pas nécessairement partagées avec d'autres groupes. De même, il est important de signaler que l'appartenance à une ethnie différente de celle d'autres groupes nécessite l'existence d'éléments culturels distincts : la langue, la religion, le partage d'un territoire national, le partage des traits culturels particuliers, etc.

Les premiers ethnologues, voire anthropologues qui se sont interrogés sur la notion de culture et d'identité ont fourni un ensemble de définitions de celles-ci.

⁷⁵ MTEI- CHILEA, C. (2010). « Problématique de l'identité littéraire : comment devenir écrivain français, Andrei Makine, Vassillis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Bernard Vray. Roumanie : Université Jean Monnet- Saint-Etienne, p.124.

En 1876, l'anthropologue E. B. Tylor⁷⁶ donne sa définition du mot « culture » tout en insistant sur le caractère collectif de celui-ci. R. Linton⁷⁷ traite généralement les notions d'acquisition d'une culture et d'une identité. Les deux anthropologues indiquent que cette culture/ethnie s'acquiert dès l'enfance dans ce que nous appelons une « institution primaire » comme la famille nucléaire et le système éducatif et une « institution secondaire » comme les différents systèmes de valeurs et de croyances. Autrement dit, d'une part l'acquisition de la culture et de l'identité de base « personnalité de base » se fait dès la naissance et se poursuit jusqu'à la mort, et d'autre part l'acquisition se réalise lors de la participation de la personnalité de base à des instances administratives, professionnelles, religieuses et politiques. E. Durkheim⁷⁸ s'intéresse aussi au rôle des faits sociaux dans la construction de l'identité et de la conscience collective. Il signale que chaque société se compose des représentations collectives, des idéaux, des valeurs et des sentiments qui pourraient être transmis à plusieurs générations.

P. Bourdieu s'intéresse également à la question de la culture tout en indiquant la notion de l'*habitus*. Il s'agit d'un mécanisme à travers lequel il devient possible d'appréhender comment l'individu intériorise les déterminants sociaux qui guident ses actions, ses choix et ses goûts. Acquis aussi dans un milieu social au sein du groupe, l'*habitus* présente automatiquement des similitudes avec la notion de « personnalité de base » dans le fait qu'il permet la transmission de modèles de perceptions, de comportements, de valeurs, de croyances et de pensées au cours de l'éducation et de la socialisation. Bourdieu, dans la construction de l'identité, met l'accent sur un contexte social envisagé, non comme une entité stable résistante à tout changement, sans lutte et crises internes, sans évolution et changement sociopolitique, mais bien comme un ensemble dynamique pouvant se confronter à des changements incontestables.

Les différents préjugés qui concernent la vision classique de l'identité culturelle ont montré le premier paradigme de celle-ci : l'ethnicité. Qualifiée essentiellement de primordialiste, ce

⁷⁶ Voir TYLOR, E.-B. (1876). *La civilisation primitive*. Paris: C. Reinwald.

⁷⁷ LINTON, R. (1959). *Le fondement culturel de la personnalité*, trad. A. Lyotard. Paris : Dunod, p. 134 : « La culture doit être considérée comme le facteur prédominant dans la constitution de la personnalité de base pour chaque société, et aussi dans la constitution des séries de personnalités statutaires caractéristiques de chacune. Rappelons que les personnalités de base et les personnalités statutaires, tout comme les modèles culturels construits, représentent des moyennes à l'intérieur d'un éventail de variations possibles. Il est dans ces conditions douteux que la personnalité réelle d'un individu ne soit jamais accordée en tous points avec l'une ou l'autre de ces deux abstractions ».

⁷⁸ DURKHEIM, E. (1858-1917) évoque cette théorie dans son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* (2012). Paris : Presses universitaires de France.

premier paradigme insiste sur les liens de sang, les proximités phénotypiques, la langue, la culture, la religion et d'autres traits spécifiques à une ethnie ou à une nation. Quant à la langue plus précisément, elle se perçoit en tant que moyen auquel nous avons recours pour représenter un environnement social et culturel. Au phénomène de la langue se rajoute celui de la religion qui contribue, en effet, à donner une vision globale sur le sentiment collectif des membres appartenant à une même communauté. H. Marchal signale :

« Dès lors que nous parlons une même langue, en effet, nous nommons et nous nous représentons l'environnement social, culturel, matériel et symbolique à partir de manières de penser similaires, à défaut d'être parfaitement identiques. C'est dans ce sens que la langue transcende les autres dimensions de l'ethnicité. Quant à la religion, elle aussi revêt un statut particulier étant donné qu'elle recouvre l'ensemble de ce qui compose l'existence d'une vision globale du monde. Elle confère ainsi un sens collectif à des membres appartenant à une même communauté »⁷⁹.

Arrivé à ce stade de réflexion, nous avons également tendance à visiter la notion de culture et celle d'identité culturelle telle qu'elle est étudiée par G. Devereux. Ethnologue et psychanalyste, Devereux précise ainsi sa conception de la culture:

« [Elle est] à la fois [...] expérience intérieure et [...] manière de vivre le vécu. En effet, l'individu qui participe à une culture ne la vit pas seulement comme quelque chose d'externe, qui le balloterait comme des courants contraires plus ou moins organisés. [...] Il vit sa culture comme quelque chose de profondément intériorisé, quelque chose qui est partie intégrante de sa structure et de son économie psychique »⁸⁰

Pour Devereux, il convient de parler du « modèle culturel universel ». Il s'agit d'un modèle dont le contenu peut être repéré à l'intérieur d'un groupe ou d'une ethnie. Ce modèle se distingue des autres modèles par le fait qu'il se compose d'une version culturelle et spécifique à une communauté. Il se compose d'un ensemble de valeurs, de mythes et de règles, influence directement l'individu qui prend ses racines dans le modèle culturel des groupes ou de l'ethnie auxquels il se rattache. Cette théorie contribue à l'élaboration globale du sentiment d'identité tout

⁷⁹ MARCHAL, H. (2012). *L'identité en question*. Paris : Ellipses Edition Marketing, pp. 101-102.

⁸⁰ DEVEREUX, G. (1970). *Essai d'ethnopsychiatrie générale*. Paris : Gallimard, p. 365.

en se concentrant sur le fait que la culture est un mode provenant de la réalité de l'homme en tant qu'individu du groupe considéré.

Dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* les différents niveaux du modèle culturel du Moi darwichien sont indiqués. En commençant par l'ethnie, nous disons que le Moi du poète est originairement arabe mais il a toutes les cultures en lui comme la culture cananéenne, hébraïque, grecque, romaine, persane, égyptienne, arabe, ottomane, anglaise et française. Il signale qu'il représente un produit de toutes ces cultures qui sont passées dans son pays. C'est pourquoi dans « Je vois mon ombre qui s'avance de loin », Darwich étant en exil souhaite s'ouvrir sur ces cultures :

"أطل على الفرس والروم، والسومريين
واللاجئين الجُدُّ"

« J'ouvre sur les perses, les Byzantins, les Sumériens

Et les nouveaux réfugiés »

Le deuxième élément du modèle culturel darwichien, comme nous l'avons signalé plus haut, est la langue. Le poète dans notre recueil se définit en tant que « sa langue », c'est-à-dire qu'il dit de manière indirecte que sa langue est arabe comme il est lui-même arabe :

"من أنا؟ هذا سؤال الآخرين
ولا جواب له
أنا لغتي أنا"

« Qui suis-je ? C'est la question que les autres posent

Et elle est sans réponse

Moi, je suis ma langue »

Si nous avons placé la langue au premier rang du modèle culturel du Moi darwichien, c'est parce qu'elle nous paraît importante dans notre contexte. La langue s'établit entre l'homme et le monde en tant que moyen de définition culturelle. Nous soulignons ce constat tout en disant que la langue présente une vision particulière d'un monde que ce soit. Donc, la langue est un moyen qui constitue un substrat représentatif d'une expérience commune ou d'un vécu commun. Elle représente aussi :

« Un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes ; cette expression phonique s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, dont la nature et les rapports diffèrent, eux aussi, d'une langue à une autre »⁸¹

La langue est importante dans notre contexte parce qu'elle représente le moyen par lequel Darwich peut communiquer une idée, une pensée ou une identité. Les unités linguistiques représentent aussi un discours ou une réalité socio-politique :

« Les mots sont issus des discours : ils ne sont pas engrangés à l'intérieur de l'esprit dans un état d'isolement et d'unicité sémantique »⁸².

Concernant la langue arabe à laquelle Darwich s'identifie, cette langue dispose d'un statut particulier :

« Tous les spécialistes de la culture arabe s'accordent pour reconnaître l'importance attribuée dans la civilisation arabe à la langue. « La sagesse des Romains est dans leur cerveau, la sagesse des Indiens dans leur fantaisie, celle des Grecs dans leur âme, celle des Arabes dans leur langue », dit un proverbe arabe »⁸³.

Quant au troisième élément de l'identité culturelle ou du modèle culturel, celui de la religion. Darwich montre que son identité est un mélange de toutes les religions célestes, notamment le judaïsme, l'islam et le christianisme. Il vit dans un paradis de symboles. C'est pourquoi, sans hésiter, il utilise des images et des personnages chrétiens (l'exemple du Messie) et, sans hésiter non plus, il utilise la mythologie et le patrimoine juif. Darwich indique le rôle que joue le Messie dans sa poésie en disant :

« Le Messie a une dimension supplémentaire : la souffrance. Et il habite en Palestine. C'est pourquoi il est pour moi un modèle : il m'apprend à tenir bon et à pardonner. Il m'encourage à publier des carnets d'amour et de tolérance. Et ce qui est le plus important en poésie : il meurt et se relève. Chaque année il meurt et ressuscite. Toute notre vie est un passage entre la mort et la

⁸¹ MARIINET, A. (2005). *Eléments de linguistique générale*. Paris : A. Colin, p.20.

⁸² GIRAUD, R et RETAT, P. (1996). *Les mots de la nation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p.7.

⁸³ KRISTEVA, J. (1981). *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Editions du Seuil, p.129

vie. Vous mourez dans chaque poème et vous ressuscitez. Le Messie est pour moi un symbole naturel : il est palestinien dans le temps et dans le lieu, et universel dans sa spiritualité »⁸⁴

En ce qui concerne l'islam, le poète utilise des symboles musulmans. Il semble être prudent lorsqu'il s'agit de la religion musulmane, puisque l'islam officiel est très dogmatique. C'est pourquoi le poète est plus libre dans son rapport au christianisme puisqu'il tolère la conception culturelle de la religion. Parmi les symboles musulmans dont se sert le poète se trouve le Coran. Dans « L'encre du corbeau », par exemple, Darwich cite des versets de la sourate *Al-mâ'âdâ* « la table servie », notamment l'histoire du corbeau dont le principal objectif dans le Coran est d'apprendre à l'être humain comment enterrer son frère. Darwich utilise cette image, celle du corbeau, pour représenter autrui qui est venu enterrer ses frères :

« Alors Dieu manda un corbeau gratter le sol pour faire voir à Caïn comment ensevelir son frère « malheur à moi, dit-il, je n'étais pas capable comme ce corbeau d'ensevelir la dépouille de mon frère »

De même, toutes ces connaissances coraniques font référence au rôle que jouait le grand-père de Darwich. Il lui a enseigné le Coran dans les jardins où sa première leçon portait sur l'histoire d'Adam et d'Eve. Le rôle du grand-père en tant que professeur d'histoire et de religion se manifeste dans « Telle la lettre noun dans la sourate du Rahmân », dont le titre renvoie aussi à une intertextualité de la religion islamique (sourate du Rahmân) :

" عَلَّمَنِي الْقُرْآنَ فِي دُوْحَةِ الرِّيْحَانِ شَرْقَ الْبَيْتِ "

« Il [en parlant de son grand-père] m'a enseigné le Coran dans le jardin de myrte à l'est du puits»

Pour conclure, nous disons que l'identité culturelle se compose d'un modèle culturel qui est propre à un groupe identitaire. Ce modèle se compose des valeurs, des pensées et des habitudes qui peuvent être influencées par d'autres modèles, étant donné que le Moi est toujours en contact avec autrui.

⁸⁴ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 141.

2.6- Identité nationale

L'identité nationale est une notion qui est née en Europe à la suite de la Révolution française pour ensuite être officiellement un mouvement politique. C'est en Europe, plus particulièrement au XIXe siècle que l'identité nationale trouve sa source. C'est le siècle dans lequel nous entendons parler de « personnalité », de « territoire », d'« idée » ou de « caractère » national. En Europe, à titre d'exemple, c'est en 1848, l'année durant laquelle le « printemps des peuples », caractérisé par une poussée de sentiments nationaux que la notion d'identité nationale commence à apparaître. A.-M. Thiesse⁸⁵ signale que la guerre de 1870 constitue le point fondamental de l'histoire des identités nationales, car c'est la guerre qui conduit à aborder l'étude d'un Etat-nation.

De même, le développement des conflits, qu'ils soient politiques ou sociaux, en Europe ou ailleurs, relance un ensemble de changements territoriaux, voire nationaux. Ces changements territoriaux font la différence entre les groupes qui se manifestent comme différents au niveau territorial, mais identiques au niveau national. C'est exactement le cas de Darwich. Il semble être différent de son groupe national par rapport au niveau territorial (il s'est installé dans un territoire qui n'est pas le sien, le territoire de l'exil), mais il ressemble beaucoup à son groupe en parlant du niveau national ou d'un Etat-nation auquel il s'adhère.

E. Renan discute de l'idée d'une nation unique dans sa conférence « Qu'est-ce qu'une nation ? ». Il définit la nation ainsi que ses différentes composantes qu'il faut respecter dans le cas où nous sommes confrontés à une autre nation (souvenirs, principes spirituels, héritage, etc.) :

« Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis »⁸⁶

⁸⁵ Voir THIESSE, A.- M. (2001). *La création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Editions du Seuil.

⁸⁶RENAN, E. (1882). « Qu'est-ce qu'une nation ? », conférence donnée à la Sorbonne le 11 mars 1882. Paris : Editions Mille et une nuit.

Dans son acception ordinaire, la nation se définit également en tant qu'« *Une grande communauté humaine, le plus souvent installée sur un même territoire, et qui possède une unité historique, linguistique, culturelle, économique plus ou moins forte* »⁸⁷

A la notion de « nation » se rattachent beaucoup de termes liés au même domaine comme la « nationalité » et la « citoyenneté ». Ces deux termes sont liés à deux volets : un culturel (nationalité) et l'autre politique (citoyenneté). T. Todorov, considéré comme philosophe et historien, conçoit la nation de la manière suivante : « *La nation est une entité à la fois politique et culturelle. Alors que les entités culturelles et politiques ont toujours existé, les nations sont une innovation, introduite en Europe à l'époque moderne* »⁸⁸.

Pour résumer, l'idée de la nation a pour objectif de légitimer la souveraineté d'un peuple tout en éliminant toute division sociale ou nationale. La nation est souvent traitée en tant qu'élément complètement indépendant de toute histoire politique, militaire même économique. Cette nation peut être opprimée ou divisée, mais elle a toujours le droit de lutter par tous les moyens possibles pour sa liberté.

Bien que les groupes résidant sur n'importe quel territoire soient invités à respecter un ensemble de normes et de valeurs nationales, cette identification nationale ne se fait pas d'une façon subjective, mais plutôt d'une manière proprement objective. En ce qui concerne la nature du processus d'identification, qu'elle soit individuelle ou collective, celle-ci varie en fonction du danger culturel issu d'une conquête, d'une invasion ou d'une intervention extérieure. Cette identification accompagne une corrélation : plus un Etat-nation voit ses particularismes nationaux ou régionaux s'effacer, plus rapidement s'amplifie le lien des citoyens à la nation (par exemple, le Moi darwichien est l'exemple d'une situation où les particularismes régionaux, culturels, nationaux et territoriaux ont été réduits à leur strict maximum à la suite de la création de l'Etat juif en 1948).

En outre, lorsque nous sommes confronté à une situation de diversité ethnique, nationale et culturelle, dans la mesure où elle inclut des nations ethniques différentes, nous deviendrons, en effet, convaincus du fait qu'un fort sentiment d'identité nationale se construit. En conséquence,

⁸⁷ *Le Petit Larousse illustré*. (2004). Paris : Veuf, p. 687.

⁸⁸ TODOROV, T. (1989). *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Editions du Seuil, p. 237.

une telle situation rend d'autant plus probable l'émergence des revendications identitaires susceptibles de déboucher sur des conflits sanglants. Chez Darwich, plusieurs sont les éléments d'Etat-nation qui ont été réduits à leur strict maximum comme la terre, le village, la maison, le café, le pain, le vin, etc. C'est pourquoi Darwich s'y rattache dans tout le recueil.

Conclusion

Nous avons présenté l'identité de Darwich aussi bien sur le plan théorique que sur le plan pratique. Nous avons vu que l'identité s'étend sur beaucoup de champs. Cela a permis que cette notion soit expliquée de manière assez large. Ainsi, les différents angles de l'identité exposés dans ce chapitre (l'identité en philosophie, l'identité en psychologie, l'identité en sociologie, l'identité en anthropologie et l'identité nationale « Etat-nation »), en lien avec notre recueil, vont nous permettre de comprendre pourquoi Darwich se comporte de telle ou telle manière. Nous montrons, à titre d'exemple, le lien entre la perte de l'identité du Moi darwichien à la suite de la guerre de 1948 (il exploite ce qu'il a en mémoire afin de rédiger ce recueil) et l'élaboration de son Moi.

En ce qui concerne l'identité personnelle (l'identité en psychologie), ce n'est qu'avec un processus de nostalgie que Darwich essaie de reconstituer son Moi perdu dans le présent recueil. Nous avons pu voir qu'il se souvient des fenêtres, des chevaux, des cigarettes, des mouettes, des camions de soldats, des arbres, etc. Autrement dit, il s'appuie sur une reconstitution de son ancienne vie au sein de son village, Al-Birwa, afin de combler un manque dans l'élaboration de son identité personnelle.

D'un point de vue de l'identité sociale (l'identité en sociologie), nous avons pu voir que celle-ci change en fonction de la nature des relations sociales.

Quant à l'identité culturelle (l'identité en anthropologie), celle-ci a été expliquée à partir de la notion de « modèle culturel ». Chaque Moi dispose d'un modèle de valeurs et de pensées qui lui est propre et qui essaie d'en assurer toujours la continuité dans le temps et dans l'espace comme il est aussi le cas pour l'identité nationale. Le modèle culturel, chez Darwich, se compose de la terre, la mère, le père, la patrie, l'orange, le café, le pain, la langue, la culture religieuse, etc.

Deuxième partie :

**Discours de l'exil, de la nostalgie et de
l'intertextualité : analyse détaillée des poèmes de
Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?**

- **Chapitre 1** : Discours, analyse de discours et intertextualité: méthodologie de recherche
- **Chapitre 2** : Le discours de l'exil
- **Chapitre 3** : Le discours de la nostalgie
- **Chapitre 4** : Le discours de l'intertextualité

Chapitre 1 :
Discours, analyse de discours et intertextualité :
Méthodologie de recherche

Introduction

Dans le présent chapitre, notre objectif est de définir la méthodologie de notre recherche (analyse du discours) et de déterminer le type de discours dans notre recueil ainsi que ses différentes caractéristiques. L'accent sera mis aussi sur le phénomène d'intertextualité, puisque le recueil représente un discours intertextuel.

D'un point de vue linguistique, les vers de ce recueil ne sont pas des entités linguistiques figées mais des paroles racontant des scènes réelles. D'ailleurs, nous n'allons pas étudier l'histoire détaillée du contexte politique, car nous ne sommes pas historien, mais nous y ferons appel dans la mesure où, la compréhension de certains vers ne se réalise qu'en fonction d'évènements politiques.

Nous avons un discours s'occupant de raconter un réel vécu par le poète. Les noms et les évènements historiques que le recueil raconte, aussi bien littéralement que métaphoriquement, obligent le lecteur à revenir sur les détails de sa vie (histoire politique, religieuse, poétique et idéologique).

Nous verrons également comment les grands évènements historiques sont montrés de manière indirecte dans ce recueil. D'emblée, Darwich rédige son recueil à la manière d'un documentaliste qui met en scène quelques phénomènes : celui de départ, d'exil et de nostalgie.

Avant de nous focaliser sur cela, il nous semble indispensable de nous interroger sur l'explication des notions théoriques comme le discours dans la mesure où, des recherches qui se veulent scientifiques, ne peuvent pas s'effectuer sans un cadre théorique bien défini.

La diversité des études théoriques ou interdisciplinaires nous permet de souligner que les concepts se rapportant à notre objectif sont de natures distinctes mais néanmoins complémentaires: « discours », « analyse du discours », « discours sociopolitique », « énonciation », « scène d'énonciation », « intertextualité », etc. Ces concepts théoriques, engendrant plus tard un ensemble de questionnements, auront de nombreux éclaircissements en fonction de la prise en charge d'une étude, d'une part empirique (études rétrospectives des recherches préalablement achevées sur le discours ou la langue) et d'autre part pratique (analyse du discours).

Nous allons, dans un premier temps, nous limiter aux théories, ayant au préalable comme objet d'études le concept du « discours ». Le choix de l'étude de ce concept résulte du fait que la relation entre le *même* et l'*autre* est exprimée sous forme discursive. Nous allons tenter de nous appuyer sur des ouvrages linguistiques, philosophiques, littéraires et sociologiques. Nous allons aussi nous intéresser aux différentes définitions de discours, notamment le discours sociopolitique.

Nous appliquerons ultérieurement ces concepts dans un cadre spécifique qui est celui de notre corpus, à savoir replacer un discours spécifique aussi bien par les sujets qu'il traite que par les différentes périodes dans lesquelles il s'inscrit. De plus, nous essaierons de présenter toutes les caractéristiques du discours de ce recueil.

1. Le concept de discours

L'idée de discours constitue un champ d'études s'inscrivant largement et de manière générale dans les sciences humaines, y compris les sciences du langage. Cependant, ce n'est qu'à partir des années 60 que cette approche langagière commence à susciter l'intérêt des chercheurs (Benveniste, Ducrot, Maingueneau, Courtine, etc.). La notion de discours n'est pas seulement ancrée dans la linguistique, mais également dans beaucoup de branches des sciences humaines et sociales. Nous citons par la suite quelques branches qui s'intéressent à l'étude du discours comme le dialogisme (M. Bakhtine), la psychologie (L. Vygotsky), la traduction (A. Berman), l'interactionnisme symbolique (G. H. Mead), la philosophie du langage (L. Wittgenstein), la sociologie/la linguistique (P. Charaudeau), etc.

Malgré les enquêtes consacrées au discours, la diversité des champs auxquels il appartient et les notions multiples qui y sont fortement associées, nous donnons au discours la définition suivante : « Tout énoncé, mot ou plus, d'une langue naturelle, choisi en fonction de ses conditions de production et d'échange ». C'est un concept à la fois ancien et moderne : « *Discourse is both an old and a new discipline. Its origins can be traced back to the study of language, public speech, and literature more than 2000 years ago. One major historical source is undoubtedly classical rhetoric, the art of good speaking* »⁸⁹.

⁸⁹ VAN DIJK, T. (1985). « Discourse analysis as a new cross-discipline », in: VAN DIJK, T. (ed.). *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 1. New York: Academic Press, pp. 1-10.

Cependant, la question de « discours », terme relativement lié au « contexte » en même temps qu'au « texte », n'est pas l'une des composantes langagières préconisées par la linguistique dite « structurale ». Dans le *Cours de linguistique générale*, l'objet de la linguistique se limite strictement à l'étude de la langue en tant que « systèmes de signes » sans la prise en compte des différents rapports entre « texte » et « contexte », entre « langue » et « environnement extérieur », entre « compétence » et « performance ».

Dans cette théorie structurale ainsi que dans d'autres renvoyant principalement aux approches dites « structuralistes internalistes », nous apercevons que les activités relevant de ce domaine s'inscrivent dans un cadre proprement « grammatical ». Mais la linguistique moderne, désormais appelée « externaliste » ou « linguistique de discours » a permis un grand nombre de progrès dans l'étude du langage parmi lesquels nous trouvons, plus particulièrement, l'approche subjective pour qui le langage ayant ses théories, ses outils et ses signes se considère comme un système déterminé et jugé par ses conditions de production.

A ce propos, pour comprendre l'évolution de la notion de discours, il est important de nous référer à un éclairage historique qui montre en détail le développement d'une approche énonciative : « analyse du discours » et qui représente la méthodologie de notre recherche. Nous allons analyser le discours auquel les mots de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* renvoient. Il s'agira de comprendre le contexte de ces mots pour pouvoir ensuite comprendre la relation entre le *même* et l'*autre*.

1.1-Le concept de discours dans la linguistique structurale

Comme cité plus haut, la question du discours n'a pas été manifestement un objet d'études dans le *Cours de linguistique générale*, étant donné que F. de Saussure, notamment dans ses explications des entités langagières abstraites en tant que « systèmes de signes », ne semble donner aucune valeur au terme « discours ». Il a déjà opté pour un structuralisme linguistique se composant de quelques éléments :

- **Le signe linguistique**

En restant toujours dans un cadre traditionnel ou parfois archaïque du structuralisme linguistique, la notion de « signe linguistique » occupe une place centrale dans le *Cours de linguistique générale* où cette notion ne désigne pas une chose ou un nom mais un concept « signifié » et une image acoustique « signifiant » tout en posant une relation unanimement arbitraire entre les deux.

Comme nous le constatons à travers l'emploi du terme « image acoustique », le signe renvoie essentiellement à une chose, à une personne, bref à un référent. En fait, quel que soit le référent auquel renvoie le signe (une personne ou une chose), Saussure ne vise qu'à étudier la langue dans son ordre propre, puisque les signes ne se définissent que par leur relation à « l'intérieur » du système.

Pour résumer, la recherche en linguistique au sens saussurien se limite strictement à l'usage abstrait de la langue tout en s'opposant aux manifestations extérieures. Pour illustrer notre propos, nous disons que l'une des approches sur lesquelles s'appuie le structuralisme de F. de Saussure est l'étude du vocabulaire des œuvres littéraires, le plus souvent dans un cadre proprement narratologique, lequel est révélateur de nombreuses propriétés des énoncés poétiques comme le mètre, la rime et les strophes selon la fonction poétique de R. Jakobson, ce qui ne correspond pas à notre démarche d'analyse identitaire, étant donné que nous nous appuyons sur l'analyse des éléments « extérieurs » à notre recueil. Nous avons beaucoup de mots qui indiquent l'identité du poète, notamment les noms de personnes provenant du phénomène d'intertextualité religieuse, littéraire ou historique comme Gilgamesh, Anath, Joseph, Imru'al-Qays, etc. Ces noms, afin d'analyser le processus d'élaboration de l'identité du narrateur, ne peuvent jamais être considérés comme des entités figées mais comme des mots indiquant des situations ou contextes particuliers à l'aide desquels nous apportons des réponses à notre problématique.

- **L'opposition : langue/discours**

L'opposition entre ces deux concepts représente le point crucial de la linguistique qui a permis à Saussure de reconstruire le véritable objet de la linguistique. Saussure a été beaucoup critiqué, nous lui reprochons son atomisme. C. Fuchs et P. Le goffic signalent que F. de Saussure devrait se livrer : « *A une réflexion théorique sur la nature de l'objet qui constitue le langage et la méthode*

par laquelle il est possible de l'étudier. Au lieu de se contenter, comme ses prédécesseurs, de collecter des faits, il élabore un point de vue sur l'objet, un cadre général ou théoriser ces faits»⁹⁰.

Dans la même optique, la critique de Saussure de la démarche néogramairienne (comparée) l'a incité à mettre l'accent sur une linguistique synchronique, laquelle précise que la langue doit s'étudier dans une période bien définie tout en prenant en compte ses conditions de production. Telle est la méthodologie qui correspond à l'étude de notre recueil, puisque nous étudions des mots faisant partie d'une période particulière (la période où Darwich s'est fait exiler) et des conditions distinctes (l'occupation de sa terre) pour montrer la nature de relation entre les personnages (le *même* et l'*autre*).

D'un point de vue chomskyen, le mot « discours » a été lié au concept de « performance » qui est l'utilisation individuelle ou parfois la mise en œuvre d'une compétence quelconque, laquelle amène à la notion de « parole » dans laquelle se manifeste tout usage performatif langagier.

1.2 - Le concept de discours après la linguistique structurale

Face aux insuffisances des théories de la linguistique structurale, le terme de discours est devenu l'objet d'étude de beaucoup de chercheurs comme E. Benveniste⁹¹, dont l'avis se met en parallèle avec celui de D. Maingueneau⁹², pour qui le discours se rapporte à la mise en fonctionnement d'une langue. Que nous le déclarions ou non, tout acte d'isoler la langue du discours est néfaste. Telle est l'idée préconisée par O. Ducrot et T. Todorov :

« Toute tentative d'isoler l'étude de la langue et celle du discours se révèle, tôt ou tard, néfaste pour l'une ou l'autre. En les rapprochant, nous ne faisons d'ailleurs que renouer avec une longue tradition, celle de la philologie, qui ne concevait pas la description d'une langue sans une description des œuvres. On trouvera donc représentées ici, outre la linguistique au sens étroit, la

⁹⁰ FUCHS, C. & LE GOFFIC, P. (1985). *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*. Paris : Hachette, p. 10.

⁹¹ BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale* 1. Paris : Gallimard.

⁹² MAINGUENEAU, D. (1987). *Nouvelle tendance en analyse du discours*. Paris : Hachette.

poétique, la rhétorique, la stylistique, la psycho-, la socio- et la géolinguistique, voire certaines recherches de sémiotique et de philosophie du langage »⁹³

B. Johnstone signale que le discours est « *L'usage de la langue* »⁹⁴ qui correspond dans la langue anglaise à ce que nous appelons *language in use* qui associe les deux oppositions suivantes: textuelle (discours vs phrase) et cotextuelle (discours vs langue).

Ces oppositions, considérées comme les bases de la notion de discours, sont explicitées par D. Schiffrin : « *Le discours est souvent défini de deux façons : un type particulier d'unité linguistique (au-delà de la phrase), et une focalisation sur l'usage de la langue* »⁹⁵.

Nous refaisons aussi allusion aux travaux effectués par E. Benveniste dans « l'appareil formel de l'énonciation »⁹⁶, lequel constitue un indicateur de l'intérêt grandissant pour la redéfinition de l'objet de la linguistique. Qu'il s'agisse de Benveniste ou d'un autre, l'idée préconisée est la même : la langue ne doit pas seulement être vue à travers un aspect arbitraire, mais aussi à travers un aspect pragmatique et ce dernier s'étudie, voire s'analyse à l'aide des marques de subjectivité ou des marques de traits énonciatifs. Telle est l'idée préconisée par C.-K. Orecchioni qui insiste sur la nécessité d'abandonner « l'ascétisme héroïque » au profit d'« *Une ouverture aux disciplines apparentées* »⁹⁷.

A ce propos, L. Hjelmslev souligne d'une part, le lien étroit entre « la linguistique biologique, psychologique, physiologique, sociologique », d'autre part « la linguistique linguistique, linguistique immanente »⁹⁸

J.-J. Courtine soutient le lien entre la langue et le discours en présentant un geste libérateur de toute exclusion arbitraire :

« Vouloir analyser le discours, précise-t-il, c'était alors vouloir faire bien plus que simple œuvre de linguiste ; c'était aussi d'une certaine manière, penser occuper une position héroïque

⁹³ DUCROT, O. & TODOROV, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Le Seuil, p.8.

⁹⁴ JOHNSTONE, B. (2008). *Discourse analysis*, 2ed. Wiley- Blackwell, p. 3.

⁹⁵ SCHIFFRIN, D. (1994). *Approaches to discourse*. Oxford-Cambridge: Blackwell, p. 20.

⁹⁶ BENVENISTE, E. (1974). « L'appareil formel de l'énonciation ». In *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris : Gallimard, pp. 79-88

⁹⁷ ORECCHIONI, C.- K. (2002). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin/ VEUF (1^{er} édit. 1980), p. 11.

⁹⁸ HJELMSLEV, L. (1971). *Essais linguistiques*. Paris : Editions Minuit, p. 31.

*dans une lutte théorico-politique : réintégrer en un geste libérateur ce qu'une décision arbitraire avait exclu »*⁹⁹

Pour résumer, ces critiques (Benveniste, Ducrot, Todorov, Maingueneau) indiquent la nécessité de prendre en considération le caractère « dichotomique » ou parfois « dialectique » entre « langue » et « discours ». Concernant l'approche structuraliste de Saussure du « discours », R. Eluerd, à cause de la séparation des deux entités linguistiques (langue vs discours), manifeste son désaccord en affirmant qu'elle : « *N'est pas l'exposé dogmatique d'une thèse* »¹⁰⁰.

2. Analyse de discours

L'analyse du discours est le fruit d'une rencontre entre « discours » et « sciences de l'information et de la communication » qui a été retardée à cause du structuralisme saussurien qui s'intéresse à étudier la langue en elle-même et pour elle-même sans qu'il y ait aucune référence au sens, au contexte ou aux locuteurs.

Les partisans des études interdisciplinaires et celles de la communication commencent à avoir le sentiment que la rencontre entre « linguistique » et « champs interdisciplinaires » est un phénomène de première importance. Cette rencontre, comme nous l'avons montré précédemment, est largement préconisée par les linguistes comme D. Maingueneau¹⁰¹ pour qui les deux champs peuvent se réunir pour former la notion d'analyse du discours.

Les sciences du langage ont franchi un pas décisif au cours du vingtième siècle, notamment dans les recherches visant largement à trouver un équilibre entre « linguistique formelle » ou « empirisme » et « pragmatique » ou « application ». La parution d'une linguistique de corpus, y compris le développement des outils de traitement automatique des langues (TAL) a contribué à ramener les sciences du langage vers de nouvelles approches dont l'analyse du discours.

L'analyse du discours est seulement une des disciplines des études de discours : rhétorique, sociolinguistique, psychologie discursive, analyse des conversations, etc. Chacune de ces disciplines est gouvernée par un intérêt spécifique. L'intérêt de l'analyse du discours est

⁹⁹ COURTINE, J.-J. (1991). « Le discours introuvable : marxisme et linguistique (1965-1985) », in *Histoire épistémologie langage*. Saint Denis : Puv, pp. 153-171.

¹⁰⁰ ELUERD, R. (1985). *La pragmatique linguistique*. Paris: Nathan, p. 10.

¹⁰¹ MAINGUENEAU, D. (2005). « L'analyse de discours et ses frontières », in *Marges linguistiques*, n° 9, revue électronique. Saint-chamas : M.L.M.S. Éditeur, pp. 1-12.

d'appréhender le discours comme articulation de textes et de lieux sociaux. Son objet n'est ni l'organisation textuelle ni la situation de communication, mais ce qui les noue à travers un certain dispositif d'énonciation. La notion de « lieu social » ne doit pas être prise dans un sens trop immédiat : ce lieu peut être une position dans un champ symbolique (politique, religieux...). En conséquence, l'analyse du discours accorde un rôle clé aux genres de discours, qui ne sont pas considérés comme des types de textes, dans une perspective taxinomique, mais comme des dispositifs de communication, de nature à la fois sociale et linguistique.

L'analyse du discours, faut-il le rappeler, selon F. Mazière, « *Est née au sein des sciences du langage en France à partir d'une reformulation de l'objet de la lexicologie et de la sémantique, fondée sur un élargissement de la notion de texte et la prise en considération des positionnements idéologiques et politiques des énonciateurs* »¹⁰². D'un point de vue lexical, les chercheurs utilisent le terme « analyse du discours » plutôt qu'un autre. B. Johnstone se demande : « Why “discourse analysis” rather than “discourseology”...or “discourseography”? ». Sa réponse est que l'analyse du discours « typically focuses on the analytical process ». Il parle de l'analyse du discours en disant :

“An analysis (...) might involve systematically asking a number of questions, systematically taking several theoretical perspectives, or systematically performing a variety of tests. Such an analysis could include a breaking-down into parts. It could also include a breaking-down into functions (What is persuasive discourse like? What is narrative like?), or according to participants (How do men talk in allmale groups? How do psychotherapists talk? What is newspaper writing like?), or settings (What goes on in classrooms? In workplaces? In sororities?), or processes (How do children learn to get the conversational floor? How do people create social categories like “girl” or “foreigner” or “old person” as they talk to and about each other?” ¹⁰³

Pour que l'interprétation de textes se fasse de manière appropriée, la démarche de l'analyse du discours s'appuie essentiellement sur la théorie d'automatisation, laquelle se résume en trois étapes : recueil de données (exemple : lecture de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*

¹⁰² MAZIERE, F. (2005). *L'analyse du discours*. Paris : PUF, p. 127.

¹⁰³ JOHNSTONE, B. (2008). *Discourse analysis*. Oxford: Blackwell, pp 4-5.

pour retirer les mots qui indiquent un discours, manipulation de données et le dispositif interprétatif.

L'évolution des rapports entre « linguistique » et « analyse du discours » a permis la création de nouvelles typologies discursives. L'une de ces typologies est l'analyse de l'histoire (discours historique) partant du principe que la linguistique dite moderne contribue à la mise en œuvre des phénomènes historiques comme la question de l'identité, de la langue et de l'altérité. En revanche, l'histoire que décrivent les historiens n'est pas forcément celle qu'envisagent les linguistes, parce que le statut, la place et le but scientifique que possèdent les linguistes et les historiens diffèrent. Du point de vue des historiens, ceux-ci s'appuient sur des archives, vues et conçues comme partie intégrante de la pratique historique, tandis que le linguiste se distingue de l'historien du fait qu'il construit lui-même son corpus et c'est sans doute sur cette question que les deux points de vue, celui du linguiste et celui de l'historien, divergent.

Une autre typologie est celle de l'analyse linguistique, c'est-à-dire que nous nous interrogeons sur les raisons pour lesquelles l'auteur (Darwich dans notre cas) utilise un mot plutôt qu'un autre.

Comme nous venons de le voir *supra*, l'analyse du discours n'a pas de limites définies, étant donné qu'elle s'étend vers d'autres champs interdisciplinaires desquels elle se nourrit et à partir desquels elle se définit. C'est exactement ce qui a été souligné par M. Charolles et B. Combettes :

« A l'échelle du discours, on n'a en effet pas affaire (...) à des déterminismes exclusivement linguistiques, mais à des mécanismes de régulation communicationnelle hétérogènes dans lesquels les phénomènes linguistiques doivent être envisagés en relation avec des facteurs psycholinguistiques, cognitifs et sociolinguistiques »¹⁰⁴.

Cette extension de la linguistique est aussi étudiée par D. Schiffrin pour qui l'analyse du discours est vue comme une sorte de « superlinguistique » dans laquelle se rencontrent « forme »

¹⁰⁴ CHAROLLES, M. et COMBETTES, B. (1999). « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours ». In *Langue française, Phrase, texte, discours*, KARABETIAN, É.-S.(dir.), n°121, pp. 76-116.

et « fonction », « système » et « usage » et qui « *Studies not just utterances, but the way utterances (including the language used in them) are activities embedded in social interaction* ». ¹⁰⁵

Dans cette optique, entre « langue » et « discours », entre « langue » et « situation », nous distinguons deux termes : analyse du discours et linguistique du discours. La première n'est qu'une composante de la seconde. Le point commun entre les deux branches, selon D. Maingueneau, est « *L'intrication d'un texte et d'un lieu social, c'est à-dire que son objet n'est ni l'organisation textuelle ni la situation de communication, mais ce qui les noue à travers un dispositif d'énonciation spécifique* » ¹⁰⁶.

Quant au « lieu social », notion désormais liée à la linguistique en termes de développement de la troisième génération du langage ci-dessus mentionnée, il s'agit d'un lieu commun qui s'inscrit dans un champ identitaire, discursif, politique et religieux.

Z. Harris essaie de mettre les textes en relation avec des phénomènes d'ordre social :

« *L'analyse distributionnelle à l'intérieur d'un seul discours, considéré individuellement, fournit des renseignements sur certaines corrélations entre la langue et d'autres formes de comportement. La raison en est que chaque discours suivi est produit dans une situation précise — qu'il s'agisse d'une personne qui parle, ou d'une conversation, ou de quelqu'un qui se met de temps en temps à son bureau pendant un certain nombre de mois pour écrire un type défini de livres dans une certaine tradition, littéraire ou scientifique* » ¹⁰⁷

M. Foucault (1969) montre l'importance de lier le texte au discours :

« *L'analyse du champ discursif est orientée tout autrement ; il s'agit de saisir l'énoncé dans l'étroitesse et la singularité de son événement ; de déterminer les conditions de son existence, d'en fixer au plus juste les limites, d'établir ses corrélations aux autres énoncés qui peuvent lui être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciation il exclut. On ne cherche point, au-dessous de ce qui est manifeste, le bavardage à demi silencieux d'un autre discours ; on doit montrer pourquoi il ne pouvait être autre qu'il n'était [...]* » ¹⁰⁸.

¹⁰⁵ SCHIFFRIN, D. *Approaches to discourse*, op. cit., p. 415.

¹⁰⁶ MAINGUENEAU, D. « L'analyse du discours et des frontières », op. cit., p 3.

¹⁰⁷ HARRIS, Z. (1969). « L'Analyse du discours », in *Langages*, DUBOIS, J et SUMPFF, J (dir.), n°13, 8-45, p. 11

¹⁰⁸ FOUCAULT, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, p. 40.

3. Les caractéristiques du discours dans Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?

En ce qui concerne le discours de notre recueil, il est pris en charge par un sujet parlant. Comme ce recueil est autobiographique, il est normal que le discours soit prononcé par un locuteur « je » qui indique le message qu'il veut transmettre à son destinataire. Ce « je », déictique spatio-temporel, commente, interagit et assume une responsabilité vis-à-vis du sujet énoncé. Par exemple, dans une phrase comme « je suis ma langue », le sujet parlant est le responsable de cet énoncé, le garant de sa vérité. Il peut y rajouter un commentaire ou lui attribuer une image: « Je suis ma langue, je suis ce que les mots ont dit ». Quel que soit le cas de l'énonciation, le discours est « discours », car il est prononcé dans des circonstances dont le sujet parlant se veut responsable (discours circonstancié). Dans ce contexte, nous définissons trois positions fondamentales : énonciateur, co-énonciateur et non-personne.

- La position d'énonciateur : l'énonciateur est le point original des coordonnées énonciatives, le repère de la référence mais aussi de la prise en charge modale. En français, aussi dans le recueil qui nous occupe, le pronom autonome « je » en est le marqueur de la coïncidence entre énonciateur et position de sujet syntaxique.
- La position du co-énonciateur (dont le marqueur est « tu » en français) est lié à l'énonciateur, il existe une relation de différence, d'altérité.
- La position de non-personne, terme qui vient de Benveniste, est celle des entités qui sont présentes comme n'étant pas susceptibles de prendre en charge un énoncé, d'assumer un acte d'énonciation. Entre cette position et celles d'énonciateur et de co-énonciateur, la relation est de rupture : la non-personne ne figure pas sur le même plan. C'est pour cette raison que Benveniste a préféré parler de « non-personne » plutôt que de « 3° personne », comme le faisait la tradition grammaticale.

Le sujet parlant « l'énonciateur », dans le présent recueil, est Darwich qui met en œuvre non seulement sa propre vie, mais également la vie de son peuple. Cette mise en œuvre lorsque Darwich varie le type de déictiques ou de pronoms qu'il utilise (ils, je, nous, eux). Le poème qui représente le plus la variété des déictiques ou des pronoms utilisés est « Un nuage dans ma main ». Tout d'abord, Darwich raconte sa vie à travers le déictique « je », notamment lorsqu'il étant exilé se souvient de l'orange de son village :

"لا أريدُ من الشمس أكثرَ من حَبَّةِ البرتقالِ"

« Je n'exige pas du soleil plus qu'une orange »

Ensuite, le déictique « ils » est utilisé pour parler de la vie des autres, le plus souvent les personnes qui sont en train de seller leurs chevaux pour partir :

"أسرجوا الخيل، لكنهم لا يعرفون لماذا"

« Ils ont sellé les chevaux, ils ne savent pourquoi »

Enfin, nous avons le déictique « nous » pour indiquer la séparation de la terre :

"افترقنا على دَرَجِ البيت"

« Nous nous sommes séparés sur les marches de la maison »

Le discours du présent recueil est interactif. Il est la rencontre réelle ou imaginaire entre plusieurs locuteurs. Cela renvoie plus largement à la théorie de dialogisme de M. Bakhtine dans laquelle il expose que le discours est la conversation interpersonnelle entre « locuteur » et « interlocuteur » où chaque locuteur énonce son discours en fonction de ce qu'il pense de l'autre. Notre recueil est un recueil à caractère interactif ; il montre des conversations interpersonnelles entre le *même* et l'*autre*. Bien que toute son œuvre témoigne de cette vérité, nous nous contentons de citer un exemple, celui de « L'hiver de Rita ». Le sujet parlant, qui est le poète lui-même, interagit avec son amante (Rita). Le poème montre une conversation interpersonnelle dans laquelle le poète demande à l'Autre (Rita) de lui permettre de se souvenir de son passé qui est un élément identitaire fondamental :

"أأنت لي؟"

"لك، لو تَرَكْتِ البابَ مُقْتَوْحاً على ماضِيّ"

« Es-tu à moi ?

A toi, si tu laissais la porte ouverte sur mon passé »¹⁰⁹

Cet exemple de conversation interpersonnelle nous amène à dire que toute énonciation suppose la présence d'une autre instance d'énonciation par rapport à laquelle elle construit son discours. Ainsi, cet exemple se donne pour mission la description d'un fait ou d'une personne.

¹⁰⁹ DARWICH, M. (2000). *La terre nous est étroite et autres poèmes...* op.cit., p. 303.

Donc, c'est à partir de ce moment-là que nous disons qu'il existe une relation réciproque entre le recueil et ce qu'il reflète. De plus, nous avons beaucoup de dialogues, d'interactions et de conversations interpersonnelles. A titre d'exemple, dans « Jusqu'à ma fin et la sienne », nous avons un dialogue entre un « père » et son « fils » sur l'idée du « retour ». Le fils étant fatigué de marcher vers sa maison, son père lui propose de le porter sur ses épaules afin qu'ils puissent franchir les derniers pas vers le village :

- "هل تَعِبْتِ من المشي يا وُلدي، هل تعبْتُ

نَعْمَ ، يا أباي "

« - *Fatigué de marcher, mon enfant, fatigué ?*

- *Oui, père »*

D'ailleurs, l'interaction dans notre recueil ne se fait pas seulement à l'aide des dialogues, mais également à l'aide des monologues qui se considèrent aussi comme des interactions. Dans « Disposition poétiques », nous avons un monologue entre Darwich et son soi. Il se demande qui il est :

"لي لغة في السماء

وعلى الأرض لي لغة

من أنا؟ من أنا؟ "

« *J'ai une langue dans le ciel*

Et sur terre, j'ai une langue

Qui suis-je ? Qui suis-je ? »

Un autre monologue paraît dans « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... ». Ce poème montre une interrogation avec le soi de Darwich. Le poète essaie de savoir qui il est et d'où il vient. Il ne cesse de s'interroger sur sa propre identité car, à cause des déplacements d'un lieu à l'autre, il ne connaît plus ses origines :

"أنا هنالك، أنا هنا؟

في كل "أنت" أنا

أنا أنت المخاطب، ليس منفي "

« Suis-je là-bas, suis-je là ?

Dans tout « toi », il y a moi

Je suis toi, l'interpellé. Point d'exil »

Il existe d'autres dialogues interactionnels que ce soit avec le soi du poète ou avec autrui. Nous y reviendrons plus tard.

Le discours est une forme d'action. Comme nous l'avons signalé *supra*, énoncer n'est pas seulement dire des mots dans un système de production langagière, mais également une forme d'action sur autrui afin d'opérer des changements tangibles tant sur le niveau réel que sur le niveau psychologique. C'est exactement ce que montre la philosophie du langage développée dans les années 1960 par J. L. Austin et puis J. R. Searle, lesquels montrent que toute production énonciative vise un acte (promettre, suggérer, affirmer, interroger...) qui se donne pour mission de modifier une situation.

Cela correspond à la question des fonctions du poème. De manière synthétique, ces fonctions se résument à trois : progressiste, éducatrice et critique. La fonction progressiste, comme son nom l'indique, vise à effectuer un changement au niveau d'idéologies ou de sociétés pour arriver à un mode différent. Pour ce faire, l'écrivain, voire le poète représente avec le plus grand nombre possible de textes littéraires un ensemble de sentiments et d'idées qui sont de plus en plus relatifs à une période ou à une société (l'exemple de Mahmoud Darwich lorsqu'il se souvient des moments d'exil et d'abandon relatifs à l'année 1948). Il essaie, en adoptant une intention progressiste ou parfois « transformationnelle », de réaliser son objectif de deux manières différentes : soit il met en œuvre une nouvelle idéologie d'avenir tout en précisant ses apports utilitaires à la société en question, soit il impose un certain type de distanciation vis-à-vis d'une idéologie du statu quo de manière à réfléchir sur sa légitimité. Concernant la fonction éducatrice, elle a suscité plus d'intérêts non seulement chez les sociologues, mais aussi chez les philosophes, y compris Platon et Aristote. Premièrement, nous suivons Platon, le plus souvent dans son traitement des aspects moraux et politiques de la littérature et ensuite Aristote, notamment dans son éclaircissement de la théorie de la « mimesis » et enfin les théories du classicisme et du néoclassicisme dans lesquelles la fonction principale de n'importe quelle œuvre littéraire est de « plaire » et d'« instruire ». Donc, l'influence de la littérature, d'un côté sur le public récepteur, de

l'autre sur la collectivité pourrait s'effectuer de la manière suivante : « éduquer » dans le sens où l'auteur, voire le poète ne veille qu'à ce que le niveau de conscience collective du public concerné soit bien élevé.

En ce qui concerne la fonction critique, le texte littéraire, après avoir été lié à un ensemble de valeurs (progressiste et éducatrice), se reformule en termes de critique. De manière synthétique, n'est « littéraire » que le texte qui critique ou décrit une réalité¹¹⁰.

Darwich s'interroge, éduque, critique, confirme, suggère et promet. Il s'interroge, comme nous l'avons dit plus haut, sur son identité et son existence : « Qui suis-je ? ». Il essaie d'apporter une réponse à cette question. Il affirme aussi que la terre de laquelle il s'est fait exiler reste la sienne malgré la venue de « l'étranger » et qu'il y reviendra. Dans « Les humeurs d'Anath », il décrit cette terre en disant :

"فلترجي، ولترجي ارض الحقيقة والكناية

ارض كنعان البدائية، ارض نهديك المشاع وارض فخدك المشاع"

« Reviens donc, que revienne la terre de la vérité et de la métonymie

La terre cananéenne du commencement, la terre de tes seins et de tes cuisses en libre pâture »

Quant aux suggestions du poète, Darwich suggère la paix en tant que solution à son problème. Il est fatigué des déplacements et souhaite que la paix soit réalisée.

Le discours est aussi contextualisé, en ce sens qu'il ne peut pas se comprendre sans référence au contexte, au locuteur ou au sens. Bref, hors contexte, nous ne pouvons pas assigner un sens à un énoncé. Pour éclairer cette idée d'un point de vue linguistique, nous mettons en exergue la théorie de l'« indexicalité », issue de la philosophie du langage de J. Searle. Cette théorie se compose de marques indexicales (tu, je, hier, aujourd'hui...) dont le sens ne se révèle qu'en ayant recours à une situation d'échange bien déterminée. C'est exactement l'élément sur lequel compte Darwich lors de la rédaction de ce recueil. Dans d'autres recueils comme *Onze astres*, Darwich se base sur le contexte des Arabes d'Espagne lorsqu'ils ont été expulsés de leur terre. Sans cet événement, le recueil n'aurait pas pu voir le jour.

¹¹⁰ Tel est le principe du mouvement littéraire « réalisme » du 19^{ème} siècle.

Un autre recueil, éclairant le rôle du contexte dans l'énonciation de n'importe quel discours, est *Etat de siège*. Ce dernier est composé, publié et diffusé grâce à un évènement politique de première importance dans l'histoire des Palestiniens : l'attaque ou l'offensive de l'armée israélienne sur les territoires palestiniens occupés en 2000, notamment sur la ville de Ramallah.

Parce que nous avons travaillé la notion de « discours » dans la présente étude, nous avons décidé de lire et d'interpréter ce recueil tout en faisant appel à un cadre historique distinct (poésie engagée). Darwich rappelle à maintes reprises dans ses entretiens et ses articles qu'il souhaite prendre des distances vis-à-vis de la notion de « poésie engagée/contextuelle ». L'exemple montrant son envie d'être toujours un poète universel se montre dans ses propos :

*« Prenez l'un de mes poèmes les plus accessibles : « Je me languis du pain de ma mère ». Ce poème n'a aucun lien avec quelque cause que ce soit, ce qui ne l'a pas empêché de bouleverser, et de continuer à bouleverser, des millions d'êtres humains. Je n'y parle pourtant que d'une mère bien précise et non d'une patrie. Mais cette mère parvient, grâce à l'image poétique, à se transformer en une multitude d'autres symboles, ce à quoi tend involontairement tout poète. Voilà un poème sans Histoire, sans souffle épique. Une simple ritournelle. Un homme chante sa mère, et son chant parvient à toucher les cœurs »*¹¹¹

Une autre caractéristique du discours est que celui-ci est pris dans un interdiscours. Comme son nom l'indique, le discours se met en relation étroite avec d'autres aspects discursifs (interdiscourse). Autrement dit, pour comprendre le sens d'un simple énoncé, il faudrait le mettre en relation, consciemment ou non, avec d'autres discours sur lesquels il s'appuie de multiples manières. Pour illustrer notre propos, nous donnons l'exemple du discours politique qui ne dispose d'aucun sens, sauf s'il se rapporte à la situation d'énonciation que celui-ci décrit.

Le discours est également nostalgique. La nostalgie, présente dans toute la poésie de Darwich, dit le lieu, sa nature et cherche toujours à échapper à la splendeur du mythe pour aborder le sujet de la vie quotidienne. Elle essaie de fonder une esthétique à partir des éléments simples du lieu ou du personnage. A titre d'exemple, dans le recueil qui nous occupe, Darwich donne l'exemple de la ville de Jérusalem, composante de son identité, aujourd'hui conquise par l'Autre et vers laquelle se dirigent les pèlerins. Il l'appelle *Orshalîm al-kâlâm*, « Jérusalem des mots », où

¹¹¹ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 103.

il utilise le mot hébreu *Orshalîm* au lieu du mot arabe *al-Quds* pour dire que, d'une part l'étranger ne s'intéresse pas seulement à occuper la place, mais également à en changer le nom (*Orshalîm* au lieu d'*al-Quds*), d'autre part pour dire que cette ville lui appartient et il l'appelle comme il veut :

"وفي عزلي، طُرُقٌ للحجيج إلى أُورشليم الكلام"

« *Dans mon isolement, des chemins pour les pèlerins vers la Jérusalem des mots* »

Or, Darwich confirme que cette ville lui appartient et son nom sera toujours *al-Quds*, notamment lorsqu'il déclare dans *Ne t'excuse pas*, particulièrement dans « A Jérusalem » l'importance de cette ville en tant que lieu sacré duquel des prophètes sont montés aux cieux :

"في القدس"

أعني داخل السور القديم

أسيرُ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ بلا ذكرى تُصَوِّبُنِي"

« *A Jérusalem*

Je veux dire à l'intérieur des vieux remparts

Je marche d'un temps vers un autre sans un souvenir qui m'oriente »¹¹²

Jérusalem est le point sensible du conflit, car elle dispose d'un statut religieux. Par exemple, pour le judaïsme, Jérusalem devint le centre religieux après l'édification du Temple de Salomon. Pour le christianisme, cette ville représente le lieu où se déroulent les épisodes de la vie de Jésus tout particulièrement sa crucifixion, sa résurrection et son ascension. Pour l'islam, Jérusalem est associée au voyage nocturne *Isrâ' wâlmerâj* du prophète Mahomet. Ce statut religieux de Jérusalem a incité les trois peuples (juif, chrétien, musulman) à déclarer plusieurs guerres afin de préserver le lieu sacré auquel ils sont religieusement attachés¹¹³.

¹¹² DARWICH, M. (2006). *Ne t'excuse pas*, op. cit., p.43.

¹¹³ Le peuple juif s'efforce d'annexer totalement la ville de Jérusalem, mais lors de la division de la Palestine en 1948, cette ville reste en dehors du système de répartition. Elle est une entité séparée avec un régime juridique international spécial sous l'administration de l'ONU. Malgré la force invincible de l'ONU ainsi que son rôle dans le monde, Israël n'adhère pas à ses décisions. A titre d'exemple, en 1980, la Knesset (Parlement Israélien) vote une loi considérant Jérusalem comme capitale éternelle et indivisible d'Israël.

Le discours que Darwich adresse à autrui est un discours pacifique sans aucun type d'hostilité. L'exemple montrant cette proximité entre le Moi et autrui s'illustre dans « Au dernier soir sur cette terre » dans *Onze astres*. Darwich y évoque l'exil, mais il n'écrit pas sur le ton du malheur. Au contraire, il profite de cette douleur pour montrer les avantages issus de la cohabitation pacifique entre les différentes composantes de la société andalouse, notamment quand musulmans, chrétiens et juifs vivaient ensemble sur le même sol. De plus, il souhaite appliquer cette stratégie harmonieuse à sa terre natale : la Palestine. Le poète se sert de la tradition d'hospitalité pour enlever toute barrière sociale. Il offre à son vainqueur toutes les conditions du bonheur et du repos. Il lui offre ses maisons, son thé vert, son vin, ses pistaches, ses lits verts en bois, ses draps, ses parfums, ses miroirs et tout ce qui est nécessaire à son séjour :

"فادخلوا، أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا
شائنا أخضر ساخن فاشربوه، وقسطنا طازج فكلوه
والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس وناموا على ريش أحلامنا
الملاءت جاهزة، والعطور على أبواب جاهزة، والمرايا كثيرة "

« Entrez dans nos maisons, ô conquérants, buvez notre vin

Notre thé est vert et chaud, buvez-le, nos pistaches sont fraîches, mangez-les

Et les lits sont verts en bois de cèdre, cédez au sommeil et dormez sur le duvet de nos rêves

Les draps sont mis, les parfums déposés aux portes, et miroirs nombreux »

En revanche, sa tentative d'avoir une bonne proximité sociale avec autrui est vouée à l'échec. Le poète subit l'exil et la guerre ne cesse de s'aggraver. Il assiste aussi aux changements qui surviennent à l'extérieur où manifestations, tueries, persécutions et sang versé lui font comprendre que le calme et la stabilité ne reviendront jamais comme avant. En revanche, il continue de rêver d'une cohabitation pacifique comme il l'a montré dans « L'hirondelle des Tatars » :

"لنا خُلمٌ واحدٌ
أن يمرَّ الهواء صديقاً
وينشر رائحة القهوة العربية "

« *Nous faisons un seul rêve*

Que le vent passe en ami

Et embaume du parfum du café arabe »

En revanche, dans le moment actuel, notamment au sein de la société darwichienne, ce geste final de présenter tous les biens à autrui ne correspond pas à la mentalité du peuple. Une quantité d'articles et d'ouvrages sur le peuple darwichien, son identité, sa langue et sa culture comporte des analyses montrant le refus d'avoir une bonne relation avec autrui. Ce peuple, y compris le poète défendent ces composantes identitaires tout en ayant recours à des thématiques différentes : « femmes », « terre », « exil », « réfugiés », etc. Parmi les références bibliographiques qui indiquent le repli sur « soi », nous citons les trois ouvrages suivants : *Identité des origines, identité de devenir, L'identité dans l'exil, Culture et résistance, Identité urbaines et identités nationale* et d'autres encore. Un autre exemple est le magazine *Qântârâ*, édité par l'Institut du Monde Arabe à Paris, qui a publié en 1997 un numéro consacré au peuple de Darwich. Dans ce numéro qui ressemble à la *Revue des études palestiniennes*, aussi bien par son contenu que par le choix du peuple dont il parle (le peuple de Palestine), il évoque la question du peuple darwichien en signalant l'unité du peuple et sa résistance au conquérant. Il soutient l'idée d'unicité de ce peuple tout en signalant la dimension essentielle du territoire ou de la terre comme définition suffisante de l'identité.

Le discours de Darwich est un discours figuré. Cela signifie qu'il n'existe pas de production verbale sans figure. La sémantique cognitive et les approches de l'analyse du discours montrent que la production et l'organisation textuelle reposent sur des processus essentiellement métaphoriques : « *La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de la pensée humaine qui sont en grande partie métaphoriques [...] Le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement* »¹¹⁴.

Nous comprenons à travers ces analyses pourquoi la métaphore est souvent considérée comme la clef de voûte des figures. En ce qui concerne l'usage des figures de style, Fontanier dit :

¹¹⁴ LAKOFF, G. et JOHNSON, M. (1985). *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit, p. 16.

« Les figures [...] ne peuvent conserver leur titre de figures qu'autant qu'elles sont en usage libre, et qu'elles ne sont pas en quelque sorte imposées par la langue »¹¹⁵.

Dans la définition de G. Molinié¹¹⁶ est abordée la délicate question du sens figuré. Le sens figuré est souvent limité au sens métaphorique, lui-même réduit à une traduction en paraphrase par substitution de termes (« cet homme est un lion » = « cet homme est courageux »). Mais en réalité la métaphore, comme toutes les figures, met en œuvre des mécanismes énonciatifs et sémantiques.

Le discours du présent recueil se rapproche du discours politique. Un discours est considéré comme politique « parce qu'il est l'objet d'une lecture politique » ; il peut être tenu par un homme politique et Darwich l'est aussi. P. Fiala se donne aussi pour mission de définir le discours politique et sociopolitique tout en lui attribuant une double caractérisation, externe et interne :

« Par la situation d'abord : un discours est politique, parce qu'il est l'objet d'une lecture politique. Ce qui le définit comme politique, ce n'est pas un lexique déterminé, un certain type d'arguments ou de thèmes (...) c'est le fait que le sujet parlant, le locuteur qui le constitue désire que les auditeurs en fassent une lecture politique (...) ou bien c'est le fait que les lecteurs /auditeurs font d'un texte une lecture politique (...). Par la structure interne ensuite : le discours politique est un discours spécifique parce qu'il est fait de l'interpénétration de deux formes rhétoriques fondamentales : c'est d'abord un discours didactique qui vise à persuader, c'est-à-dire à ce que le lecteur-auditeur fasse siens les arguments présentés comme des assertions à valeur de vérités universelles (...) Le discours politique emprunte ensuite au discours polémique sa double articulation : d'un côté l'auteur réfute et combat les affirmations des adversaires (...) de l'autre il présente des assertions qui sont opposées aux premières »¹¹⁷

Ce type de discours se caractérise par un mécanisme de répétitivité et de sloganisation. C'est exactement ce qu'explique M. Tournier :

« La plupart du temps un message politique s'insère dans un tissu de redondances organisées. Nous appelons « sloganisation » l'ensemble des moments où le discours revient sur

¹¹⁵ FONTANIER, P. (1821-1827). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, p. 23.

¹¹⁶ MOLINIÉ, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Le Livre de poche. Il propose la distinction entre figures microstructurales et macrostructurales et comporte de très nombreuses entrées se référant aux concepts aristotéliens.

¹¹⁷ FIALA, P. (2007). « L'analyse du discours politique : analyse de contenu, statistique lexicale, approche sémantico-énonciative », in *Analyse du discours humaines et sociales*, Simone Bonnafous et Malika Temmar (eds.), coll. « Les chemins du discours ». Paris : Ophrys, pp. 73-89.

lui-même et pratique le déjà-dit, se durcissant ainsi en martèlements verbaux qui constituent comme l'expression primaire du message à délivrer »¹¹⁸

Comme ce type de discours est de première importance, P. Charaudeau s'intéresse à sa définition, notamment lorsqu'il signale que le discours politique est « *Une pratique sociale de construction et de gestion du pouvoir* »¹¹⁹.

Outre le lien du discours politique à la notion de pratique sociale, le discours se caractérise aussi par l'importance accordée à la dimension langagière :

« Le discours sociopolitique est profondément composite, à la fois technique, didactique, polémique, emphatique, éthique, performatif. Il énonce trivialement et dérobe simultanément ce qu'il est, à travers des combinaisons lexicales, grammaticales, énonciatives, associant le dire, le faire, l'être, le pouvoir et le devoir, les nombreuses modalités du nécessaire, du souhaitable, du possible, du certain, de la négation, de la personne grammaticale. Il est paradoxalement personnalisé et collectif, intentionnel et sans sujet stable, assertif et injonctif, finalisé, stratégique et tactique, mais traversé par les débordements langagiers et les lapsus. Il décline en les combinant les formes discursives de l'ethos, du pathos, de l'engagement, de la promesse, du présent gnominique et du futur prédictif »¹²⁰

Donc nous ne disons pas que l'analyse du discours politique ou sociopolitique se limite seulement à l'analyse du contenu, étant donné qu'elle repose non seulement sur diverses méthodologies linguistiques (pragmatique, application, énonciativisme, argumentologie), mais également sur des principes plus fondamentaux (fonctions du langage, énonciation discursive, théories d'éthos et de pathos, des lieux, des symboles, des images, etc.).

D'ailleurs, toujours dans le cadre de l'analyse du discours politique, l'une des approches ou démarches dont se servent les chercheurs lors de l'analyse d'une œuvre ou d'un discours politique est « l'approche quantitative lexicométrique », laquelle consiste à étudier statistiquement l'emploi des mots ainsi que leurs contextes d'usage. Notre recueil représente un exemple pertinent de cette méthode. Cette démarche, appelée « notionnelle-actionnelle », dans la mesure où, elle

¹¹⁸ TOURNIER, M. (1992). *Des mots en politiques. Propos d'étymologie sociale*. Lyon : ENS- édition, p. 133.

¹¹⁹ CHARAUDEAU, P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris : Vuibert, p. 256.

¹²⁰ FIALA, P. « L'analyse du discours politique : analyse de contenu, statistique lexicale, approche sémantico-énonciative », *op. cit.*, p.77.

exploite une notion pour éclairer une action, a évolué vers la fin des années soixante tout en étant une composante fondamentale de l'analyse du discours. Elle a pour objectif de définir une stratégie d'interprétation des textes consistant à émettre par l'étude quantitative et qualitative du vocabulaire des hypothèses historiques, sociologiques, politiques, sociopolitiques, externes à la linguistique.

4. Intertextualité et discours intertextuel

Le phénomène d'intertextualité est largement répandu chez Darwich. De ce fait, il nous faut mettre au claire cette notion.

Le concept d'intertextualité permet de dire que tout discours est attaché à d'autres discours. Il n'existe aucun discours ou texte singulier ou indépendant. Il insiste sur le fait que le texte n'est jamais autosuffisant puisque le lecteur fait appel à des références et des citations qu'il a lues lui-même. Dans la tradition intertextuelle, l'écrivain rédige son texte après la lecture d'un autre.

Ce concept relève d'une théorie complexe qui soulève des divergences d'opinion chez les théoriciens. En effet, il s'avère difficile de définir le concept, puisque d'une part il peut être considéré comme un phénomène de lecture et comme un phénomène d'écriture, mais aussi comme un processus ou un objet. A la lumière de toutes les théories, il semble que l'intertextualité n'a pas le même sens pour tous les théoriciens. Néanmoins, les auteurs s'accordent sur un point : celui de l'inscription du lecteur dans l'œuvre.

D'un point de vue historique, les formalistes russes sont les premiers à préconiser l'éloignement du texte d'un autre texte. Or, les premiers travaux liés à la notion d'intertextualité sont associés aux travaux d'un formaliste russe appelé M. Bakhtine. Il s'agit essentiellement du concept de la « polyphonie » :

« Le récit monologique traditionnel, dans lequel triomphe la seule voix de l'auteur, et en se concentrant sur le dialogisme – à savoir, la coexistence, au sein d'un même texte, de discours très divers »¹²¹

Cette polyphonie annule toute autonomie textuelle en faveur d'un dialogue textuel, voire intertextuel selon lequel la compréhension du texte ne s'effectue qu'à travers sa relation avec les autres textes. Outre cette polyphonie, Bakhtine invente le terme du « dialogisme » constituant

¹²¹ THUMEREL. F. (1998). *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, p. 177.

l'idée selon laquelle tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes. En définissant le terme de dialogisme, « *il n'aura cessé de relier le texte à son contexte, à son auteur, et aux auteurs qui l'ont précédé* »¹²².

La définition du dialogisme inspirera plus à celle de l'intertextualité : « *L'auteur d'une œuvre littéraire crée un produit verbal qui est un tout unique (énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire* »¹²³. Dans la même optique, Bakhtine juge inacceptable l'analyse de la langue comme un système abstrait. Le rejet de la conscience individuelle de l'énonciation et l'adoption du concept de "dialogisme" le conduisent à faire de l'interaction verbale l'élément central de toute théorie portant sur le langage :

« *Le locuteur n'est pas un Adam, et de ce fait l'objet de son discours devient, immanquablement, le point où se rencontrent les opinions d'interlocuteurs immédiats (dans une conversation ou une discussion portant sur n'importe quel événement de la vie courante) ou bien les visions du monde, les tendances, les théories, etc.* »¹²⁴

De là ressort que toute production linguistique, quelle qu'elle soit, est perçue comme un dialogue visant la présentation d'une parole nécessitant l'existence des locuteurs et des scènes d'énonciation :

« *Toute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. [...] Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci* »¹²⁵

J. Kristeva établit par la suite le lien entre les deux concepts (dialogisme et intertextualité) puis s'éloigne un peu de la définition de Bakhtine en attribuant au phénomène d'intertextualité une nouvelle définition : « *Interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle* »¹²⁶.

¹²² GIGNOUX, A.C. *Initiation à l'intertextualité, op. cit.*, p. 10.

¹²³ BAKHIINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, p. 324.

¹²⁴ *Ibid.* p. 302.

¹²⁵ BAKHTINE, M. & VOLOCHINOV, V. N. (1977). *Le Marxisme et la Philosophie du langage*. Paris: de Minuit, p.106.

¹²⁶ KRISTEVA, J. (1968). *Théorie d'ensemble*. Paris : Le Seuil. p. 311.

Kristeva, notamment en 1969, pose les fondements de l'intertextualité : « *Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)* »¹²⁷. Elle dit aussi que: « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double* »¹²⁸. Elle offre d'ailleurs une autre interprétation du mot « intertextualité » voyant dans le texte un processus dynamique au lieu d'être une production close : « *Le texte est en effet un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques* »¹²⁹.

Outre les contributions de Kristeva à la définition du concept d'intertextualité ou de dialogisme de Bakhtine, nous avons aussi l'intervention de M. Riffaterre qui dit :

« *L'intertextualité correspond à un mode de la lecture, qui commande l'interprétation du texte et qui substitue au sens « l'unité de signifiante » elle est « le mécanisme propre à la lecture littéraire*». Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens »¹³⁰

Riffaterre définit également l'intertextualité et l'intertexte, pour sa part, d'une manière très claire :

« *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* » *La trace de l'intertexte* »¹³¹

P. Sollers la définit comme suit : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »¹³²

Egalement, M. Eideldinger propose une définition du concept d'intertextualité :

¹²⁷ KRISTEVA. J. (1969). *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, p. 145.

¹²⁸ *Ibid.*, pp.84-85

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹³⁰ RIFFATERRE. M. (1983). *Sémanalyse de l'intertexte*. Toronto : Trintexte, p. 172.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² SOLLERS. P. (1971). *Théorie d'ensemble, textes réunis*. Paris : Le Seuil, p75.

« *L'intertextualité est essentiellement un phénomène d'écriture, qui revêt la valeur de déchiffrement du sens en instituant une interaction entre deux textes par l'insertion de l'un dans l'autre. Elle établit des corrélations entre un texte et d'autres textes antérieurs ou contemporains, auxquels il se réfère. Elle accomplit un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichit d'un sens nouveau* »¹³³

D'après Eideldinger, le concept d'intertextualité ou d'intertexte est fréquent dans les domaines mythique et historique. Il dit à ce propos : « *Mon projet est de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie* »¹³⁴.

Outre les contributions de Bakhtine, Kristeva, Riffaterre, Sollers et Eideldinger à l'éclaircissement du concept d'intertextualité, nous avons également celles de R. Barthes et G. Genette. Barthes indique que l'intertextualité est liée au mot « texte » qui, ce mot, est considéré comme un endroit où s'entremêlent les écrits antérieurs. Il oriente sa réflexion dans le champ littéraire en s'intéressant aux effets de lecture :

« *Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur* »¹³⁵

Genette suit ses prédécesseurs par rapport à l'intertextualité à condition que celle-ci soit remplacée par le mot « transtextualité ». Genette se met à expliquer les types de relations transtextuelles : « Intertextualité », « paratextualité », « métatextualité », « architextualité » et « hypertextualité ».

En commençant par l'intertextualité, Genette la définit en disant qu'elle est « *Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.* »¹³⁶

¹³³ EIGELDINGER. M. (1987). *Mythologie et Intertextualité*. Genève : Slatkine, p. 10.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁵ BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, p.59.

¹³⁶ GENETTE. G. (1982). *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, p. 8.

Le deuxième type « la paratextualité » se définit comme :

« *La relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage(variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.* »¹³⁷

Le troisième type est « la métatextualité » que Genette définit en tant que : « *La relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer...* »¹³⁸.

Le quatrième type « l'architextualité » est défini comme :

« *La relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésie, Essais, Le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique* »¹³⁹

Le cinquième type est « l'hypertextualité » qui renvoie à chaque texte dérivé d'un autre texte :

« *C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à*

¹³⁷ *Ibid.*, p.10.

¹³⁸ *Ibid.*, p.11.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 12.

chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant »¹⁴⁰

Genette considère plus l'intertextualité comme l'élément central du texte :

« C'est cette transcendance textuelle du texte que je baptisai alors "transtextualité": l'hypertextualité explicite et massive est une de ces façons, la citation ponctuelle et l'allusion, généralement implicite, qualifiées à cette époque d'"intertextualité", en font une autre, le commentaire, [...] rebaptisé métatexte, en est une troisième, les relations "architextuelles" entre les textes et les genres auxquels on les assigne plus ou moins légitimement en sont une quatrième, et je venais d'en rencontrer une cinquième [...]. Les œuvres hypertextuelles ne manquent presque jamais de se proclamer telles par le moyen d'un auto-commentaire plus ou moins développé, dont le titre est la forme la plus brève et souvent la plus efficace, sans préjudice de ce que peuvent encore indiquer une préface[...] »¹⁴¹

Il parle d'autres types d'intertextualité comme « l'intertextualité intralinguale », « l'intertextualité interlinguale, « l'intertextualité onomastique », « l'intertextualité macropropositionnelle » :

- Intertextualité intralinguale : nous entendons par ce type toute relation dialogique au sens bakhtinien du terme entre un discours citant « texte » et un autre discours cité dans la même ligne langue-culture. Le terme qui va à l'encontre de l'intertextualité intralinguale est celui de l'intertextualité interlinguale qui se mesure aux différentes langues-cultures.
- L'intertextualité onomastique : dans ce type, les noms renvoient à des références et peuvent être dénotatifs et connotatifs comme les noms de personnages, de journaux, de marques, de villes, de légendes, etc. Ces noms peuvent être calqués, empruntés ou même abrégés. Quand un nom est largement employé dans beaucoup de textes, ou dans un ouvrage canonique, il devient référentiel et passe de son état normal à un état de référence. Chez Darwich, les noms propres ont un ancrage référentiel. Le système de l'auteur peut être intralinguale ou interlinguale, dénotatifs et connotatifs. Prenons l'exemple suivant de l'intertextualité intralinguale chez Darwich : Al-Mutanabi et

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 13.

¹⁴¹ GENETTE, G. (1999). *Figures IV*. Paris: Le Seuil, pp. 21-22.

Imrû al-Qays, sont présentés comme des figures emblématiques de la civilisation arabo-musulmane. Il recourt également aux noms légendaires ou coraniques comme celui de Zacharie ou Ismaël. D'autres exemples de noms évoqués ou empruntés à la culture cible font foi d'intertextualité historique et mythologique : Bonaparte, Eschyle, les Tatars, Hélène, Anath, le griffon, le moineau, le corbeau, le hibou, etc. Ces noms portent une dimension historique et une entité unique. Ils s'inscrivent dans une civilisation bien définie et une culture précise. Par conséquent, ils peuvent comporter des signes linguistiques fortement identitaires chargés d'un lourd potentiel référentiel, et contenir en même temps des signes extralinguistiques universels, susceptibles de transcender les frontières temporelles et spatiales, ainsi que la diversité des langues. Chez Darwich, nombreuses sont les traces, déclarées ou camouflées, qui renvoient à des événements historiques, tels que les Croisades, l'Andalousie, les conquêtes, les conflits (notamment le conflit arabo-palestinien). Dans l'emprunt des textes historique et mythologique, nous constatons chez les critiques deux tendances générales plutôt opposées. Certains d'entre eux favorisent le recours à un vers, un mot, dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à un intertexte. D'autres préconisent d'étudier les microstructures ou les fragments du texte. En parlant des textes historique et mythique, nous signalons que ce sont les textes qui dialoguent, non les sujets. Donc l'intertextualité remplace l'intersubjectivité où le rôle du texte est plus important que celui du sujet. Or, nous disons que dans et grâce à l'intertextualité, le sujet ne meurt pas mais s'affirme. Il se transmet d'un texte à l'autre, ce qui contribue à sa divulgation.

- Intertextualité macropropositionnelle : cette intertextualité désigne les sujets « topics ». Le cadre, ainsi que la macrostructure sont les premiers éléments qui attirent l'attention dans l'œuvre de Darwich. La macroproposition, comme nous l'appliquons sur l'œuvre de Darwich, est celle de la macrostructure qui caractérise le genre du récit, ses techniques et son style.

Le recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* est truffé de poèmes classiques incorporés et adaptés aux événements ou aux situations que Darwich souhaite décrire. Il a recours à l'intertextualité poétique comme timbre littéraire et par souci de l'effet pittoresque. L'intertextualité chez Darwich se manifeste donc en mettant en relation des attestations antérieures

et des attestations postérieures, des modèles et des imitations, des emplois premiers et des emplois seconds comme nous allons le constater dans la présente partie.

Conclusion

Nous avons mentionné, dans ce chapitre, les caractéristiques du discours du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* tout en montrant les différentes relations entre les champs interdisciplinaires de la linguistique et les sciences humaines et sociales ainsi que leurs contributions à l'éclaircissement des concepts identitaires, culturels, nationaux et idéologiques.

Nous avons également pu comprendre que le texte, grâce aux différentes approches modernistes (analyse du discours, approche stylistique, approche heuristique, approche intertextuelle, etc.), ne peut jamais se comprendre sans le recours à son contexte et que le texte (fait littéraire) n'est pas écrit au hasard, mais qu'il est un représentant authentique d'une réalité sociale, identitaire, politique, etc.

Nous avons pu déduire de ce chapitre que nous ne pouvons pas étudier le recueil dans une approche proprement structuraliste, étant donné que le structuralisme ne favorise pas le recours aux contextes ou aux scènes d'énonciation tout en sachant que le recueil, dont il est question, se base sur un contexte discursif et sans lequel elle ne pourrait pas exister. Donc, il faudra rapporter ce recueil à son contexte de production selon les concepts préconisés par les partisans de l'Analyse du discours (E. Benveniste, P. Charaudeau, D. Maingueneau, D. Schiffrin, etc.).

Pour résumer, nous nous situons dans la sociolinguistique mais dans une approche centrée a priori sur le processus d'analyse des discours du type sociopolitique par le biais d'un langage discursif entre « énonciateur » et son « soi », entre « énonciateur » et « énonciataire », entre « poète » et « public ». Ainsi, l'appartenance de ces concepts à la fois identitaires et linguistiques à de nombreux champs d'études nous facilite le travail, dans la mesure où nous nous trouvons dans un champ interdisciplinaire qui nous permet d'avoir de multiples réponses à toutes ses questions.

Chapitre 2 : Le discours de l'exil

1. « Je vois mon ombre qui s'avance de loin »
2. « Un nuage dans ma main me blesse »
3. « Villageois sans malice »
4. « La nuit du hibou »
5. « L'éternité du figuier de Barbarie »
6. « Combien de fois sera-t-il fini de nous »
7. « Jusqu'à ma fin et la sienne »
8. « Le train est passé »
9. « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... »
10. « Lorsqu'il s'éloigne »

Introduction

Le discours général de Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?

Vers la fin du XIXe siècle, des mouvements nationaux comme le mouvement national arabe et le mouvement national juif font leur entrée sur la scène historique¹⁴². Les juifs ne sont plus satisfaits de leur statut en Europe, car cette dernière commence à suivre une nouvelle idéologie qui exclut totalement la communauté juive de tout acte politique ou social. Par exemple, certains pays européens (France, Allemagne, Autriche) adoptent une politique antisémite, c'est-à-dire une hostilité religieuse et radicale contre les juifs. Cela oblige la communauté juive à réfléchir sur la question de son existence et de sa stabilité. Leur problème fondamental est remis en question par de nombreux écrivains parmi lesquels il y a M. Hess (1812-1875) et L. Pinsker (1821-1891). Hess évoque la question du peuple juif à travers la publication de *Rome et Jérusalem- la dernière question nationale*. Il montre que les juifs sont dispersés en Europe et que leur statut devrait être remis en question. *A contrario*, Pinsker renie l'idée de Hess. Il ne reconnaît pas l'idée de la nécessité de l'existence d'un Etat juif : « *Les juifs ne sont pas une nation vivante. Ils sont partout étrangers. En conséquence, on les méprise. L'égalité civile et politique ne suffit pas à concilier aux juifs l'estime des peuples* »¹⁴³.

De même, Darwich donne son avis sur l'exil des juifs en partageant le point de vue de Pinsker: « *Je veux vous rappeler un point sensible. Je ne suis pas sûr que les dernières générations de juifs en Europe ou en Amérique ont le sentiment d'être en exil. Le concept de « patrie » a-t-il vécu avec vous pendant toutes les générations ? Tous les juifs étaient-ils nostalgiques de cette patrie ? Mais tout Palestinien se rappelle qu'il avait une patrie et qu'il en a été exilé. Tous les juifs ne se souviennent pas de cela, car deux mille ans ont passé. Chez le Palestinien, la patrie n'est pas un souvenir ou un concept intellectuel. Chaque Palestinien est un témoin de la déchirure* »¹⁴⁴

T. Herzl (1860-1904), père fondateur de l'Etat juif, tient compte des avis de ses précurseurs (Hess et Pinsker), mais ses idées se différencient des leurs dans la mesure où il croit à la nécessité

¹⁴²Voir PAPPE, I. (2000). *La guerre de 1948 en Palestine aux origines du conflit israélo-arabe*. Paris : La Fabrique.

¹⁴³THEODOR, H. (2003). *L'État des Juifs, suivi d'Essai sur le sionisme : de l'État des juifs à l'État d'Israël*, trad. K. Claude. Paris : la découverte, p.116. Voir également PINSKER, L. (2006). *Autoémancipation ! Avertissement d'un juif russe à ses frères*. Paris : Editions mille et une nuits.

¹⁴⁴ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore, op. cit.*, p.121.

de développer un rassemblement du peuple juif dans un endroit précis comme c'est le cas de tous les peuples du monde. Il justifie ses idées en se fondant sur la situation difficile des juifs en Europe. Par exemple, la France, pour lui, n'est plus l'asile de la tolérance à cause de la crise économique d'où émane un antisémitisme ancestral soutenu par l'imposition des enseignements religieux autres que ceux des juifs. Par conséquent, les juifs y sont attaqués pour les deux motifs suivants : tantôt pour être les dépositaires d'une religion différente de celle de la majorité de la population européenne (majorité chrétienne et majorité musulmane), tantôt pour être dépositaires d'une religion et d'une culture qui menacent l'existence des autres.

De même, la condamnation d'Alfred Dreyfus¹⁴⁵ dessille les yeux de Herzl. Face à cet acte antisémite, il commence, en effet, à prendre conscience de l'urgence d'une action rapide et efficace pour défendre le peuple juif qui est de plus en plus méprisé non seulement en Europe, mais également dans toute partie du monde comme l'Asie et l'Amérique du sud. Pour ce faire, les juifs s'orientent vers une force coloniale « l'Angleterre » pour qu'elle les protège de tout type d'antisémitisme. L'Angleterre, à son tour, au lieu de construire une nation arabe unie après le mandat britannique (1920-1948), décide de leur donner la terre de la Palestine. Cela se réalise à la suite de la déclaration Balfour en 1917. Il s'agit d'une déclaration officielle de novembre 1917, sous forme de lettre, adressée par Lord Arthur Balfour (1848-1930), ministre britannique des affaires étrangères, à Mord Lionel Walter Rothschild (1868-1937), vice-président des députés juifs, dans laquelle il confirme l'établissement en Palestine d'un foyer national pour les juifs et le contrôle administratif des juifs non seulement en Palestine, mais également dans les pays arabes voisins :

« Cher Lord Rothschild, j'ai le grand plaisir de vous adresser, de la part du gouvernement de Sa Majesté, la déclaration suivante, en sympathie avec les aspirations juives sionistes ; cette déclaration a été soumise au Cabinet et approuvée par lui. Le gouvernement de Sa Majesté envisage favorablement l'établissement en Palestine d'un Foyer national pour le peuple juif, et il emploiera tous ses efforts pour faciliter la réalisation de cet objectif, étant clairement entendu que rien ne sera fait qui porte atteinte aux droits civils et religieux des communautés

¹⁴⁵Il s'agit d'un conflit social et politique majeur de la troisième république survenue à la fin du XIX^{ème} siècle autour de l'accusation de trahison faite au capitaine juif Alfred Dreyfus. Il fut condamné à une peine pour avoir prétendument livré des documents secrets français à l'empire allemand.

non juives de Palestine ainsi qu'aux droits et aux statuts politiques dont les Juifs jouissent dans les autres pays »¹⁴⁶

En 1993, A l'occasion des accords d'Oslo entre l'Autorité palestinienne et le gouvernement israélien, Mahmoud Darwich a présenté pour la première fois *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* Darwich (énonciateur) pose une question à son énonciataire en utilisant un moyen d'interrogation partielle (pourquoi) et dont la réponse exige que nous fassions appel au contexte d'énonciation.

L'un des contextes que nous employons dans le cadre de ce recueil est le contexte politique darwichien, plus particulièrement les accords d'Oslo signés le 13 septembre 1993. Il s'agit des accords signés à Washington entre Yasser Arafat et Itzhak Rabin. Les accords sont composés de lettres de reconnaissance réciproque. L'OLP (Organisation Libérale de la Palestine) reconnaît la légitimité d'Israël ainsi que son droit à exister en paix et en sécurité tout en renonçant à tout acte de violence ou de terrorisme contre ce pays. En revanche, Israël, pour sa part, reconnaît l'OLP comme le représentant unique et légitime du peuple palestinien. L'établissement de deux régions palestiniennes, une en Cisjordanie, l'autre à Gaza est également prévu dans les accords d'Oslo.

Ces déclarations restent seulement sur le papier jusqu'au 4 mai 1994 lorsque Yasser Arafat et Itzhak Rabin se rencontrent afin de signer la mise en application de la déclaration du 13 septembre 1993, le plus souvent le retrait des forces israéliennes des territoires occupés à la suite de la guerre de Six jours en 1967, et le transfert du pouvoir à l'Autorité palestinienne qui, à son tour, devait garantir la paix d'Israël en Cisjordanie et à Gaza.

A la suite de ces accords¹⁴⁷, les Palestiniens ont ignoré le droit au retour des réfugiés expulsés en 1948 en faveur d'un Etat palestinien en Cisjordanie et à Gaza. Ces accords représentent la source d'un grand désespoir chez Darwich qui avait déjà déclaré son refus tout en démissionnant de l'OLP.

Le présent recueil représente une deuxième réaction de Darwich, celui qui avait quitté obligatoirement son pays en rêvant toujours d'y retourner. Il résiste avec des mots tout en reprochant à l'Autorité palestinienne son silence vis-à-vis de la confiscation de sa terre natale et

¹⁴⁶ La déclaration Balfour se trouve en ligne sur le site suivant : https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9claration_Balfour_de_1917

¹⁴⁷ Voir Annexe B.

de l'oubli de son identité. D'un point de vue métaphorique et en commençant par le titre du recueil, le « cheval » représente le réfugié car le cheval se caractérise par un enracinement dans la terre comme il est aussi le cas du réfugié dont l'avenir est inconnu. D'ailleurs, Darwich reproche à une autre personne tout en ayant recours au pronom « tu » qui représente le père, non pas le père biologique, mais tout homme responsable de son exil. Cet homme est Yasser Arafat que Darwich nomme « le père de la cause palestinienne ».

Le poète adresse un discours identitaire à un ensemble de destinataires comme les leaders arabes, l'étranger, même à son Moi, ce qui nous aide à comprendre la nature de la relation entre ce poète et ses destinataires.

Dans ce long recueil, comme cité précédemment, Darwich s'appuie sur l'histoire en tant que base profonde de sa réflexion. C'est pourquoi nous y voyons des thèmes variés évoquant la perte de l'identité, l'exil, la nostalgie et la mémoire. Dans les pages qui suivent, nous allons procéder à une analyse détaillée des vers indiquant cette perte d'identité, cet exil, cette nostalgie et cette mémoire.

2.1- « Je vois mon ombre qui s'avance de loin »

L'exil, très présent dans ce recueil, dit le lieu, sa nature et cherche à échapper à la splendeur du mythe afin d'aborder la vie quotidienne. Il exprime une réalité douloureuse à partir d'éléments simples de lieu et de vie humaine.

La réalité de Darwich est transportée. Elle n'est jamais installée en un seul lieu mais portée sur les épaules, dans la langue, dans les perceptions et dans la conscience. Il vit simultanément au centre de la scène et en dehors d'elle.

Le poète a l'occasion de se pencher sur lui-même afin de se contempler, de méditer l'image du passé et du présent. Qu'était-il il y a quarante ans ? Qu'était-il à Beyrouth, à Tunis, à Damas ? La langue arabe que devient-elle ? L'Autre que fait-il ? Nombreuses sont les expériences personnelles du poète qui répondent largement à ces questions.

D'ailleurs, l'exil n'est pas forcément dans l'éloignement de la patrie. Avant le premier départ du poète, Darwich était étranger dans sa propre patrie. Il y était exilé et prisonnier, mais ceci n'a pas influencé un seul instant les liens qu'il gardait avec son pays (liens nationaux, identitaires et

culturels). L'exil est profondément ancré en lui à tel point qu'il ne peut pas écrire sans lui. Il le porte où il ira et le ramène à sa première maison.

L'exil ne finit jamais que ce soit au sein de la patrie ou ailleurs. Nous pouvons être exilé dans la langue, dans l'amour et dans l'attitude vis-à-vis de la justice. L'exil véritable est celui que nous ressentons dans sa patrie, l'exil intérieur. Après tout, l'exil n'est-il pas l'une des sources de la création littéraire à travers l'histoire ? Il est à dire – et ceci est important à signaler- que l'homme qui est en harmonie parfaite avec son identité, sa société et sa culture ne peut pas être un créateur. Il lui faut normalement une forte tension intérieure afin de transgresser les règles, condition nécessaire de toute production littéraire.

Tout poème, dans ce recueil, est une expression d'un exil et d'une *altérité*. Pourtant, Darwich ne s'en plaint pas car l'exil, d'après lui, est une source d'inspiration dans son écriture. Il lui a permis de voyager entre les cultures, entre les peuples, entre les civilisations. Ces voyages lui permettent aussi d'observer l'Autre, l'occupation, le paysage et la prison. Disparaître ailleurs dans le monde représente une libération à l'aide de laquelle le poète lit et écoute de la poésie européenne qui l'aide à pardonner à son adversaire, puisqu'il est aussi exilé.

En ce qui concerne « Je vois mon ombre qui s'avance de loin », il s'agit du premier poème introductoire du recueil. Darwich évoque l'exil, mais ne le dit pas de manière directe « je suis exilé », il s'appuie plutôt sur un processus de description d'un éloignement des moments précieux. Il se souvient de beaucoup de symboles comme les fenêtres, les mouettes, les camions de soldats, le pain, le vin, etc. Etant exilé, Darwich n'a pas l'intention de chasser l'Autre ; au contraire, il profite de cette crise identitaire afin de faire la paix avec lui, ce qui lui permet en fin de compte de retourner à sa terre.

Depuis le premier vers, nous voyons un moment d'exil où Darwich se met devant la fenêtre de sa maison afin de se rappeler les événements de son village. Il se compare à une fenêtre en utilisant une analogie « ainsi qu'une fenêtre », puisque tous les deux sont témoins des événements douloureux que subit son village :

"أطلُّ كَشْرَفَةِ بَيْتٍ، عَلَى مَا أُرِيدُ"

« Ainsi qu'une fenêtre, j'ouvre sur ce que je veux »

Etant exilé, il ne reste plus à Darwich que de se souvenir d'un temps où les amis viennent apporter du pain, du vin et des romans. Il s'agit généralement d'un sentiment de soumission et d'une incapacité à supporter le réel ou à affronter la dureté de l'exil. C'est pourquoi le poète se recourt au passé afin d'apaiser son âme. Il maintient la tradition d'hospitalité et sa relation intime avec ses amis en tant que composante de son identité. Il utilise le vin, car celui-ci l'aide à reconstituer sa mémoire du passé tout en s'abstrayant du moment présent (moment d'exil) :

"أُطِلُّ عَلَى أَصْدِقَائِي وَهُمْ يَحْمِلُونَ بَرِيدَ الْمَسَاءِ

نَبِيذاً وَخَبِزاً وَبَعْضَ الرِّوَايَاتِ

وَالْأَسْطُورَاتِ"

« *J'ouvre sur mes amis qui apportent le courrier du soir*

Du pain, du vin, quelques romans

Et des microsillons »

Dans le même sens, le travail de mémoire est toujours présent dans ce poème. Le poète repose sur un ensemble d'images contradictoires qui imprègnent le style de son écriture. Un exemple de ces images est celui des « mouettes » et des « camions de soldats ». Il se souvient du moment où se sont rencontrés les mouettes (qui représentent son Moi) et les camions de soldats (qui représentent les étrangers). Le moment duquel parle Darwich est celui de 1948 qui marque la création de l'Etat d'Israël (la venue de l'Autre) et en même temps celle de la *Nakba*. Cet évènement tragique de la mémoire darwichienne a entraîné le déplacement de plus de 800 000 Palestiniens, dont Darwich, qui voulaient fuir la guerre pour devenir des réfugiés dans les différents pays.

D'un point de vue linguistique, le poète a opté pour l'usage du verbe « changer » pour dire que sa vie a été changée d'une « vie heureuse » en « vie triste ». D'un point de vue des figures de style (l'approche stylistique), Darwich utilise des anaphores (répétition de(s) même(s) terme(s) en début de plusieurs phrases, de plusieurs vers, de plusieurs propositions. On martèle ainsi une idée, on insiste, on souligne.) qui est la répétition de la formule « j'ouvre », *Orîlô* en arabe, s'occupant de parler des lieux :

"أُطِلُّ عَلَى تَوَرِّسٍ وَعَلَى شَحَنَاتِ جُنُودٍ

تُعَيِّرُ أَشْجَارَ هَذَا الْمَكَانِ"

« J'ouvre sur des mouettes et des camions de soldats

Qui changent les arbres de ce lieu »

Dans une autre scène, Darwich nous renvoie à l'image de son voisin émigré au Canada. Son voisin avait laissé son « chien » avant qu'il parte comme le père de Darwich avait laissé son « cheval » pour garder la maison. Il donne l'exemple de son voisin pour dire qu'il ne s'agit guère d'un problème individuel, mais plutôt d'un problème collectif. Autrement dit, Darwich emprunte le genre de la biographie pour exhumer sa mémoire individuelle qui est, en même temps, une mémoire collective. En utilisant l'anaphore « j'ouvre », Darwich dit :

أُطَلِّ عَلَى كَلْبِ جَارِي الْمُهَاجِرِ
مِنْ كَنْدَا، مِنْذَ عَامٍ وَنِصْفٍ "

« J'ouvre sur le chien de mon voisin émigré

Il y a un an et demi, du Canada »

Ensuite, celui qui suit Darwich dans les scènes qu'il a dessinées dans ce poème pour parler de son exil constate qu'il a changé de type d'images qu'il utilise « l'image de la fenêtre, celle des mouettes, celle des soldats, celle des arbres, etc. » pour aller vers l'emprunt d'images beaucoup plus complexes. Il s'agit d'une image historique, celle d'Abou a-Tayyib al-Mutanabbi exilé de Tibériade vers l'Égypte sur un cheval comme c'est le cas pour Darwich. Le poète essaie de se rappeler les personnages qu'il a connus avant l'occupation de sa terre. Parmi ces personnages, nous avons Abou a-Tayyib al-Mutanabbi (le symbole de la poésie arabe, du courage et d'aspiration) qui est venu à l'esprit de Darwich lorsqu'il s'est mis à exposer la cassette de ses souvenirs à travers l'usage du verbe « ouvrir » avec un déictique personnel/autobiographique « je » :

" أُطَلُّ عَلَى اسْمِ " أَبِي الطَّيِّبِ الْمُتَنَبِّيِّ "
المسافر من طبريّا إلى مصر
فوق حصان النسيّد "

« J'ouvre sur Abou a-Tayyib al-Mutanabbi

Parti de Tibériade vers l'Égypte

Sur le cheval du chant »

Darwich, en utilisant toujours un style de comparaison, essaie de lier son histoire de départ à celle d'Al-Mutanabbi, puisqu'il y a une similitude. Darwich a déjà quitté son pays pour ensuite être exilé en Egypte en 1971. Dans *Ne t'excuse pas*, il montre l'histoire d'Al-Mutanabbi dans son poème « Le voyage d'Egypte d'Al-Mutanabi » où ce poète indique son exil dans plusieurs pays arabes, y compris l'Egypte, l'Irak et la Jordanie. D'un point de vue de la langue, le poète utilise des verbes à caractère négatif comme « partir », « ne pas revenir », « tomber », « dérober », « ne pas trouver », etc. Certains de ces verbes sont conjugués avec un « je » qui est celui de Darwich se mettant dans la peau d'Al-Mutanabi : « Je suis sur le départ », « je me hâte dans des pays qui me dérobent les noms », « je suis tombé ». Que ces verbes soient conjugués avec un déictique personnel ou avec un autre, ils s'occupent de raconter l'état d'exil des deux poètes :

"للنيل عاداتٌ
وإني راحلٌ
أمشي سريعاً في بلادٍ تسرقُ الأسماءَ مِنِّي
قد جئتُ من حَلَبٍ، وإني لا أعود إلى العراقِ
سَقَطَ الشمالُ فلا أُلقي
غير هذا الدربِ يَسْتَبِينِي إلى نفسي... ومصر "

« Le Nil a ses habitudes

Et je suis sur le départ

Je me hâte dans des pays qui me dérobent les noms

Venu d'Alep, je ne reviens pas en Irak

Le Nord est tombé et je ne trouve

Que ce chemin qui me tire vers moi-même et... l'Egypte »¹⁴⁸

¹⁴⁸ DARWICH, M. (2006). *Ne t'excuse pas*, op. cit., p. 55.

Le poète annonce aussi le déracinement et l'exil en délivrant l'image du Moi représentée par la formule « la rose de perse », en train de grimper la « clôture de fer ». Cette « clôture de fer » représente aujourd'hui le mur de séparation que l'étranger avait construit en 2002¹⁴⁹ :

"أطلُّ على الوُرْدَةِ الفارسيَّةِ تصعدُ
فوق سياج الحديدِ"

« J'ouvre sur la rose de perse qui grimpe

La clôture de fer »

Après l'image de la « rose de perse » en train de grimper la « clôture de fer », ce sont les traits du Moi darwichien qui apparaissent. Sa présence et sa volonté s'imposent dans le poème. Ni le temps, par son absence, ni l'espace devenu occupé ne permettent de partir avec honneur lors de la séparation. L'« ipséité arabe » est lexicalement présentée en tant qu'un « arbre ». Darwich utilise l'arbre en tant que symbole de son Moi, présent et résistant contre toute tentative de déracinement et de perte. L'arbre est connu par sa force, sa protection, sa stabilité et sa résistance contre tout type de changements météorologiques (vent, tempête, tonnerre). Tel est aussi le Moi darwichien. Il veille à ce que son peuple (son moi) soit protégé/stable toute la nuit, car l'ennemi choisit la nuit en tant que temps d'attaque.

Le poète choisit l'arbre, d'une part pour remplacer son peuple, enraciné sur sa terre, d'autre part pour remplacer l'âme du poète qui protège son peuple, même si sa manière de protection est artistique : la poésie. D'ailleurs, il se trouve dans le poème une forte personnification (elle représente une chose ou une idée sous les traits d'une personne), qui est celui de « l'arbre ». Le poète donne à l'arbre les traits d'un être humain ayant la capacité de garantir une protection « l'arbre protège la nuit ». Outre la personnification, nous avons aussi un parallélisme (répétition de la même construction de phrase, autrement dit de la même structure syntaxique, notamment la formule « j'ouvre sur » au présent de l'indicatif, répété maintes fois dans le poème :

¹⁴⁹ En juin 2002, le gouvernement israélien décide de construire un mur séparant le côté palestinien du côté israélien. Ce mur détruit des milliers de maisons et de terres agricoles, car il s'établit sur les terres palestiniennes les plus fertiles et les plus arrosées. Il sépare les villes et les villages palestiniens les uns des autres, ce qui rend difficile toute vie sociale, économique, éducative et culturelle. Par exemple, les Palestiniens n'ont plus accès aux hôpitaux et aux lieux éducatifs. Certains d'entre eux sont privés de l'éducation à cause de la construction du mur.

"أَطْلُ عَلَى شَجَرٍ يَحْرُسُ اللَّيْلَ مِنْ نَفْسِهِ
ويحرس نَوْمَ الَّذِينَ يُحِبُّونَنِي
مَتَيْتَا "

« J'ouvre sur des arbres qui protègent la nuit d'elle-même

Et veillent le sommeil de ceux qui m'aimeraient

Mort »

A l'aide de ces symboles, qu'ils soient ceux désignant le moi comme « l'arbre », « la rose de perse », « Al-Mutanabi », « les mouettes » ou ceux désignant autrui comme « la clôture du fer » et « les camions de soldats », le poète révèle la crise identitaire à son plus haut degré de complexité. L'identité darwichienne n'appartient plus à ceux qui l'avaient créée, depuis que les traces de leur passage ont été effacées par les conquérants ou les étrangers.

L'expulsion du Moi darwichien de sa terre est devenue une réalité dont personne ne peut nier l'existence. Cela s'attribue à la venue de « l'étranger », considéré désormais comme un « vent » visant le déracinement du peuple. Darwich renonce au circonstanciel pour un exercice de la langue qui en condense l'énergie afin, par elle, de ranimer le soulèvement originel contre la condition mortelle dont la forme présente est l'oppression. Ce sentiment de déracinement est renforcé par l'image de la « femme ensoleillée » en elle-même. Cette femme ne peut pas s'ensoleiller aujourd'hui à cause du vent. D'un point de vue lexical, le « vent » et le « soleil » sont deux mots contradictoires, le premier représente le déracinement, tandis que le second incarne le calme que le poète cherche :

"أَطْلُ عَلَى الرِّيحِ تَبَحُّثٌ عَنِ وَطَنِ الرِّيحِ فِي نَفْسِهَا
أَطْلُ عَلَى امْرَأَةٍ تَتَشَمَّسُ فِي نَفْسِهَا "

« J'ouvre sur le vent qui quête sa patrie dans le vent

J'ouvre sur une femme qui s'ensoleille en elle-même »

Le thème de l'exil continue son chemin dans « Je vois mon ombre qui s'avance de loin ». Puisque le départ du Moi darwichien et de celui de son peuple évoque le temps passé, Darwich veut montrer, dans ce poème, le besoin de parler de la nostalgie et de la mémoire du passé

heureux, représenté par la « femme ensoleillée », signe de stabilité, et le passé malheureux, représenté par le « vent », signe d'errance, s'occupant d'arracher le peuple. Aussi, ce passé heureux est expliqué par le recours à une image religieuse, celle racontant le cortège des prophètes anciens montant nu-pieds vers Jérusalem. Darwich veut montrer que l'identité qu'il a perdue n'est pas seulement celle d'un « lieu normal », mais celle d'un lieu sacré « Jérusalem ». En commençant par l'anaphore « j'ouvre sur », Darwich dit :

"أُطَلُّ عَلَى مَوْكِبِ الْأَنْبِيَاءِ الْقَدَامِي
وَهُمْ يَصْنَعُونَ حُفَاةً إِلَى أُورُشَلِيمِ"

« J'ouvre sur le cortège des prophètes anciens

Montant nu-pieds vers Jérusalem »

D'un point de vue lexical, Darwich utilise le mot « prophète », non pas pour indiquer un prophète particulier, mais afin d'indiquer le besoin d'avoir un nouvel homme (nouveau prophète) qui ressemble aux anciens pour ce nouveau temps (le temps où le peuple du poète s'est fait exiler de sa terre pour aller vers une vie d'exil). Le poète semble être à la recherche d'une personne, capable de faire des miracles comme l'ont fait les anciens prophètes avec leurs peuples. Il souhaite qu'un nouveau prophète se fasse envoyer pour faire sortir son peuple d'un état de malheur en état de bonheur. D'ailleurs, l'adjectif « nouveau » est répété deux fois. Cette répétition a pour objectif de dire que « l'innovation » est nécessaire et elle devrait se mettre en place :

"وَأَسْأَلُ: هَلْ مِنْ نَبِيِّ جَدِيدٍ
لِهَذَا الزَّمَانِ الْجَدِيدِ؟
أُطَلُّ كَشْرَفَةِ بَيْتِ، عَلَى مَا أُرِيدُ"

« Et j'interroge : Est-il un nouveau prophète

Pour ce temps nouveau ?

Ainsi qu'une fenêtre, j'ouvre sur ce que je veux »

Dans « Eloge de l'ombre haute », Darwich prétend d'être le prophète de son époque, étant donné qu'il s'occupe de raconter la perte de son identité. D'un point de vue linguistique, Darwich utilise ce que l'on appelle en arabe *ism tafdil*, le superlatif en français. Il se présente en

tant qu'un prophète supérieur à tout autre prophète ou poète : « le prophète des prophètes » et « le poète des poètes » :

"وأنا نبيُّ الأنبياءِ

وشاعرُ الشعراءِ

منذ رسائلِ المصريِّ في الواديِّ إلى أشلاءِ طفلٍ في شاتيلا "

« Je suis le prophète des prophètes

Le poète des poètes

Depuis les missives de l'Egyptien dans la Vallée aux restes d'un enfant à Chatila »¹⁵⁰

Après l'emprunt des mots issus d'une image religieuse tels que « prophète » ou « Jérusalem », Darwich se dirige dans sa défense identitaire vers une image montrant les efforts que déploie son peuple afin de confirmer son existence sur sa terre, notamment l'image d'une personne qui tient l'écharpe de sa mère lors de la première *Intifada* en 1987.

En effet, les caractéristiques de cette *Intifada* (révolution des pierres) sont montrées dans les propos de Darwich :

« L'atroce simplicité de l'intifada, les pierres contre les fusils, le désir d'indépendance contre la volonté d'occupation, la dignité et le courage contre la déchéance et le désarroi étaient en train de gagner la bataille de l'opinion publique. Les mots retrouvaient leur sens et le débat pouvait s'ouvrir »¹⁵¹

Darwich exprime son sentiment sur l'*Intifada* en disant :

« Mon sentiment était tout à fait différent. J'ai senti que l'*Intifada* était la seule réponse simple, la seule et véritable réponse que ramenait la question au Lieu de la question, qui ramenait le sujet dans son contexte. Elle a libéré le peuple palestinien de la paresse qu'autorisait l'existence même de l'OLP »¹⁵²

¹⁵⁰ DARWICH, M (2011). *Nous Choisissons Sophocle et autres poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar*. Paris : Actes Sud, pp. 52-53.

¹⁵¹ DARWICH, M. *Palestine mon pays. L'affaire du poème... op. cit.*, p. 14.

¹⁵² DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore, op. cit.*, p. 137.

Dans le cadre de l'usage d'une anaphore « j'ouvre sur », qui donne une impression d'insistance, de symétrie et renforce notre propos et permet à Darwich de jouer avec les sonorités pour produire une musique, Darwich souhaite revenir à son enfance en employant également une interrogation à visée exclamative : « Qu'advient-il si j'étais à nouveau enfant ? », comme s'il voulait dire que son retour ne va pas affecter la vie d'autrui. D'un point de vue discursif, les deux déictiques « à moi » et « à toi » sont polysémiques, tantôt le poète s'adresse à autrui en lui délivrant son souhait de parvenir à une cohabitation « si je revenais à toi », tantôt il s'adresse à son enfance en indiquant la nécessité impérieuse d'y revenir : « si tu revenais à moi », où le « toi/tu » représente l'enfance :

"أطلُّ على صورتي وَهَي تهرب من نفسها
إلى السُّلم الحجريِّ
وتحمل منديل أُمِّي وتخفق في الريح
ماذا سيحدث لو عُدْتُ طفلاً؟
وعُدْتُ إليك، وعدت إليَّ"

« J'ouvre sur mon image qui fuit

Vers l'escalier de pierre

Elle tient l'écharpe de ma mère et bat au vent

Qu'advient-il si j'étais à nouveau enfant ?

Si je revenais à toi, si tu revenais à moi »

Darwich reprend son évocation des événements historiques et religieux du passé avec l'usage anaphorique et permanent du verbe pronominal « s'ouvrir ». Il fait allusion à l'histoire du prophète Zacharie qui est l'un des prophètes que Dieu a envoyés aux peuples afin de les faire sortir des ténèbres et les diriger vers la lumière. L'histoire de Zacharie commence lorsqu'il vieillit sans avoir d'enfants. Cette problématique l'a inquiété. C'est pourquoi il a imploré Dieu afin qu'il lui accorde un descendant. Le Coran relate l'évènement :

« Lorsqu'il invoqua secrètement son Seigneur, Et dit : « O Seigneur ! Mes os se sont affaiblis et ma tête s'est couverte de cheveux blancs. Cependant, Seigneur, je n'ai jamais été déçu en

*T'invoquant ». Je crains le comportement de mes héritiers, après moi. Et ma femme est stérile. Accorde -moi, de Ta part, un descendant qui hérite de moi »*¹⁵³

Par conséquent, Dieu a répondu favorablement à sa demande en lui envoyant des anges qui lui annoncent un fils dont le nom sera (Jean le Baptiste) :

« Ô Zacharie, nous t'annonçons un fils dont le nom sera (Jean le Baptiste). Personne avant lui n'a porté ce nom »¹⁵⁴

Dans cette vision religieuse, Darwich essaie de lier son histoire personnelle, celle de sa solitude ou de son exil à l'histoire de Zacharie. Il voudrait dire que rien n'est impossible et que son retour aura lieu comme Zacharie a réussi à avoir un fils malgré son vieil âge :

"أطلُّ على جذع زيتونةٍ خُبَّأَتْ زكريَّا"

« J'ouvre sur le tronc d'un olivier qui cacha Zacharie »

Darwich s'ouvre également sur *Lisân al-'Arab* (arabe : لسان العرب, littéralement *la Langue des Arabes*). Il s'agit essentiellement d'un dictionnaire encyclopédique de la langue arabe englobant la lexicologie arabe depuis le IXe siècle. La rédaction de ce dictionnaire a été réalisée par Muhammad Ibn Mânzûr. Darwich fait référence à ce dictionnaire pour rappeler une catastrophe linguistique, celle de la suppression de l'Autre de quelques mots en faveur d'autres mots comme le mot *al-Quds* qui a été remplacé par le mot hébreu *ôrshalîm* (exil dans la langue). Darwich souhaite rappeler ces mots pour qu'ils ne disparaissent pas :

"أطلُّ على المفردات التي انقَرَضَتْ في لسان العرب"

« J'ouvre sur les mots disparus dans Lisân al-'Arab »

Nous constatons que Darwich utilise beaucoup de symboles comme le symbole religieux (l'histoire de Zacharie), le symbole littéraire (l'histoire d'al-Mûtanabbi), le symbole linguistique (*Lisan al-'Arab*), le symbole historique (l'histoire des Perses, des Byzantins et des Sumériens), le symbole poétique/philosophique (Tagore largement connu par le traitement des sujets des pauvres et des exilés) dans un processus anaphorique à l'aide du verbe « ouvrir » :

¹⁵³ Il s'agit des versets 3-6 de la sourate 19.

¹⁵⁴ *Ibid.*, verset 7.

"أُطِّلَ عَلِي الْقُرْسِ، وَالرُّومِ، وَالسُّومَرِيِّينَ،
وَاللَّاجِنِيِّينَ الْجُدُّ..."

أُطِّلَ عَلِي عَفْدَى فَقِيرَاتِ طَاغُورَ
تَطْحَنُهُ عَرَبَاتُ الْأَمِيرِ الْوَسِيمِ..."

« J'ouvre sur les Perses, les Byzantins, les Sumériens

Et les nouveaux réfugiés...

J'ouvre sur le collier d'une pauvre de Tagore

Pulvérisé sous le carrosse du prince charmant... »

Outre l'histoire de « Zacharie », représentant une image religieuse, Darwich mentionne l'histoire de la « huppe » avec le roi Salomon. Salomon compte parmi les plus éminents prophètes de Dieu. Il hérita de la prophétie et de la position royale de son père Dawud. Pourtant, il ne s'agit pas d'héritage des biens matériels, mais d'une science et du savoir. Les biens matériels sont plutôt distribués aux pauvres et aux nécessiteux n'ayant pas de liens familiaux avec eux. Le Coran relate l'évènement :

« Nous avons effectivement donné à David et à Saloman une science : et ils dirent : « Louange à Allah qui nous a favorisés à beaucoup de ses serviteurs croyants ». Et Salomon hérita de David et dit : « Ô hommes : On nous a appris le langage des oiseaux ; et on nous a donné part de toutes choses. C'est là vraiment la grâce évidente. Et furent rassemblées pour Salomon, ses armées de djinns, d'hommes et d'oiseaux, et furent placées en rangs »¹⁵⁵

Après la mort du père de Salomon, ce dernier devint roi. Il pria Dieu de lui donner un royaume. Dieu exauça son vœu. Outre l'héritage du royaume, Dieu lui donna beaucoup d'autres qualités. Il lui donna la capacité de commander le vent, comprendre les animaux et leur parler. Un jour, le roi rassembla son armée qui était composée de bataillons comprenant hommes, djinns, oiseaux et autres animaux. Il les a mis en marche en direction d'Ascalon (en Palestine). A Jérusalem, le roi construisit un magnifique temple connu aujourd'hui sous le nom du Dôme du Rocher afin d'inviter les gens à adorer Dieu. De là, de nombreuses personnes rejoignirent le roi pour effectuer ensuite le pèlerinage à la sainte mosquée de la Mecque. Après avoir accompli leur

¹⁵⁵ Il s'agit des versets 15-17 de la sourate 27.

pèlerinage, elles voyagèrent au Yémen à la recherche d'eau. Salomon chercha la huppe, ayant la capacité de détecter l'eau sous la terre, mais il ne la trouva pas. Il envoya toutes sortes de message à cette huppe, mais elle ne répondit pas. Pris de colère, il déclara que si l'oiseau n'avait pas de bonnes raisons pour justifier son absence, il serait puni sévèrement. Darwich se compare ainsi à la huppe épuisée par les reproches de son maître (l'Autre) :

"أُطِّلُ عَلَى هَذِهِ مُجَهِّدٍ مِنْ عَتَابِ الْمَلِكِ"

« *J'ouvre sur une huppe qu'épuisent les reproches* »

Darwich déclare les raisons pour lesquelles il décide de citer l'image de la huppe : « *La huppe est une expérience particulière dans ma poésie. J'ai voulu utiliser des moyens d'expression sans limites. J'ai voulu me jeter dans de nouvelles formes* »¹⁵⁶

Darwich a constaté dans l'histoire l'éclatement, l'errance, l'exil et la disparition de son Moi. En même temps, il est conscient de la nouvelle terre que l'Autre, représentée métaphoriquement par l'usage du mot « cendre », décide de créer. Etant apeuré il s'interroge sur le futur incertain de son pays quand tout devient « cendre ». Son inquiétude s'illustre avec l'usage d'une interrogation partielle : « Qu'advient-il, qu'advient-il après la cendre ? » :

"أُطِّلُ عَلَى مَا وَرَاءَ الطَّبِيعَةِ:

مَاذَا سَيَحْدِثُ، مَاذَا سَيَحْدِثُ بَعْدَ الرَّمَادِ؟

أُطِّلُ عَلَى جِسْمِي خَائِئاً مِنْ بَعِيدٍ"

« *J'ouvre sur l'au-delà de la nature* :

Qu'advient-il, qu'advient-il après la cendre ?

J'ouvre sur mon corps apeuré de loin »

De même, l'exil continue à être sans aucun doute l'un des thèmes majeurs de la poésie darwichienne. Dans « Je vois mon ombre qui s'avance de loin », la séparation de la terre à l'instar de la guerre de 1948 a incité le poète à s'interroger sur son destin après l'accord de paix entre Israël et l'OLP en 1993. La répétition du verbe « ouvrir » avec le déictique « je » corrobore l'idée selon laquelle le temps et la terre risquent d'être perdus à tout jamais. Si le Moi darwichien, chassé de

¹⁵⁶ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 116.

sa terre, ne peut trouver refuge nulle part, il reviendra donc de se comparer à un « oiseau » éternellement en plein vol. De fait, il doit garder sa langue dans son esprit et tout processus de paix pour qu'il puisse, d'une part tenir la main d'une femme en pleine liberté, d'autre part pour que la stabilité, représentée par le terme « le sac et le ressac », revienne comme avant. Darwich dessine aussi l'image d'Eschyle¹⁵⁷ connu par les tragédies qu'il compose :

"أُطِّلُ عَلَى لُغْتِي بَعْدَ يَوْمَيْنِ"

يَكْفِي غِيَابُ قَلِيلٍ لِيَفْتَحَ أَشْجِيئُوسُ الْبَابَ لِلسَّلَامِ
تَكْفِي يَدُ امْرَأَةٍ فِي يَدِي كِي أُعَانِقَ حُرِّيَّتِي
وَأَنْ يَبْدَأَ الْمُدَّ وَالْجَزْرَ فِي جَسَدِي مِنْ جَدِيدٍ"

« J'ouvre sur ma langue après deux jours

Un peu d'absence suffit et Eschyle ouvrira la porte à la paix

Et me suffit la main d'une femme dans la mienne pour que j'enlace ma liberté

Et que le sac et le ressac reprennent dans mon corps »

Dans les vers ci-dessus mentionnés, le poète veut rétablir la mémoire perdue. Il se souvient de ce qu'il a partagé avec la bien-aimée à la belle époque : sa terre. Ces vers expriment l'éternité de son amour, son désir d'un accord sans déchirure, d'un pacte de paix sans rupture.

2.2 - « Un nuage dans ma main »

Comme nous l'avons constaté dans « Je vois mon ombre qui s'avance de loin », l'exil commence avec la venue de l'étranger après l'année 1948. Bien avant l'arrivée des premiers étrangers, il existait une population arabe autochtone, laquelle vivait sur un terrain dont elle est le propriétaire.

Considérée comme rurale et clanique, la population darwichienne a été bouleversée par la mise en application de ce projet colonial qui a pour principal objectif le bouleversement de l'histoire des régions. Cet évènement traumatique n'a pas seulement influencé la vie du peuple darwichien (la vie de « je »), mais également celle de tous les villageois (la vie de « ils »). Darwich

¹⁵⁷ Eschyle est le plus ancien des trois grands tragiques grecs. Précédé par d'autres dramaturges, il participe à la naissance du genre tragique grâce à certaines innovations, comme le nombre d'acteurs qu'il porte à deux selon Aristote.

exprime d'ores et déjà, dans « Un nuage dans ma main », cet exil en délivrant l'image des villageois qui sellent leurs chevaux pour partir. La formule « ils ne savent pourquoi » montre que l'expulsion du peuple est un acte non-justifié, voire arbitraire. Darwich dit :

أَسْرَجُوا الْخَيْلَ
لا يعرفون لماذا
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل "

« Ils ont sellé les chevaux

Ils ne savent pourquoi

Mais ils ont sellé les chevaux dans la plaine »

Sans le moindre doute, le cheval était considéré comme une composante fondamentale de la maison, notamment chez les villageois. Le rôle du cheval est montré dans les paroles de l'enfant s'adressant à son père dans « L'éternité du figuier de Barbarie ». L'enfant parle comme si le cheval était son frère. Néanmoins, après avoir été perçu en tant que gardien de la maison, le cheval devient un moyen de transport qui amène à l'exil.

Stylistiquement parlant, Darwich intensifie le recours à des figures de style (caractéristique principale de son discours) parmi lesquelles nous avons la personnification, celle du cheval, considéré comme un habitant se chargeant de protéger, voire d'animer la maison. D'ailleurs, il semble que Darwich personnifie aussi la maison en l'approchant d'un être humain qui meurt : « Les maisons meurent » :

"لماذا تركت الحصان وحيداً؟
لكي يُؤنس البيت، يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكَّانها "

« Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?

Que la maison reste animée, mon enfant

Car les maisons meurent quand partent leurs habitants »

Dans « Une rime pour les Mu'allaqât », Darwich raconte le même départ en employant le pronom « ils » :

"هاجروا أخذوا المكان وهاجروا أخذوا الزمان وهاجروا أخذوا روائعهم عن الفخار والكلأ الشحيح، وهاجروا أخذوا الكلام وهاجر القلب القليل معهم"

« Ils sont partis. Ils ont emporté le lieu. Emporté le temps, effacé leurs odeurs des jarres et de l'herbe avare. Partis. Ils ont emporté les mots et le cœur meurtri est parti aussi »

Darwich continue de raconter son exil tout en nous montrant les belles conditions de son lieu de naissance et desquelles il se prive dans sa nouvelle vie. Il emploie un mécanisme visant le mélange entre les mots indiquant le « temps » et ceux indiquant le « lieu ». Parmi les mots utilisés, nous avons la colline, le mois de mars, le myrte, les rangs d'olivier, la fumée d'azur, le coton, les amandiers, le banquet de mauve, l'église, la nuit, etc. Tous ces éléments s'appêtent à accueillir le nouveau-né « l'étranger ».

L'un des éléments les plus importants est le mois de « mars », présenté stylistiquement à l'aide d'une anaphore (le mot « mars » est cité trois fois au début de chaque vers) et d'une personnification : c'est un enfant choyé « gâté », ce mois garde le coton et offre un banquet de mauve au parvis de l'église :

"أذارُ، طفلُ الشهر المُدكَّلُ
أذارُ يندفُ قطناً على شجر اللوز
أذارُ يُولمُ حُببِزَةً لِفناء الكنيسة"

« Mars, enfant choyé des mois

Mars garde le coton sur les amandiers

Mars offre un banquet de mauve au parvis de l'église »

Ce n'est qu'avec ce mois que parait l'intention de Darwich de garder le bon lien avec autrui. L'accueil de celui-ci sera en mars avec « le coton sur les amandiers ». L'intention du Moi darwichien d'accueillir l'étranger s'éclaircit avec la formule « était prêt », *mô'âdan* en arabe, représentant une hospitalité délibérée. Outre la place apprêtée pour l'accueil de l'étranger, Darwich parle de l'olivier dont la description est relatée dans le Coran : « Un olivier qui n'est ni d'Orient ni d'Occident dont l'huile semble éclairer sans même que le feu ne la touche »¹⁵⁸ :

"كان المكان مُعدّاً لمولديه"

¹⁵⁸ Il s'agit du verset 35 de la sourate 27.

تَلَّةٌ مِنْ رِيَّاحِينَ

وزيتونةٌ قُرْبَ زيتونةٍ في المصاحف تُغلي سَطُوحَ الأَعْطَى ودخاناً من اللآزوردِ "

« La place était prête pour sa naissance

Une colline enfouie sous le myrte

Dans les Livres, les rangs d'oliviers brandissent les faces visibles de la langue et une fumée d'azur»

Darwich se souvient ensuite de sa naissance en utilisant un pronom de troisième personne, non seulement pour indiquer sa propre naissance, mais également la naissance d'une nouvelle vie, celle qui apprête la femme à crier et à habiter les chênes (la vie d'exil). D'un point de vue lexical, l'exil darwichien est présenté à l'aide du mot « landes », qui, en arabe, signifie *âl-bârârî* indiquant l'égarément :

"أَذَارُ أَرْضِ اللَّيْلِ السُّنُونُو

وَلَا مَرَأَةٌ تَسْتَعِدُّ لِمَصْرَحَتِهَا فِي الْبِرَارِي

وَتَمْتَدُّ فِي شَجَرِ السَّنْدِيَّانِ "

« Mars, terre dévolue à la nuit de l'hirondelle

A une femme qui s'apprête à crier dans les landes

Et elle habite les chênes »

Nous constatons de ce que dit Darwich que la représentation de l'enfance suit le poète jusqu'à sa mort. En nous concentrant sur les passages d'« Un nuage dans ma main », nous voyons que l'écriture de Darwich rappelle d'une part sa vie personnelle, d'autre part les problèmes de sa génération. Darwich grandit mais ne veut pas que son enfance grandisse (expression d'un mécontentement par rapport à sa vie actuelle en exil). C'est pourquoi il consacre une majeure partie du présent recueil à la description de son enfance, notamment la mémoire d'enfance. Les titres du premier groupe comme « Villageois sans malice », « La nuit du hibou », « L'éternité du figuier de Barbarie », « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? » montrent le côté enfantin et les souvenirs du passé. Ils rappellent sa naissance pendant la période de la guerre de 1948 qui, cette guerre, l'oblige à crier :

"يُورَدُ الْآنَ طِفْلٌ

« *Un enfant naît*

Et son cri

Dans les lézardes du lieu »

Comme la notion de l'exil, dans les strophes précédentes, se montre à l'aide du verbe « seller », suivi par un moyen traditionnel de transport « le cheval », cette notion s'explique désormais à l'aide du verbe « séparer » tout en se basant sur une image religieuse, celle de Joseph haï par ses frères :

" *افتترقنا على نَرَجِ الْبَيْتِ "*

« *Nous nous sommes séparés sur les marches de la maison »*

Joseph était un jeune garçon heureux, très beau et très aimé de son père Jacob. Un matin, Joseph se leva à cause d'un rêve qui l'obligea à aller voir son père pour le lui raconter. Son père l'écouta attentivement et son visage devint rayonnant de joie, puisque Joseph venait de lui raconter un nouveau rêve qui parlait de la réalisation d'une prophétie. Le Coran relate l'évènement :

« *Joseph dit à son père : « Ô mon père ! J'ai vu, en rêve, onze étoiles, et aussi le soleil et la lune ; je les ai vus prosternés devant moi »*¹⁵⁹

Jacob savait que ses fils, les frères de Joseph, n'accepteraient jamais son interprétation du rêve de Joseph ni sa nouvelle position parmi eux. Les dix frères aînés de Joseph étaient déjà jaloux de lui, car il voyait l'affection et la tendresse que lui portait son père. Jacob étant prophète était un homme sage, soumis à Dieu et il traitait les membres de sa famille avec respect et amour, mais son cœur était attiré par les belles qualités de Joseph. Cependant, l'un de ses frères, afin de se débarrasser de Joseph, suggéra de le jeter dans un puits. Il serait probablement trouvé par des voyageurs et vendu comme esclave, ce qui leur garantissait de ne plus jamais le revoir. Ils établirent donc leur plan, fiers d'eux-mêmes. Darwich utilise l'histoire de Joseph afin d'indiquer l'idée de refus, d'exil et de marginalisation. Joseph se fait haïr et marginaliser par ses frères comme le Moi de Darwich marginalisé par ses frères arabes :

¹⁵⁹ Il s'agit du verset 4 de la Sourate 12.

"كانوا يقولون: في صرختي حذر لا يُلائم طيش النباتات

في صرختي مطر

هل أسأت إلى إخواني عندما قلتُ إني رأيتُ ملائكةً يلعبون مع الذئب في باحة الدار؟

لا أتذكرُ أسماءهم ولا أتذكرُ أيضاً طريقَتهم في الكلام وفي خفة الطيران "

« Ils disaient : dans mon cri, une prudence qui ne sied pas aux plantes étourdies

Dans mon cri, de la pluie

Ai-je nui à mes frères lorsque j'ai dit voir vu des anges jouant avec le loup dans la cour de notre maison ?

J'ai oublié leurs noms, leur façon de parler et légers, de voler »

Dans « Le puits », le poète refait appel à l'histoire du prophète Joseph. Joseph est haï, exilé et jeté dans un puits par ses frères, Darwich est exilé aussi. Tous les deux ont grandi dans un lieu qui n'est pas le leur, entre la Syrie, l'Égypte et Babel. Darwich dit ceci :

" أَسْمَعُ وَحَسَنَةَ الْأَسْلَافِ بَيْنَ الْمِيمِ وَالْوَاوِ السَّحِيقَةِ مِثْلَ وَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ. وَأُخْفِي تَعْبِي الْوَدِيِّ

أَعْرِفُ أَنَّنِي سَاعُودٌ حَيًّا بَعْدَ سَاعَاتٍ، مِنَ الْبَيْرِ الَّتِي لَمْ أَلْقَ فِيهَا يَوْسُفًا أَوْ خَوَّفَتْ إِخْوَتِهِ مِنَ الْأَصْدَاءِ

كُنْ حَذِيرًا! هُنَا وَضَعْتُكَ أُمُّكَ قَرَبَ بَابِ الْبَيْرِ

وَانصَرَفْتُ إِلَى تَعْوِيدَةٍ. فَاصْنَعْ بِنَفْسِكَ مَا تَشَاءُ

صَنَعْتُ وَحْدِي مَا أَشَاءُ. كَبُرْتُ لِيلاً فِي الْحَاكِيَةِ بَيْنَ أَضْلَاعِ الْمُثَلَّثِ: مِصْرَ، سُورِيَا، وَبَابِلَ. هَهُنَا وَحْدِي كَبُرْتُ بِلَا إِلَهَاتِ

الزَّرَاعَةِ "

« J'entends la solitude des aïeux entre le mîm et le waw abyssinal telle une vallée aride et je cache ma tendre lassitude

Je sais que dans quelques heures je reviendrai vivant du puits au fond duquel je n'ai trouvé ni Joseph ni la peur que l'écho inspire à ses frères

Sois sur tes gardes ! Ici ta mère t'a mis au monde à la porte du puits

Puis elle s'est lancée dans une incantation. Fais de toi-même ce que bon te semble

Seul, j'ai accompli ma volonté. J'ai grandi de nuit dans le conte entre les côtes du triangle : L'Égypte, la Syrie, et Babylone. Ici même. Seul j'ai grandi sans la grâce des déesses de l'agriculture »

De même, la même histoire est racontée dans « Je suis Joseph, Ô mon père ». Dans ce poème, Darwich emploie quelques verbes comme le verbe « agresser » à l'aide duquel il compare les frères de Joseph aux étrangers. Tous les deux agressent le poète et veulent le voir mort. Darwich s'en explique comme suit :

"أنا يوسف، يا أبي

يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتذرون عليّ ويرموني بالحصى والكلام

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني "

« Je suis Joseph, mon père

Et mes frères ne m'aiment pas et ne veulent pas de moi en leur sein

Ils m'agressent et me lapident de cailloux et de mots

Ils souhaitent me voir mort pour me louer »¹⁶⁰

Le poète s'oppose aux idées reçues face à la menace faite à son identité. Il peut prouver qu'il n'est pas tout seul. Il est l'héritier d'un passé florissant et d'un grand peuple portant sur ses épaules la responsabilité de garder la maison, de déposer une lune à sa fenêtre et de tisser la pèlerine de pâquerettes. Il adresse une parole à sa mère qui est sa terre pour lui demander de ne pas s'inquiéter, puisque d'autres frères vont la sauver de la misère. Ces frères jouissent d'une liberté exprimée par les activités qu'ils font : « Mes amis frémissent des ailes la nuit ». La parole adressée à la mère est sous forme d'interrogation : « Dirais-je à ma mère ? » :

"أصدقائي يرقون ليلاً

ولا يتركون خلفهم أثراً

هل أقول لأمي الحقيقة؟

¹⁶⁰ DARWICH, M. *La terre nous est étroite...*, op. cit., p. 225.

لِي إِخْوَةٌ آخَرُونَ إِخْوَةٌ يَضَعُونَ عَلَى شِرْقَتِي قَمْرًا
إِخْوَةٌ يَنْسُجُونَ بِأَبْرَتِهِمْ مِعْطَفَ الْأَفْحَاوَانِ "

« Mes amis frémissent des ailes la nuit et ne

Laissent nulle trace derrière eux

Dirais-je la vérité à ma mère ?

J'ai d'autres frères qui déposent une lune à ma fenêtre

Et pour la terre, tissent la pèlerine de pâquerettes »

Face à la selle des chevaux engendrant l'exil, Darwich semble être triste, puisqu'il a dû quitter sa terre fertile où seulement « sept épis » suffisent pour garnir la table de l'été. Le mot « épis » est un symbole artistique, culturel et religieux qui indique la fertilité et la richesse agricole. Darwich donne à ce mot un nouveau sens qui ne correspond pas à son sens original. Le mot « épis » est porteur d'un ancien sens lié à la faiblesse et à l'incapacité à supporter la dureté de changement de température. Mais Darwich l'emploie tout en visant une bonne signification: l'hospitalité et la générosité de son peuple. Il utilise aussi une image religieuse, celle du Coran, notamment les expressions « sept épis » et « dans l'épi »¹⁶¹ :

" سَبْعُ سَنَابِلٍ تَكْفِي لِمَائِدَةِ الصَّنِيفِ
سَبْعُ سَنَابِلٍ بَيْنَ يَدَيْ. وَفِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ
يُنْبِثُ الْحَقْلُ حَقْلًا مِنَ الْقَمْحِ "

« Sept épis suffisent pour garnir la table de l'été

Sept épis dans mes mains. Et dans l'épi

Les blés font pousser les blés »

Dans « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? », le mot « épis » est employé aussi pour indiquer le bien, la générosité et la fertilité de la terre, mais personne ne récolte ces épis, d'une part à cause de l'éloignement du pays, d'autre part à cause du manque des machines de récolte. C'est l'usage de l'adjectif « lourd » qui montre la fertilité de la terre du poète : « Les épis sont lourds »

¹⁶¹ Dans la sourate 2, verset 261, le Coran dit : « Ceux qui dépensent leurs biens dans le sentier de Dieu ressemblent à un grain d'où naissent sept épis, chaque épi contenant cent grains ».

et c'est l'usage de l'adjectif « abandonnées » avec le nom « faucilles » qui indique l'état catastrophique du village :

"جاء وقتُ الحصادِ السنايلِ مثقلَةً، والمناجلُ مهملة

والبلادُ تَبْعُدُ الآنَ عن بابها النبويِّ"

« *Les épis sont lourds, les faucilles abandonnées*

« *Et le pays s'éloigne désormais de sa porte prophétique* »

Symboliquement parlant, si le mot « épi » signifie la générosité et l'hospitalité du peuple darwichien dans « Un nuage dans ma main », il incarnera la sécurité et la protection dans « L'hirondelle des Tatars », dans le deuxième groupe du recueil sous le titre *Le ciel d'Abel*. Bien que l'épi soit une faible plante, incapable de protéger elle-même, elle est le symbole de protection et de sécurité pour toute personne, que celle-ci soit un ami ou un ennemi. Darwich emploie ce symbole pour représenter son Moi qui, dans les apparences, semble être faible et fragile, mais dans son fond se trouvent la patience, la protection, la force, la sécurité, la générosité et l'hospitalité :

"وكان التتارُ يَدُسُّونَ أسماءَهُمْ في سقوفِ القرى

كالسنونو وكانوا ينامون بين سنايلنا آمنين"

« *Les Tatars glissaient leurs noms dans les toitures des villages*

« *Comme les hirondelles et ils s'endormaient paisibles entre nos épis* »

Un autre symbole de protection, de générosité et de sécurité dans « Un nuage dans ma main » est celui du mot « puits ». Si ce « puits » était le symbole d'exil, notamment avec l'histoire de Joseph avec ses frères (voir *supra*), il serait désormais un lieu de rassemblement qui permet à Darwich d'être toujours avec son père. D'ailleurs, Darwich montre aussi qu'il fait partie d'un peuple villageois à travers la mise en scène d'une activité proprement villageoise, celle du tirage d'eau d'un puits qui, ce dernier, appartient au père du poète, comme le montre l'adjectif possessif « son » :

"كانَ أبِي يَسْحَبُ الماءَ من بئرِهِ ويقولُ لَهُ:

لا تجفَّ

ويأخذني من يدي لأرى كيف أكنُّ كالفِرِّ فحيَّة"

« Mon père tirait l'eau de son puits et lui disait :

Ne taris pas

Et il me prenait par la main, que je m'y vois grandir comme le pourpier »

Darwich explique les raisons pour lesquelles il décide d'employer le symbole du « puits » :

« Le puits est l'eau et l'antithèse de la soif. Il est le signe de la vie lorsque prévaut la sécheresse. Le puits est un point d'attraction des êtres, une condition indispensable pour élire domicile. Le puits est par ailleurs cette profondeur mystérieuse, la voie qui vous rapproche des entrailles de la terre, le lien entre la surface et le fond. Et le puits peut unir les histoires individuelle et collective, notamment lorsqu'il est associé à l'idée de la communauté, du partage, et de la défense des richesses. Enfin, le puits est associé chez moi à l'idée de la matrice qui se remplit de ciel, déborde de sens, et donne le jour à la première naissance »¹⁶²

D'ailleurs, le « puits » est considéré comme un miroir qui aide le poète à voir deux lunes différentes. L'une est tout là-haut dans le ciel (la lune naturelle) et l'autre dans l'eau, en train de nager. Cette deuxième lune, métaphoriquement employé, représente le « Moi darwichien » pendant la guerre de 1948 où il s'est mis à fondre le fer des épées et des charrues pour défendre sa terre :

"أمشي على حافة البئر: لي قمران
واحد في الأعلى
وآخر في الماء يسبح. لي قمران
واثقين، كأسلافهم، من صواب الشرائع
سكوا حديد السيوف محاربت"

« Je marche sur la margelle : j'ai deux lunes

L'une tout là-haut

L'autre dans l'eau qui nage. J'ai deux lunes

Sûres, comme les précédentes, de la vérité des lois

¹⁶² DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 84.

Ils ont fondu le fer des épées, socs des charrues »

Pourtant, l'expression « ils ont fondu le fer des épées, socs des charrues » montre toutes les armes (épées, charrues, fusils) qui ont été préparées afin de défendre la terre n'ont pas réussi à accomplir leur mission. Darwich opte également pour l'usage du mot « épée » pour représenter les forces arabes, ayant participé à la guerre de 1948 qui a débuté le 16 mai 1948. Cet état de guerre est déclaré par peur qu'il y ait une solidarité entre les pays arabes. Le lendemain de la création de l'Etat d'Israël par David Ben Gourion, les pays arabes (Syrie, Irak, Jordanie, Egypte, Liban) déclarent la guerre à Israël. Ils veulent soutenir les Palestiniens dans la défense de leur cause. Les grandes batailles démarrent au nord avec l'attaque de l'armée syrienne et au sud avec celle de l'armée égyptienne. L'armée jordanienne, la troisième force arabe intervenant dans la guerre, entre dans les quartiers juifs de la vieille ville à Jérusalem. Quant à l'armée irakienne, elle prend le contrôle de la ville de Jénine et de la ville de Naplouse au nord de la Palestine. Par conséquent, l'ONU intervient par l'intermédiaire du comte Bernadotte¹⁶³, son médiateur au Proche-Orient, qui réussit finalement à obtenir un cessez-le-feu le 11 juin 1948. Il propose une répartition des territoires palestiniens qu'il appelle « la politique d'annexion » ; il s'avère que :

1) La Cisjordanie dont 5800 km² sont divisés entre Israël et la Jordanie. La Cisjordanie est bordée à l'est par la rive occidentale du Jourdain, et à l'ouest par la ligne verte *Al-khât âl-âkhdhâr*, appellation indiquant les frontières entre les territoires arabes et territoires israéliens. Au sein de ces territoires, contrôlés aujourd'hui par l'autorité palestinienne, résident plus de 2.5 millions de Palestiniens. Les villes palestiniennes qui sont en Cisjordanie sont Hébron, Bethlehem, Ramallah, Naplouse, Jénine, Qalqilia, Jéricho et Tulkarem. Ces villes contiennent des colonies juives protégées par la politique de check-points et de routes de contournement.

2) La bande de Gaza (360km²) rattachée à l'Egypte avec des frontières contrôlées aussi par Israël. Cette région est sous le contrôle du mouvement de Hamas à la suite des élections de 2006. La bande de Gaza contient aussi des villes comme Khan Younes, Rafah, Al-shojaaya, Khozaa, etc. Voici la carte de la Palestine d'aujourd'hui sur laquelle sont indiquées les deux régions : Gaza et la Cisjordanie.

¹⁶³ Un diplomate suédois assassiné le 17 septembre 1948 à Jérusalem par des membres du groupe juif sioniste.



Figure 1 : Répartition de la Palestine après la guerre de 1967

Cette répartition territoriale entre l'Etat d'Israël et l'autorité palestinienne fait en sorte que les Palestiniens des villes occupées (Acre, Jaffa, Haïfa, etc.) soient expulsés de leur terre. Darwich fait partie de ces Palestiniens qu'il répartit en deux parties : une partie qui fait des prières et des louanges à la nature parce qu'ils restent en Palestine ; ce sont les habitants actuels de la Cisjordanie et de Gaza (cf. la figure 7) et une partie de la population qui selle les chevaux pour partir (ce sont les habitants des villes occupées). Darwich décrit les deux catégories de population ainsi que les conséquences de la guerre :

"لن يُصْلِحَ السيفُ ما أفسَدَ الصَّيْفُ
قالوا وصلُّوا طويلاً، وغنَّوا مدائحهم للطبيعة
لكنهم أسرجوا الخيل كي يَرْفُصُوا رَفْصَةَ الخيل
في فِصَّةِ الليل "

« L'épée ne peut réparer ce que l'été a pourri

Ont-ils dit puis ils prièrent longtemps, et chantèrent leurs louanges à la nature

Mais ils ont sellé les chevaux pour danser la danse des chevaux

Dans l'argente de la nuit »

L'odeur de la guerre conduit le poète à chercher la paix. Il renouvelle sa demande à « l'étranger » d'arrêter la guerre qui est dessinée comme un nuage blessant : « Un nuage dans ma

main me blesse », tout en indiquant qu'il ne veut de cette terre que « les senteurs de la cardamome et de la paille » et « l'oranger » qu'il a cultivé :

"لا أريدُ من الأرض أكثرَ مِنْ هذه الأرضِ
رائحةِ الهالِ والقشِ
بين أبي والحصانِ
ولكنني لا أريدُ من الشمسِ أكثرَ من حبةِ البرتقالِ وأكثرَ مِنْ
ذهبِ سالٍ من كلمات الأذانِ "

« Je n'exige pas de la terre plus que cette terre

Les senteurs de la cardamome et de la paille entre le cheval et mon père

Je n'exige pas du soleil plus qu'une orange et

L'or qui coule de l'appel à la prière »

C'est donc dans un climat d'exil, d'étouffement et de souffrance que Darwich demande à « l'étranger » de le laisser revenir à sa terre afin qu'il puisse profiter de l'odeur de la cardamome et de l'oranger qu'il a cultivé. L'usage de ces éléments souligne l'attachement du poète à sa terre qui n'a désormais ni début ni fin. Le poète, victime de sa déception, demande, une fois pour toutes, à « l'étranger » d'annoncer la fin de cette guerre qu'il subissait lui-même. Tel est l'état de l'identité que le poète fait revivre avec le souvenir et dont il espère la renaissance avec la promesse de la paix.

2.3- « Villageois sans malice »

Puisque Darwich a écrit ce poème en étant à Paris en 1995, nous pensons qu'au cours de son séjour de longue durée (35 ans) dans des villes comme Jaffa, le Caire, Beyrouth, Paris, il a oublié le monde du village. Il n'avait dans sa tête que la famille, le grand-père, les coutumes du mariage, les visites et le terrain que son grand-père avait l'habitude de cultiver. Darwich, aurait-il écrit son poème de la même manière s'il était resté 35ans au village ? De plus, il se souvient du moment terrifiant, celui de la transportation des habitants du village à l'aide des camions. Malgré les problèmes au village, il ne décrit pas les conflits et les bagarres entre les citoyens.

D'après le critique palestinien Adel Al-Osta, professeur spécialiste de l'analyse de l'œuvre de Darwich à l'Université d'Al-Najah à Naplouse en Palestine, « Villageois sans malice »

raconte les traits personnels et culturels de l'identité du Moi darwichien ou de ceux des villageois : ces derniers sont-ils vraiment sans malice ? Si oui, pourquoi ceux du village *Al-jâdîdâ*, où Darwich a résidé après son retour clandestin du Liban, lui ont-ils donné l'impression d'être un « réfugié » ? Il est devenu un réfugié/ un exilé dans sa propre patrie et s'est senti profondément blessé lorsque, à l'école, les professeurs lui ont demandé de dire qu'il était un simple villageois du village, lorsque la police israélienne est venue contrôler l'identité des élèves. Darwich a-t-il raison de dire que les villageois sont sans malice ?

Le poème s'occupe de répondre à cette question à l'aide d'une langue avec des modèles ou sources identifiables. Une des particularités de la langue poétique utilisée réside dans ce que nous appelons, pour caractériser l'œuvre de Darwich, *Al-sâhl âl-mûmtâna* ' « le facile impénétrable ». Cette expression signifie que Darwich opte pour la présence de quelques traits significatifs (cf. le modèle culturel dans la première partie sur l'identité culturelle) permettant d'identifier un paysage propre à sa poésie comme la cape de son grand-père, le parfum éternel du café, les jarres anciennes, les vignes, les lilas, etc. Outre les traits significatifs, au moins culturels, nous dressons un inventaire des traits formels constitutifs de cet univers poétique : la forme dialoguée, la tournure interrogative, l'assertion ou la maxime.

Cependant, indépendamment de ce cadre référentiel apporté par l'allusion à des éléments gastronomiques et mythiques, « Villageois sans malice » se veut humble et quotidien, pour des raisons éthiques autant qu'esthétiques ou politiques comme l'envie de ne pas oublier un passé précieux :

*« En poésie, cependant, on ne réplique pas à une voix extérieure tonitruante par une voix de même volume. Mais par la confiance intime et le chuchotement. Et puis, il y a notre peur de perdre le passé, ou de le laisser nous échapper. De là mon souci d'ouvrir le registre de l'absence »*¹⁶⁴

Le poème est marqué par une langue de séparation et d'exil. Dès les premiers vers, Darwich annonce sa séparation des habitudes de sa mère à cause de l'exil. Il voulait s'accoutumer à ses habitudes, mais l'exil ne lui en a pas laissé de temps. L'Autre est vu comme un « camion » venant de la « mer » qui, lexicalement, est employé pour incarner l'idée d'errance, de désastre et d'exil :

¹⁶⁴ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 45.

"لم أكن بعد أعرف عادات أمي، ولا أهلها

عندما جاءت الشاحنات من البحر"

« *Je ne connaissais encore ni les habitudes de ma mère, ni ses parents*

Quand les camions sont venus de la mer »

L'expression « habitudes de ma mère » est polysémique. La mère représente, d'une part la mère biologique de Darwich, « Hourriya », d'autre part la mère métaphorique, « la terre ». L'attachement à ces deux mères est toujours le même. Darwich aime sa mère métaphorique comme il aime sa mère biologique. Dans *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, constituant des entretiens traduits de l'arabe en français, le poète décrit les deux mères. En commençant par la mère biologique, il dit :

« *Je ne me souviens [en parlant de sa mère] de ses baisers et ses cadeaux qu'à partir de mon premier séjour en prison. A mesure que mes séjours se multipliaient, ses visites, ses baisers et ses cadeaux se multipliaient aussi. Et derrière sa dureté affectée, j'ai découvert une mère émotive, fragile et belle, mais aussi douée d'une cinglante ironie. Lorsque je l'ai rencontrée il y a quelques mois au Caire, j'ai aussi découvert en elle une conteuse remarquable qui n'avait de cesse de critiquer la politique et les politiciens. Je lui ai demandé sur un ton de reproche : « Pourquoi tu me battais tout le temps, pourquoi tu me faisais porter la responsabilité de tout ce qui se passait dans le quartier ? » Elle a ri pour me signifier que j'étais un enfant fougueux et grognon. Lorsque je lui ai demandé si elle m'accueillait chez elle à mon retour, dans sa maison, elle a levé ses prières au ciel et me disant : « Ta chambre est restée telle que tu l'as quittée, avec ta bibliothèque et tes tableaux »*¹⁶⁵

Telles sont les principales habitudes de la mère de Darwich qu'il a connues en exil, puisque la venue des camions de la mer l'a empêché de vivre ces instants harmonieux.

Dans le même ouvrage, *Je soussigné, Mahmoud Darwich*, le poète indique son attachement à sa mère :

¹⁶⁵MARCHALIAN, I. (2015). *Je soussigné, Mahmoud Darwich, traduit de l'arabe par Hana Jaber*. Actes Sud, p. 83.

« Ma mère, c'est ma mère. Si je pouvais défaire sa taille et sa chevelure de la malédiction des symboles, je le ferais. Oui, j'ai laissé mon visage dans son mouchoir, car loin d'elle, je perds mes rêves. Et lorsque, de toute la tragédie qui se déroule dans et autour de mon pays, je ne revendique que le mouchoir de ma mère, je recouvre ma véritable personnalité, une image conforme à ce que je suis et non telle qu'elle a été définie par le grand crime commis dans mon pays d'une part, ni par l'héroïsme d'autre part »¹⁶⁶

Quant à la mère métaphorique, celle représentant la terre, Darwich la décrit en disant :

« La terre, qui est ma mère, est celle des quatre saisons, celle de la mer Méditerranée et de la mer Morte, c'est la carte vivante de tous les arbres, l'herbe, les fleurs et le sang. C'est elle qui restera, comme indifférente aux envahisseurs de passage, même si certains en sont devenus les pères ou le prétendent. Nul historien, médecin ou agronome ne mettrait en doute sa maternité, elle est ma mère »¹⁶⁷

Pendant qu'il était en Israël, Darwich vivait à Jaffa où il était éloigné de sa famille. Il a été arrêté maintes fois par l'armée israélienne. C'est pourquoi il est naturel que sa famille occupe de la place dans son œuvre. A titre d'exemple, dans les années soixante, pendant que Darwich était emprisonné, il a écrit *Ohdîhâ gâzâlân* « je lui offre une gazelle » et l'a dédié à sa sœur. Aussi, il a écrit son poème « A ma mère » qui a été chanté par le chanteur libanais Marcel Khalife, ce qui a permis à ce poème d'avoir une réputation exceptionnelle. En effet, l'image de la femme, contrairement à celle du père, ne varie pas dans l'œuvre de Darwich en dépit de ce qui s'impose à sa vie. Il s'agit d'une mère orientale, tendre et affectueuse. Cette image ne change jamais.

Dans « Les leçons de Houriyya », poème que nous allons analyser en détail, Darwich montre ce que fait sa mère :

"أُمِّي تَعُدُّ أَصَابِعِي الْعَشْرِينَ عَنْ بُعْدِ
تُمَثِّلُنِي بِخُصْلَةِ شَعْرِهَا الذَّهَبِيِّ

تَبْحَثُ فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءِ أَجْنَبِيَّاتٍ
وَتَرْفُقُ جُورِيَّي الْمَقْطُوعِ "

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

*« Ma mère compte mes vingt doigts de loin
Elle me coiffe d'une mèche de ses cheveux dorés
Elle cherche dans mes vêtements intérieurs les femmes étrangères
Et reprise ma chaussette trouée »*

Dans cette optique, la mère reste toujours aimable et tendre malgré tous les changements politiques et sociaux. Si la mère de Darwich représente la patrie ou la terre « *la terre, qui est ma mère...* », puisqu'elle est la source de chaleur, d'amour et de tendresse, l'image du père sera différente. Elle n'est jamais stable et change en fonction de la vie que le poète subit.

Darwich tente de montrer la différence entre le père et la mère. En premier lieu, la mère est unique, mais les pères sont nombreux. En deuxième lieu, la mère dispose d'une identité stable, mais celle des pères change. Le père n'est pas *un*, mais *plusieurs*.

La terre dont parle Darwich est sans aucun doute la terre de Palestine. Cela se montre dans sa réponse à la question qui lui a été posée : sur quelle terre ai-je choisi de vivre ? Le poète signale qu'il a vécu sur beaucoup de terres à cause des circonstances politiques (la terre de Beyrouth, la terre de Tunis, la terre du Caire, la terre d'Europe, etc.), mais la terre sur laquelle il a envie de vivre est celle de Palestine :

« Sur quelle terre ai-je choisi de vivre ? Ce sont les circonstances qui me transportent d'une terre à l'autre en ce moment : du Caire, à Beyrouth, à Tunis, en Europe. Mais la terre sur laquelle j'ai choisi de vivre est celle que mes ancêtres m'ont léguée, comme ils m'ont légué ma langue. C'est la terre que leurs enfants, leurs petits-enfants et leurs arrière-petits enfants s'emploient à recouvrir, la terre de Palestine... C'est la terre de mon père et de ma mère, celle de mes poèmes »¹⁶⁸

L'une des spécialités gastronomiques de cette terre que ni Darwich ni les citoyens de sa patrie n'oublient est le café et son odeur. S'il n'arrive pas à reconnaître les habitudes de sa mère à cause de l'intervention de « l'étranger » dans sa vie, il arrivera à reconnaître l'odeur du café et celle du tabac autour de la cape de son grand-père. I. Marchalian constate le lien entre le café et Darwich. Pourquoi tant d'amour et de soin pour le café ? Pour sa couleur, son parfum ?

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

Darwich utilise l'image du café, puisqu'il l'aide à s'engager dans un discours avec autrui. Il ne représente pas simplement une boisson à boire mais plutôt une manière qui aide à s'ouvrir sur autrui et avoir une relation, bonne ou mauvaise, avec lui :

« Le café est une habitude individuelle et collective. L'appel du premier café, physiologique, en ouvre bien d'autres, comme l'appel de la cigarette, celui du journal, celui de connaître le temps qu'il fait à l'extérieur »¹⁶⁹

D'ailleurs, Ivana, lorsqu'elle était à la maison de Darwich à Paris, avait senti le lien entre Darwich et le café. A l'occasion de la fête de Noël, elle décide de lui offrir un cadeau. Elle a choisi le café comme cadeau, d'une part parce qu'elle savait à quel point le poète adorait le café, d'autre part elle connaissait la signification du café chez Darwich. Cela se montre dans leur dialogue :

« - D'ailleurs, j'ai pour vous de beaux cadeaux que vous allez aimer.

Moi aussi, j'ai deux cadeaux pour vous... et vous les aimerez.

Mon cadeau est national et son parfum est brun.

Le mien aussi est brun, et son parfum est national.

Alors, nous échangerons nos cadeaux en prenant le café.

Il est vite entré dans la cuisine pour préparer seul notre café. Il est revenu avec une grande enveloppe et l'a ouvert avec l'excitation d'un enfant :

D'abord, je vous offre du café à la cardamome, ensuite du chocolat aux grains de café.

Ma surprise était telle que je n'ai pas prononcé un seul mot. J'ai reçu mes cadeaux avec une joie manifeste et je me suis mise à humer l'odeur du café à la cardamome en lui disant :

Vous êtes génial, ustâdh Mahmoud...génial ! Merci. Et maintenant, c'est mon tour. Devinez ce qu'il y a dans cette boîte.

Du thym du pays, ou un recueil de poésie française, sûrement de Rimbaud, une figurine, une cravate ?

¹⁶⁹ Ibid. p. 89.

Vos hypothèses sont poétiques et intéressantes, mais aucune n'est la bonne !

J'ai sorti le café et le chocolat de la boîte et je les lui ai offertes :

Il semble que nous ayons pris les mêmes cadeaux, à la même adresse ! »¹⁷⁰

Toute cette relation avec le café nous montre que, quoi qu'il oublie, le café reste toujours dans sa tête. C'est ce dont témoigne « Villageois sans malice », plus particulièrement lorsque Darwich attribue l'adjectif « éternel » au café :

" لكنني كنتُ أعرفُ رائحةَ التبغِ حولِ عباءةِ جدي

ورائحةِ القهوةِ الأبديةِ منذُ وُلدتُ

كما يُولدُ الحيوانُ الأليفُ هنا دفعةً واحدةً "

« Mais je connaissais l'odeur du tabac autour de la cape de mon grand-père

Et le parfum éternel du café dès ma naissance

D'une seule poussée ainsi que naît ici, l'animal familier »

Darwich emploie également une image religieuse, celle de la mosquée de Damas et une image historique, celle de Babylone. En ce qui concerne la mosquée de Damas, il s'agit de l'un des plus grands patrimoines de la ville. Ce patrimoine a été construit pour affirmer un pouvoir nouveau, celui des premiers califes de l'empire ottoman. Pour Babylone, *bâbil* en langue arabe, elle est une ville de Mésopotamie considérée aujourd'hui comme un site archéologique majeur qui prend la forme d'un champ de ruines incluant des reconstructions dans un but politique ou touristique :

"وتجرفنا صبوة لزيارة بابل أو جامع في دمشق

وتذرفنا دمة من هديل اليمامات في سيرة الوجع الخالدة "

« Une envie de voir Babylone ou une mosquée à Damas nous prend

Et une larme tombée du roucoulement des colombes dans la litanie de la douleur nous pleure »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

L'évocation des éléments historiques (intertextualité historique) et nostalgiques se fait volontiers pathétique et, dans un mouvement complémentaire, le poète évoque des souvenirs tragiques du quotidien tout en utilisant des verbes et des expressions dont la connotation est négative comme le verbe « crier », conjugué au pluriel avec le déictique « nous », puisqu'il s'agit d'un problème collectif, et l'expression « sur le bord de la terre » :

"نحن أيضا، لنا صرخة في الهبوط إلى حافة الأرض

لكننا لا نُخزّن أصواتنا في الجرار العتيقة "

« *Nous aussi, nous crions quand nous nous posons sur le bord de la terre*

Mais nous ne faisons pas provision de nos voix dans les jarres anciennes »

Le quotidien se manifeste largement pour dire que le poète, comme c'est le cas pour plusieurs poètes de la résistance, essaie de revendiquer l'ancrage dans le territoire usurpé par « l'étranger » en déployant des images qui laissent apparaître un monde cohérent et différent dont les différents ordres se répondent dans la perception du « nous » poétique, identifié au peuple. Pourtant, le rappel de ces images n'évoque pas la violence entre le Moi du poète et l'« étranger ». Ce conflit, entre eux, relève désormais de l'histoire ancienne que tous les deux doivent oublier. Darwich va même plus loin : il humanise « l'étranger » en dépit de son attitude contre lui, sa terre et sa nature. Il le blâme comme un « ami » et pas comme un « ennemi » tout en lui disant qu'il ne prétend pas au royaume de la poussière et que ses rêves ne s'opposent pas aux siens. Il reconnaît son droit d'exister sur sa terre à condition que cet « étranger » ne brise pas la règle (la règle de cohabitation pacifique/éternelle). D'ailleurs, l'envie de cohabiter avec autrui est collective. Cela s'exprime à travers l'usage du déictique « nous » : « Nous ne suspendons pas... » et « nous ne prétendons pas... ». Darwich s'en explique comme suit :

"لا نشنق الوعل

فوق الجدار، ولا ندعي ملكوت الغبار

وأحلامنا لا تُطلُّ على عنب الآخرين

ولا تكسر القاعدة "

« *Nous ne suspendons pas le mouflon aux murs*

Nous ne prétendons pas au royaume de la poussière

Et nos rêves ne donnent pas sur les vignes d'autrui

Ni brisent la règle »

Le terme « étranger » ou « autrui » n'est pas négatif. Darwich sympathise avec lui, car il a été aussi étranger dans sa vie d'exil. Mais le problème réside dans le fait qu'autrui essaie de négliger le poète pour être le seul authentique. Quant à l'étranger, Darwich dit :

« L'étranger apparaît dans mes poèmes comme un visiteur. Il est le visiteur, pas moi. Comme cette terre a été tout au long de l'Histoire sillonnée par les étrangers, j'ai pu, à un moment donné, être moi-même un « étranger », je peux accepter que nous soyons tous les deux étrangers. Mais, il me demande d'être le seul étranger, le seul intrus. Et il insiste pour être le seul authentique »¹⁷¹

Il y a ensuite une notion beaucoup plus complexe de « l'étranger », inhérente à la condition humaine. Darwich justifie son rapport pacifique à « l'étranger » en disant :

« Nous sommes tous étrangers sur cette terre. Depuis son renvoi, Adam est étranger sur cette terre où il a élu domicile d'une façon passagère, en attendant de pouvoir revenir dans son Eden premier. Le mélange des peuples, leurs migrations ne sont que cheminements d'étrangers. La paix elle-même ne s'accomplit à certains moments de l'Histoire, que dans la mesure où elle est la reconnaissance par des étrangers d'autres étrangers. Si bien qu'il devient impossible aux uns et aux autres de savoir qui est le véritable étranger. Je fais la différence dans ma poésie entre l'étranger et l'ennemi. L'étranger n'est pas uniquement l'Autre. Il est aussi en moi. Je n'en parle pas pour m'en plaindre ou pour refuser l'Autre. Il est en moi »¹⁷²

Darwich lance des points de similitude entre lui, porte-parole de tous les villageois, et « l'étrangère », aussi exilée et vue comme une « étoile errante ». Les deux ont été des exilés. « L'étrangère » est venue de la mer dans des camions et le villageois est monté également dans les camions. Dans cet affrontement entre les deux parties, « l'étrangère » est donc vainqueur. Elle a éloigné le villageois de la nuit de ses oliviers et des aboiements des chiens. Mais le poète n'avait

¹⁷¹ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore, op. cit.*, p. 35.

¹⁷² *Ibid.*, p. 18.

pas du tout peur, puisqu'il n'a pas pris son enfance avec lui. Il l'a laissée à la maison pour y revenir à travers l'emploi d'un mécanisme de rêve et de nostalgie :

" يُسَامِرُنَا لَمَعَانُ الزُّمُرْدِ فِي آئِيلِ رَبِّئُونِنَا

وَأُبَاخِ كِلَابٍ عَلَى قَمَرٍ عَابِرٍ فَوْقَ بُرْجِ الْكَنِيسَةِ لَكِنَّا لَمْ نَكُنْ خَائِفِينَ. لِأَنَّ طِفْلَتَنَا لَمْ تَجِيْ مَعَنَا. وَاکْتَفَيْنَا بِأَغْنِيَّةٍ:

سَوْفَ نَرْجِعُ عَمَّا قَلِيلٍ إِلَى بَيْتِنَا عِنْدَمَا تُفْرَعُ الشَّاحِنَاتُ حُمُولَتَهَا الزَّائِدَةُ "

« L'éclat de l'émeraude dans la nuit de nos oliviers

Et les aboiements des chiens à une lune de passage sur le clocher de l'église mais nous n'avions pas peur. Car notre enfance ne nous accompagnait pas. Et nous nous sommes contentés d'une chanson :

Nous reviendrons sous peu dans notre maison

Lorsque les camions auront déversé l'excédent de leur cargaison »

D'un point de vue de la langue, c'est le mot « aussi » qui s'occupe de montrer l'exil des deux parties de dialogue : « Nous aussi, nous sommes montés dans les camions ».

Toujours dans le cadre de la relation avec l'étranger, la grande amplitude chronologique de la présente anthologie nous oblige à prendre en considération de façon au moins marginale la situation darwichienne. Une date de son histoire doit être rappelée : celle de 1993-1995 qui marque la signature des accords d'Oslo. Nous faisons appel à « Suites pour un autre temps », dans le dernier groupe du recueil intitulé *Le rideau est tombé*, qui montre l'état de stabilité que le poète cherche à atteindre avec « l'étranger ». Il opte pour l'expression « lâ lâ lâ », qui signifie « non, non, non », largement répandue dans les manifestations refusant un fait quelconque. Cette expression est suivie par des mots que Darwich souhaite oublier : « guerre » et « morts » :

" كل شيء هادئ في ملتقى البحرين

لا تاريخ للأيام منذ اليوم

لا موتى ولا أحياء. لا هدنة

لا حرب علينا أو سلام "

« Tout est calme à la ligne de partage des eaux

Plus d'Histoire pour les jours désormais

Ni morts ni vivants. Pas de trêve

De guerre contre nous, ni de paix »

Néanmoins, Darwich n'en est pas content, puisqu'il ne lui a pas permis de revenir chez lui. Dans « Villageois sans malice », la permission est représentée par l'usage du mot « plumage », mot relativement lié aux oiseaux que Darwich emploie intensément dans le recueil (le corbeau, le moineau, le griffon, le hibou, l'hirondelle). Il dit que son nom n'a pas de « plumage » (permission) afin de retourner chez lui, comme s'il voulait nous dire que ses ailes étaient cassées. Il attendait un nouvel accord qui permet aux exilés de retourner chez eux. Il est sorti de son village comme une colombe, mot indiquant normalement la chasteté et la noblesse, mais Darwich l'emploie pour indiquer la faiblesse et l'incapacité à changer le réel imposé par « l'étranger » :

"لم يكن بعد لاسمي ريش"

فأقفز أبعد بعد الظهيرة "

« Mon nom n'avait pas encore son plumage

Pour que je saute plus loin l'après-midi »

Au-delà de cette césure dans la production poétique de Darwich, le lecteur attentif de ce poème remarque un infléchissement des vers détachés de ce que les critiques lui ont attribué, celui de « porte-parole » des exilés privés de voix. Si la tentation est grande de lier les vers de ce poème à la contingence du temps présent, il faut rappeler que cette lecture n'est pas la seule possible et que nous y lisons une relation énormément plus universelle à l'art poétique comme l'image qu'il donne de l'attrait d'une femme qui lancine le poète souhaitant humer le lait sur ses genoux :

"جانبيهة أنثي تراو غني"

لأشتم الحليب على ركبتيها، فأهرب "

« L'attrait d'une femme me lancine

Pour humer le lait sur ses genoux »

L'usage d'une représentation personnifiée de la « femme » dont il souhaite humer le lait traduit bien le pouvoir du poète, celui de combattre comme celui de protéger, d'imaginer et de

rassembler. Si Darwich met en scène l'image de cette femme, avec du lait sur ses genoux, cela ne signifiera pas qu'il s'éloigne de sa tristesse. L'usage de nombreuses allusions à la parole du poète qui prend la forme d'une parole rapportée instantanée, comme en témoigne la fréquence de la formule « nous », notamment lorsqu'elle signale une certaine lassitude de la parole, montre une véritable tristesse. Parmi les paroles illustrant cette tristesse, nous avons des verbes avec des connotations négatives comme « tomber », « pleurer » et des noms comme « mort », « larme », « litanie », « douleur », etc. Le poète, une fois qu'il voit le soleil, pleure tous les morts arbitraires et se rappelle les lieux qui s'éloignent. D'un point de vue lexical, c'est la répétition de la formule « il est mort », *mât* en arabe, qui indique sa situation douloureuse :

"نحن أيضاً، لنا سرنا عندما تقع الشمس عن شجر الحور

تخطفنا رغبة في البكاء على أحد مات من أجل لا شيء مات"

« Nous avons, nous aussi, un secret à l'heure où le soleil tombe des peupliers

Un désir de pleurer un mort inutile nous enlève. Il est mort »

Après le thème de la nostalgie et de l'exil du temps passé montrant un passé malheureux : « pleurer des morts », « larme tombée », « litanie » et « douleur », Darwich reprend son expression des traits identitaires, patronymiques et culturels des villageois tout en adressant un discours à « l'étrangère » à qui nous adressons le terme *Al-ghâribâ* ou *Al-âjnâbiyâ*. Ces deux termes renvoient à une femme étrangère au pays où elle arrive. « L'étrangère » est donc une femme avec très peu de connaissances sur le pays. C'est pourquoi Darwich essaie désormais de lui apprendre les traits du citoyen original : « villageois sans malice », « son nom ressemble à ses jours », « son nom ne le désigne pas ». L'Autre est d'ores et déjà appelé « étrangère », mot porteur d'une connotation négative :

"قرويون من غير سوء، ولا ندم في الكلام

وأسمائنا مثل أيامنا تتشابه أسمائنا لا تدل علينا تماماً وندس بين حديث الضيوف"

« Villageois sans malice, ni contrition dans la parole

Nos noms, comme nos jours, se ressemblent et nos noms ne nous désignent pas vraiment et nous nous infiltrons dans la conversation des hôtes »

Darwich confirme son appartenance et sa propriété de la terre en utilisant des pronoms ou adjectifs possessifs variés comme « nos » dans « nos jours se ressemblent », « nos noms ne désignent pas », « nos oiseaux ». En revanche, l'étrangère n'écoute pas les paroles darwichiennes prétendant la possession de la terre :

" لنا ما نقول عن الأرض للأجنبية

حين تطرز مندليها

ريشة ريشة

من فضاء عصافيرنا العائدة "

« Nous avons des choses à dire de la terre à l'étrangère

Quand elle brode son châle

Plume après plume

Prises au ciel de nos oiseaux qui reviennent »

Toutefois, l'accord a été signé avec « l'étrangère » qui est venue de la mer : « Les camions sont venus de la mer ». C'est pourquoi le poète envisage la sortie ou l'exil et nous l'imaginons, ainsi que son peuple, en train de faire les préparatifs : « Ils préparent la provende de leurs vaches et rangent leurs jours dans des armoires ». Dans cette préparation se montre ce qui justifie le choix du poète lorsqu'il attribue le qualificatif « villageois » aux habitants de son village. Nous avons quelques expressions comme « la provende de nos vaches » et « l'affection du cheval » qui sont des activités caractérisant les habitants du village dont Darwich lui-même fait partie, notamment puisqu'il utilise le déictique « nous ».

De plus, l'usage de quelques verbes comme « ranger » et « préparer » délivre un signe d'espoir au retour. Les villageois rangent leurs affaires dans des armoires et nourrissent leurs vaches, puisqu'ils savent qu'ils vont y revenir. Le poète essaie de dépasser les hostilités par la seule puissance de description, du rêve ou d'allusion. Il évoque la simplicité du villageois qui ne cherche qu'à gagner sa vie.

Stylistiquement parlant, le poète opte pour une figure de style, celle de la « personnification » dans son expression *nâkhtîbô wôdâ âl-hîsân*, en français « nous recherchions

l'affection du cheval ». Le cheval y est perçu comme un « ami » à qui le poète souhaite plaire. D'un point de vue de déictique utilisé, nous avons le déictique « nous » qui se répète, car l'exil est collectif : « nous préparions » et « nous rangions ». Darwich dit :

"لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت
عندما جاءت الشاحنات من البحر

كنا نهبيء وجبة أبقارنا في حظائرها ونرتب أيامنا في خزائن من شغلنا اليدوي ونخطب ود الحصان ونومئ
للنجمة الشاردة "

« *Le lieu n'avait d'autres attaches que les lilas de Chine*

Lorsque les camions sont venus de la mer

Nous préparions la provende de nos vaches. Nous rangions nos jours dans des armoires fabriquées de nos mains

Nous recherchions l'affection du cheval et nous faisons signe à l'étoile errante »

Darwich évoque l'éloignement de l'enfance en disant :

« *L'enfance m'a été enlevée en même temps que ma maison. Il y a un parallèle et une unité dans l'aspect tragique de la chose. En 1948, lorsqu'eut lieu la grande déchirure, j'ai sauté du lit de l'enfance au parcours de l'exil. J'avais six ans. Tout mon monde s'est défait et l'enfance s'est immobilisée, elle n'est pas partie avec moi »*¹⁷³

Pour clore, Darwich veut déculpabiliser son peuple. Il veut aussi montrer que ce peuple est « innocent » et que seul le destin l'a choisi pour habiter sur cette terre depuis la nuit des temps. Il déclare aussi que ce n'est pas de son fait qu'il est né à cet endroit. Les divers occupants y compris « l'étrangère » ont aimé sa terre et ont exploité son propre patrimoine. Ils ont aimé leurs légendes et leurs oliveraies. En revanche, Darwich ne refuse pas « l'étrangère » si elle respecte son droit d'exister sur cette terre.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 110.

2.4- « La nuit du hibou »

Ce qui mérite d'être mentionné par rapport aux grands changements poétiques dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* est le choix des titres. « La nuit du hibou » est l'un des poèmes dont le titre doit être remis en question. Pourquoi le hibou ? La chouette et le hibou sont des oiseaux énigmatiques qui ont beaucoup fasciné l'humanité. En premier lieu, ils sont associés à la nuit, synonyme de mystère et d'inconnu. En effet, depuis l'Antiquité, la représentation du hibou ou de la chouette est fortement liée à la connaissance de la sagesse et de la philosophie. Est-ce le cas pour le hibou de Darwich ?

La présence des oiseaux dans l'œuvre de Darwich, du moins dans les poèmes qui composent le recueil qui nous occupe, fonctionne souvent comme symbole et ne résulte pas d'une familiarité concrète avec les espèces animales. Autrement dit, les symboles utilisés dans le présent recueil sont évoqués pour profiter de leur charge culturelle et symbolique, dans une logique récurrente d'intertextualité, plus que pour leurs caractéristiques ornithologiques.

Pour Darwich, la chouette ou le hibou signifient essentiellement le diable, les puissances du mal, les mauvaises nouvelles, la destruction. De même, dans l'Ancien Testament, le hibou est une créature impure et une figure de désolation. Au Moyen Âge, il est associé à la tromperie et à la sorcellerie. En effet, nous voyons aussi sa capacité à profiter de la nuit afin de chasser, au moment où ses proies sont aveugles et démunies, tandis que lui y voit clair.

Telle est l'image que Darwich veut dessiner. Il y a un hibou et une proie. Le premier représente « l'étranger » qui est venu s'installer à sa place dans son village, ce qui a obligé la seconde « le poète » à s'en aller. Cette proie devient obligée de se confronter à un présent qui ne ressemble pas à son passé. Il s'agit d'un exil où le poète perd sa conscience et élit comme domicile une tente éternelle au lieu d'être logé dans sa propre maison.

L'usage de l'antithèse (opposition très forte entre deux termes) est clair dans le premier passage de « La nuit du hibou ». Le poète utilise deux termes qui sont *hâdîr*, « le présent » en français et *mâdî* signifiant « le passé ». L'usage de cette opposition a pour principal objectif de dire que les deux temps diffèrent : le passé est magnifique mais le présent dresse sa tente éternelle (signe d'exil) :

"ههنا حاضر لا يلامسه الأمس
حين وصلنا إلى آخر الشجرات، انتبهنا إلى أننا لم نعد قادرين على الانتباه
و حين التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب
يكدس أشياء المُنْتَفَاة وينصب
خيمته الأبدية من حولنا "

« C'est un présent que le passé ne rejoint pas

Arrivés à la limite des arbres, nous avons réalisé que nous n'étions plus capables d'attention

Et nous retournant vers les camions, nous avons vu l'absence

Empiler ses objets choisis et dresser

Sa tente éternelle autour de nous »

Cette tente éternelle est décrite dans *Je soussigné, Mahmoud Darwich* dans lequel Darwich signale qu'elle est la représentante de sa misère. Elle est aussi l'une des caractéristiques de son exil :

« *Ma tente n'est pas empruntée à la structure de la poésie arabe classique, autrement dit ma tente n'a rien de poétique. Ce n'est ni la belle femme gitane, ni la tente des conquérants, et encore moins celle du prince parti à la chasse dans le désert. Ma tente est l'un des noms qui disent la misère de mon peuple. L'un des titres donnés au destin tragique d'une grande partie de mon peuple qui ne peut ni rentrer dans son pays ni s'intégrer dans son exil ou se fondre parmi ses semblables, les peuples arabes voisins* »¹⁷⁴

L'image de la « tente » est mentionnée dans d'autres recueils comme *Onze astres*, notamment dans « *Qui suis-je après la nuit de l'étrangère ?* » : « *Je tomberai d'une étoile du ciel sur une tente en route... vers où ?* ». Il s'agit d'une comparaison entre ce que vit le poète chez lui (comme une étoile dans le ciel) et ce que l'exil/autrui lui offre (une tente en route).

Pour la deuxième fois, le poète répète en utilisant les mêmes propos l'influence de la nuit du hibou (précédemment la nuit de l'étrangère) sur sa vie. Il s'agit d'une nuit que le poète trace comme frontière, d'une identité suspendue entre le passé et le présent : entre la date 1948, date de

¹⁷⁴ DARWICH, M. *Je soussigné, Mahmoud Darwich, op. cit.*, p. 86.

l'expulsion des villageois de leurs territoires et 1993, un autre épisode tragique annonçant la continuité de l'exil de Darwich. Ces événements obligent Darwich, comme cité plus haut, à avoir un présent qui ne ressemble jamais à son passé, un présent qui lui fait même douter de son père : « Cet homme de peine était-il mon père ? ». C'est du moins la vision du poète qui nous dévoile son désespoir. Il se trouve abandonné dans un monde indifférent et appelle à la reconnaissance de son Moi qui subit l'isolement et la suspension. Il souhaite naître de nouveau et choisir un nouveau prénom pour éliminer celui que l'exil lui avait attribué. Cet exil est représenté par l'usage du déictique « ici », *hônâ* en arabe :

"ربما أتدبّر أمري هنا. ربما
أليد الآن نفسي بنفسي
وأختار لاسمي حروفاً عموديةً"

« Je parviendrai peut-être à me tirer d'affaire

A naître de moi-même

A choisir pour mon nom des lettres verticales »

En utilisant toujours la même antithèse (présent vs passé) et en profitant de la poésie, représentée par le mot « papillon », *âl-fârâshâ* en arabe afin d'alléger la dureté de l'exil désormais perçu en tant que « fosse des mots étranges », Darwich dit :

"ههنا حاضر لا يلامسه الأمس
ينسلُّ من شجر التوت خيط الحرير
حروفاً على دفتر الليل. لا شيء
غير الفراش يضيء جسارتنا في
النزول إلى حفرة الكلمات الغربية"

« C'est un présent que le passé ne rejoint pas

Le fil de soie coule des mûriers

Lettres sur le cahier de la nuit. Seuls

Les papillons éclairent notre hardiesse à

Descendre dans la fosse des mots étranges »

Cette séparation définitive, dictée par une réalité historique douloureuse, aiguise l'amour et la nostalgie du poète. Il s'agit d'un amour nostalgique qui l'habite entièrement jusqu'à lui faire reconnaître qu'il n'y a pas de patrie en dehors de ces siècles où son village constituait une preuve manifeste de l'identité culturelle et existentielle. Ainsi, c'est une tragédie dont le poète révèle les conséquences : il s'agit d'un moment dont la solitude est la principale caractéristique. Darwich est assis devant les récipients vides, en train d'imaginer les passagers au bord du fleuve tout en souhaitant que ses mots puissent ouvrir les fenêtres fermées de manière à ce qu'il rentre chez lui. D'un point de vue stylistique, l'usage des figures de style s'intensifie. Nous avons une personnification, celle du « présent », assis dans le vide des récipients, scrute les traces des passants sur les roseaux du fleuve et polit d'air leurs flûtes :

"ههنا حاضرٌ جالسٌ في خلاء الأواني

يُحدِّقُ في أثر العابرين على قصب النهر

يصفقُ ناياتهم بالهواء

لعلَّ الكلام يشفُّ

فنبصر فيه النوافذ مفتوحة

ولعلَّ الزمان يحدث الخطى معنا

حاملاً غدنا في حقائبه "

« C'est un présent assis dans le vide des récipients

Il scrute les traces des passants sur les roseaux du fleuve

Et polit d'air leurs flûtes

Puissent les mots, enfin limpides, nous laisser

Entrevoir les fenêtres ouvertes

Puisse le temps se hâter avec nous, et apporter

Notre lendemain dans ses bagages »

Dans une autre image, Darwich fait allusion à la rencontre de son Moi avec les conquérants lors de la guerre de 1948. Le Moi a franchi la porte d'exil (vent) et est tombé du passé, ce qui a été un beau moment pour « l'étranger » qui s'est mis à construire sa propre image :

"وفي أيّ وقتٍ وَقَعْنَا عن الأمس

مرايا لِصُورَتِهِمْ بعدنا الآخرون شظايا يُرَكِّبها الأمسُ فوق البلاط فانكسر "

« Nous sommes tombés du passé. Il se brisa sur les dalles en éclats

Et d'autres les rassemblent miroirs à leur image après nous »

Le verbe « franchir » est utilisé pour indiquer le départ et le verbe « tomber » est utilisé pour indiquer un état de transformation d'une vie heureuse en une triste :

"ههنا حاضرٌ لا زمان له

لم يجد أحدٌ، ههنا، أحداً يتذكّر

كيف خرجنا من الباب، ربحاً "

« C'est un présent hors du temps

Nul espoir de trouver ici quelqu'un qui se souviene

Comment nous avons franchi la porte, vent et à quel moment »

Ce poème du cycle de Darwich se présente comme le récit d'un rêve, relaté dans un contexte à la fois tragique et déplorable. Dans la nuit, ce rêve réveille le poète et lui donne un sentiment de peur et d'anxiété extrême. Il ne s'agit jamais d'un rêve imaginaire mais d'une réalité d'un passé qui renvoie au temps heureux désormais disparu et devenu une mémoire amère dans l'inconscient de Darwich qui culpabilise son père parce qu'il l'a fait porter le poids de son Histoire :

"وأصرخ في ليلة النجوم:

هل كان ذلك الشقيُّ أبي

كي يُحمّلني عبء تاريخه؟ "

« Crier dans la nuit du hibou

Cet homme de peine était-il mon père

Qui me fait porter le poids de son Histoire ? »

Le temps heureux que le poème cite est celui de Darwich avec sa mère. Il se rappelle ses habitudes lorsqu'elle le cajole à chaque fois que « le sel effleure son sang » et le soigne à chaque fois qu'« un rossignol » picore sa bouche. D'un point de vue linguistique, ce sont toujours les mêmes verbes qui se répètent : « priver », « crier », « se transformer », « picorer » :

"ربما أتعَبُّ في اسمي، وأختارُ
ألفاظاً أُمِّي وعاداتها مثلما ينبغي أن تكون: كأنَّ تستطيع مُدَاعِبَتِي
كُلِّمَا مسَّ ملحٌ دمي، وكأنَّ تستطيع معالجتِي كلما عَضَّنِي بلبلٌ في فمي"

« Je me transformerai peut-être au sein de mon nom, et choisirai comme il se doit

Les mots de ma mère et ses habitudes. Ainsi elle pourra me cajoler chaque fois que le sel effleure mon sang

Et me soigner chaque fois qu'un rossignol picore ma bouche »

Certes, ces références évoquent essentiellement tout le prestige de l'époque darwichienne avant le départ de son village et de sa civilisation grandiose. En effet, le présent inquiétant lui paraît se dresser comme une menace d'effacement « présent privé du lieu » que même le prestige du passé ne pourrait jamais apaiser. Parmi les images de menace et d'effacement que Darwich dessine, nous avons celles montrant ce qu'ont fait les « étrangers ». Ils se sont comportés comme si la terre leur appartenait. Ils ont suspendu leurs fusils sur des oliviers et ont mangé de ce que les villageois avaient fabriqué, notamment les boîtes métalliques qu'ils conservent habituellement pour les nuits hivernales :

"ههنا حاضرٌ عابِرٌ
ههنا، علَّقَ العُرباءُ بنادِقَهُمْ
فَوقَ أغصانِ زَيْتُونَةٍ
وأعدُّوا عشاءاً سريعاً من العَلَبِ المعدنيَّةِ
وانطلقوا مسرعين إلى الشاحنات"

« C'est un présent qui passe

Ici, les étrangers ont suspendu leurs fusils

Aux branches d'un olivier

Apprêté un dîner rapide de boîtes métalliques

Puis ils se sont élancés vers les camions »

La relation entre le Moi de Darwich et celui de « l'Autre » reste toujours tendue dans « La nuit du hibou ». Cela se voit dans les qualificatifs que Darwich attribue à autrui : « hibou », « étranger », « occupant », « conquérant », etc. Il justifie son mécanisme de dénomination tout en s'appuyant sur ce que « l'étranger » fait : il l'oblige à subir une vie autre que celle que Darwich a envie de vivre (un présent qui ne ressemble pas à son passé heureux), il l'éloigne de sa mère, il mange de ses repas hivernaux, il met ses fusils sur ses oliviers, etc. D'un point de vue de la forme, ce n'est qu'à travers un processus d'antithèse que Darwich aborde le sujet de l'exil. Il a varié l'usage des éléments lexicaux contradictoires (présent/absent).

2.5- « L'éternité du figuier de Barbarie »

A la suite de chaque catastrophe (massacre, exil, départ), nous constatons chez Darwich un type de contemplation du passé afin de trouver des réponses à toutes les questions qui se bousculent dans sa tête : Qu'est-ce qui s'est passé ? Pourquoi s'est-il passé ? Qui en est le responsable ? Comment ne pas permettre que ceci se passe ? Qu'est-il demandé pour que la guerre disparaisse ? Que faire pour passer à un futur heureux ?

La réponse de Darwich à ces questions est habituellement donnée sous forme de poème avec l'usage du déictique « je », ce qui n'est pas le cas pour « L'éternité du figuier de Barbarie ».

Le présent poème est le plus analysé du fait de l'usage d'une forme dialoguée entre « fils » et « père ». Il s'agit d'un poème à part, en raison de l'existence d'une trame narrative assez longue : Darwich nous raconte généralement un récit, ce qui est rare dans sa poésie. Ce récit est composé de fragments d'histoire, d'impressions et d'images grâce auxquels se dévoile son exil.

Ce poème, plutôt ce « poème en prose », comme nous l'appelons en langue arabe *Qâsîdâ nâthrîyyâ*, est très prosaïque. Il s'inscrit essentiellement dans un recueil quasiment semi-autobiographique avec une biographie des lieux (la plaine de Saint-Jean-d'Acre, la route de Cana).

Le titre de notre recueil paraît clairement dans ce poème, plus particulièrement dans la question du fils à son père :

« Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? »

Narrativement parlant, dans une des nuits de l'année 1948, près d'une plaine, celle d'Acre au nord palestinien où se situe le village de Darwich, Al-Birwa, un dialogue tragique se déroule entre un fils et son père. Ce dialogue montre une inquiétude totale sur le moment présent à travers la question du fils : « où m'amènes-tu père ? » qui révèle un état de stress, d'égarement, de peur et de perplexité à cause de la continuité de l'expulsion et de l'exode.

Cette continuité d'exil s'illustre à travers l'usage du verbe « amener » qui indique un perpétuel mouvement et une instabilité durable dans le temps et dans l'espace. Ensuite, vient la réponse dans laquelle nous avons une description de la vie future du poète et de celle de son peuple : « en direction du vent, mon enfant ».

D'ailleurs, le mot « vent » est utilisé afin d'indiquer des réalités douloureuses. Il est souvent lié à l'idée de destruction et de torture divine. Darwich décrit le vent en disant :

« Et le vent...reste le vent, j'y dresse mes tentes qui ne cessent d'être arrachées. Il continue de souffler de tous les côtés, surtout du côté du cœur. A croire que je n'ai jamais habité que le vent, le vent qui souffle en dessous de nous comme dirait Mutanabbî, ou au-dessus de nous comme j'essaie de le dire »¹⁷⁵

La deuxième scène de ce poème est celle du fils s'adressant à son père en l'interrogeant sur leur destination. La réponse du père est symbolique. Ils s'orientent tous les deux dans la direction du vent, mais qu'entendons-nous par cette réponse ? La direction du vent représente à la fois la perte de la maison et le début de la confrontation à l'exil. Darwich est palestinien, car il vit sur la terre de la Palestine. Il y construit sa civilisation. Il y communique avec ses ancêtres et quand il s'oriente vers une autre direction plutôt que celle de sa maison, il perd son identité. D'ailleurs, concernant la relation entre le père et le fils, celle-ci est forte, proche et solide. Cela se voit à travers l'usage du lexique comme *yâ âbi* « mon père » et *yâ wâlâdi* « mon fils » en empruntant, bien évidemment, des rimes suivies/plates : *Abî, wâlâdî* (le partage de la même voyelle « î » à la fin de chaque mot) :

¹⁷⁵ DARWICH, M. *Je soussigné, Mahmoud Darwich, op. cit.*, p. 81.

"إلى أين تأخذني يا أبي؟
إلى جهة الريح يا ولدي "

« Où me mènes-tu père ?

En direction du vent, mon enfant »

D'après le poète, cet exode est illégitime, car il s'oppose à la déclaration de l'Indépendance en 1988 à Alger en présence du président palestinien Yasser Arafat :

« Terre [la terre palestinienne] des messages divins révélés à l'humanité, la Palestine est le pays natal du peuple arabe palestinien. C'est là qu'il a grandi, qu'il s'est développé et qu'il s'est épanoui. Son existence nationale et humaine s'y est affirmée, dans une relation organique ininterrompue et inaltérée, entre le peuple, sa terre et son histoire »¹⁷⁶

Malgré le départ, la perte de l'identité et le non-respect des principes de la déclaration de l'Indépendance, le poète, en tant que « voix du peuple », ne devrait que chanter l'espoir de retour. Il montre cette lueur d'espoir à travers le dialogue entre le père détaché de son passé et le fils privé de la beauté du futur. Le père affirme que cet exil arrivera un jour à sa fin, et que si, lui, ne peut pas vivre ce jour, son fils le vivra sans doute. C'est pourquoi il l'invite à ne pas quitter la terre, car le retour aura lieu très prochainement. Le poète opte pour le verbe « adhérer » à l'impératif en disant :

"التصق بالتراب لتنجو "

« Adhère à la tourbe et tu seras sauf »

Le père continue à jouer le rôle du professeur qui ne cesse de donner de leçons. Il s'appuie sur l'histoire ancienne et notamment celle d'Acre (1799) où l'armée française dirigée par Napoléon Bonaparte (1769-1821) a essayé de conquérir la ville d'Acre, mais cette armée a échoué grâce à la résistance ottomane dirigée par Ahmad Bacha Aljazar (1734- 1804)¹⁷⁷. Le père profite de tous ces

¹⁷⁶ Le conseil national palestinien de l'Organisation de Libération de la Palestine, réuni à Alger en 1988, proclame l'indépendance de l'Etat palestinien. Cette déclaration d'indépendance est assistée par Yasser Arafat pour que les Palestiniens puissent former une autonomie mondialement connue sur les territoires occupés depuis la guerre de six jours en 1967.

¹⁷⁷ En février 1799, Bonaparte se déplace en Syrie pour affronter l'armée ottomane que le sultan a envoyée pour attaquer l'armée française en Egypte. Le 10 février 1799, Bonaparte quitte l'Egypte et bat les turcs à Gaza. Il veut mettre le siège devant Saint Jean d'Acre. Il réussit à écraser l'armée turque envoyée pour la libération du siège de Saint-Jean d'Acre à la Bataille de Mont-Thabor. Mais son armée est décimée par la peste, ce qui l'oblige à abandonner le siège.

événements historiques afin de rassurer son fils. Il lui assure que les « étrangers » vont absolument quitter la terre comme leurs prédécesseurs l'ont fait auparavant lors de la campagne française au Levant (Proche-Orient). Darwich utilise une image historique, celle de Napoléon Bonaparte qui représente « l'étranger » qui colonise la terre. Bonaparte et « l'étranger » ont des points communs comme la persécution, la force, l'occupation, la malice, etc. :

"وَهُمَا يَخْرُجَانِ مِنَ السَّهْلِ حَيْثُ أَقَامَ جُنُودُ بُونَابِرْتِ تَلًّا
لِرِصْدِ الظَّلَالِ عَلَى سَوْرِ عَكَّا الْقَدِيمِ"

« A la sortie de la plaine où les soldats de Bonaparte édifièrent une butte

Pour épier les ombres sur les vieux remparts de Saint-Jean-D'acre »

L'influence de la colonisation de la terre est représentée par l'usage répétitif du verbe « sortir ». D'ailleurs, le père, afin d'apaiser l'âme de son fils, opte pour l'usage de quelques phrases euphémiques parmi lesquelles nous avons : « n'aie pas peur du sifflement des balles », « nous survivrons » et « rentrons » :

"يَقُولُ أَبُّ لَابْنِهِ: لَا تَخَفْ
لَا تَخَفْ مِنْ أَزْيِزِ الرِّصَاصِ. سَنَنْجُو
وَنَعْلُو عَلَى جَبَلٍ فِي الشَّمَالِ، وَنَرْجِعُ
حِينَ يَعُودُ الْجُنُودُ إِلَى أَهْلِهِمْ فِي الْبَعِيدِ"

« Un père dit à son fils : N'aie pas peur

N'aie pas peur du sifflement des balles. Nous survivrons

Gravirons une montagne au nord, et rentrerons

Lorsque les soldats reviendront à leurs parents au lointain »

La venue de « l'étranger » prive le fils, y compris Darwich de ses droits fondamentaux (jouer, sortir, voyager). Il n'a pas le droit de jouer comme les autres fils du monde. Il est confronté aux problèmes politiques dès sa naissance. Par conséquent, le poète, afin d'en établir la preuve, se retire pour donner la parole au fils qui veut seulement savoir qui restera à la maison pendant que le fils et son père sont dehors. La réponse du père est rassurante : personne n'y reste, car ils y reviendront plus tard. D'ailleurs, le poète confirme sa propriété de la maison en utilisant un pronom/déterminant possessif « notre maison » :

"ومن يسكنُ النَيْتَ من بعدنا يا أباي؟
س يبقى على حاله مثلما كان يا ولدي"

« *Qui habitera notre maison après nous, père ?* »

Elle restera telle que nous l'avons laissée mon enfant »

Donc, le retour est un fait absolument indiscutable chez le père. Le contact de la clé de la maison en est la bonne preuve, car si le père sentait qu'il ne reviendra plus à sa maison, il ne se rappellerait pas ses clés, mais apparemment, il ne cesse de palper sa clé comme si elle faisait partie de son corps :

أعضاءه واطمأن "تَحَسَّسَ مَفْتَاخَهُ مِثْلَمَا يَتَحَسَّسُ "

« *Il palpa sa clé comme s'il palpait ses membres et s'apaisa* »

Le père sent le besoin de projeter ses sentiments sur son fils pour lui dire qu'il souffre aussi de cet exode (problème collectif). Pour montrer sa souffrance, il se met à raconter son expérience lors du mandat britannique. Il a été crucifié deux nuits d'affilé sur les épines d'un figuier de Barbarie. S'il livre ses histoires, ce n'est pas gratuit, mais il veut que son fils en parle à ses amis pour que tout le monde se rende compte de sa douleur qui est aussi la douleur de tout le peuple. D'ailleurs, l'exil est représenté par l'usage de quelques mots comme « épine », « sang » et « fusil ». L'épine, *âl-shôka* en arabe, fait torturer le père. Le sang est versé sur le fer et le fusil doit être hérité pour que le peuple résiste :

"قال له وهما يعبران سياجاً من الشوك
يا ابني تذكر. هنا صلب الانجليز
أباك على شوك صبرة ليلتين
ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد "

« *Franchissant une barrière de ronces, il dit* »

Souviens-toi mon fils. Ici, les Anglais crucifièrent

Ton père deux nuits durant sur les épines d'un figuier de Barbarie

Mais jamais ton père n'avoua. Tu grandiras

Et raconteras à ceux qui hériteront des fusils

Le dit du sang versé sur le fer »

Malgré l'abandon de la maison, le sang versé sur le fer et la crucifixion sur les épines du figuier de Barbarie, ni le fils ni son père ne perdent leur côté humain. Par exemple, le fils ne veut pas que le cheval soit laissé tout seul. De même, le père n'oublie pas sa maison comme si elle était l'un de ses chers fils. A titre d'exemple, chez le fils, tous les deux (le cheval et la maison) sont des « êtres humains », ayant des missions précises.

Dans la présente scène, se voit la capacité de Darwich à montrer les différentes caractéristiques de la maison : la force, la patience, la stabilité, la résistance, etc. Ces caractéristiques sont également celles des citoyens qui résistent à « l'étranger ». De même, la maison est capable de résister comme son propriétaire pour que les étrangers n'y vivent pas. Cette maison devrait rester vivante comme le cheval qui s'évanouit si la maison est laissée. La « maison » et le « cheval » sont aux yeux de Darwich des êtres vivants. Si le cheval reste à la maison, le spectre de la mort s'éloignera et un espoir de retour envahira le cœur d'exilé. La maison est perçue comme un homme attendant le retour de ses parents après l'exode. Quant au cheval, il devient un homme qui donne de l'animation à la maison comme un petit enfant faisant du bruit.

Ensuite, le père, après avoir joué le rôle du professeur, commence à jouer celui du réalisateur de film. Il met en scène une lune apeurée avec des loups dans des landes. L'usage de ces images nous amène à percevoir qu'un futur obscur l'attend. Le fils, à son tour, commence à en avoir peur. C'est pourquoi le père déploie des efforts afin de lui redonner espoir. Il lui raconte l'histoire de ses ancêtres qui se sont battus afin de revenir chez eux comme s'il voulait dire qu'il est à lui maintenant de rencontrer les mêmes problèmes :

"ويقولُ أب لابنه: كُنْ قوياً كجدِّك
وأصعدْ معي تَلَّةَ السنديانِ الأخيرة
يا ابني، تذكرْ: هنا وقع الانكشاريُّ عن بَعْلَةَ الحرب
فاصعدْ معي لنعودُ"

« Et un père dit à son fils : sois fort comme ton grand-père

Grimpe à mes côtés la dernière colline des chênes

Et souviens-toi. Ici le janissaire est tombé de sa mule de guerre

Tiens bon avec moi et nous reviendrons chez nous »

L'exil est métaphoriquement dessiné comme une « éternité » ouvrant ses portes et comme un « loup » se mettant à aboyer :

"تفتُح الأبديَّةُ أبوابها من بعيد لسيَّارة الليل

تعوي ذنابُ البراري على قَمَرٍ خائفٍ "

« *L'éternité ouvre ses portes de loin aux passants de la nuit*

Les loups des landes aboient à une lune apeurée »

Le fils ne peut plus supporter la souffrance de l'exil à tel point qu'il ne cesse de poser des questions concernant la date de leur retour. Ces questions peuvent être comparées à celles d'une soirée familiale où un fils sort avec ses parents et puis s'empresse de retourner à la maison. Du même coup, son père s'en débarrasse en lui disant qu'ils rentrent dans deux ou trois minutes. Est-ce le cas pour le présent père ?

"متى يا أبني؟

غدًا، ربما بعد يومين يا ابني "

« *Quand donc, mon père ?*

Dans un jour ou deux, mon fils »

Dans la dernière strophe, le poète revient à l'histoire en racontant des images horribles comme il l'a fait précédemment (l'image du père et du fils qui s'orientent vers la direction du vent). Il raconte également l'image du vent pendant des nuits longues hivernales et l'image des soldats construisant leur citadelle. Le père veut que son fils se rappelle tous ces événements pour qu'il puisse en parler à ses amis. Nous disons que la dernière strophe ressemble aux commandements que font les malades (ici le père) avant de rendre l'âme.

La tristesse du père s'exprime à l'aide de quelques formules comme « un lendemain étourdi », *ghâdân tâ'esh* en arabe. Le mot *tâ'esh* désigne toute chose mal-organisée, voire

perturbée. Darwich dit que son lendemain, ici représente son futur, est *tâ'esh* puisqu'il ne sais pas ce qu'il sera :

"وكان غد طائش يمضغ الريح خلفهما
في ليالي الشتاء الطويلة"

« *Derrière eux, un lendemain étourdi mâchait le vent*

Dans les longues nuits hivernales »

Darwich fait allusion au phénomène de colonisation à travers l'usage de sa parole : « les hommes de Josué bin Noun, en train de construire leur citadelle ». « L'étranger » adopte une politique de construction de colonies. Darwich en parle en disant : « *Au début, je pensais que les colonies n'étaient que des caravanes. Puis, j'étais étonné, car il s'agissait des villes beaucoup plus grandes que les villes palestiniennes, notamment en Cisjordanie. Mais comment peut-on les démanteler ?* »¹⁷⁸

"وكان جنود يُهوشع بن نون بينون قلعتهُم
من حجارة بيتهما. وهما يهتان على درب (قانا): هنا مرَّ سيِّدنا ذات يوم
هنا جعل الماء خمراً. وقال كلاماً كثيراً عن الحب
يا ابني تذكر غداً، وتذكر قلاعاً صليبيَّة
فضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود"

« *Et les hommes de Josué bin Noun édifiaient leur citadelle*

Des pierres de leur maison. Haletants sur la route de Cana, il dit : Ici Passa un jour Notre Seigneur

Ici, il changea l'eau en vin. Puis parla longuement de l'amour

Souviens- toi demain, mon fils, souviens-toi des châteaux croisés

Anéantis par l'herbe d'avril après le départ des soldats »

¹⁷⁸ DARWICH, M. « La yojad al-yawm ila ilah wahed wa howa amriki », *op. cit.*

Darwich opte alors pour l'usage des dialogues. Comme nous l'avons prévu, il revient pour raconter son exil et son départ tout en ayant recours à de nombreuses images (l'image du père et du fils se dirigeant vers le Nord, celle du père crucifié, celle du fils rêvant de revoir le cheval « le gardien de la maison », etc. Toutes ces images nous amènent à dire que la relation avec autrui « l'étranger » reste tendue. Pour lui, cet étranger déploie ses efforts afin d'être toujours le seul propriétaire de la terre. Il y construit des colonies, ce qui rend le Moi de Darwich dans un état de peur et de stress.

2.6- « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? »

Le dialogue contribue de nouveau à montrer l'état psychologique du narrateur étouffé de se déplacer d'un lieu à un autre. Il est vrai que nous n'avons que peu de dialogues dans le présent recueil comme ceux dans « Une rime pour les mu'allaqât », « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) », « L'éternité du figuier de Barbarie », « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... », mais Darwich croit toujours à la capacité du dialogue pour transmettre l'idée d'exil, d'identité et celle de la relation entre le *même* et l'*autre*.

Bref, dans « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? », nous avons deux types de dialogisme : un monologue et un dialogue, contrairement à « L'éternité du figuier de Barbarie » où nous avons seulement un dialogue entre le fils et son père.

En ce qui concerne le présent monologue, le narrateur est un père qui s'adresse à lui-même à haute voix sans qu'il y ait aucun besoin d'avoir un interlocuteur avec qui il partage sa douleur. La dureté de l'exil exige des réactions. Le père fait appel à un processus de nostalgie au moyen duquel il se rappelle, à l'aide de quelques verbes comme « contempler » ou « regarder », quelques moments du village : « Les jours dans la fumée des cigarette », « la montre de gousset », « la maturation de l'avoine » et « le temps des moissons ». Tous ces moments ont été influencés négativement par l'arrivée de l'Autre qui a fait subir au père un éloignement effrayant de son pays : « Et le pays s'éloigne ». En utilisant un pronom à la troisième personne « il », représentant le père, Darwich dit :

" يتأملُ أَيَّامَهُ فِي دِخَانِ السِّجَائِرِ
يَنْظُرُ فِي سَاعَةِ الْجَيْبِ
لَوْ أَسْتَطِيعَ لِأَبْطَاطُ دَقَّاتِهَا
كِي أُؤَخِّرَ نُضْجَ الشَّعِيرِ "

*« Il contemple ses jours dans la fumée des cigarettes
Regarde sa montre de gousset
Si je le pouvais, je ralentirais son battement
Pour reculer la maturation de l'avoine »*

Ce monologue révèle les sentiments de Darwich par le biais du père comme locuteur et interlocuteur. Il essaie aussi de transmettre l'expérience de Darwich dans l'exil et la manière dont ce poète perçoit le moment actuel dans sa patrie. Il s'agit d'un présent lamentable où les épis sont lourds (signe de générosité des plantes de la patrie) et les faucilles sont abandonnées (signe de manque de manœuvres à cause de l'exode). Telle est la situation agricole du village de Darwich, mais qu'en est-il de sa situation religieuse ? Le village a perdu aussi toute position religieuse après avoir été une terre de toutes les religions : « Et le pays s'éloigne désormais de sa porte prophétique » :

"ويخرج من ذاته مرهقاً نزعاً
جاء وقت الحصاد
السنابل مثقلة، والمناجل مهملة"

*« Et il sort de lui-même épuisé, impatient
Le temps des moissons est arrivé
Les épis sont lourds, les faucilles abandonnées »*

Du point de vue du lecteur, celui-ci a le sentiment que le père contemple les moments du passé tout en espérant d'y revenir de nouveau. Parmi les moments qu'il souhaite revivre, nous avons celui où il contemple les vignes de sa ville. D'ailleurs étant au Liban Darwich cite les avantages du temps libanais, notamment beyrouthin. Ce temps ne laisse pas le père dans un petit coin isolé du globe, mais le transporte d'un lieu à l'autre :

"يُحَدِّثُنِي صَيْفُ لُبْنَانَ عَنْ عَنِّي فِي الْجَنُوبِ
يُحَدِّثُنِي صَيْفُ لُبْنَانَ عَمَّا وَرَاءَ الطَّبِيعَةِ
لكن دربي إلى الله يبدأ من نَجْمَةٍ فِي الْجَنُوبِ"

*« L'été du Liban me parle de mes vignes dans le Sud
L'été du Liban me parle de l'au-delà
Mais mon chemin vers Dieu part d'une étoile dans le Sud »*

Le poète donne son avis sur le Liban, notamment ce qu'il appelle la période beyrouthine :
« *Les dix ans passés à Beyrouth auraient dû me permettre d'exprimer davantage mon amour profond pour cette ville. Et je l'aurais fait, si ce n'était mon appartenance nationale, qui aurait pu blesser ceux qui verraient dans cet amour une intention d'installation permanente. J'ai tout de même beaucoup écrit sur Beyrouth, qui entraîne son visiteur dans une addiction émotionnelle. C'est plus qu'une ville, il y a une ville dans chaque rue. Pour cette raison, on se cherche dans Beyrouth et on se retrouve dans l'image qu'elle renvoie, sans se rendre compte que la ville n'y est pas* »¹⁷⁹

Après le monologue du père s'adressant à lui-même, nous avons un dialogue entre « père » et « fils » comme nous l'avons également eu dans « L'éternité du figuier de Barbarie ». Darwich s'y met à décrire le personnage du fils et du père du fait qu'ils représentent son monde familial. Si l'étude de ces personnages devait se faire dans une étude indépendante, cette présente étude s'intéresserait à montrer comment ces personnages, bien entendu, contribuent à former la biographie du poète et sa relation avec autrui.

Darwich justifie son attachement à sa mère plutôt qu'au père, en parlant de l'appartenance culturelle et civilisationnelle. Il fait partie d'une génération chassée et expulsée de sa patrie, puisque les pères ont échoué dans leur défense, ce qui l'empêche de s'attacher à son père, à un perdant.

De manière synthétique, dans une langue de dialogue et de prose, la mère darwichienne représente l'amour, la protection et la stabilité, tandis que le père est le leader, le responsable des relations extérieures avec le monde et le responsable de la protection de la patrie pour en garantir un bon futur. C'est pourquoi le fils mène un dialogue politique avec son père. Représentant l'innocence du village, le fils se pose beaucoup de questions sur son exil :

"هل تُكَلِّمُنِي يَا أَبِي؟"

-عقدوا هُدْنَةً فِي جَزِيرَةِ رُودُوسِ، يَا بَنِي

-وما شَأْنُنَا نَحْنُ، مَا شَأْنُنَا يَا أَبِي؟

-وانتَهَى الْأَمْرُ

-كَمْ مَرَّةً يَنْتَهِي أَمْرُنَا يَا أَبِي؟"

« - *Me parles-tu, père ?*

Ils ont conclu une trêve à Rhode, mon fils

¹⁷⁹ DARWICH, M. *Je soussigné, Mahmoud Darwich, op. cit.*, p. 87.

En quoi cela nous concerne-t-il, père ? En quoi ?

Et c'est fini

Combien de fois en sera-t-il fini de nous, père »

Le père montre la défaite de son peuple dans la guerre. Les citoyens, représentés par l'usage du pronom « ils », ont fait leur devoir et ont vendu les bagues de leurs femmes afin d'acheter des armes, mais la puissance militaire du peuple « fusils vétustes » n'a pas pu contrecarrer celle de l'étranger « avions » :

" قاموا بواجبهم

حاربوا ببنادقٍ مكسورةٍ طائرات العدو

وقمنا بواجبنا

وابتعدنا عن الزنزُلُحْتِ لِنَلَا نُحْرِكَ قُبْعَةَ الْقَائِدِ الْعَسْكَرِيِّ

وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيّدوا العصافير يا ولدي "

« Ils ont fait leur devoir

Usé de fusils vétustes contre les avions

Et nous avons fait le nôtre

Nous nous sommes éloignés des lilas de chine pour ne pas déranger le képi du chef militaire

Nous avons vendu les bagues de nos femmes, qu'ils achètent des armes

Mais ils se sont contentés de chasser les oiseaux, mon enfant »

Le père sait qu'il ne peut plus rien faire pour sa patrie. Le maximum qu'il puisse faire est de travailler afin de gagner le pain de sa journée. C'est pourquoi il tente de calmer son enfant en lui montrant que l'exil pourrait offrir ce que l'enfant et son père ont vécu dans la patrie. D'un point de vue linguistique, le père opte pour des phrases à caractère euphémique (phrases visant à atténuer une situation pour ne pas choquer ou déplaire) :

"- هل سنبقى، إذًا، ههنا يا أبي تحت صفصافة الريح بين السماوات والبحر؟

- يا ولدي. كلُّ شيء هنا سوف يُشْبِهُ شيئاً هناك

سنشبه أنفسنا في الليالي

ستحرقنا نجمة الشبه السرمديّة يا ولدي "

« - Mais alors, père ? Resterons-nous ici, entre cieux et mer, sous le saule du vent ?

Mon enfant. Tout ici ressemblera à quelque chose là-bas

Nous serons à notre image dans les nuits, et

L'étoile éternelle de la ressemblance nous consumera »

L'enfant n'est jamais satisfait de sa vie en dehors de sa patrie. Il essaie de séduire son père pour qu'il retourne à la terre. Il lui dit qu'il avait laissé les fenêtres ouvertes au roucoulement des pigeons. En effet, Darwich emploie le mot « pigeon » pour signifier son propre sens : signe de vie et de vivacité. L'enfant dit à son père qu'il avait laissé la vie et la vivacité à la maison. En disant cela, il essaie d'apaiser le cœur de son père pour qu'il finisse par y retourner :

يا أباي، خَفَّفَ القولَ عَنِّي
تركتُ النوافذَ مفتوحةً -
'الهديل الحمام'

« - Père, déleste-moi du poids de tes mots

J'ai laissé les fenêtres ouvertes

Au roucoulement des pigeons »

Outre les pigeons que le fils a laissés à la maison, nous avons le visage qu'il a laissé au bord du puits, les mots pendus dans l'armoire, l'obscurité, les nuages et la paix. Il rêve de rentrer afin qu'il puisse profiter au maximum de tous ces moments prestigieux. L'idée de séparation de ces moments est indiquée à l'aide du verbe « laisser », *târâktô* en arabe, répété maintes fois sous forme anaphorique : « J'ai laissé mon visage », « j'ai laissé les mots », « j'ai laissé l'obscurité », « j'ai laissé les nuages », « j'ai laissé le songe », « j'ai laissé la paix ». Darwich s'en explique comme suit :

"تركتُ على حافةِ البئرِ وجهي
تركتُ الكلامَ
على حنبلِهِ فوقِ حبلِ الخزانةِ
يحكى، تركتُ الظلامَ على ليله يتدثرُ صُوفَ انتظاري
تركتُ الغمامَ على شجرِ التينِ ينشرُ سِرْوَالَهُ
وتركتُ المنامَ يُجِدُّ في ذاتِهِ ذاتَهُ
وتركتُ السلامَ وحيداً "

« J'ai laissé mon visage sur le bord du puits

J'ai laissé les mots bavardent à leur guise

Pendus dans l'armoire

J'ai laissé l'obscurité à sa nuit, enveloppée dans la haine de mon attente

J'ai laissé les nuages étendant leurs sérouals sur les figuiers

J'ai laissé le songe engendrant le songe

Et j'ai laissé la paix esseulée »

La séparation de toutes ces composantes villageoises est un fait insupportable. C'est pourquoi le père décide de retourner en adressant une parole rassurante à son fils. Le père utilise un verbe à l'impératif « lève-toi » :

"هناك على الأرض

هل كُنْتَ تَحُلُمُ فِي يَفْظَتِي يَا أَبِي؟

قُمْ، سَتَرْجِعُ يَا وَلَدِي

« Là-bas sur la terre

Rêvais-tu dans mon éveil, père ?

Lève-toi. Nous rentrons, mon enfant »

Pour résumer, ce poème constitue beaucoup de souvenirs de l'enfance lointaine. Il s'agit des souvenirs du village et de la patrie de Darwich qui sont mis en scène à l'aide d'un monologue (le père s'adressant à lui-même) et d'un dialogue (discussion entre le père et son fils). Après avoir analysé ces types de dialogisme, nous avons tendance à donner une remarque fondamentale :

Dans « Combien de fois en sera-t-il fini de nous », c'est le père qui propose l'immigration et ce n'est que par lui que le fils s'est fait porter sur les épaules. Le père pensait que l'immigration allait être temporaire et avait pour objectif de laisser l'espace aux rebelles pour qu'ils puissent récupérer leurs territoires. De ce fait, le père représente parfois « l'étranger » contre lequel Darwich lutte tout au long de ce recueil.

2.7- « Jusqu'à ma fin et la sienne »

Entre l'enfant et la terre, entre sa profonde connaissance de son histoire et des éléments du conflit contrôlant sa vie quotidienne, réapparaît un personnage fondamental : le père.

Dans ce poème, Darwich tente de montrer la relation entre le père et son fils dans des circonstances de tension et de stress. Ensuite, cette relation se transforme en une confrontation

où le père représente la génération des grands parents, tandis que le fils représente la nouvelle génération des jeunes. Cette confrontation se résume dans le fait que le fils accuse le père d'être coupable vis-à-vis de ce qui s'est passé avec son peuple. Autrement dit, nous disons que « l'étranger », ici, n'est pas le vrai étranger contre lequel Darwich lutte dans les poèmes précédents (le conquérant, l'ennemi, la cendre, le hibou), mais c'est le père (responsable de l'exil du Moi darwichien).

L'observateur de la nature de cette confrontation entre le père et le fils constate qu'il ne s'agit pas d'une profonde confrontation à un point où le père rompt sa relation avec le fils. Il s'agit plutôt d'une réaction immédiate à la dureté de la situation d'exil. Cette confrontation arrive à sa fin lorsque les deux parties du dialogue se réconcilient.

Le poème commence avec la scène de retour à la maison. L'enfant est fatigué de marcher. Il s'agit d'un signe d'éloignement, car si la distance était courte, l'enfant ne serait pas fatigué. Le père, à son tour, n'a d'autre solution que de porter son enfant sur ses épaules :

"هل تَعَبْتِ مِنَ الْمَشْيِ يَا وَالدِي، هل تَعَبْتِ؟
 نَعَمْ، يَا أَبِي
 فَاصْعَدْ إِلَى كَتْفِي
 سَنَقْطَعُ عَمَّا قَلِيلٍ
 غَابَةَ النُّبْطِ وَالسَّنْدِيَانِ الْأَخِيرَةَ
 هَذَا شِمَالُ الْجَلِيلِ
 وَلِبْنَانُ مِنْ خَلْفِنَا
 وَالسَّمَاءُ لَنَا كُلُّهَا مِنْ دِمَشْقَ إِلَى سُورِ عَكَا الْجَمِيلِ"

« Fatigué de marcher, mon enfant, fatigué ?

Oui, père

Grimpe sur mon épaule

Sous peu nous franchirons la dernière

Forêt des térébinthes et des chênes

Voici le Nord de la Galilée

Le Liban est derrière nous

Et tout le ciel nous appartient de Damas aux beaux remparts de Saint-Jean-D'acre »

L'état de l'enfant (la fatigue) est montré à l'aide de quelques expressions : « fatigué de marcher », « la nuit est longue », « le cœur a coulé sur le sol de la nuit » :

" طَال لَيْلُكَ فِي الدَّرْبِ وَالْقَلْبُ سَالَ عَلَى أَرْضِ لَيْلِكَ
- مَا زَلَّتْ فِي خَفَّةِ الْقَطْرِ "

« Ta nuit est longue sur le chemin et le cœur a coulé sur le sol de ta nuit
Tu restes aussi léger qu'un chat »

Le lieu fait partie des préoccupations de Darwich. Il s'emploie afin de montrer la vision du poète vis-à-vis de la réalité humaine en général et de celle du Moi darwichien en particulier. Darwich montre le besoin de se rappeler les lieux de son expérience personnelle (Saint-Jean-D'acre, Al-Birwa, le puits, le caroubier, le figuier de Barbarie, le vignoble). Il mentionne ces lieux pour y confirmer son appartenance.

L'un des lieux auxquels il fait référence est la « maison ». Darwich s'appuie sur un mécanisme du dialogue dramatique dans la description des traits de la maison où il s'est élevé. Il s'agit d'une maison à côté de laquelle se trouvent quelques arbres comme « le caroubier », « le figuier de Barbarie » et « le vignoble ». Ces éléments occupent une place importante dans la conscience du poète comme c'était le cas du cheval :

"- ثم ماذا؟
- نعود إلى البيت هل تعرف الدرب يا ابني؟
- نعم، يا أبي
شَرْقَ حَزْوِيَّةِ الشَّارِعِ الْعَامِّ، دَرَبٌ صَغِيرٌ يَضِيقُ بِصُبَّارِهِ فِي الْبِدَايَةِ ثُمَّ يَسِيرُ إِلَى الْبَيْرِ أَوْسَعِ أَوْسَعِ. ثُمَّ يُطِلُّ عَلَى كَرْمِ عَمِّي
جَمِيلٍ بَائِعِ التَّبَعِ وَالْحَلْوَيَّاتِ ثُمَّ يَضِيعُ عَلَى بَيْدَرٍ قَبْلَ أَنْ يَسْتَقِيمَ وَيَجْلِسَ فِي الْبَيْتِ فِي شَكْلِ بَيْعَاءِ "

« - Et après ?

Nous rentrons à la maison. En connais-tu la voie mon fils ?

Oui, père

Un petit chemin à l'est du caroubier de la grand-rue, il débute étroit, car les figuiers de Barbarie le serrent, et va s'élargissant jusqu'au puits. Donne sur le vignoble de l'oncle Jamil, le marchand de tabac et de pâtisseries, se perd dans une aire à moisson, se redresse et s'installe dans notre maison sous la forme d'un perroquet »

Dans ce passage, la maison se transforme en un lieu intime avec lequel Darwich s'engage dans une vraie relation basée sur l'amour et la tendresse comme s'il était en relation avec une

amante. Malgré l'absence et l'éloignement de cet endroit, Darwich vit dans ce lieu à travers l'usage d'un mécanisme de souvenir à travers lequel il cite quelques spécialités de son village : « caroubier », « rue », « puits », « vignoble », « figuier de Barbarie », « aire à moisson », « cheval », « jasmin », « tournesol », « abeilles », etc.

"ياسمين يُطَوِّقُ بَوَابَهُ مِنْ حَدِيدٍ. وَدَعَسَاتُ ضَوْءٍ عَلَى الدَّرَجِ الْحَجْرِيِّ

وَعَبَّادُ شَمْسٍ يُحَدِّقُ فِيهَا وَرَاءَ الْمَكَانِ. وَنَحْلٌ أَلْبَيْفُ يُعِدُّ الْفَطُورَ لِحَدِّي عَلَى طَبَقِ الْخَيْزِرَانِ

وَفِي بَاحَةِ الْبَيْتِ بَنْزٌ وَصَفْصَافَةٌ وَحَصَانٌ وَخَلْفُ السِّيَاحِ غَدٌّ يَتَصَفَّحُ أَوْرَاقَنَا "

« Un jasmin entourant une porte de fer. Des pas de lumière sur l'escalier de pierre

Un tournesol qui scrute ce qu'il y a derrière l'endroit. Des abeilles familières qui préparent le petit déjeuner de grand-père sur le plateau en osier

Dans la cour, un puits, un saule et un cheval et derrière la clôture, un lendemain qui feuillette nos archives »

La situation se renverse. Ce n'est plus le fils qui est fatigué de marcher, mais le père. Il se met à se plaindre pour la première fois dans le présent recueil. Par conséquent, le fils propose de le porter sur ses épaules comme le père l'a déjà fait. En effet, le père veut dire par sa demande non pas le propre sens de la parole « me porteras-tu ? », mais se trouve un sens caché, voire implicite. Le père souhaite que le fils porte la « responsabilité » de défendre la patrie pour que lui, le fils et tout le peuple puissent y retourner :

"- يَا أَبِي، هَلْ تَعَبْتِ أَرَى عِرْقًا فِي عَيْونِكَ؟

- يَا ابْنِي تَعَبٌ. أَتَحْمِلُنِي؟

- مِثْلَمَا كُنْتَ تَحْمِلُنِي يَا أَبِي وَسَأَحْمِلُ هَذَا الْحَنِينَ إِلَى أَوْلِي وَإِلَى أَوْلِي وَسَأَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى آخِرِي وَإِلَى آخِرِهِ "

« - Fatigué, père ? Je vois la sueur dans tes yeux

Je suis fatigué. Me porteras-tu ?

Comme tu m'as porté. Je porterai cette tendresse à son commencement et au mien et j'irai ce chemin à son terme et au mien »

2.8- « Le train est passé »

Ce poème n'est pas séparable d'un certain état permanent dans lequel se meut Darwich et que le langage corrobore : l'état d'exil.

L'idée de la figure du « poète politique engagé », exprimant l'exil de son Moi et celui de son peuple, qu'a incarnée toute la vie de Darwich est presque devenue un lieu commun de la réception de l'œuvre de Darwich. En revanche, dans les nombreux entretiens qu'il a donnés, en particulier entre 1995 et 2003, Darwich insiste constamment sur son souhait de s'éloigner de l'appellation « poète porte-parole » de la cause palestinienne et sur la difficulté d'endosser et d'assumer ce rôle, alors que c'est précisément en tant que tel qu'il a conquis son public et obtenu ensuite une reconnaissance nationale. Autrement dit, le nom de Darwich se trouve à tel point lié à la Palestine et à l'expression des multiples événements (massacre, meurtre, exil, séparation, éloignement, conflit). Bien qu'il s'en défende quelquefois, le poète est vu dans une équation symbolique qui pourrait être résumée de la sorte : Mahmoud Darwich= Palestine (aussi pour certains Palestine= Mahmoud Darwich).

Parmi les images qui décrivent son état, exilé de son village, est celle d'un train où les voyageurs, chacun d'entre eux, savent où aller, alors que Darwich est perturbé, puisque sa destination n'a jamais été connue. Autrement dit, Darwich raconte un moment d'attente pour dire qu'il attend toujours l'indépendance de sa patrie pour pouvoir y retourner, ce qui n'est pas le cas d'autres voyageurs.

Parmi les éléments indiquant l'exil, nous avons dans le premier vers le verbe « attendre » conjugué à l'imparfait. Ce verbe est suivi par « sur le quai », *al-râsîf* en arabe. Il s'agit d'un mot indiquant dans la langue arabe un cas d'instabilité sociale. Dire que quelqu'un se trouve sur *al-râsîf*, c'est dire qu'il est sans domicile et sans aide. Outre le verbe « attendre », tantôt conjugué à l'imparfait, tantôt au présent, nous avons aussi le verbe « pleurer » utilisé avec le mot « violons » (une personnification). Darwich veut dire que même les violons se mettent à pleurer à cause de son état :

"مَرَّ القطارُ، سريعاً. كُنْتُ أُنْتَظِرُ على الرصيف

قطاراً مَرّاً، وانصرفتُ المُسافرونَ إلى أَيْامِهِمْ، وأنا ما زلتُ أُنْتَظِرُ

تبكي الكمنجاتُ عن بُعْدٍ. فتحملني سحابةٌ من نواحيها وتتكسرُ "

« Le train est passé, rapide. J'attendais sur le quai

*Un train qui est passé, et les voyageurs ont vaqué à leurs jours, et moi. J'attends encore
Les violons pleurent de loin. Un nuage, venu de leurs contrées, me porte et se brise »*

La poésie de Darwich s'inscrit dans un espace physique tout en s'ouvrant sur un autre espace poétique. Entre ces deux espaces, résonne la voix du poète. Cette voix circule entre une terre et un horizon, ce qui fait de son œuvre non pas une affaire, mais un écho à l'histoire de son peuple. En effet, à chaque événement de sa vie sont rattachés un poème et un vers, connus dans l'ensemble du monde et repris comme slogans. L'écho incommensurable de sa vie est pris par la rencontre d'un cri, le sien, au bord du chemin sur lequel il se trouve engagé et un espace, vidé de ses habitants. Les extraits du présent poème montrent la correspondance nostalgique de Darwich malgré l'oubli et l'éloignement. Il est également attaché à la « terre », considérée comme une « femme » que Darwich compare à une lune :

"فلا النسيان يُفصيني

ولا التذكُّر يدينني من امرأة إن مسَّها قمرٌ صاحت: أنا القمرُ "

« L'oubli ne m'éloigne guère

Et le souvenir ne me rapproche pas d'une femme qui si une lune l'effleure, s'écrie : je suis la lune »

D'un point de vue de la linguistique, pour parler de son instabilité, le poète utilise deux verbes qui sont contradictoires : « s'éloigner » et « se rapprocher » :

"كان الحنينُ إلى أشياءٍ غامضةٍ يبتأى ويبتؤ "

« La nostalgie d'obscurs objets s'éloignait et se rapprochait »

L'image du « train qui passe rapidement » a été citée quatre fois dans le poème avec les différents changements « l'heure a changé, le temps n'est plus le même » qui ont été imposés à la vie de Darwich.

"مَرَّ القطارُ سريعاً

لم يكن رَمَني

على الرصيف معي. فالساعةُ اختلفت. من الساعةُ الآن؟
ما اليومُ الذي حدثت فيه القطيعةُ بين الأمس والغد لَمَّا هاجر العَجْرُ؟ "

« *Le train est passé, rapide*

Mon temps n'était pas

A mes côtés sur le quai. L'heure a changé. Quelle heure est-il ?

Quel jour la séparation est-elle intervenue entre hier et demain ? Quand émigrèrent les gitans ? »

L'état de l'exil et de l'instabilité se montre aussi à l'aide des expressions contradictoires : « Ici je naquis et ne naquis point, ici j'existai et n'existai point ». Ce passage du poème introduit un élément supplémentaire et essentiel sur les particularités culturelles du Moi darwichien qui est la profonde appartenance à ce que Darwich a vécu avant qu'il soit plongé dans une vie d'exil. Il montre que bien qu'il soit en vie et qu'il respire, sa vie est celle d'un misérable, celui qui « est mort entre les rives ».

Stylistiquement, ce passage est riche des figures de style comme l'antithèse « je naquis et ne naquis point », deux termes qui s'opposent. L'usage de cette antithèse a pour objectif d'indiquer la dureté de la situation du Moi darwichien. Aussi, nous avons aussi une personnification, celle du verbe « marcher » : « Les arbres marchent » dont l'objectif est de montrer l'état de l'instabilité :

"هنا وُلدت ولم أُولد. سيُكْمَلُ ميلادي الحَرُونَ إِذَا هَذَا القطار

ويمشي حولي الشَجَرُ. هنا وُجِدْتُ ولم أَوْجَدُ. سأَعْتُرُ في هذا القطار على نفسي التي امتلأت بضفتين لنهر مات بينهما كما يموت
الفتى لبيت الفتى حَجْرُ "

« *Ici je naquis et ne naquis point. Ce train accomplira ma naissance obstinée*

Et les arbres marcheront autour de moi. Ici j'existai et n'existai point et dans ce train, je trouverai mon âme pleine des deux bords d'un fleuve mort entre ses rives ainsi que meurt le jeune homme

« *ah si le jeune homme était de pierre* »

Pour Darwich, il ne s'agit pas d'une affaire personnelle mais d'une histoire collective. Il s'en explique : « *Dans Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?, j'ai raconté en partie notre histoire, mais ce n'est pas qu'une biographie, car elle relève aussi, et sans que je l'aie volontairement cherché, d'une histoire collective* »¹⁸⁰. Autrement dit, il s'agit d'un exil collectif auquel Darwich et son peuple sont confrontés. Après la scène de la gare où le train passe rapidement, Darwich propose de laisser tout ce qu'il a (café, bureaux, roses, téléphone, journaux, sandwiches, musique) à la personne qui va venir après lui :

" لا أندري أودع أم أستقبل الناس. أهلاً فوق أرفقتي
مقهى. مكاتب. ورد. هاتف. صحف وسندويشات وموسيقى وقافية لشاعر آخر يأتي وينتظر "

« *Je ne sais si je fais mes adieux ou si j'accueille les gens. Parents sur mes quais*

Un café. Des bureaux. Des roses. Un téléphone. Des journaux et des sandwiches et de la musique et une rime pour un autre poète qui viendra et attendra »

2.9- « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... »

Comme l'indique son titre, d'un point de vue de la forme, le poème est écrit sous forme dialoguée, tantôt dialogues, tantôt monologues. Dans le présent recueil, la forme la plus fréquente du dialogue est celle du père avec son fils (cf. le dialogue du père avec son fils dans « L'éternité du figuier de Barbarie » et dans « Combien de fois sera-t-il fini de nous »).

Matérialisé parfois par l'usage des tirets, le dialogue dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* en général, et dans « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... » en particulier, matérialise alors à la fois le dédoublement de la voix du poète, appelé de ses vœux dans les poèmes d'amour, ou, à l'inverse, une scission de la parole, voire une impossibilité de l'échange selon une dialectique propre à Darwich. La forme dialoguée, sous la forme d'une succession rapide des questions et réponses, peut aussi s'apparenter à un interrogatoire qui rend manifeste l'oppression exercée par « l'ennemi », « le conquérant » ou « l'étranger » selon les différents qualificatifs que le poète attribue à autrui.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

Toutefois, à travers la grande variété des poèmes à forme dialoguée, il est assez rare que la fonction informative du dialogue offre pleine satisfaction : soit que l'identité des locuteurs se confonde, c'est-à-dire que les deux parties de la discussion présentent des visions plus ou moins paradoxales, soit que la liberté du poète se manifeste précisément par sa capacité à déjouer la question, à libérer la réponse de la question posée. C'est effectivement sur ce procédé de réponse décalée et donc fuyante que repose l'interrogatoire mis en scène dans « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... ».

Du point de vue du contenu, Darwich aborde le poème en racontant son exil. Il s'adresse lui-même une parole tout en montrant la manière dont il a été exilé de son village. En empruntant un outil de comparaison « telle », il dit qu'il est parti comme « une femme répudiée » :

"لا أعرف الصحراء
لكني نبت على جوانبها كلاما
قال الكلام كلامه، ومضيت كامرأة مطلقة"

« Je ne connais pas le désert

Mais j'ai poussé, mots sur ses flancs

Les mots ont parlé, et je suis parti telle la femme répudiée »

L'état d'exil et de départ est représenté par le verbe « partir », largement répandu chez Darwich pour indiquer l'errance. Ce verbe est suivi par un moyen de comparaison « telle » : « telle une femme répudiée ». Une autre image montrant cet état d'exil est celle du « mari défait » ou du « mari brisé ». Ce mari (représentant le village) se brise à cause du départ de la femme (représentant Darwich dans ce passage) qui, cette dernière, n'a pas pu garder que la langue, représentée par l'usage du mot « cadence » :

"مضيت، كزوجها المكسور. لم أحفظ سوى الإيقاع
أسمعه وأتبعه. وأرفعه يماما في الطريق إلى السماء. سماء أغنيتي"

« Parti, tel son mari défait. Je n'ai gardé que la cadence

Que j'écoute et observe. Je la hisse mouettes sur le chemin du ciel. Celui de ma chanson »

Malgré le départ, Darwich se présente en disant qu'il reste l'enfant du « littoral syrien », ce qui indique son arabité exprimée dans la totalité de son œuvre, plus particulièrement dans « Carte d'identité » :

"أنا ابن الساحل السوري. أسكنه، رحيلاً أو مقاما بين أهل البحر. لكن السراب يشدني شرفاً إلى البدو القدامى"

« Je suis l'enfant du littoral syrien. Je l'habite, voyageur ou résident parmi les gens de la mer. Mais le mirage me tire à l'Orient aux Bédouins anciens »

D'ailleurs, malgré l'absence et l'éloignement du village et de la langue, le poète garde toujours son envie de revivre le passé en dépit des tentatives exercées par autrui pour le lui faire oublier. Il continue d'habiter le village même à distance, vu que son imagination l'amène en Orient, où il est habitué à conduire les chevaux à l'eau (activité typiquement villageoise, cf. plus haut l'analyse de « Villageois sans malice »). Il souhaite revivre ces moments, mais en même temps, il affirme ne pas pouvoir accéder à ce souhait, puisque « l'étranger » veille à lui imposer ses propres habitudes, notamment lorsque Darwich dit « nous ne reviendrons pas comme nous sommes partis » ; cet énoncé illustre le changement culturel et identitaire qu'autrui tente d'imposer depuis son installation sur le terrain.

D'un point de vue stylistique, le poète opte pour l'usage du pronom personnel « je » qui se transforme ensuite en « nous », et parfois le pronom « nous » qui se transforme en « je ». Qu'il s'agisse d'un « je » ou d'un « nous », l'identité défendue est toujours celle du fils du littoral syrien qui est obligé de résider parmi les gens de la mer. L'expression « gens de la mer », *ahl-albâhr* en arabe, représente à la fois les étrangers dans la terre natale du poète et ceux se trouvant en dehors d'elle.

D'un point de vue des figures de style, l'expression « gens de la mer » est une expression métaphorique. Le poète compare, sans outil de comparaison, les étrangers à la mer. La mer peut être source de catastrophes et de désastres comme c'est le cas des étrangers dont la venue est catastrophique.

Outre l'identité du fils du littoral syrien, Darwich défend aussi une identité d'agriculture dans les activités que le « je » ou le « nous » pratiquent : « Il conduit les chevaux à l'eau et il tâte le poulx ». D'ailleurs, un sentiment de pessimisme envahit l'âme de « je » ou de « nous » lorsque le poète déclare que ni lui ni son peuple ne repratiquent ce genre d'activités. Le poète déclare :

"أورد الخيل الجميلة ماءها . وأجس نبض الأبجدية في الصدى . وأعود نافذة على جهتين
أنسى من أكون لكي أكون جماعة في واحد، ومعاصراً لمدائح البحارة الغرباء تحت نوافذني ورسالة المتحاربين إلى ذويهم
لن نعود كما ذهبنا . لن نعود ولو لمأما "

*« Je conduis les chevaux à l'eau. Je tâte le pouls de l'alphabet dans l'écho. Et reviens, fenêtre
donnant sur ceux-ci et ceux-là*

*Pour être, j'oublie qui je suis le multiple en un, le contemporain des éloges des marins étrangers
sous mes fenêtres et la lettre de guerriers à leurs parents*

*Nous ne reviendrons pas comme nous sommes partis. Nous ne reviendrons pas, même
furtivement »*

Dans « Dispositions poétiques », Darwich parle des activités quotidiennes, plus particulièrement celles prouvant l'existence de son identité telle que l'image du père tenant un olivier dans ses mains, symbole de résistance à l'étranger :

"وأبي تحت . يحمل زيتونة عمرها ألف عام
فلا هي شرقية ولا هي غربية ربما يستريح من الفاتحين
ويحنو على قليلاً ويجمع لي سوسنا "

« Et mon père est en bas. Il porte un olivier vieux de mille ans

Qui n'est ni d'Orient, ni d'Occident. Il se repose peut-être des conquérants

Se penche légèrement sur moi et me cueille des iris »

Telle évocation de la nostalgie des activités quotidiennes peut alors prendre une valeur symbolique, clandestine. Le quotidien y apparaît surtout pour signifier que, démuné des ressources de la mythologie ou d'une imagerie luxuriante, le poète prend parti, comme c'est le cas pour plusieurs poètes de la résistance, de revendiquer l'ancrage dans le territoire usurpé par « l'étranger », en déployant des images qui laissent apparaître un monde cohérent, dont les différents ordres se répondent dans la perception du « je » poétique, identifié au Moi darwichien. C'est celui qu'effectue un peu plus tard Darwich, transformant cette perception harmonieuse du monde perdu en le signe d'une nostalgie ou d'un arrachement.

Par un « va-et-vient » entre le quotidien et l'intime, semble s'organiser la construction du présent recueil. C'est exactement ce que dit Darwich : « *Ces chants ont, de par leur accumulation et leur continuité, un timbre mythique. En d'autres termes, et s'il est lu d'une traite, en continu, ce recueil est un long chant épique et mythique qui dit le quotidien* »¹⁸¹

Ensuite, en suivant ce que nous avons dit préalablement, Darwich, afin d'affirmer l'existence légale de son identité, se rapproche encore plus de sa poésie tout en délivrant à son public que ce n'est que par ce genre littéraire que la terre reviendra/ reverdira. Il montre aussi que l'exil, la défense de l'identité et la solitude sont parmi les raisons pour lesquelles il écrit, et sans lesquelles une grande partie de sa poésie n'aurait pas lieu :

"وفى الصحراء قال الغيب لي: أكتب

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: أكتب ليخضر السراب "

« *Dans le désert, l'inconnu m'a dit : écris !*

J'ai dit : il y a un autre écrit sur le mirage

Il a dit : écris et le mirage verdira »

Dans *La Palestine comme métaphore*, pour affirmer que ces sujets incitent l'homme à écrire et à s'exprimer, Darwich donne l'exemple du « geôlier » qui ne chante pas, car celui-ci n'est pas seul. En revanche, le captif, qui représente Darwich, est obligé de chanter parce qu'il se trouve dans une solitude écrasante. Darwich dit : « *J'aime la poésie parce qu'elle nous fait don d'une force, même fictive. Pourquoi le geôlier ne chante-t-il pas ? Le captif chante parce qu'il est seul avec lui-même, alors que le geôlier n'existe qu'avec l'autre qu'il garde* »¹⁸².

Dans la même optique, Darwich annonce également que l'objectif de sa poésie est de rappeler le retour aux premiers lieux, aux premières choses et aux premiers oiseaux, ce qui représente la principale thématique de notre recueil : « *Voilà les raisons objectives de ma démarche. Sur le plan personnel, celle-ci correspond à une nouvelle étape dans ma recherche de la poésie. Où se trouve la poésie par rapport à tous ces événements ? Elle est dans les choses*

¹⁸¹ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op., cit.

¹⁸² *Ibid.*, p. 31.

premières, dans le retour au récit initial, aux premiers lieux, aux premiers animaux, aux premiers oiseaux. C'est ce qui apparaît dans ce recueil »¹⁸³.

Aussi, toujours en faisant appel à l'ouvrage *La Palestine comme métaphore*, Darwich dit en parlant de la poésie : « Or tout poète est habité par le désir d'écrire le commencement des choses, les premières manifestations de l'Homme, les premiers rapports entre le premier homme et la terre première... Tout poète armé d'un projet poétique désire ardemment écrire son propre Livre de la Genèse. L'écriture est un processus d'accumulation, qui ne vient jamais du néant. Il n'y a pas de degré zéro en littérature, et toute écriture en recouvre une autre »¹⁸⁴.

Dans « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... », Darwich affirme les propos qu'il a mentionnés dans *La Palestine comme métaphore* en rapport avec la contribution de la poésie dans la mise en œuvre d'un état d'exil et dans son rôle dans la récupération de la terre. Quant à l'exil, ce phénomène est lexicalement représenté par le mot « désert », *sâhrâ* en arabe, qui représente tantôt le réel désert (une partie de la terre darwichienne), tantôt le désert métaphorique (l'exil). Le poète utilise une figure de style, celle d'un oxymore visant la représentation d'une contradiction, notamment lorsqu'il dit : « *Je ne connais pas le désert bien qu'il me hante* ». Le paradoxe se trouve entre les deux formules : « je ne connais pas » et « bien qu'il me hante » :

"لا أعرف الصحراء مهما زرت هاجسها"

« *Je ne connais pas le désert bien qu'il me hante* »

Le désert, en tant que partie de la terre, est un lieu que Darwich souhaite revisiter. Or, ce rêve ne se réalise qu'à travers la poésie. Il avoue que le désert/le mirage (au sens métaphorique du terme) permet l'écriture d'une chose qui ne correspond pas à ce dont il a envie (la liberté) : « Il y a un autre écrit sur le mirage ». Pourtant, le poète doit écrire pour « connaître et savoir où il est, et où il tient, comment il vient, et qui il sera demain », car celui qui écrit demeure et hérite la terre des mots :

"فقلت: ينقصني الغياب وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد. فقال لي: أكتب لتعرفها وتعرف أين كنت، وأين أنت وكيف جئت، ومن تكون غداً"

¹⁸³ *Ibid.* p. 45.

¹⁸⁴ *Ibid.* pp. 94-95.

ضع اسمك في يدي واكتب لتعرف من أنا واذهب غماما في المدى
فكتبت: من يكتب حكايته يرث أرض الكلام، ويملك المعنى تماما "

« J'ai dit : il me manque l'absence et dit : je n'ai pas encore appris les mots. Il me dit alors : écris pour les connaître et savoir où tu étais, et où tu te tiens, comment tu vins, et qui tu seras demain

Place ton nom dans ma main et écris pour savoir qui je suis, et repars nuages dans le ciel

J'ai alors écrit : celui qui écrit son histoire hérite la terre des mots, et possède le sens entièrement »

Malgré les tentatives de Darwich, notamment celles de composer des poèmes ayant comme principal objectif le retour à la terre ou au désert (au sens propre du terme), il revient pour prononcer ses adieux. Il affirme son appartenance au désert en utilisant toujours sa formule : « Je ne connais pas le désert mais je lui fais mes adieux ». Cette phrase confirme le lien entre lui et le désert, car personne ne fait d'adieux à quelqu'un qui ne connaît pas. Il adresse ses adieux au tribu oriental, à un fils de sa mère sous son palmier où le poète emprunte une intertextualité religieuse, celle de Marie lorsqu'elle a eu les douleurs de l'enfantement sur un palmier. Le Coran en relate l'évènement :

« Elle [en parlant de Marie] devient donc enceinte [de l'enfant], et elle se retira avec lui en un lieu éloigné. Puis les douleurs de l'enfantement l'amènèrent au tronc du palmier, et elle dit : Malheur à moi ! Que je fusse mort avant cet instant ! Et que je fusse totalement oubliée »¹⁸⁵

D'un point de vue stylistique, Darwich utilise une épiphore (répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en fin de phrase). Il s'agit du mot « adieu », *sâlâmân* en arabe :

" لا أعرف الصحراء لكنني أودعها: سلاما
للقبيلة شرق أغنييتي. سلاما
للسلالة في تعددها على سيفٍ. سلاما
لابن أمي تحت نخلته. سلاما
للمعلقة التي حفظت كواكبنا. سلاما
للشعوب تمر ذاكرة لذاكرتي "

¹⁸⁵ Verset 23 de la sourate 19.

« Je ne connais pas le désert mais je lui fais mes adieux : Adieu

Tribu à l'Orient de ma chanson. Adieu

Lignée plurielle unifiée par l'épée. Adieu

Fils de ma mère sous son palmier. Adieu

Mu'allaqa qui a retenu nos étoiles. Adieu

Peuples qui passent mémoire, pour ma mémoire »

Après l'adieu envoyé au désert, Darwich embrasse une vie d'exil dont quelques effets sont positifs :

« Je ne peux faire, en ce qui me concerne, aucun reproche à l'exil. Il a été extrêmement généreux. Il m'a appris, éduqué, il a élargi les horizons de mon humanité et de ma langue. Il m'a permis de faire dialoguer les peuples et les cultures. Je ne peux me désister de cet exil, il est l'une de mes constituantes essentielles. Et si je rentrais pour m'établir à Haïfa ou 'Acca, l'exil continuera de m'habiter. C'est un exil humain, au sens large, c'est la condition de mon humanité. L'exil est relatif. Il pourrait être encore plus pesant dans la patrie que loin d'elle »¹⁸⁶

Darwich réaffirme son intention de garder une bonne relation avec autrui du fait que tous les deux se sont fait expulser d'un lieu qui leur est cher. Dans le « Moi » de Darwich se trouve le « Moi » d'autrui et inversement. Croire à cette règle de cohabitation et de réconciliation c'est, bien évidemment, d'après le poète, mettre fin à l'exil « point d'exil » ainsi qu'à toutes les questions que le poète se pose : « Suis-je moi?, Suis-je là-bas ? Suis-je là ? ». Dans le cas contraire, lorsque le « moi » se trouve loin de « toi », le « désert » sans la « mer », Darwich en déclare le résultat : « Je ne reviendrai pas comme je suis parti, ne reviendrai pas, même furtivement ». Dans le dernier passage du poème, le poète dit :

"للسلام علي بين قصيدتين: قصيدة كتبت وأخرى مات شاعرها غراماً. أنا أنا؟

أنا هناك... أنا هنا؟

في كل "أنت" أنا

أنا أنت المخاطب. ليس منفي

¹⁸⁶ Ibid. p. 188.

أن أكونك. ليس منفي
أن تكون أناي أنت. وليس منفي
أن يكون البحر والصحراء
أغنية المسافرين للمسافر:
لن أعود كما ذهبت
ولن أعود ... ولو لمأما "

« Adieu à la paix sur moi entre deux poèmes. Un poème achevé et un autre dont le poète est mort d'amour. Suis-je moi ?

Suis-je là-bas, suis-je là ?

Dans tout « toi », il y a moi

Je suis toi, l'interpellé. Point d'exil

Si je suis toi. Point d'exil

Si tu es mon moi. Et point

Si la mer et le désert sont

La chanson du voyageur au voyageur :

Je ne reviendrai pas comme je suis parti

Ne reviendrai pas, même furtivement »

Nous disons finalement que Darwich fait allusion à ce qu'il a déjà déclaré vis-à-vis de la présence de « l'étranger » sur sa terre. Il signale qu'autrui souffre aussi de l'idée d'être « étranger ». D'ailleurs, le titre de ce poème fait preuve de l'étrangeté ou de l'exil de deux locuteurs (Darwich et autrui), car il contient le mot « voyageur » cité deux fois, et ce mot désigne à la fois Darwich et autrui comme si le poète voulait dire que tous les deux sont des voyageurs qui ne cessent de demander le droit de retour.

2.10 - « Lorsqu'il s'éloigne »

Dans « Lorsqu'il s'éloigne », la composition poétique apparaît comme une activité salvatrice pour le poète qui essaie en déployant énormément d'efforts de retrouver fondamentalement dans

sa langue son identité perdue. Ces propos nous amènent à dire que Darwich est un poète fécond, non seulement par sa production régulière, mais également par sa profonde capacité à faire valoir un souffle poétique intense, renouvelé et croissant. Ce poème en est la preuve. Il s'agit largement d'une pièce aussi longue que le désespoir qui le hante et qui l'habite depuis que la terre se dérobe sous son regard. Egalement, « Lorsqu'il s'éloigne » représente une trame narrative se chargeant de raconter un récit, ce qui est rare dans la poésie de Darwich, composée dans la plupart des cas, de fragments d'histoire, d'impressions et d'images dans lesquelles une dimension surréaliste, en quelque sorte, l'emporte.

Ce poème s'inscrit largement dans un recueil dit « semi-autobiographique » doublé d'une biographie des lieux. Du point de vue du contenu, il est relaté dans ce poème l'histoire d'une famille exilée dans sa propre patrie. Il s'agit d'un moment terrifiant que Darwich a vécu lorsqu'il est revenu en Palestine, après un an d'exil au Liban, pour découvrir ensuite que son village avait été complètement rayé de la carte et automatiquement remplacé par un autre. Darwich ainsi que sa famille, après cette destruction injuste, a trouvé refuge dans un village à proximité de l'ancien. Darwich n'a pas changé d'adresse. Il vit à proximité de son ancienne demeure, qu'il ne voit pourtant qu'à travers des souvenirs lancinants, répétitifs et réprimés en présence de l'envahisseur.

Tel est le contexte principal de « Lorsqu'il s'éloigne » auquel nous rajoutons le fait que ce poème met en place deux ennemis qui conversent, dans l'obscurité d'une veillée nocturne, tout en créant en même temps, malgré les disputes, un climat d'apaisement contrôlé. Cet apaisement laisse entrevoir, au fur et à mesure, une possible coexistence entre le « Moi » de Darwich et celui de « l'étranger ». Cette possibilité est soulignée par une intrigue amoureuse entre le vaincu et la fille de l'ennemi, qui est esquissée, voire représentée dans la première partie romancée du texte.

Dès le début, nous entrons dans le vif du sujet : nous avons un ennemi qui boit du thé dans la mesure d'un vaincu. Cet ennemi est une fille qui est décrite par le poète-narrateur comme ayant largement un physique oriental moyen « sourcils épais, yeux noisettes, longue chevelure sombre », qui l'apparente essentiellement au type physique des deux ennemis, à celui du vainqueur comme à celui du vaincu. D'ailleurs, la jeune fille est décrite selon les traditions de la poésie arabe aussi bien classique que moderne. Darwich décrit ses cheveux par leur longueur et leur couleur ébène, ils sont comparés à la nuit à l'aide d'un moyen de comparaison (telle) : « La longue chevelure telle

la nuit ». Donc, le premier paragraphe fait allusion à une relation amoureuse entre les deux jeunes afin qu'il y ait une cohabitation comme le dit Darwich :

" للعدو الذي يشرب الشاي في كوئنا فرس في الدخان

وبنت لها حاجبان كثيفان، عيان بنيتان، وشعر طويل كليل الأغاني على الكتفين

وصورتها لا تفارقه كلما جاءنا يطلب الشاي، لكنه لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء وعن فرس تركته الأغاني على قمة التل "

« *L'ennemi qui prend le thé dans notre mesure a une jument dans la fumée*

Et une fille aux sourcils épais, aux yeux noisette, et à la langue chevelure telle la nuit des chansons sur les épaules

Et son image ne le quitte jamais quand il vient chez nous demander un thé, mais il ne nous dit rien de ses occupations au soir ni d'une jument abandonnée par les chansons au sommet de la colline »

Ensuite, dans le deuxième paragraphe, nous avons un moment de rapprochement ou de réconciliation entre le vaincu et le vainqueur comme s'il s'agissait d'une sorte de trêve entre les deux personnages opposés sous forme d'un échange où certaines paroles sont prononcées de manière explicite alors que d'autres demeurent cachées. A titre d'exemple, montrant le degré de rapprochement entre le vainqueur et le vaincu, Darwich dit que l'envahisseur s'installe dans l'intimité du spolié. Il partage son thé et son pain, s'endort dans le fauteuil du grand-père absent. Il se sent tellement à l'aise qu'il n'hésite guère, sans angoisse et sans crainte, à laisser son fusil sur une chaise, comme s'il était un ami chasseur. Il caresse aussi le chat dans une attitude familière.

Cela s'éclaircit, d'un point de vue lexical, à travers l'emploi du mot « fourrure » à la place de « pelage » qui ne fait qu'accentuer l'effet de la chaleur intime.

Dans la même optique, Darwich n'hésite pas à parler de son pays et de ses habitudes en interpellant les autres, notamment « l'étranger ». Il amène un dialogue avec soi-même sur cet étranger. Il essaie de faire une tentative afin de capter l'autre face de son image. Il montre l'image de « l'étranger » lorsqu'il boit le thé dans sa mesure et dit que sa fille aux cheveux longs lui manque, son image aussi lorsqu'il se repose un peu de son fusil, partage son pain, s'endort un instant sur le siège en osier et se penche sur la fourrure d'un chat. En revanche, le poète, à son tour, comme il ne peut plus au moment présent revenir à sa maison, demande à l'ennemi de saluer sa

maison. L'étranger ou l'ennemi entend parfaitement les propos que le poète souhaite lui dire, mais il les cache dans une toux précipitée et les jette de côté. Darwich décrit les traits de ce dialogue, ce qui aide à montrer l'avis de Darwich sur l'Autre :

« Il s'agit donc d'un dialogue que nous n'avons pas encore eu, du moins pas comme nous le souhaitons. L'ennemi entend nos paroles sans que nous les prononcions. Il s'agit donc fortement d'un dialogue interrompu, parce que l'ennemi est toujours installé dans notre maison de pierre et que nous sommes relégués à la mesure ; parce qu'il continue à jeter nos paroles de côté et à s'éloigner »¹⁸⁷

Dans notre recueil, c'est exactement « Lorsqu'il s'éloigne » qui s'occupe de montrer ce que fait l'Autre dans la maison de Darwich :

" في كوخنا يستريح العدو من البندقية "

« Dans notre mesure, l'ennemi se repose du fusil »

Nous remarquons dans ce passage que le narrateur mentionne l'existence d'une altérité, défend un Moi et utilise le possessif « notre » dans un mouvement d'inclusion où le référent commun est la terre.

L'identité personnelle de l'un est influencée par le groupe résidant dans un milieu social. Ce nouveau milieu social amène à valoriser quelques habitudes et normes dans l'opposition à l'Autre, notamment lorsque Darwich essaie de valoriser les tasses de son café et la fille à la natte et aux sourcils épais à qui il souhaite passionnément rendre visite, mais la politique ou l'existence de l'étranger l'empêche de réaliser son rêve. C'est pourquoi il lui demande de saluer la maison :

" سلم على بيتنا يا غريب "

فناجين قهوتنا لا تزال على حالها "

« Salue notre maison pour nous, l'étranger

Les tasses de notre café sont encore en l'état »

Dans le même passage, c'est vrai que nous avons une idée de partage et de cohabitation pacifique entre le vaincu et le vainqueur, mais nous voyons en même temps que le vaincu, qui est

¹⁸⁷ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op.cit., p. 84.

Darwich, revendique que c'est bien lui le propriétaire, comme le montre la répétition du pronom relatif pluriel « notre » : notre pain, notre mesure, notre chatte. L'ennemi répond aux propos du vaincu en disant qu'il ne faut pas le blâmer : « Il nous dit toujours, ne blâmez pas la victime ». A la question du vaincu : « Qui est-elle ? », il répond : « Un sang que la nuit ne dessèche jamais ». L'ennemi déploie des efforts afin de se déculpabiliser. Il se présente comme une victime sous prétexte qu'il se trouve dans une situation instable et qu'il désire affirmer qu'il n'est point un bourreau, mais qu'il subit ce que le destin impose. Darwich dit :

" في كوحننا يستريح العدو من البندقية
يتركها فوق كرسي جدي، ويأكل من خبزنا مثلما يفعل الضيف
يغفو قليلاً على مقعد الخيزران، ويحنو على فرو قطن "

« Dans notre mesure, l'ennemi se repose du fusil

Il l'abandonne sur la chaise de mon grand-père, et se nourrit de notre pain comme tout invité

Il sommeille un temps sur le siège en osier, se penche sur la fourrure de notre chatte »

Le troisième paragraphe montre d'emblée le statut de l'ennemi. Il dispose d'un statut militaire, puisqu'il fait partie d'une garnison militaire, c'est pourquoi il porte un uniforme aux boutons étincelants. Ce militaire ne quitte jamais son fusil où qu'il aille.

Darwich se dirige aussi vers une sorte de soliloque nostalgique où le vaincu sollicite le vainqueur pour qu'il salue le puits, le coin de figuiers, les cyprès qui étaient autour de son ancienne demeure, comme si toutes ces composantes étaient des êtres vivants (une personnification). Sous forme de narrateur, il demande à l'envahisseur de laisser « le grand portail ouvert », alors que nous nous attendions au contraire, c'est-à-dire à ce qu'il lui dise de fermer la porte. Cette contradiction apparente sert probablement à exprimer le désir du vaincu de rendre au cheval, enfermé dans l'enceinte de la maison, sa liberté, puisque le poète est arrivé éventuellement à un moment où il croit à l'impossibilité de réconciliation avec le vainqueur. C'est la raison pour laquelle il souhaite que le cheval parte.

En parlant du cheval, le narrateur demande aussi à l'envahisseur de veiller à ce que le cheval ne soit pas effrayé « par le bruit des avions » ; ces avions sont symboles de guerre. D'ailleurs, le narrateur opte pour des verbes conjugués à l'impératif comme « salue », « marche »,

« n'oublie pas », « rappelle-toi », etc. L'usage de l'impératif s'attribue à la nécessité de répondre aux demandes du poète :

"تلمع أزرار سترته عندما يبتعد

عم مساء! وسلم على بئرنا وعلى جهة التين. وامش الهويني على ظلنا في حقول الشعير. وسلم على سروننا في الأعلى
ولا تنس بوابة البيت مفتوحة في الليالي، ولا تنس خوف الحصان من الطائرات، وسلم علينا هناك، إذا اتسع الوقت"

« *Les boutons de son uniforme brillent quand il s'éloigne*

Bonsoir ! Salue notre puits et le carré des figuiers. Marche doucement sur notre ombre dans les champs d'avoine. Salue nos cyprès dans les cieux

Et n'oublie pas le portail de la maison béant dans les nuits. Rappelle-toi que le cheval a peur des avions, et salue-nous là-bas, si tu trouves le temps »

Dans les vers ci-dessus mentionnés, Darwich utilise un déictique spatial indiquant le lieu au sein duquel il souhaite vivre : « Là-bas ». Il considère que « là-bas » est encore chez lui malgré l'occupation. Egalement, il adresse un ordre à l'envahisseur « salue », mais de manière assez polie et courtoise « si tu as le temps ».

Ce long soliloque ne s'exprime pas à haute voix dans un dialogue avec l'autre, mais ne fait qu'exprimer silencieusement le désir enfoui au fond de l'âme de Darwich, qui essaie de lutter contre le chagrin et la nostalgie. Le terme « salue », quant à lui, répété cinq fois, tente d'atténuer (forme euphémique) cette détresse, car il incarne l'idée de paix, puisque « salue » et « paix » sont homonymes en arabe (bien qu'ils soient vocalisés différemment : *Sâlm, sîlm*). Telle est l'intention de Darwich : propager un processus de paix pour que Darwich puisse resaluer sa maison ainsi que le cheval qui y est resté.

Darwich montre ensuite la réaction de l'étranger, l'envahisseur ou le vainqueur, notamment lorsqu'il dit :

"هذا الكلام الذي كان في ودنا أن نقول على الباب

يسمعه جيداً، جيداً. ويخبئه في السعال السريع

ويلقي به جانباً. فلماذا يزور الضحية كل مساء؟ ويحفظ أمثالنا مثلنا؟ ويعيد أناشيدنا ذاتها عن موايدنا ذاتها في المكان المقدس؟

لولا المسدس، لا اختلط الناي في الناي"

« Ces paroles que nous aurions aimé dire sur le pas de la porte

Il les entend parfaitement, parfaitement. Mais il les cache dans une toux précipitée

Puis les jette de côté. Pourquoi rend-il visite tous les soirs à la victime ? Pourquoi retient-il nos proverbes, tout comme nous ? Reprend-il nos chants sur nos rendez-vous dans la terre sacrée ? N'était le revolver, la flûte se serait unie à la flûte »

Face à cette réaction plus ou moins affreuse aux yeux de Darwich, nous entrons dans une sorte de plaidoyer de « l'étranger » qui invite les deux peuples (vaincu et vainqueur) à être bons l'un envers l'autre, puisqu'à travers cette réconciliation, les deux peuples mettraient fin à la guerre.

Pour soutenir son idée, il fait appel à une intertextualité, celle de William Bulter Yeats, dont le pays (Irlande) était en proie à une guerre fratricide. Yeats attribuait à un aviateur de la première guerre mondiale les mots suivants : « Je n'aime pas ceux que je défends tout comme je n'ai pas d'adversité contre ceux que je combats ». L'emploi de ces paroles a pour objectif de dire que « l'étranger » ne cherche pas à chasser son voisin de sa maison, mais les circonstances les obligent tous les deux à se plonger dans une hostilité :

"لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فينا تدور على نفسها
فلنكن طبيين إذا. كان يسألنا أن نكون هنا طبيين ويقرأ شعراً لطيار "بيتس": أنا لا أحب الذين أذافع عنه، كما أنني لا أعادي
الذين أحاربهم
ثم يخرج من كوخنا الخشبي. وبمشي ثمانين متراً إلى بيتنا الحجري، هناك على طرف السهل"

« La guerre durera tant que la terre en nous sur elle-même tournera

*Mais soyons bons. Il nous demandait d'être bons ici et il déclamait les vers du pilote de « Yeats » :
je n'aime pas ceux que je défends, tout comme ne n'ai pas d'adversité contre ceux que je combats*

Puis il sortait de notre mesure de bois. Parcourait quatre-vingts mètres jusqu'à notre maison de pierre, là-bas à la lisière de la plaine »

Dans le sixième paragraphe, le poète invite « l'étranger » à saluer la maison de la part de ses anciens occupants tout en rappelant, encore une fois, l'identité des vrais propriétaires des lieux. Nous constatons aussi que le pronom possessif « nous » est toujours présent pour souligner la possession, comme dans *Bâytônâ* pour dire « notre maison ». Cette demeure abrite les vestiges de l'ancienne vie, les tasses de café et même l'odeur des doigts de l'exilé au bord des tasses. Ensuite,

sans transition, le poète passe au questionnement abrupt du poète-narrateur, qui était jadis l'ami de la fille de l'étranger : « Dis-tu à ta fille à la natte et aux sourcils épais qu'elle a un camarade absent qui souhaite lui rendre visite ? ». Malgré la rupture avec l'amoureuse, le poète ne cherche jamais à se venger, bien au contraire, le poète demande à l'étranger de saluer la maison :

" سلم على بيتنا يا غريب. فجاجين قهوتنا لا تزال على حالها

هل تشم أصابعنا فوقها؟ هل تقول لبيتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحباً غائباً يتمنى زيارتها؟ لا لشيء ولكن ليدخل مرأتها ويرى سره. كيف كانت تتابع من بعده عمره بدلاً منه؟ سلم عليها إذا اتسع الوقت "

« *Salue notre maison pour nous, l'étranger. Les tasses de notre café sont encore en l'état*

Y sens-tu l'odeur de nos doigts ? Dis-tu à ta fille à la natte et aux sourcils épais qu'elle a un camarade absent qui souhaite lui rendre visite ? Rien que pour traverser son miroir et voir son secret. Voir comment, à sa place, elle poursuit sa vie ? Salue-la si tu as le temps »

Dans le dernier paragraphe, les tentatives d'avoir une bonne relation avec autrui afin de retourner à la maison auprès du cheval sont vouées à l'échec. Le narrateur sait pourtant que l'étranger entend et comprend son intention, mais il cache toute parole entendue pour demeurer toujours le seul propriétaire de la maison :

"هذا الكلام الذي كان في ودنا أن نقول له. كان يسمعه جيداً، جيداً
ويخبئه في سعالٍ سريع. أزرار سترته عندما يبتعد "

« *Ces paroles que nous aurions souhaité dire. Il les entendait parfaitement, parfaitement*

Mais il les cachait dans une toux précipitée puis les jetait de côté. Et les boutons de son uniforme brillaient tandis qu'il s'éloignait »

Nous disons finalement que Darwich est prêt à se réconcilier avec autrui, mais ce dernier entend parfaitement ses paroles et les jette de côté afin d'être toujours le seul propriétaire de la maison et du cheval qui s'y trouve toujours.

Conclusion

Les poèmes racontent l'identité du Moi darwichien, son exil et sa relation avec autrui à travers un processus de nostalgie dans lequel Darwich se rappelle la maison, la langue, la tente, le café, la femme, le puits, le caroubier, le villageois, la mère, le père, la grand-mère... Dans ce

rappel, nous avons un attachement à une identité toponymique du Moi qui culpabilise l'Autre en lui associant plusieurs qualificatifs négatifs : « étranger », « conquérant », « hibou », « vent », « obscurité », « cendre ». Nous avons deux catégories lexicales : une pour désigner autrui (étranger, conquérant, ennemi, hibou, centre, mer) et une autre pour désigner le Moi darwichien (cheval, rose, olivier, paix, oranger, rababas, herbe d'avril). Dans son choix lexical, Darwich s'est basé sur le registre historique de son identité qui a été mentionné en détail dans l'analyse. Pour en donner un exemple, celui de la nuit de la guerre 1948, laquelle ne se serait pas appelée « la nuit du hibou » si elle était douce. C'est pourquoi Darwich a opté pour un lexique « négatif », car le registre historique désigné n'est pas « positif ».

D'ailleurs, « autrui » n'est pas seulement « l'étranger » qui a occupé le village, mais il est également un membre de sa famille comme son père (une partie de son Moi). Comme nous l'avons vu précédemment, notamment dans « Jusqu'à ma fin et la sienne », le père est perçu comme un « étranger », puisqu'il n'a pas réussi à défendre le village, ce qui a privé le fils de l'un de ses principaux droits : être toujours dans sa propre maison.

Chapitre 3 : Le discours de la nostalgie

1. « La promenade des étrangers »
2. « Le puits »
3. « Les leçons de Hourriya »
4. « Peignes en ivoire »
5. « Dispositions poétiques »
6. « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs »
7. « Nuit qui déborde du corps »

Introduction

Étymologiquement parlant, le mot « nostalgie » désigne la tristesse, la déception et l'état de langueur causés par l'éloignement de la terre natale. Il s'agit d'un sentiment de mélancolie et d'un regret attendri. Le mot « nostalgie » est un néologisme français composé de deux mots grecs : le premier est *nostos* qui signifie « retour », et le second *algos* qui signifie « souffrance ». Nous trouvons ce terme pour la première fois en 1688¹⁸⁸, notamment dans les travaux d'un médecin suisse pour désigner une maladie et l'obsession de retourner au pays que l'on a dû presque obligatoirement quitter. Ce terme a été largement utilisé par des soldats suisses souffrant de mélancolie, ayant envie de retourner à la terre natale. Aussi, le mot « nostalgie » désigne une tristesse mélancolique engendrée par le souvenir d'une perte. Ce sentiment est éprouvé lorsqu'une personne se trouve loin de son pays. Dans la psychologie, la nostalgie s'occupe d'exprimer un souhait du passé. Il s'agit d'une espèce de nostalgie partagée au niveau social et qui stipule que le passé était meilleur. Dans le monde d'aujourd'hui, elle n'est plus considérée comme une maladie ou un trouble psychologique, mais plutôt un sentiment envahissant le cœur de l'individu à certains moments. Elle naît de son désir à surmonter la douleur pour revivre les moments heureux de son existence et de les rendre, bien évidemment, éternels.

La nostalgie est également étymologiquement et littérairement évoquée comme sentiment du retour. Ce retour n'est pas seulement celui de retourner à un lieu particulier mais également à un temps déjà vécu et désormais perdu à cause d'un fait quelconque. De ce fait, nous disons que la nostalgie est une maladie du temps. Il s'agit d'un temps révolu, irréversible, qui plus jamais ne sera celui qui a été vécu. Cette maladie est alimentée par le regret du passé, l'insatisfaction du présent et le désespoir de l'avenir.

La nostalgie se présente d'ailleurs comme un état où aspects effectifs et cognitifs s'entremêlent. Concernant le plan cognitif, il s'agit de la mémoire d'un passé révolu et vécu comme tel, également d'un espace impossible à retrouver. Sur le plan affectif, il s'agit d'un sentiment vécu de façon douloureuse par la notion de perte qui s'y rattache.

¹⁸⁸ Voir BOLZINGER, A. (1989). *Jalons pour une histoire de la nostalgie*, Bulletin de Psychologie, Tome XLII, 389, pp. 310-321.

Les travaux sur la nostalgie ont opposé « nostalgie individuelle » et « nostalgie collective ». De cette distinction sont nées les premières typologies des niveaux de nostalgie. Nous avons la nostalgie réelle, s'appuyant sur une expérience personnelle et suscitée par des stimuli « authentique » (l'exemple de Darwich se rappelant les événements authentiques de sa vie) ; la nostalgie simulée, liée à une époque antérieure à la naissance et transmise via le récit des proches ; la nostalgie collective, relevant d'éléments symboliques pour une nation ou une génération.

Il existe également deux types de nostalgie : la nostalgie destructive et la nostalgie réparatrice. La nostalgie destructive se caractérise par le fait que le pays natal est le meilleur et que tout autre pays doit être refusé. Ce type se caractérise par trois phénomènes principaux : le focus sur un passé chéri niant la présence du pays d'accueil, une idéalisation du passé (maison, village, puits, ville, quartier, etc.) et une crise identitaire (qui suis-je), ou un dédoublement schizophrénique.

Dans le deuxième cas, si le deuil émerge l'acceptation du pays d'accueil, nous disons que la nostalgie est réparatrice. Ce type de nostalgie ne relève pas d'un phénomène de déculturation, mais plutôt de la genèse d'un état d'hybridation culturelle. Cette nostalgie se met en parallèle avec ce que nous l'appelons « transculturation » qui est un processus par lequel un auteur emprunte certains matériaux à la culture majoritaire pour les approprier et les façonner à sa manière.

Concernant les éléments de la nostalgie, nous en avons classé trois types : les souvenirs sensoriels, les traditions familiales et la communauté culturelle. En ce qui concerne les souvenirs sensoriels, il s'agit d'un rappel de ce qui a été, de ce qui a fait partie de notre expérience passée. C'est la nostalgie de l'enfance, de la maison, de ses lieux, de ses goûts et de ses odeurs qui serait la constituante universelle de notre relation à nous-même et à notre passé. Il s'agit d'une présence d'un objet chéri et perdu pour lequel il se trouve chez l'individu des dimensions sensorielles. Grâce à la nostalgie, l'objet perdu fait acte de continuité ou rend témoignage d'une continuité de l'identité.

Pour la tradition familiale, la nostalgie se fixe sur l'atmosphère rattachée à une tradition familiale, à un ensemble d'histoires, de référents culturels et sociaux. Le recours au passé des parents constitue un climat de nostalgie. Quant à la nostalgie de la communauté culturelle, il s'agit d'un sentiment intimement lié à l'expérience culturelle, non pas une expérience personnelle mais celle de l'entourage propre. C'est un sentiment qui peut se rattacher à une communauté définie par

sa culture et ses propres valeurs. La nostalgie se réveille aussi pour des situations mettant en jeu des concepts abstraits : une certaine façon de manger, de s'habiller, de saluer, etc.

Darwich se concentre sur l'évocation nostalgique et l'expression poétique. Depuis son premier recueil « Les Feuilles d'olivier », en 1964, jusqu'au son dernier recueil « Joueur de dés » en 2008, il parsème ses poèmes de nostalgie « du pain pétri de la main bénie de sa mère », « des fragrances du soleil », « des vagues », « des arbres », « du vol orgueilleux du chardonneret », « des odeurs des villes », « des moments de plaisir de la palpitation originaire de l'enfance » ou « les multiples commencements qui laissent des stigmates aussi bien sur le cœur que sur le corps ».

Si l'on prend le recueil « Présente absence », *Fî hâdrât âl-ghîyâb*, le titre exprime toute la nostalgie de Darwich, et au-delà, toute la souffrance individuelle de l'homme. Il condense la souffrance d'un peuple victime de l'une des plus brûlantes injustices de l'Histoire et de décisions politiques prises sans qu'il ait eu un mot à dire. En effet, de quelle absence Darwich parle-t-il ? Il s'agit de celle du pays natal, la Palestine, voire Al-Birwa, sa ville natale, pour vivre l'errance, le déracinement et la précarité des réfugiés au Liban. D'un point de vue linguistique, voire stylistique, Darwich opte pour une contradiction des adjectifs : « présent, absent ». Il souhaite dire qu'il est absent au niveau géographique mais présent au niveau de la langue ou de la poésie.

En ce qui concerne *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude* ? la nostalgie occupe une place importante dans ce recueil. En effet, l'intérêt particulier de ce recueil se trouve dans le dialogique culturel qu'il établit avec le pays éloigné. Le recueil étant en grande partie autobiographique selon le poète, il exprime l'état nostalgique et dépressif du personnage dans les premières années d'exil. Le narrateur se plonge dans ses souvenirs d'enfance. Sa pensée l'emporte vers le passé, alors qu'il se bat pour sortir de la dépression avec l'écriture. La simultanéité spatio-temporelle a donc une signification et une fonction précises. Le locuteur, qui est Darwich, parle de la gravité de la réalité de cet état de nostalgie destructive du protagoniste qu'elle fut jadis. Le recours à cette nostalgie a pour principal but l'expression et la focalisation sur l'enfermement et l'étouffement du protagoniste dans son exil. Il s'agit d'une immersion presque complète dans le passé afin de souligner (et ressentir) au mieux l'essence de ces moments. En effet, le recueil en question contient des objets avec leurs bagages émotionnels (la maison, le paysage, les statues du jardin, le bassin...), c'est aussi dans un processus de recours à des personnages, des odeurs et des affects que le protagoniste confirme l'existence d'une identité.

Chez Darwich, pour exprimer ce sentiment le plus profond, la joie, la tristesse, l'amour, nous avons un support, celui de la poésie. A travers cette poésie, le poète transcrit en rimes et en vers les passions et les regrets. Il s'agit d'un art majeur, d'un refuge où l'on peut se ressourcer. Darwich s'appuie sur un travail de construction mémorielle fantasmée se heurtant irrémédiablement et irrévocablement à la marque du temps à l'aide duquel il prend conscience que la terre, reconstruite par le souvenir, lui appartient.

De toutes les poésies, la poésie de Darwich est incontestablement celle qui a mieux exprimé l'Homme, celle qui est allée au plus profond de l'« être » et celle qui a montré la révolte, la pluralité, la femme, le corps, la fraternité, l'amitié, le doute, la question existentielle, etc. Darwich fait aussi partie de cette lignée de poètes qui se situent au centre des préoccupations sociales, à l'épicentre des séismes sociaux. Toute sa vie, il a lutté pour une terre libre, laïque, plurielle, démocratique, ouverte sur les possibilités, sur autrui, sur soi.

Notre analyse va porter essentiellement sur le thème de la nostalgie et son évolution dans le recueil. Bien que la nostalgie constitue un thème en soi, nous allons l'étudier dans le cadre spécifique de l'exil. Cet exil, en tant qu'arrachement au pays natal, s'accompagne souvent de mal du pays. Au début, Darwich revit son enfance non pas comme une remémoration d'un passé révolu, mais par de profondes vagues émotionnelles, balayant toutes distances spatio-temporelles conscientes entre le passé et le présent.

3.1-Nostalgie de la maison dans « La promenade des étrangers »

Cette maison ou plus exactement cette maison absente ou confisquée à laquelle Darwich rêve toujours de retourner se trouve dans le présent poème comme dans l'ensemble de toute son œuvre. Les sensations fantômes constituent des manifestations poétiques de ce lieu hors du temps. « La promenade des étrangers » repose sur cette mise en présence de cet objet chéri grâce à des rappels précis, universels et nostalgiques de sensations physiques.

Si ce poème repose sur la nostalgie de la maison, paradis perdu, c'est pour imaginer le retour : celui des Réfugiés de 1948 et la perte n'est pas seulement celle d'un moment, mais également celle d'un lieu chéri et symbolisé par quelques éléments (brin de sauge, papillons, colombe, etc.).

Darwich justifie son droit au retour en disant qu'il reconnaît toutes les composantes de la maison, car elles lui appartiennent. Le processus nostalgique est exprimé à l'aide du verbe « reconnaître » / « connaître », *â'râf* en arabe, répété plusieurs fois dans le premier passage sous forme anaphorique (*â'râf, â'râf, â'râf*). La répétition de ce mot, voire cette anaphore a pour objectif de rappeler l'appartenance de Darwich à tous ces éléments : « la maison au brin de sauge », « les papillons bleus et rouges », « les fenêtres », « le cours des nuages », « le puits », « la colombe », « le jasmin » :

"أعرف البَيْتَ من حُصْلَةِ المَرْيَمِيَّةِ

أولى النوافذ تَنْجُحُ نحو الفراشاتِ زرقاءَ، حمراءَ

أعرف خَطَّ السحابِ وفي أيِّ بئرٍ سَيَنْتَظِرُ القُرَوِيَّاتِ في الصيفِ

أعرفُ ماذا تقولُ الحمامةُ حين تبيضُ على فُوّهةِ البندقيَّةِ

أعرفُ مَنْ يفتحُ البابَ للياسمينِ "

« Je reconnais la maison au brin de sauge

La première des fenêtres penche du côté des papillons bleus, rouges

Je connais le cours des nuages et le puits où ils attendent les villageoises, l'été

Je sais ce que dit la colombe lorsqu'elle dépose son œuf sur la bouche du canon

Je connais celui qui ouvre la porte au jasmin »

En arabe, le mot *bâyt* est un des termes les plus courants pour désigner la maison. Ce mot est polysémique, tantôt il renvoie à un endroit où l'on peut s'installer pour passer la nuit, tantôt il renvoie, dans une acception plus rare et pourtant essentielle, à un vers poétique. Cette polysémie rappelle combien le système de dérivation sémantique de la langue arabe est riche en images et se prête aux analogies poétiques. Cette réalité, comme ses équivalents possibles, habite toute l'œuvre de Darwich, comme en témoignent les poèmes de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* Ainsi, la mention répétitive de la « maison » (qui, en arabe, peut avoir les synonymes suivants *mânzîl, dâr, ou bâyt*) montre que celle-ci représente ce que Darwich cherche : retourner à l'endroit où il est né. Il revient, dans ses entretiens, sur cette demande. Interrogé sur son village natal « rayé de la carte palestinienne » dès le « départ forcé » de sa famille, le poète rappelle que la perte de

son village constitue un évènement majeur dans son enfance et dans toute sa vie, de manière générale : « *Je n'ai pas retrouvé ma patrie personnelle. Ni mon lieu personnel. Mon lieu premier a été dès le départ supprimé* »¹⁸⁹

Par ailleurs, il affirme que cette maison est une composante de son identité :

« *La lutte pour le lieu, la spoliation de mon lieu, de la matrice première, ont fait de ce lieu une composante essentielle de mon identité. Mais mon identité est en réalité bien plus vaste : je suis ma langue, comme je l'ai déjà dit. Je suis ma langue, et cette identité ne m'embarrasse guère, tout comme je n'en tire aucun orgueil* »¹⁹⁰

De nombreux éléments récurrents de la maison sont directement associés à l'identité individuelle darwichienne et à l'identité collective de son peuple. Le *mârâmîyâ*, parfaitement traduit par le mot « sauge », désigne, en fait, un mets associé aux valeurs villageoises. Cette plante, consommée avec du thé, tantôt vert, tantôt noir, est une habitude gastronomique du village. Il s'agit d'un terme puissamment évocateur qui renvoie au lieu d'appartenance à la fois collectif (tous les Palestiniens connaissent le *mârâmîyâ*) et individuel (chaque famille en a son propre usage, parfois consommé en tant que « boisson chaude », parfois en tant que « médicament »). Cette polysémie permet de mieux comprendre l'image qui se dessine dans le poème perçu comme « chant de retour ». Le *mârâmîyâ*, herbe simple et fragile, dépasse la simple spécificité du lieu, la Palestine, pour acquérir un sens plus vaste incluant les camps de réfugiés.

Telles sont les caractéristiques de la maison de Darwich à l'intérieur de laquelle il a envie de demeurer. Il s'agit d'une maison caractérisée par une ambiance conviviale, car les papillons s'y reposent et la colombe y dépose son œuf. Darwich exprime son envie et sa volonté de demeurer dans sa propre maison tout en adressant une parole à « l'étrangère ». Il lui demande de le laisser dans sa patrie comme un « bonjour à l'entrée de la maison », au moins il pourrait voir le jasmin et les papillons. Il justifie sa demande en disant : « Personne n'est arrivé », ce qui montre qu'il se sent tellement nostalgique qu'il s'apprête à céder la place à l'étranger une fois celui-ci arrivera. D'un point de vue linguistique, la maison est représentée par l'usage du déictique « là-bas », *hônâk*

¹⁸⁹ DARWICH. M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.

en arabe. Il s'agit d'un déictique désignant un lieu éloigné, ce qui est le contraire du déictique « ici », *hônâ* en arabe, désignant un lieu proche :

"لم يَصِلْ أَحَدٌ. فَاتْرُكْنِي هُنَاكَ

كما تتركين التحية في مدخل البيت

لي أو لغيري

ولا تحفلين بمن سوف يسمعها أولاً واطركني هناك كلاماً لنفسِي

هل كنتُ وحدي "وحيداً كما الروحُ في جسدٍ"؟ "

« Personne n'est arrivé. Abandonne-moi là-bas

Tout comme tu laisses le bonjour à l'entrée de la demeure

A moi ou à quiconque

Sans te soucier du premier qui l'entendra et abandonne-moi là-bas parole à moi-même

Etais-je solitaire, 'telle l'âme dans le corps ? »

Le rêve de retourner à la maison incite le poète à se réconcilier avec « l'étrangère ». Il décide d'être « bon » avec elle et de l'accompagner à la mer comme si elle était son amante. Il essaie de dépasser l'hostilité par la seule puissance du rêve et de l'illusion. Il cherche toujours un temps de paix qui annonce le recommencement de la vie après le deuil. La nécessité d'avoir recours à un processus de paix s'éclaircit dans l'usage de l'impératif « soyons bons » et « emmène-moi » :

"لنكنُ طيبين. خديني إلى البحر عند الغروب

لأسمع ماذا يقول لكِ البحرُ

حين يعودُ إلى نفسه هادئاً هادئاً "

« Soyons bons. Emmène-moi à la mer au couchant

Que j'entende ce que te dit la mer

Lorsqu'elle revient à elle, paisible et paisible »

Darwich confirme son envie de cohabiter avec l'étrangère en disant qu'il ne change jamais son point de vue. Cela se voit avec l'usage du verbe « changer » à la forme négative. Ainsi, il

montre les activités qu'il souhaite pratiquer avec elle une fois le traité de paix entre eux est signé « ils vont à la mer ». Le poète s'explique comme suit :

" لن أُغَيِّرَ ما بي "

سَأُنْدِسُ فِي مَوْجَةٍ وَأَقُولُ :

خَدِينِي إِلَى الْبَحْرِ ثَانِيَةً . هَكَذَا يَفْعَلُ الْخَائِفُونَ بَأَنْفُسِهِمْ . يَذْهَبُونَ إِلَى الْبَحْرِ حِينَ تَعْدِبُهُمْ نَجْمَةٌ أَحْرَقَتْ نَفْسَهَا فِي السَّمَاءِ "

« Je ne changerai pas ce qui est en moi

Je me glisserai dans une vague et je dirai : emmène-moi une fois encore à la mer. C'est le sort que les peureux se réservent. Ils partent à la mer s'ils souffrent d'une étoile qui s'est consumée dans le ciel »

Dans la même optique, « la mer », « le puits » ou « l'eau » représentent une source naturelle sur laquelle s'appuie toute vie. Dieu a rendu de l'eau toute chose vivante¹⁹¹. Donc, Darwich utilise l'eau (au sens métaphorique) en tant que source naturelle de vie, source de purification, source de renouvellement et de cohabitation. D'ailleurs, l'eau est citée dans le Coran et dispose de deux côtés : un positif (source naturelle) et un négatif (source de mort et de perte comme en cas d'inondation). Mais Darwich adopte le côté positif de l'eau, celui de fertilité, de développement et de croissance.

D'un point de vue religieux, dans l'histoire du prophète Joseph, citée plus haut, dans « Un nuage dans ma main », l'eau l'a aidé à avoir une nouvelle vie après qu'il ait été jeté dans un puits. Il deviendra roi par la suite. Darwich souhaite que l'eau joue le même rôle d'innovateur de vie (passer d'une vie d'hostilité à une vie pacifique entre Darwich et « l'étrangère »).

Le sentiment envers l'eau est exprimé à l'aide du verbe « aimer » : « Je vous aime ». Le poète s'adresse à cette composante villageoise comme si elle était son amante :

" أُحِبُّكُمْا أَنْتَ وَالْمَاء "

فَالْتَمَعِ الْمَاءَ فِي كُلِّ شَيْءٍ

كَجَبِيْتَارَةٍ تَرَكْتَ نَفْسَهَا لِلْبِكَاءِ "

¹⁹¹ Dans le Coran (sourate 21, verset 30), Dieu dit : « Nous avons créé toute chose vivante à partir de l'eau », traduit par nos soins.

« Je vous aime toi et l'eau

Alors l'eau miroïta en toutes choses

Guitare qui se laisse aller aux larmes »

Darwich veut dire par l'eau « le puits » qui est considéré comme un « lieu de rassemblement » des citoyens du village qu'ils soient vivants ou morts (parce qu'il y a des morts qui entourent le puits et à qui Darwich souhaite dire : « Que la paix soit sur vous »). Il décrit dans « Le puits » ce qu'il aime faire comme activités : « passer par le vieux puits », « boire une paume de son eau », « dire aux morts qui l'entourent : Que la paix soit sur vous », « dégager une pierre de l'aunaie », etc. :

"سأشربُ حفنةً من مائها

وأقولُ للموتى حوالئها: سلاماً أئبها النباقونَ

حول البئر في ماء الفراشة. أرفع الطيرونَ

عن حجر. سلاماً أئبها الحجرُ الصغيرُ "

« Je boirai une paume de son eau

Et je dirai aux morts qui l'entourent : Que la paix soit sur vous qui demeurez

Autour du puits dans l'eau du papillon. Je dégage une pierre de l'aunaie

Que la paix soit sur toi petite pierre »

Stylistiquement, Darwich opte pour une figure de style, celle de personnification, notamment lorsqu'il perçoit la pierre du puits en tant qu'être humain sur qui il souhaite qu'il y ait de la paix : « Que la paix soit sur toi petite pierre ». D'ailleurs, l'adjectif qualificatif « vieux » est attribué au puits pour dire que celui-ci appartient plus au poète qu'à l'étranger, car le poète a été résident au village avant que l'étranger le soit.

Dans la traduction, le mot « vieux » veut dire *âl-qâdîm* en arabe, mais Darwich dans le texte original arabe dit *âl-qâdîma*, c'est-à-dire qu'il féminise le mot « puits ». Cela renvoie à son envie de dire que le puits est comme la terre, *âl-ârd* en arabe :

"أختار يوماً غائماً لأمرّ بالبئر القديمة
رُبما امتلأت سماء. رُبما فاضت عن المعنى وعن
أُمّولة الراعي "

« Je choisis un jour nuageux pour passer par le vieux puits

Il est peut-être plein de ciel. Il a peut-être débordé le sens et

La parabole du berger »

Malheureusement, le poète n'a pas pu avoir accès à une cohabitation avec « l'étrangère ». Cela se voit à travers l'image qu'il donne de la maison représentant, par ailleurs, la patrie. Les colombes y pleurent, les enfants courent sans raison, l'eau court, le vent court. Le poète essaie de dire ce qui s'est passé après la Nakba de 1948 où un état de destruction envahit la maison et qui l'oblige à la quitter :

"أولى الحمامات تبكي على كتفيّ وتحت سماء الأناجيل يركض طفل بلا سبب
يركض الماء، والسرور يركض. والريخ تركض في الريح، والأرض تركض في نفسها. قلت: لا تُسرعي في الخروج من
البيت. لا شيء يمنع هذا المكان من الانتظار قليلاً هنا ريثما ترتدين قميص النهار وتنتعلين حذاء الهواء
لم تصل بعد أسطورة الغرباء "

« La première des colombes pleure sur mon épaule et un enfant court sans raison sous le ciel
des Evangiles

*L'eau court, et la terre et les cyprès. Le vent court dans le vent, et la terre, dans le sein de la
terre. J'ai dit : ne te hâte pas de sortir. Rien n'interdit à cet endroit d'attendre un temps. Que
tu mettes la chemise du jour. Que tu te chausses des souliers du vent*

La légende des étrangers n'est pas encore là »

Le même état de destruction est exprimé dans *Ne t'excuse pas*, notamment dans « Le cyprès s'est brisé » où le mot « cyprès » représente la maison :

« Le cyprès s'est brisé comme un minaret et il s'est endormi en chemin sur l'ascèse de son ombre,
vert, sombre, pareil à lui-même. Tout le monde est sauf. Les voitures sont passées, rapides, sur ses

branches. La poussière a recouvert les vitres... Le cyprès s'est brisé mais la colombe n'a pas quitté son nid déclaré dans la maison voisine »¹⁹²

Comme toutes les tentatives de Darwich de revenir chez lui sont vouées à l'échec, le poète revient pour supplier « l'étrangère » pour que cette dernière le laisse rentrer chez lui. Il opte pour un romantisme à travers lequel il exprime son amour envers elle tout en disant qu'il est en elle et elle est en lui. Il souhaite qu'elle, dorénavant perçue comme une belle femme, l'abandonne dans sa patrie comme elle laisse un doux sentiment chez un amant. Il justifie sa demande en disant que les étrangers ne sont pas encore arrivés et espère qu'ils se trompent de chemin :

"لم يصل أحدٌ فاتركيني هناك كما تتركين الحُرَاقَةَ في أيِّ شخصٍ يرَاكِ
كم أحبُّكِ، كم أنتِ أنتِ

لا أنا الآن إلا هي الآن في ولا هي إلا أنا في هشاشتها "

« Personne n'est arrivé. Abandonne-moi là-bas tout comme tu laisses la légende en quiconque te voit

Que je t'aime, toi qui es tellement toi

Et cet instant je ne suis nul autre qu'elle en moi et dans sa fragilité, elle n'est autre que moi »

Le poème égrène les noms de lieux darwichiens comme la maison, le village, le puits... parce que leur profération, interdite par les nouveaux venus, qui ont renommé l'espace, les fait exister. La maison n'est donc pas seulement la sensation, celle du brin de sauge, la maison est un lieu sans lequel Darwich n'a plus ni d'existence ni d'appartenance. Il déclare que la maison, dont il parle, est sa propre maison et toute autre maison ne pourra jamais être son domicile. Dans *Ne t'excuse pas*, notamment dans « Merci à Tunis », Darwich dit en parlant de son séjour/son exil à Tunis qu'aucune autre maison ne peut remplacer sa propre maison et que tout élément naturel (le vent de la mer, le musc de la nuit et le collier de jasmin) le blesse. Le poète dit :

"لا بيتي هنا بيتي

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

ولا منفاي كالمنفى. وها أنذا أودعها
فيجرحني هواء البحر ... مسك الليل يجرحني وعقد الياسمين على كلام الناس يجرحني ويجرحني التأمل في الطريق اللولبي
إلى ضواحي الأندلس "

« *La maison ici n'est pas ma maison*

Ni mon exil, un exil. Et me voici lui faisant mes adieux

Le vent de la mer me blesse... le musc de la nuit me blesse et le collier de jasmin sur les paroles des gens et me blesse la rêverie sur le chemin en spirale vers les faubourgs de l'Andalousie »¹⁹³

Dans le même recueil *Ne t'excuse pas*, notamment dans « A la différence du touriste étranger », Darwich raconte la nostalgie de la maison. Il demande à la nuit « l'étrangère », comme c'est le cas dans « La promenade des étrangers », de l'emmener chez lui :

« *Au terme de la nuit, il dit : Emmène-moi à la maison, au vers de la dernière métaphore... Je suis étranger ici, ô étranger, et rien ne me réjouit près de la maison de l'aimé. Rien ne me blesse sur le lointain chemin de l'aimé. » « Je dis : Et l'âme ? Il dit : Elle se tiendra près de ma vie, rien ne prouve que je sois mort, rien ne prouve que je sois vivant, elle vivra, telle quelle, perplexe et désolée »¹⁹⁴*

Dans « Le Kurde n'a que le vent », Darwich décrit la maison d'un Kurde qui est sa propre maison à l'exil :

« *Son domicile est immaculé comme l'œil du coq... Oublié telle la tente d'un chef de tribu dont les membres se sont dispersés comme des plumes. Tapis de laine frisée. Dictionnaire usé. Livres reliés à la hâte. Coussins brodés par l'aiguille du garçon de café. Couteaux aiguisés pour l'oiseau et le porc. Un magnétoscope pour les films porno. Des bouquets de chardons semblables à la rhétorique. Un Balcon ouvert à la métaphore »¹⁹⁵*

Pour résumer, dans « La promenade des étrangers », la nostalgie est celle de la recherche de retour à la maison. Darwich a utilisé une sorte de dialogue avec « l'étrangère », laquelle est tantôt son amante, tantôt son ennemi. Il justifie aussi les raisons de son retour à sa maison tout en

¹⁹³ DARWICH, M. *Ne t'excuse pas*, op. cit., p. 94.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 130.

disant que toutes ses composantes comme le brin de sauge, les fenêtres, les nuages, les papillons, le jasmin et le puits lui appartiennent. Mais toutes ses tentatives sont vouées à l'échec. « L'étrangère » demeure la propriétaire de cette terre et ne permet aucune cohabitation avec le Moi darwichien.

3.2- La nostalgie du puits dans « Le puits »

Dans « Le puits », la nostalgie, thème obsédant, se décline en d'incessantes variations, au gré des situations, des voyages, des souvenirs dans lesquels s'inscrit le poète. Il s'agit d'une succession de strophes, le plus souvent jalonnées d'anaphores.

Dans la première strophe, Darwich présente les multiples formes de la nature comme le puits, la pierre, les oiseaux et les papillons. Il fait appel à ces éléments afin de former un nouveau monde différent de celui du moment présent (le moment de l'exil). Stylistiquement, il fascine à la fois par sa force créatrice des images, par la plénitude de sonorités et de métaphores de ses vers et par sa force de se rappeler les moments nostalgiques desquels il se trouve privé. Qu'il célèbre les fulgurances de l'espoir du retour, les lueurs de la mélancolie, la passion amoureuse, les émois de l'exil, Darwich est un parfait magicien de la langue. Ses vers sont faits de grâce et d'intensité, de profondeur et de sensualité. Parmi les moments que Darwich souhaite revivre est, comme mentionné plus haut, celui où il passe par le vieux puits pour y boire une paume d'eau. Il souhaite exprimer ses condoléances pour toute personne morte et enterrée à côté du puits :

"أختار يوماً غائماً لأمرّ بالبئر القديمة"

« Je choisis un jour nuageux pour passer par le vieux puits »

Dans sa poésie, c'est dans le « destin » que se cristallise l'expression de ce sentiment de perte et l'impuissance face à l'entropie. Son exil n'est la faute de personne. C'est pour cette raison qu'il invite, sous la forme d'une métaphore, les cyprès (qui représentent son Moi) à se méfier de ce que dit la poussière (l'Autre) :

"وأقول للسَّرو: انتبه ممَّا يقول لك الغبارُ"

لعلنا كنا هنا وتزيم كمان في وليمة حارسات اللازورد؟

لعلنا كُنَّا نراعي عاشق؟ "

« Et je dis aux cyprès : méfiez- vous de ce que vous dira la poussière

Avons-nous été ici les deux cordes d'un violon au banquet des gardiennes de l'azur ?

Les deux bras d'un amant ? »

Également, Darwich, en utilisant l'impératif, étant donné qu'il s'agit d'une nécessité, invite toute personne exilée de son village à être forte et à conserver les moments nostalgique du passé : « Sois fort », « brandis le passé », étant donné que ces moments précieux représentent la vraie vie de Darwich et pas celle du « présent brisé » :

"كُنْ قَوِيًّا يَا قَرِينِي وَارْفَعْ الْمَاضِي كَقَرْنِي مَاعَزِ بِيَدِيكَ وَاجْلِسْ قَرَبَ بَنِيكَ . رَبُّمَا التَّقَنُّتْ إِلَيْكَ أَيَانُلُ الْوَادِي وَلاَحِ الصَّوْتُ،
صَوْتُكَ، صَوْرَةٌ حَجْرِيَّةٌ لِلْحَاضِرِ الْمَكْسُورِ"

« Sois fort mon double et brandis le passé dans tes mains telles les cornes d'une chèvre. Prends place auprès de ton puits. Les cerfs de la vallée se retourneront peut-être vers toi et la voix, ta voix, apparaîtra image de pierre du présent brisé »

Le passé étant précieux à ses yeux, Darwich ne se contente pas seulement de rêver de retourner voir seulement le puits, mais aussi il souhaite voir sa cloche qui est sur le vent des pins, son échelle adossée au ciel et ses astres autour des toits. D'un point de vue lexical, c'est l'expression « instruments de mon cœur » qui montre à quel point le poète est attaché aux composantes de son village qui, ces derrières, lui appartiennent comme le montrent les adjectifs possessifs : « ma cloche », « mon échelle », « mes astres » :

"لَمْ أَكْمَلْ زِيَارَتِي الْقَصِيرَةَ بَعْدُ لِلنَّسِيَانِ
لَمْ أَخُذْ مَعِيَ أَدَوَاتِ قَلْبِي كُلِّهَا
جَرَسِي عَلَى رِيحِ الصَّنَوْبِيرِ
سَلَّمِي قَرَبَ السَّمَاءِ
كَوَاكِبِي حَوْلَ السُّطُوحِ"

« Je n'ai pas encore accompli ma brève visite à l'oubli

Je n'ai pas emporté tous les instruments de mon cœur

Ma cloche sur le vent des pins

Mon échelle adossée au ciel

Mes astres autour des toits »

Darwich demeure présent grâce à la force du langage nostalgique des mots. Il prêche pour l'amour des peuples dans le désert hypocrite de la politique internationale. Sa poésie se définit comme un chant d'amour pour tous ceux qui souffrent ; c'est un chant écrit par un homme qui vit, mange, boit et voit comme un poète. Il est exigeant et ne supporte pas l'injustice et n'a qu'une seule finalité, naïve mais juste : la paix et l'amour entre les peuples pour que les moments autour du puits reviennent de nouveau. En effet, nous sommes en mesure de nous interroger quel homme serait Darwich s'il n'avait pas subi l'humiliation de l'occupation, s'il n'avait pas connu l'exil dans de nombreux pays du monde et la disparition d'un grand nombre de ses amis, assassinés au sein de leur propre territoire. Aurait-il écrit de si beaux chants, si plein de douleur et de désespoir ? La poésie de Darwich est une poésie « circonstanciée », c'est-à-dire une vraie poésie dépendante des situations à l'intérieur desquelles il se trouve plongé ainsi que son peuple.

Darwich affirme son appartenance à sa terre natale ou au puits tout en faisant appel aux paroles de sa grand-mère qui avait l'habitude de raconter ses jours. Ce sont les jours qui précèdent l'arrivée de « l'étranger » où le nom de Darwich, toujours présent, résonne du timbre de la livre d'or ancienne à la porte du puits :

" وَقُلْتُ لِلذَّكْرَى : سَلَاماً يَا كَلَامَ الْجَدَّةِ الْعَفْوِيِّ يَا حُذُنَا إِلَى أَيَّامِنَا الْبِيضَاءِ تَحْتَ نُعَاسِنَا
وَاسْمِي يَرُنُّ كَلْبِرَةَ الذَّهَبِ الْقَدِيمَةِ عِنْدَ بَابِ الْبُئْرِ "

« Et j'ai dit au souvenir : que la paix soit sur vous, paroles spontanées de la grand-mère qui nous transportent à nos jours blancs nous sa somnolence

Mon nom résonne du timbre de la livre d'or ancienne à la porte du puits »

Pour revivre les moments autour du puits, Darwich fait appel à une image légendaire, celle de « Gilgamesh » (l'épopée connue de Gilgamesh). Il met en évidence les tentatives de Gilgamesh dans la recherche d'une herbe d'immortalité. Cette légende résume en détail l'immortalité identitaire que cherche le poète. Gilgamesh se déplace partout afin d'atteindre le but que Darwich souhaite atteindre : voyager partout afin de résister à la force de la mort (la force de l'Autre). Les raisons pour lesquelles Darwich voudrait chercher l'herbe d'immortalité sont nombreuses : « la

terre m'a projeté au-dehors de sa terre/ et mon nom tinte sur mes pas, tel le sabot de la jument ». Pour ce faire, il invite Gilgamesh à être son frère :

" اقتربْ لأعود من هذا الفراغ إليك يا جلجامش الأبدى في اسمك

كُنْ أخي! واذهبْ معي لنصيحِ بالبئر القديمة

ربما امتلأَتْ كأنثى بالسماء . وزُبَّما فاضت عن المعنى

وعمَّا سوف يحدثُ في انتظار ولادتي من بُرِّي الأولى "

« Viens près de moi que je rentre de ce vide. Toi Gilgamesh éternel en ton nom

Sois mon frère ! Et accompagne-moi pour crier à l'unisson dans ce vieux puits

Il est peut-être plein de ciel telle une femelle. Il a peut-être débordé le sens

Et ce qui adviendra en attendant que je naisse de mon premier puits »

Ce poème donne forme à l'informe de la souffrance par un recours continu à des figures mystiques : il est le Christ qui souffre, il est Joseph jeté par ses frères dans le puits et Gilgamesh cherchant l'herbe d'immortalité. Il existe bel et bien une corrélation entre Darwich et une cause nationale, un destin collectif. Mais immense est la solitude du poète, creusée par l'absence à soi et la grande envie de retourner à celui-ci. Il écrit sous le coup des sentiments, non de l'analyse politique de tout ce qui se passe autour de lui. C'est pourquoi le présent poème a déclenché une vive polémique et a donné lieu à diverses traductions et interprétations. Pour certains, Darwich souhaite jeter l'Autre à la mer, pour d'autres, il veut le chasser de son village occupé. Au contraire, dans ses poèmes tels que « Le puits », Darwich ne cherche jamais à chasser l'Autre. Il cherche la paix à travers l'ouverture de négociations :

« La paix exige l'ouverture de négociations avec l'ennemi, qu'il faut écouter et dont il faut reconnaître le droit à l'autodétermination. Nul n'est bien sûr obligé d'approuver ce que dit l'ennemi : aussi bien, si on l'approuvait, il n'y aurait ni guerre ni obligation de faire la paix ! Mais l'autre a le droit de penser et de parler comme bon lui semble. Et, pour faire la paix, il faut

*trouver des solutions politiques et un compromis entre nos exigences, nos aspirations, et celle de l'ennemi. Toute autre attitude conduirait à l'échec »*¹⁹⁶

Dans « Suites pour un autre temps », Darwich se rappelle la nostalgie de l'eau, celle du « puits ». Comme il ne peut plus vivre autour du puits, il a l'impression qu'il se partage en deux :

"كان يوماً مسرعاً. أنصت للماء الذي يأخذه الماضي ويمضي مسرعاً. تحت، أرى نفسي تنشق إلى اثنين: أنا واسمي"

« Hâtive journée. J'écoute l'eau que le passé emporte avant de passer pressé. Tout en bas, je me vois partagé en deux : moi et mon nom »

3.3-La nostalgie de la mère dans « Les leçons de Houriyya »

Comme nous l'avons constaté plus haut, la famille représente l'un des éléments nostalgiques que Darwich convie en tant que symbole révélateur d'éléments identitaires dans ses textes poétiques. Celle-ci n'est pas celle que nous connaissons. Elle représente son appartenance à sa terre. Quiconque jette un coup d'œil sur l'œuvre de Darwich, notamment sur *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* constate qu'elle est constituée de beaucoup de membres qui s'entremêlent l'un avec l'autre dans des relations variées, mais chacun d'entre eux se caractérise par un fait qui n'existe pas chez l'autre.

Jusqu'à maintenant, les personnages les plus présents sont « le grand-père », « le père » et « la mère » avec, bien évidemment, les différentes significations que ceux-ci portent. Jusqu'à présent, le rôle du père occupe plus de dominance que celui de la mère, mais cette dernière est importante, dans la mesure où elle contribue à comprendre la quête identitaire de Darwich ainsi que sa relation avec autrui. Nous allons analyser ce poème dans le but de découvrir la vraie relation entre Darwich et sa mère, ce qui peut aussi nous aider à montrer comment cette relation est influencée aussi bien négativement que positivement par l'intervention d'autrui.

Dans ce poème se trouvent certaines expressions, certaines métaphores à l'aide desquelles s'éclaircissent les phénomènes d'exil, de nostalgie et d'éloignement. Ce n'est bien sûr pas par machiavélisme, ni par maladresse, ni non plus par hasard que le poète parle de sa mère, de départ, des noms, des morts et de la mémoire. Le poète essaie, avec ses rappels, de faire allusion à la

¹⁹⁶ DARWICH, M. *Palestine mon pays, L'affaire du poème...*, op. cit., p. 91.

tragédie de son peuple : la vie du peuple de Darwich est emplie de ces mots, elle est faite d'exil, de perte, de massacres et de nostalgie. Sa relation avec l'Autre est tendue, mais le poète est prêt à se réconcilier avec lui au moment où il récupère ses valeurs humaines. En faisant référence à la lettre envoyée à Samih¹⁹⁷, Darwich montre qu'il est prêt à pardonner l'Autre si celui-ci lui redonne sa valeur humaine :

*« Je n'ai pas terminé cette adaptation parce que la formule « nous n'oublierons pas, nous ne pardonnerons pas » n'est pas un programme pour l'éternité. Nous sommes capables de pardon à mesure que les valeurs humaines se libèrent en nous »*¹⁹⁸

La présence de la mère est intense et liée à des valeurs humaines qui lui sont spécifiques : « tendresse », « amour », « sacrifice », « altruisme », « fidélité ». De même, son image se diversifie en fonction de la multiplication des visions de Darwich qui, quant à lui, l'attache à des légendes entre le réel et l'imaginaire à tel point qu'il en a fait un symbole de sacrifice et de don. Dans « Les leçons de Houriyya », nous avons deux images de la mère : « la mère réelle » et « la mère représentant un héritage darwichien ».

En ce qui concerne la mère réelle, Darwich la décrit en disant : « *Ma mère était toute férocité. Elle me battait (...) je n'ai vu mon erreur qu'à l'occasion de ma première incarcération. J'avais seize ans. Ma mère vint me rendre visite, me portant du café et des fruits (...) je compris alors qu'elle ne me détestait pas* »¹⁹⁹

Houriyya représente la mère de Darwich. C'est une femme d'une grande beauté. Elle travaille dans les champs. Elle n'est pas originaire du village du poète, mais du village voisin. Elle s'est mariée avec le père du poète de façon traditionnelle d'après ce que Darwich raconte :

« Une fois grand, j'ai demandé à mes parents comment ils s'étaient mariés. Leur mariage fut on ne peut plus traditionnel. Mon grand-père était parti en quête d'une épouse pour son fils, et

¹⁹⁷ Ami de Darwich, Samih al-Qassim vit en Israël. Il collabore à de nombreuses publications en arabe et dirige la maison d'édition arabisk. Ces activités lui ont valu d'être incarcéré à plusieurs reprises. Auteur d'une œuvre importante, son premier recueil traduit en français est paru en 1988 aux Editions de Minuit sous le titre *Je t'aime au gré de la mort*.

¹⁹⁸ DARWICH, M. *Palestine mon pays. L'affaire du poème...op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

on lui dit que le maire du village voisin avait une fille en âge de se marier. Il y alla et la demanda pour son fils. Mes parents se seraient ainsi mariés sans s'être vus. Mais j'ai des doutes sur ce point. J'imagine qu'ils s'étaient débrouillés pour échanger auparavant quelques regards, à la dérobée »²⁰⁰

Cette mère pousse le poète vers une autre vie pour sortir de son état de déprime et de tristesse. Elle l'invite à se marier avec n'importe quelle femme étrangère, à ne plus attendre les rendez-vous avec la rosée, à être réaliste comme le ciel, à laisser la nostalgie de la cape noire de son grand-père et à s'adapter au monde qu'il vit. Le poète opte pour l'usage des verbes de « l'impératif », étant donné que la situation s'aggrave et l'intervention d'autrui dans le Moi continue. Parmi ces verbes, nous avons : « Prends », « ne crois nulle », « ne te consume pas », « n'attends plus », « sois », « enlace-toi », entre autres :

"تَزَوِّجْ أَيْتَهُ امْرَأَةً مِنَ الْغُرَبَاءِ"

لَكُنْ، لَا تُصَدِّقْ أَيْتَهُ امْرَأَةً سِوَايَ

لَا تَحْتَرِقْ لِتَضِيءَ أُمَّكَ

لَا تَحَنَّ إِلَى مَوَاعِيدِ النَّدَى

كُنْ وَاقْعِيًّا كَالسَّمَاءِ. وَلَا تَحَنَّ إِلَى عِبَادَةِ جَدِّكَ السُّودَاءِ "

« Prends pour femme n'importe quelle étrangère

Mais ne crois nulle autre femme que moi

Ne te consume pas pour éclairer ta mère

N'attends plus les rendez-vous avec la rosée

Sois réaliste comme le ciel. Et laisse

La nostalgie de la cape noire de ton grand-père »

Cette impression a orienté le recueil de Darwich et l'a formé dans une vision particulière dès le premier recueil jusqu'au dernier, mais quelle est la vraie image de la mère que Darwich

²⁰⁰ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., pp.10-11.

dessine dans « Les leçons de Houriyya » ? Darwich la trace avec sa plume en la comparant à une femme tellement tendre qu'un chardonneret souhaite se poser dans sa main :

"فَكَرَّتْ يَوْمًا بِالرَّحِيلِ، فَحَطَّ حَسُونٌ عَلَى يَدِهَا وَنَامَ"

« J'ai songé un jour au départ, un chardonneret se posa dans sa main et s'endormit »

La tendresse de la mère se montre à travers ses activités : « elle voit le rêve du poète et prolonge sa nuit pour le veiller » :

"وَكَانَ يَكْفِي أَنْ أَدَاعِبَ غُصْنَ دَالِيَةَ عَلَى عَجَلٍ، لِئُذْرِكَ أَنَّ كَأْسَ نَبِيذِي امْتَلَأَتْ وَيَكْفِي أَنْ أَنَامَ مُبَكِّرًا لَتَرَى مَنْامِي وَاضِحًا، فَتَطِيلُ لَيْلَتَهَا لِتَحْرُسَهُ وَيَكْفِي أَنْ تَجِيءَ رِسَالَتُهُ مِنِّي لِتَعْرِفَ أَنَّ عَنَوَانِي تَغْتَيَّرُ فَوْقَ قَارِعَةِ السَّجُونِ وَأَنَّ أَيَّامِي تُحَوِّمُ حَوْلَهَا وَحِيَالَهَا"

« Il suffisait que je cajole le pampre d'une vigne à la hâte, et elle savait que ma coupe était pleine que je me couche tôt et elle voyait mon rêve, et prolongeait sa nuit pour le veiller qu'une de mes lettres arrive, et elle savait que mon adresse avait changé à la croisée des prisons et que mes jours tournaient à l'entour d'elle et devant »

Darwich la décrit aussi en disant qu'elle est une mère porteuse de toutes les qualités humaines. Elle accomplit son devoir envers son fils comme toute mère. Elle le coiffe, elle reprise sa chaussette trouée, mais l'exil ne les a pas abandonnés. Il les a séparés et les a obligés d'être dans un lieu qui n'est pas le leur. C'est le verbe « séparer » avec le déictique « nous » qui s'occupe de montrer l'exil : « nous nous sommes séparés sur la pente du marbre ». Darwich dit :

"أُمِّي تَعُدُّ أَصَابِعِي الْعَشْرِينَ عَنْ بُعْدٍ. تُمَشِّطُنِي بِخُصَالَةِ شَعْرِهَا الدَّهَبِيِّ. تَبْحَثُ فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَةِ عَنْ نِسَاءٍ أَجْنَبِيَّاتٍ. وَتَرْفُو جُورِبِي الْمَقْطُوعِ. لَمْ أَكْبُرْ عَلَى يَدِهَا كَمَا شَنْنَا. أَنَا وَهِيَ، افْتَرَقْنَا عِنْدَ مُنْحَدَرِ الرُّخَامِ. وَلَوَّحَتْ سُحُبٌ لَنَا وَلَمَاعَزِ يَرِثُ الْمَكَانَ. وَأَنْشَأَ الْمَنْفَى لَنَا لِعَتْنَيْنِ. دَارِجَةً لِيَفْهَمَهَا الْحَمَامُ وَيَحْفَظُ الذِّكْرَى وَفُصْحَى كِي أُنْفَسِرَ لِلظَّلَالِ ظِلَالَهَا"

« Ma mère compte mes vingt doigts de loin. Elle me coiffe d'une mèche de ses cheveux dorés. Elle cherche dans mes vêtements intérieurs les femmes étrangères. Et reprise ma chaussette trouée. Elle ne m'a pas élevé de ses mains comme nous le souhaitons. Elle et moi, nous nous sommes séparés sur la pente du marbre. Des nuages nous ont alors fait signe, et fait signe à des chèvres qui hériteraient le lieu. Et l'exil nous institua deux langues. Dialectale pour que les pigeons l'entendent et gardent le souvenir et littérale pour que j'explique aux ombres leur ombre »

Darwich étant exilé indique son besoin d'avoir une mère dans sa vie, notamment dans le cas où il tombe malade « tu ne m'as pas parlé comme une mère à son enfant malade », écrit-il. Il montre également qu'il a beaucoup souffert. Cette souffrance paraît à travers l'usage du verbe « souffrir » indiquant un moment douloureux du passé, celui de son séjour au Liban :

" مَرَضْتُ مِنْ قَمَرِ النحاسِ عَلَى خِيَامِ البَدْوِ. هل تَتَذَكَّرِينَ طَرِيقَ هِجْرَتِنَا إِلَى لِبْنَانَ، حَيْثُ نَسِيتِي وَنَسِيتِ كَيْسَ الخُبْزِ؟ كان الخُبْزُ قَمَحِيًّا
ولم أَصْرُخْ لِنَلِّ أَوْقَظَ الخُرَّاسِ. حَطَّتُنِي عَلَى كَنَفَيْكَ رَائِحَةُ الندى يَا ظَبِيَّةَ فَفَدَّتْ هُنَاكَ كِنَاسَهَا وَغَزَّالَهَا "

« J'ai souffert de la lune de bronze sur les tentes bédouines. Te souviens-tu du chemin de notre exil vers le Liban, lorsque tu m'oubliais et oublias le sac de pain ? Et le pain était de blé

Je ne criai pas de peur de réveiller les gardes. Le parfum de la rosée me posa sur tes épaules Gazelle. Qui, là-bas, perdit son gîte et son mâle »

En effet, en citant la période beyrouthine, Darwich dit :

« Contrairement à ce qu'on pense généralement, je considère que ma période beyrouthine fut ambiguë. A cause de la pression de la guerre civile principalement. A cause de la douleur aussi, des sentiments à fleur de peau, sans oublier le devoir d'élégie funèbre à la mémoire des amis qui mouraient littéralement dans mes bras. Ces élégies n'étaient pas commandées seulement par le devoir national, mais aussi par l'émotion, et, à Beyrouth, l'émotivité était exacerbée. Il n'y a rien de plus dangereux pour la poésie que les variations brutales des sentiments. L'écriture poétique requiert une température stable avoisinant les vingt degrés. Le gel et les canicules tuent la poésie, et Beyrouth était en ébullition. Bouillonnement des sentiments et des visions. Beyrouth fut un territoire de perplexité »²⁰¹

Après la mère réelle intervient celle en tant qu'« héritage ». Darwich dessine son image tout en faisant appel à des personnages religieux dont la situation correspond à la sienne. Parmi les personnages, nous avons « Hajjar » et son fils « Ismaël ». « Hajjar », dans une dimension historique et religieuse, représente la mère « Houriyya » et son fils « Ismaël » représente Darwich.

²⁰¹ Ibid., p. 56.

Les points que partage « Houriyya » avec « Hajjar » sont : « la patience », « la compassion », « l'endurance », « la recherche d'une nouvelle vie » et « la lutte contre la vie d'exil ». D'un point de vue lexical, la souffrance des deux mères est exprimée à l'aide de quelques verbes comme « pleurer » comme le dit Darwich :

"هي أختُ هاجرَ. أختُها من أمِّها. تبكي مع النايات مَوْتِي لم يموتوا

لا مقابر حول خيمتها لتعرف كيف تَنْفِخُ السماء، ولا ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقَتها على وَجْه السراب فيركُض
الزَّمَنُ القديمُ بها إلى عَيْثٍ ضروريِّ "

« Elle est la sœur de Hajar. Sa sœur par sa mère. Elle pleure avec les flûtes des défunts qui ne sont pas morts »

Nulla sépulture autour de sa tente qu'elle sache comment s'entrouvre le ciel, et elle ne voit pas le désert derrière mes doigts pour distinguer son jardin sur la face des mirages et le temps ancien la porte en courant à un néant nécessaire »

Parlant toujours de la mère, le poème « Dispositions poétiques », en tant que support d'une action verbale nostalgique, est conçu comme un vrai espace discursif où peuvent se déployer plusieurs types de paroles et de voix, celle de la mère, en particulier :

"لم أمت بعد حباً : ولكن أمّاً ترى نظرات ابنها

في القرنفل تخشى على المزهريّة من جرحها

ثم تبكي لتبعد حادثة قبل أن تصل الحادثة ثم تبكي لترجعني من طريق المصائد حياً، لأحيا هنا "

« Je ne suis pas encore mort d'amour : mais une mère qui voit le regard de son fils

Dans les œillets, craint qu'ils ne blessent le vase

Puis elle pleure pour conjurer l'accident et me soustraire aux périls, que je vive, ici là »

3.4-La nostalgie dans « Peignes en ivoire »

La nostalgie réapparaît de nouveau en s'appuyant sur des images proprement métaphoriques. Parmi elles, Darwich met en scène l'image de l'envol du châte de soie, des

colombes et de l'âme. Il s'agit d'images nostalgiques auxquelles nous rajoutons la citadelle, les ruelles, le bassin, l'abeille, le pain de Saint-Jean-D'acre, la bague, les noces, etc. Toutes images sont confisquées par l'Autre, représenté par l'usage du mot « mer », *âl-bâhr* en arabe :

"والبحرُ يأكلُ من خبزها، خبز عكا. ويفركُ خاتمها مُنذُ خمسةِ آلافِ عامٍ ويرمي على خدِّها خدَّه"

« *La mer se nourrit de son pain, le pain de Saint-Jean-D'acre. Elle frotte sa bague depuis cinq mille ans et jette sa joue contre la sienne* »

Outre l'influence négative d'autrui, représentée par l'usage du mot « mer », Darwich opte pour quelques verbes comme le verbe « s'envoler », *yâtîr* en arabe. Ce verbe est employé pour indiquer un état de changement qui est celui du châte de soie, de l'âme et de l'essaim de colombes. Ils ne sont plus stables mais s'envolent loin :

" شال الحرير يطير وسرب الحمام يطير. وفي بزكة الماء تمشي السماء قليلاً على وجهها وتطير وروحي تطير كعامله النخل بين الأزقة "

« *Le châte de soie s'envole et l'essaim de colombes. Et dans le bassin, le soleil passe un instant sur la face de l'eau puis s'envole et mon âme, telle l'abeille ouvrière, parcourt les venelles* »

Dans une autre image, Darwich décrit son exil et sa nostalgie en particulier lorsqu'il dit qu'il « traverse les siècles » comme s'il « traversait les chambres ». En conséquence, il imagine les composantes villageoises nostalgiques qui contribuent à l'apaisement de son cœur. Parmi les éléments nostalgiques, nous avons « les peignes en ivoire », d'où vient le titre du poème, « le miroir d'une fille de Canaan », « la jatte assyrienne », « le glaive de défenseur du sommeil de son maître persan », etc. D'ailleurs, l'absence de ces éléments l'oblige à avoir un présent différent de son passé lumineux :

" أعبُرُ بين العصور كأنِّي أعبُرُ بين العُرَفِ
أرى في محتوياتِ الزمانِ الأليفة، مرآة بُنتٍ لكتعان، أمشاطُ شَعْرِ من العاج، صحنُ الحساءِ الأشوريِّ، سَنيفُ المُدافعِ عن نَوْمِ
سَيِّدهِ الفارسيِّ، وقفزُ الصقورِ المفاجئِ من عِلْمٍ نحو آخرٍ فوقِ صواريِ الأساطيلِ "

« *Je traverse les siècles comme si je traversais des chambres* »

Je vois en moi les choses familières du temps, le miroir d'une fille de Canaan, des peignes d'ivoire, une jatte assyrienne, le glaive du défenseur du sommeil de son maître persan, et le saut soudain des faucons d'une bannière à l'autre sur les mâts des navires »

Darwich est alors un être dont l'écriture et la langue reflètent la pression de l'exil, de la nostalgie et de l'histoire immédiate. Car la relation du texte au monde, du texte investi par l'histoire est au cœur de la réflexion de Darwich ; ce déraciné et l'œuvre qu'il compose se caractérisent par la précarité, l'inquiétude, voire par l'inconfort. L'oscillation perpétuelle entre appartenance et non-appartenance est également incarnée par Darwich qui est au-dedans et au-dehors de sa communauté, dans une relation grandement conflictuelle avec elle et avec ses nouveaux occupants. En contrepartie, Darwich montre que son identité se fonde sur l'extériorité et l'altérité.

L'exil est la raison de la nostalgie du poète. Il implique une double vision et une pluralité de regards qui empêchent généralement de s'ériger comme possesseur ou détenteur d'une vérité, d'un lieu, d'un langage, d'une représentation du monde ou d'un récit. Il l'oblige à avoir une identité perdue et subir un départ qu'il qualifie de « mystérieux » vers « une lune obscure » :

" غامضٌ سَفْرِي فِي الزقاقِ الطويلِ المؤدي إلى قَمَرٍ غامضٍ فوق سُووقِ النحاس "

« *Mystérieux est mon voyage dans la longue ruelle vers une lune obscure au-dessus du marché au cuivre* »

Aucune catégorie étanche, aucun territoire, aucune nostalgie, aucune identité, aucune appartenance ne détiennent, retiennent, nomment ou possèdent entièrement Darwich si ce n'est son identité régionale, celle de son village, Al-Birwa, même si l'exil lui offre des légendes et l'invite à en posséder quelques-unes. Il refuse d'adhérer à ces légendes. Il ne s'enracine exclusivement dans aucune d'elles pourtant antagonistes. Il n'appartient pas tout à fait à l'exil, à sa langue, à sa communauté, à son monde et il n'est pas non plus propriétaire de ce monde, de la langue de l'autre ou de sa propre représentation.

A l'opposée, Darwich affirme que la perte, le manque et la distance sont au fondement même de toute appartenance et que le fait d'être « chez soi » est un élément toujours provisoire. Il montre aussi que le sentiment de la contingence du caractère conditionnel et provisoire de

l'existence est étroitement articulé à l'historicité de toute expérience. Car ce détachement par rapport à toute appartenance exclusive est né d'un sens aigu de l'histoire qui a provoqué l'arrachement au lieu. Le lieu, pour Darwich, est en quelque sorte déplié, déplacé, détourné par l'histoire et ce détour. Il le montre à plusieurs reprises : « Je ne reviens pas, je viens ». Ce lieu irrécupérable empêche de vouloir retrouver une origine, une idée de la nation, une pureté, en même temps, il empêche le poète de vouloir s'adapter à la nouvelle vie que l'exil lui offre. Darwich dit, en parlant de l'exil, qu'il ne peut jamais adopter ses légendes, ni négocier avec elles tant que les gardes (les étrangers) sont sur ses épaules :

" لا خرافة لي ههنا، لا أفايضُ ألهة أو أفاوضُ ألهة، لا خرافة لي ههنا كي أعبى ذاكرتي بالشعير وأسماء حُرّاسها الواقفين على كتفي

انتظاراً لفجر تُحتمس، لا سيف لي، لا خرافة لي ههنا لأطلق أُمّي التي حَمَلْتَنِي مناديلها غيمةً غيمةً فوق ميناء عكا القديمة "

« Je n'ai nulle légende ici, je ne fais pas échange de dieux, ni ne négocie avec eux, je n'ai nulle légende ici pour remplir ma mémoire d'avoine et la remplir des noms de ses gardes dressés sur mes épaules

Dans l'attente de l'aube de Touthmôsis, je n'ai pas de glaive ici, pas de légende pour répudier ma mère qui m'a fait porter ses mouchoirs nuage après nuage au-dessus du vieux port de Saint-Jean-d'Acre »

La nostalgie incite à repousser l'altérité « au dehors » tout en adoptant l'idéologie des frontières et de l'isolement qui trace une ligne de démarcation radicale entre « nous » et « autrui ». Or, la mission de l'intellectuel ou de l'auteur est précisément de transgresser ces frontières afin de lutter contre le cloisonnement. Cette mission est d'autant plus nécessaire que l'exil même peut conduire à la tentation de reconstruire à partir de la perte, de la brisure et de la dislocation.

3.5-La nostalgie de la langue dans « Dispositions poétiques »

Au gré de la progression militaire des Arabes et de l'islamisation qui l'accompagne, l'arabe a pris le statut d'une langue culturellement riche, allant du Moyen-Orient au Maghreb. Elle devient également la langue religieuse de plus d'un milliard d'hommes. Il s'agit également d'un ferment identitaire, d'autant plus que c'est la langue du Coran et de la prière. Cette langue se répandit dans

toute la péninsule arabique, notamment au Yémen où l'on parlait, avant la venue de l'islam, des dialectes sudarabiques.

L'arabe fait partie d'une famille de langues appelée chamito-sémitique. Le terme « sémitique » est apparu au XVIII^e siècle pour désigner l'ensemble des langues des habitants de la Méditerranée à l'Euphrate. Parmi ces langues figurent l'hébreu, le cananéen, l'araméen, le christo-palestinien, l'arabe. Le terme « chamitique » est apparu en 1855 grâce aux travaux d'Ernest Renan, auteur de l'histoire générale des langues sémitiques.

La langue arabe est aussi constitutive de l'identité arabe ou de l'arabité. Elle est la langue officielle de beaucoup de pays africains « Mauritanie, Maroc, Algérie, Tunisie, Egypte, Lybie et Soudan » et de pays du Golfe « le Mashrek : l'Orient/le Levant" (Arabie Saoudite, Emirats Arabes Unis, Oman, Bahreïn, Qatar et Koweït) et enfin au Proche et au Moyen- Orient (Syrie, Liban, Jordanie, Palestine, et Irak). Elle est également reconnue comme langue minoritaire dans des états non arabophones, mais autrefois arabisés, tels le Khuzestan ou Israël. Owens constate que: «*Arguably, for the linguist, Arabic is the most interesting language in the world* »²⁰².

Darwich aborde le poème par exprimer son envie de conserver sa langue puisque celle-ci représente une composante fondamentale de son identité : « je suis ma langue ». La langue, entendue comme outil, objet ou univers, est un motif omniprésent et dont l'interrogation non seulement sur le rôle du poète, mais également sur le pouvoir de la langue ne cesse de se dire à travers le poème.

La réflexion constante sur le sens de cette langue, sa valeur, son existence presque matérielle expliquent que le terme de langue, qu'il traduise *lisân* (l'organe de la parole) ou *lugha* (le système de signes ou même la performance selon le concept chomskyen), soit si fréquemment mentionné dans « Dispositions poétiques » et qu'il ait été souvent associé à son parcours poétique ; que l'on pense à sa fameuse parole « l'exil de la langue » ou à celle de « la terre comme la langue ».

Ce questionnement perpétuel, ayant naturellement pour objet la langue, moyen de revendication territoriale, identitaire et politique, demeure insondable. Darwich souhaite montrer deux aspects essentiels liés à la langue : le fait d'avoir une langue bien distinguée et propre à son

²⁰² OWENS, J. (2013). "A House of Sound Structure, of Marvelous Form and Proportion." In OWENS, J. (dir.) *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*. USA: Oxford University Press, p. 1-22

écriture et le statut particulier conféré à cette langue, appréhendée souvent comme un sujet qu'il s'agit de façonner, d'adopter ou de porter. Dans les premières lignes du poème, il confirme son appartenance à sa langue en utilisant le pronom possessif « j'ai » :

"لم يكن للكواكب دور:
سوى أنها علمتني القراءة
لي لغة في السماء
وعلى الأرض لي لغة
من أنا؟ من أنا؟"

« Les étoiles n'avaient qu'un rôle :

M'apprendre à lire

J'ai une langue dans le ciel

Et sur terre, j'ai une langue

Qui suis-je ? Qui suis-je ? »

Darwich décrit sa langue désormais incarnée dans le mot « poème ». Il la défend en l'éloignant de toute tentative faisant d'elle « un lieu d'accueil pour les exilés », ce qui constitue, au premier rang, un risque qu'il mesure rapidement. Le poème, quant à lui, s'il substitue au lieu perdu, pourrait consoler et emmener poète et public, émetteur et destinataire dans le sens où Darwich veut les emmener à une résignation délétère. Dès les années 1990, Darwich renonce à cette vertu consolatoire du poème et en fait le point de départ d'une méditation sur le lieu et sur l'espace qui n'a rien d'univoque. Quant à la langue, le poète montre qu'elle se trouve en haut et qu'il s'apprête même à l'épouser comme si elle était une jolie femme (personnification) :

"التصيدة فوق، وفي وسعها أن تعلمني ما تشاء، كأن أفتح النافذة
وأدير تدابير المنزلية بين الأساطير في وسعها أن تزوجني نفسها"

« Le poème est en haut, et il peut m'enseigner ce qu'il désire, ouvrir la fenêtre par exemple

Gérer ma maison entre les légendes et il peut m'épouser »

Nous disons que l'anthologie ou la rédaction de « Dispositions poétiques » est habitée par une parole marquée par le manque, l'incomplétude et l'affirmation par le sujet poétique, voire le « je » poétique d'une identité possible du Moi par et dans la langue. En revanche, l'idée d'une privation ou d'une absence de la langue est rendue presque de manière obsessionnelle par ses nombreuses reformulations : « Je n'ai pas de langue » ; « mes mots se sont égarés et ma femme s'est perdue ». Ici, le fantasme d'un poème riche et autonome engage une représentation particulière de la langue devenant fortement objet et même lieu, le seul lieu permettant de mettre fin à l'exil.

Darwich parle aussi des avantages de cette langue sous la forme d'une anaphore qui est la formule « elle éclaire », *tôdi'* en arabe : « elle éclaire les nuits, elle éclaire deux corps ». Aussi, « elle peut gérer les légendes ». Darwich dit :

" القصيدة ما بين بين "

وفي وسعها أن تضيء الليالي بنهدي فتاة

وفي وسعها أن تضيء بتفاحة جسدين

وفي وسعها أن تعيد بصرخة غاردينيا وطنا

القصيدة بين يدي، وفي وسعها أن تدير شؤون الأساطير بالعمل اليدوي "

« Le poème est dans l'entre-deux

Et il peut, des seins d'une jeune fille, éclairer les nuits

D'une pomme, éclairer deux corps

Et par le cri d'un gardénia restituer une patrie

Le poème est entre mes mains, et il peut gérer les légendes par le travail manuel »

Dans « Une rime pour les mu'allaqat », Darwich se présente en tant que sa langue. Il la rapproche de son corps en disant :

" هذه لغتي أنا لغتي. أنا ما قالت الكلمات: كن جسدي، فكنت لنبرها جسداً. أنا ما قلت للكلمات: كوني ملتقي جسدي مع الأبدية

الصحراء. كوني كي أكون كما أقول "

« Voici ma langue. Je suis ma langue. Et je suis ce que les mots ont dit. Sois notre corps, et je fus un corps pour leur timbre. Je suis ce que j'ai dit aux mots : soyez le confluent entre mon corps et l'éternité désert. Soyez que je sois selon ce que je dis »

Darwich a choisi la terre du poème, y a élu demeure et a traversé la vie en veillant à préserver son langage tout en tentant de tordre le cou à sa langue, à la défier et à lui prêter allégeance simultanément. Aussi ce poète a vécu avec une sorte d'obsession qu'aucun élément externe, quelle que soit sa valeur artistique, ne vienne altérer sa production comme s'il avait bien évidemment la conviction absolue que ses poèmes contenaient d'ores et déjà toutes les formes, tous les modes d'expression artistique qu'il tente de protéger de toute intrusion. Ainsi, nous n'avons jamais vu un artiste, dont l'œuvre chante autant que celle de Mahmoud, écouter si peu de musique, un artiste aux magnifiques métaphores. De même, nous n'avons jamais vu un poète autant attaché à sa langue que Darwich. Le poète la défend en se présentant sous le nom de sa langue « je suis ma langue ». Quant à celle-ci, nous avons été particulièrement bouleversé par ses mots formant images, par cet espoir continu griffé par les lassitudes d'un quotidien meurtrier. Aussi rencontrer la poésie de Darwich, c'est effectivement croiser une parcelle du chant nostalgique du monde typiquement villageois, du chant des humains et de la langue :

"فلتنتصر لغتي على الدهر العدو، على شلالاتي، على، على أبي، وعلى زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري. حدائق بابلي ومسلتي. وهويتي الأولى. ومعدني الصقيل، ومقدس العربي في الصحراء
يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عبايته ويعبد ما يقول. لا بد من نثر إذا، لا بد من نثر إلهي لينتصر الرسول"

« A ma langue de l'emporter sur le siècle adverse sur la lignée, sur moi, sur mon père et sur une fin qui ne finit pas

Voici ma langue et mon miracle. La baguette de ma féerie. Les jardins de ma Babylone, mon obélisque. Ma première identité. Mon métal poli, et le sacré de l'Arabe au désert qui adore ce qui coule des rimes, étoiles sur sa cape et adore ce qu'il dit. Il faudra donc une prose, une prose divine pour que triomphe le prophète »

La question de la langue, à laquelle Darwich fait référence, est d'une importance fondamentale chez tout poète arabe moderne. En effet, à partir du moment où Dieu transmet sa révélation au prophète Mahomet, la langue arabe, depuis le VII^{ème} siècle devient preuve de l'existence de Dieu, hypostase d'Allah lui-même. Toucher à la langue, c'est donc toucher à Dieu

et à l'existence de Dieu. Tout le travail du poète arabe, y compris Darwich, au cours de XX^{ème} siècle, visera à affranchir la langue de ce rapport à la transcendance. Autrement dit, Darwich existe tant que sa langue existe, et si cette langue disparaît, il disparaîtra.

Ces différentes représentations, par lesquelles le présent poème met en scène le rapport entre la langue et le poète, peuvent nous amener à parler de ce que la langue pourrait donner au poète. Elle le porte en tous les lieux, elle l'aide à chanter le pays et à franchir le mur de la cellule. Il, dans les vers qui suivent, montre les avantages de cette langue tant sur le plan identitaire que psychologique :

" لا أرض فوق الأرض تحملني

فيحملني كلامي طائراً متفراً مني، وبينني عش رحلته أمامي في حطامي

في حطام العالم السحري من حولي على ربح ووقت. وطال بي ليلي الطويل. هذه لغتي قلاند من نجوم حول أعناق الأحياء "

« Pas de terre au-dessus de la terre qui me porte

Alors mes mots me portent oiseau issu de mot, et qui construit le nid de son voyage devant moi dans mes débris

Dans les débris du merveilleux, autour de moi sur un vent, je me suis dressé

Et ma longue nuit m'est interminable. Voici ma langue, colliers d'étoiles aux cous de ceux que j'aime »

La présence de la langue et de la parole dans ce poème constitue un objet matériel et palpable que manifestent différentes images. Elle représente également une entité que le poète essaie de définir afin d'en défier peut-être la présence ou l'opacité, comme en témoigne, entre autres, cette définition énigmatique du poème : « Mon poème est... ». Au-delà de ces différentes mises en scène du poète porte-parole souvent marquées par une idée de trahison, la question de la langue est plus généralement associée à l'image de la séparation ou du déchirement qui frappent le rapport du poète à sa propre langue.

3.6-La nostalgie dans « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs »

Matériellement et poétiquement réconcilié avec sa terre, Darwich ne cesse pour autant de la chanter sur le mode nostalgique, ne pouvant se reconnecter avec le pays que par l'imagination de ses composantes aussi bien matérielles que métaphoriques. Il ne renonce pas non plus à chanter sa terre et ses composantes, non pas comme un sujet quelconque mais comme la métaphore de sa condition humaine ou de son enquête universelle de soi, d'un territoire intérieur plus que d'un territoire national. En ce sens, sa poésie engagée ne relève ni de la prédication ni de la déclamation mais plutôt de la célébration de la terre et de la vie sur cette terre qui, selon le Galiléen, est la forme la plus efficace de résistance à l'oppression.

Sa poésie n'est plus conçue comme une arme, même pas miraculeuse, mais comme le dit lui-même : « *C'est une essence. C'est la résidence de l'homme sur terre* ».

Dans « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs », Darwich illustre sa séparation de toutes les composantes de sa maison (enfance, menthe, encre, livre, etc.). D'un point de vue linguistique, cette séparation se montre à l'aide du verbe « abandonner », du verbe « laisser » et du verbe « oublier », qui sont conjugués avec le pronom collectif « nous », parce qu'ils renvoient à une période de déportation collective. En ce qui concerne la possession des éléments nostalgiques comme « l'huile », « l'enfance », « la menthe », « l'encre du midi », etc., Darwich dit qu'ils lui appartiennent en utilisant un pronom possessif « notre ». Quant à la menthe, il la considère en tant qu'« être humain » (personnification) qu'il souhaite saluer. Darwich s'explique comme suit :

"وتركنا طفولتنا للفراشة حين تركنا على الدرجات قليلا من الزيت لكننا نسينا تحية نعناعنا حولنا

ونسينا السلام السريع علي غدنا بعدنا. كان حبر الظهيرة أبيض، لولا كتاب الفراشة من حولنا"

« *Et nous avons abandonné notre enfance au papillon lorsque nous avons laissé un peu d'huile sur les marches mais nous avons oublié de saluer notre menthe*

Oublié de saluer furtivement notre lendemain après nous. L'encre du midi était blanche, n'était le livre du papillon autour de nous »

Poésie protestataire, poésie d'opposition, la poésie de Darwich, dans ce poème, n'est toutefois pas une poésie de combat, ce n'est pas un pamphlet belliciste, ce n'est pas un appel à la haine. Par un jeu continu entre le « je », le « nous » et le « tu », l'auteur se démarque de lui-même,

en donnant à l'ensemble du texte la forme d'un dialogue entre le Moi et l'Autre. Ce Moi, bien que tourmenté, puisqu'il a été obligé d'abandonner la maison ainsi que ses différentes composantes, n'adopte pas une politique hostile contre l'Autre, nommé métaphoriquement « papillon ». L'envie de rapprochement se montre à travers l'usage des verbes à l'impératif « sois », « accepte », puisqu'il s'agit d'une nécessité impérieuse vu la dureté de la situation darwichienne. Parmi les mots que le poète adresse à ce papillon, nous avons :

"يا فراشة، يا أخت نفسك، كوني كما شئت قبل حنيني وبعد حنيني

ولكن خذيني أبا لجناحك بيق جنوني معي ساخنا"

« *Papillon, fidèle à toi-même, sois comme tu l'entends avant ta nostalgie et après*

Accepte que je sois ton aile et ma folie vivra avec moi »

En ce qui concerne le papillon, *âl-fârâshâ* en arabe, il s'agit d'un insecte imbécile, puisqu'il se rapproche du feu et se brûle. Quant à Darwich, il n'utilise pas le sens du dictionnaire quand il parle de ce papillon, mais il lui attribue beaucoup de symboles. Ce papillon demeure le représentant d'autrui qui symbolise aussi une victime « brûlée » de différents changements politiques. Il danse dans le feu et dans la tragédie qu'a causée la perturbation de la politique mondiale. Il ressemble ainsi à un griffon qui se brûle. Mais Darwich insiste sur le fait que l'amour, entre le papillon (l'Autre) et son Moi, demeure toujours :

"ألفراشة تنسج من إبرة الضوء زينة ملهاتها

ألفراشة تولد من ذاتها والفراشة ترقص في نار مأساتها

نصف عنقاء. ما مسها مسنا"

« *Le papillon tisse de l'aiguille de lumière les atours de sa comédie*

Le papillon vient de lui-même et danse dans le feu de sa tragédie

Moitié griffon. Ce qui l'a touché nous atteint »

Outre le papillon métaphorique représentant l'Autre, nous avons également le vrai papillon du village que Darwich étant exilé rêve de revoir. En utilisant toujours les mêmes verbes comme « ne pas laisser » et « ne pas abandonner », Darwich supplie le papillon de l'accompagner là où il va :

"يا فراشة، يا أم نفسك، لا تتركيني لما صمم الحرفيون لي من صناديق

لا تتركيني"

« *Papillon, né de toi-même, ne m'abandonne pas au sort qu'on me destine*

Ne m'abandonne pas »

Darwich relativise la subjectivité et fait du « je » un simple relais énonciatif ou une instance de visions offertes à l'Autre. Il valorise un autre registre émotionnel qui a une grande portée culturelle, défini en arabe sous le nom de *hanîn*. Ce terme désigne, à l'échelle individuelle, un sentiment de nostalgie triste, de regret d'un passé idéalisé mais aussi de souhait d'être toujours auprès de ses proches et qui provoque souvent gestes et soupirs. A l'échelle collective, il désigne une émotion très codifiée culturellement, associée à l'élégie des poèmes antéislamiques. Darwich peut renouveler l'évocation de ce sentiment en l'associant à son expérience et à quel pouvoir mobilisateur il peut en espérer, même si le *hanîn* pousse moins à l'action qu'à l'empathie. Une bonne part des poèmes de Darwich sont construits de manière à provoquer le *hanîn*, à le « performer ».

Dans ce poème, le discours se rapproche de formes comme celle de la *khûtbâ*, harangue tribale utilisée notamment par le prophète Mahomet pour galvaniser les croyants et qui donne, bien évidemment, le modèle des « sermons » énoncés le vendredi dans les mosquées. Significativement, la harangue la plus célèbre est la dernière que le prophète Mahomet prononça avant de mourir, dite « *khûtbâ* de l'adieu », au cours de laquelle Mahomet transmet aux croyants un rappel de leurs devoirs et de la façon dont ils doivent se comporter pour perpétuer son exemple et son respect pour Dieu. Darwich utilise ce modèle, tout en le modalisant. Il s'agit généralement d'une *khûtbâ* qu'il adresse à l'Autre. Il lui montre la manière dont celui-ci doit se comporter afin que la bonne relation entre eux ait de la place.

Après avoir longtemps et dans beaucoup de recueils incarné la figure d'« auteur militant », Darwich change de perspective narrative ; il adopte l'écriture de soi, se livre davantage aux lecteurs et partage avec ses derniers le regard qu'il porte sur l'Histoire. Lorsqu'il écrit « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs », il tente de se réconcilier avec son passé, avec l'Histoire et surtout avec l'Autre. Certains y voient une sorte de « cure psychologique » qui permet de revenir sur un passé douloureux et lamentable, d'effectuer un retour sur soi, pour méditer sur la patrie, le monde et les

choses de la vie, car, depuis sa terre d'asile, le ressortissant galiléen découvre le paysage dans son ensemble.

3.7-La nostalgie de l'amante dans « Nuit qui déborde du corps »

« Nuit qui déborde du corps » s'est longtemps inscrit dans le cadre de la poésie de l'identité, de la nostalgie et de la relation avec autrui. Ce poème se distingue également toutefois des autres poèmes par sa dimension universelle ainsi que par son profond attachement aux mythes, aux symboles orientaux, aux symboles hellénistiques, comme par son habilité à donner au quotidien une dimension épique, celle de la souffrance.

Dans ce poème se manifeste l'envie de Darwich de s'ouvrir sur autrui, sur soi et sur une cohabitation possible pouvant mettre fin à son exil. Il raconte essentiellement un moment nostalgique de rencontre avec « l'étrangère » qui devient éventuellement son amante. A travers cette rencontre plus ou moins amoureuse, Darwich affirme son intention d'entretenir une bonne relation avec elle. Il y montre de façon générale la manière dont lui et « l'étrangère » s'échangent sous forme de dialogue et à quel point les deux s'aiment, notamment lorsque Darwich décrit, sous forme d'interrogation indiquant la satisfaction de la relation, les yeux de son amante en disant :

" من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب "

« *Qui suis-je après ces deux yeux en amende ? Dit l'étranger* »

Dans la parole de Darwich, nous décelons une tentative pacifique de tisser des liens avec son amante. Pour ce faire, il l'invite à ne pas se rappeler la souffrance ou l'histoire du passé qui sont représentés par le vers : « prenons garde alors, à ne pas remuer le sel des mers anciennes », puisqu'une fois rappelée la souffrance du passé, notamment le moment où les villageois se sont dirigés vers la mer, la relation entre les deux se perturbe. D'ailleurs, le poète indique qu'il est heureux de cette relation malgré le fait qu'il utilise son expression « ton exil en moi » qui indique le côté positif de l'exil dont le poète a parlé précédemment :

" من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة "

كانت تعيد له جسداً ساخناً ويعيد لها جسداً ساخناً. هكذا يترك العاشقان الغريبان حبهما فوضوياً كما يتركان ثيابهما
الداخلية بين زهور الملاء "

« *Qui suis-je après ton exil en moi ? Dit l'étrangère* »

Elle lui restituait son corps chaud et il lui restituait son corps chaud. Ainsi les deux amants étrangers laissent leurs amours en désordre comme ils abandonnent leurs sous-vêtements entre les fleurs des draps »

Outre la nostalgie de l'amante, nous avons aussi celle du village : « le jasmin », « la chanson » :

"ياسمين على ليل تموز

أغنية لغربيين يلتقيان على شارع لا يؤدي إلى هدف "

« *Jasmin sur les nuits de juillet*

Chanson pour deux étrangers qui se rencontrent sur une rue qui ne mène nulle part »

Le rapport au jasmin est très fort à tel point que le poète ne peut jamais l'oublier :

"- كيف أشفى من الياسمين غداً؟ "

« *Comment guérirais-je du jasmin, demain ?* »

La nostalgie de l'amante se concrétise aussi dans l'usage du dialogue. Darwich lui adresse une parole sous forme d'interrogation ou de questionnement. Les deux amants échangent des paroles. « L'étrangère » demande à Darwich d'écrire son nom sur « la branche d'un grenadier », puisqu'elle veut demeurer présente sur cette terre, étant donné qu'elle souffre aussi de l'exil, tandis que Darwich lui demande de le laisser réaliser son rêve, qui est celui du droit au retour à son village. Il lui reproche aussi la misère qu'elle lui a fait subir. Autrement dit, il vit le sort que cette « étrangère » s'est choisie. Il lui demande seulement d'être « juste » :

"إن كنت حقاً حبيبي، فألف نشيد أناشيد لي. واحفر اسمي على جذع رمانة في حدائق بابل

إن كنت حقاً تحببيني، فضعي حلمي في يدي. وقولي له لابن مريم: كيف فعلت بنا ما فعلت بنفسك يا سيدي، هل لدينا من العدل ما سوف يكفي ليجعلنا عادلين غداً؟ "

« *Si tu es vraiment mon aimé, compose un Cantique des cantiques²⁰³ pour moi. Et grave mon nom sur la branche d'un grenadier, dans les jardins de Babylone*

²⁰³ Le Cantique des Cantiques revêt la forme d'une suite de poèmes, de chants d'amour alternés entre une femme et un homme (ou même ou plusieurs couples s'expriment), qui prennent à témoin d'autres personnes et des éléments de la nature. Religieusement, c'est l'un des livres de la Bible les plus poétiques ».

Si tu m'aimes vraiment, place mon rêve entre mes mains, et dit au fils de Marie : Ainsi, tu nous fais subir le sort que tu t'es choisi Seigneur, sommes-nous assez justes, pour l'être demain ? »

Les deux amants s'échangent des paroles d'amour tout en utilisant des expressions typiquement émotionnelles. En s'adressant à l'amante, Darwich dit :

" عتمان معاً في ظلالٍ تشع على سقف غرفته: لا تكن معتماً بعد نهدي - قالت له
قال: نهذاك ليل يضيء الضروري. نهذاك ليل يقبلني، وامتأنا أنا والمكان بليل يفيض من الكأس
تضحك من وصفه. ثم تضحك أكثر حين نخبيء منحدر الليل في يدها
- يا حبيبي، لو كان لي أن أكون صبياً لكنتك أنت

- ولو كان لي أن أكون فتاة لكنتك أنت. وتبكي كعادتها عند عودتها من سماءٍ نبيذية اللون. خذني إلى بلد ليس لي طائر أزرق
فوق صفصافة يا غريب

وتبكي لتقطع غاباتها في الرحيل الطويل إلى ذاتها

من أنا؟ من أنا بعد منفاك في جسدي؟ أنا من، ومنك، ومن بلدي

- من أنا بعد عينين لوزيتين؟ أريني غدي! هكذا يترك العاشقان وداعهما فوضوياً كرائحة الياسمين على ليل تموز

في كل تموز يحملني الياسمين إلى شارع لا يؤدي إلى هدف. بيد أني أتابع أغنيتي: يا سمين على ليل تموز "

*« Ils font obscurité ensemble, dans des ombres qui dansent au plafond de sa chambre. Elle lui dit :
Ne sois pas ténébreux après mes seins*

*Il dit : Tes seins, nuits qui éclairent l'essentiel. Nuits qui me couvrent de baisers, et nous nous
sommes emplis le lieu et moi, de nuits qui débordent de la coupe*

Elle rit de sa description. Et elle rit encore lorsqu'elle cache la pente de la nuit dans sa main

- *Mon amour s'il m'était donné d'être un garçon, je serai toi*
- *Et s'il m'était donné d'être une fille, je serai toi. Et elle pleure, comme à son habitude
lorsqu'elle revient d'un ciel couleur de vin. Emmène-moi Etranger dans un pays où je ne
possède pas un oiseau bleu sur un saule*

Et elle pleure, pour traverser ses forêts dans le long départ vers elle-même

*Qui suis-je ? Qui suis-je après ton exil dans mon corps ? Ah cette peine qui me vient de
moi, de toi de mon pays*

*Qui suis-je après ces deux yeux en amande ? Montre-moi mon lendemain ! Ainsi les deux amants laissent leurs adieux en désordre comme le parfum du jasmin sur les nuits de juillet
Quand vient juillet, le jasmin me porte à une rue qui ne mène nulle part, mais je chante encore : jasmin sur les nuits de juillet »*

Le poète cherche alors à cohabiter avec l'amante « l'étrangère » si cette dernière respecte son droit d'exister. Au niveau lexical, le poète a opté pour un lexique à visée communicative et émotionnelle, le plus souvent dans le rappel de ce dont il a besoin. Il se transforme en passant d'un poète épique en un poète romantique n'ayant comme principal objectif que l'attraction du cœur de l'amante afin de réaliser son rêve, qui est bien sûr le retour à ce qu'il appelle toujours « terre des ancêtres ». En ce qui concerne « l'amante », considérée également en tant qu'« exilée » ou « souffrante de l'exil », puisque Darwich dit que « nous sommes tous étrangers sur terre », elle semble être prête à laisser le poète revenir à sa terre à condition que celui-ci admette aussi son droit d'y demeurer éternellement.

Darwich pense aussi que la réalisation de son rêve, l'instauration d'une paix entre le « nous » et le « eux », n'est pas impossible. S'il ne peut pas le réaliser avec les actions, il pourra le faire avec les mots, autrement dit avec la « la poésie » ou « la parole » qui pourraient l'aider à édifier un abri, *mâ'wâ* en arabe, qui l'hébergerait. Quant au mot « abri », Darwich opte pour ce mot au lieu de « la maison » parce qu'il est arrivé à un point où il souhaite avoir un simple logement dans le village. Il dit :

"وقليل من كلام الله للأشجار يكفيني لكي أبنى بالألفاظ مأوى آمناً للكرابي التي أخطأها الصياد. كم كان على ذاكرتي أن تحفظ الأسماء. كم أخطأت في تهجية الأفعال. لكن هذه النجمة من صنع يدي فوق الرخام"

« Un peu de la parole de Dieu aux arbres me suffit et des mots, j'édifie un abri sûr pour la grue que le chasseur a manquée. Que de noms j'ai dû retenir. Que d'erreurs j'ai faites en épelant les verbes. Mais cette étoile est l'œuvre de mes mains sur le marbre »

Conclusion

Nous avons parcouru dans le présent chapitre le discours de la nostalgie de Mahmoud Darwich. Nous avons dit préalablement que le discours de Darwich se caractérisait par la nostalgie

et le rappel des composantes du passé. L'objectif est d'apaiser l'âme du poète qui s'est mis à exprimer son envie de revenir à la maison, au puits, à la terre (l'amante), à la mère, l'enfance, etc.

Chapitre 4 : Le discours de l'intertextualité

1. « Le bâton d'Ismaël »
2. « L'encre du corbeau »
3. « L'hirondelle des Tatars »
4. « Telle est la lettre noun dans la sourate du Rahmân »
5. « Les humeurs d'Anath »
6. « La mort du griffon »
7. « Extraits des byzantines d'Abou Firâs al-Hâmdânî »
8. « Une rime pour les Mu'allaqât »
9. « Le moineau tel qu'en lui-même »
10. « Hélène, quelle pluie »
11. « La gitane détient d'un ciel exercé »
12. « Premiers exercices sur une guitare espagnole »
13. « Les sept jours de l'amour »
14. « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) »
15. « Différend non linguistique avec Imrû'l-'Qays »

Introduction

Le recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* nous a semblé un critère de sélection, étant donné qu'il se présente comme un recueil intertextuel par excellence. Après avoir expliqué dans les chapitres qui précèdent la notion d'intertextualité, son origine, la naissance du concept ainsi que l'ensemble des définitions fournies par les théoriciens comme Genette, Barthes, Riffaterre, Kristeva, entre autres, nous allons nous mettre dans ce chapitre à étudier les indices intertextuels tels que les éléments paratextuels dans notre corpus, plus particulièrement les titres des poèmes et les personnages qui y sont présents.

Il est nécessaire de dire que nous avons beaucoup de types d'intertextualité comme l'intertextualité religieuse dans « Le bâton d'Ismaël », « L'encre du corbeau », « Telle est la lettre noun dans la sourate du Rahmân », l'intertextualité historique dans « L'hirondelle des Tatars », « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) », l'intertextualité légendaire dans « Les humeurs d'Anath », « La mort du griffon », « Le moineau tel qu'en lui-même », « Hélène, quelle pluie », « Les sept jours de l'amour » et l'intertextualité littéraire dans « Extraits des byzantines d'Abou Firâs al-Hâmdânî », « Une rime pour les Mu'allaqât », « La gitane détient d'un ciel exercé », « Différend non linguistique avec Imrû'l-'Qays ». Nous signalons que l'étude de l'intertextualité est un moyen qui contribue à l'étude de la question de la relation entre le *même* et l'*autre*.

4.1. Intertextualité religieuse

Notre discussion ici concerne les ressources religieuses employées dans le recueil. Le poète met en évidence des emprunts religieux. Il choisit des histoires comme celles des prophètes, du messager, de Jésus et du martyr. Du point de vue de l'intertextualité religieuse, Darwich semble être obsédé par les textes islamiques. Darwich dit :

« J'ai toujours été attiré par la soif ardente des textes mystiques arabes et islamiques, leur façon d'humaniser le sacré en le ramenant au niveau des sens, et en le représentant dans des états de désir et de fusion dans l'être aimé. Je n'ai jamais été vraiment concerné par les aspects

théologiques des textes mystiques, mais je m'arrête en revanche devant leur infinie malléabilité »²⁰⁴

4.1.1-« Le bâton d'Ismaël »

« Le bâton d'Ismaël », dont le nom renvoie au grand-père des Arabes (Ismaël, le fils d'Ibrahim), représente un rappel du premier temps de l'histoire humaine et de la création de l'Homme.

L'union d'Ibrahim et d'Hajjar (la mère d'Ismaël) est bénie par Dieu et ils ont eu un fils à qui ils ont donné le prénom « Ismaël ». Quand ce prophète est né, son père avait 86 ans. Le nouveau-né était comme la prune des yeux de son père et quand Sarah (femme d'Ibrahim) les a vus, elle était triste de ne pas avoir eu d'enfant. Un peu plus tard, Sarah n'a pas pu supporter de voir Hajjar et son fils. C'est pourquoi elle a demandé à Ibrahim, avec persistance, de les installer ailleurs, ce qui donne naissance à leur exil. Par conséquent, le prophète a emmené Hajjar et son fils dans l'un des déserts de la Mecque où il les a laissés et est revenu en Palestine. C'est vraisemblablement la situation qui a inspiré Darwich à mentionner le « désert ». Il souhaite que ce désert voyage ou parte pour ramener le disparu, qui est Ismaël, à sa première terre. Darwich s'en explique :

"فترحلُ الصحراءُ في الكلمات . والكلماتُ

تُهملُ قُوَّةَ الأشياءِ

عُدْ يا عُدْ، بالمفقودِ، واذبحني عَلَيهِ، من البعيدِ إلى البعيدِ "

« Le désert voyageait alors dans les mots. Et les mots négligeaient la force des choses

Va luth, ramène le disparu, et égorge-moi sur lui, du lointain au lointain »

Le Coran relate l'histoire d'Ismaël :

« Ô notre Seigneur, j'ai établi une partie de ma descendance dans une vallée sans agriculture, près de ta maison sacrée, ô notre seigneur afin qu'ils accomplissent la salât. Fais donc que se

²⁰⁴ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore, op. cit.*, p. 87.

penche vers eux les cœurs d'une partie des gens. Et nourris- les des fruits. Peut-être seront- ils reconnaissants ? »²⁰⁵

Lors d'une visite d'Ibrahim à la Mecque, Ismaël avait alors 13 ans, Ibrahim a vu dans un rêve que Dieu lui ordonne de sacrifier son fils. C'était le 8 Zilhajj, également connu sous le terme de *Yâwm Târâwîyâh*. Ibrahim recevait les ordres de Dieu sous forme de songes, mais comme il s'agissait de sacrifier son fils, il se demandait si c'était vrai. Pour confirmer, le lendemain, il a vu le même songe et est devenu sûr que c'était un vrai ordre. Il a tenu ensuite Ismaël et l'a mis sur ses genoux. Ensuite, il a mis le couteau sur sa gorge et a commencé à le faire bouger mais le couteau ne coupait rien. Ismaël croyait que son père ne pouvait pas l'immoler par pitié, puis a dit à son père dans des versets coraniques :

« Ô mon cher père, fais ce qui t'est commandé : tu me trouveras, s'il plaît à Allah, du nombre des endurents. Puis quand tous deux se furent soumis (à l'ordre d'Allah) et qu'il l'eut jeté sur le front »²⁰⁶

Ibrahim a fait comme demandé par son fils et l'a égorgé. Mais il a été surpris, car il a vu son fils debout à côté de lui et il avait à sa place égorgé un mouton. Le Coran dit :

« Voilà que nous l'appelâmes 'Ibrahim !' Tu as confirmé la vision, c'est ainsi que nous récompensons les bienfaisants. C'était là certes, l'épreuve manifeste. Et nous le rançonnâmes d'un Grand Sacrifice. Et nous perpétuâmes son renom dans la postérité : Paix sur Ibrahim »²⁰⁷

Darwich emploie le personnage du prophète Ismaël afin d'indiquer l'idée d'exil et d'éloignement de la patrie. Ismaël a souffert de l'exil et a cherché le retour toute sa vie. C'est pourquoi nous le voyons tenir son instrument de musique pour chanter tout en disant, qu'à l'exil, il n'y a ni nuit ni jour, ce qui représente également le cas de Darwich qui chante toujours par la poésie la patrie perdue et l'espoir de retour. Parmi les éléments que le poète chante est le cheval « le jument », tantôt appelé en arabe *fârâs*, tantôt *hîsân*. C'est le cheval que Darwich humanise à l'aide d'une personnification « jument sur deux cordes, qui danse » :

" هَكَذَا تُصْنَعِي أَصَابِغُهُ إِلَى دَمِيهِ "

²⁰⁵ Il s'agit du verset 37 de la sourate 14.

²⁰⁶ Il s'agit des versets 102- 103 de la sourate 37.

²⁰⁷ *Ibid.*, versets 104-109.

وتنتشرُ القُرى كَشَفَاتِ النِّعمانِ في الإيقاع
 لا لَيْلٌ هناك ولا نهارٌ. مَسْنَا طرِبُ سَمَاوِي
 وَهَزُّوْكَتِ الجِهاثُ إلى الهَيولِي
 هَلِّوِيَا، هَلِّوِيَا
 كُلُّ شَيْءٍ سَوفَ يَبْدَأُ من جَدِيدٍ "

« Ainsi ses doigts écoutent-ils son sang
 Et les villages se répandent tels les coquelicots dans la cadence
 Pas de nuit là-bas, ni de jour. Un ravissement céleste nous a pris
 Et les points cardinaux ont couru vers la première matière
 Alléluia, Alléluia
 Tout recommence »

Ismaël et Darwich se ressemblent dans le fait qu'ils ont hérité l'exil de leurs parents. Darwich l'a hérité, car ses parents n'ont pas pu défendre sa terre. Ismaël l'a hérité de sa mère Hajjar. Darwich fait du luth d'Ismaël et de son chant un moyen de réaliser ses rêves. C'est pourquoi il lui demande de chanter afin que tout rêve de retour soit réalisable. Cependant, les gardes de l'endroit l'empêchent d'exprimer ses problèmes comme ce qui s'est passé avec Darwich. D'un point de vue lexical, c'est le verbe « déplacer », le verbe « voler » et le verbe « courrir » qui indiquent l'exil. En plus, afin d'indiquer l'instabilité de Darwich et d'Ismael, le poète opte pour des mots à caractère négatif dans la langue arabe comme le mot « flanc », *sâfh* en arabe et le mot « gouffre », *hâwîyâ*. Darwich dit :

"تَحَرَّكَ المَعْنَى بنا فَنَطِيرُ من سَفْحِ إلى سَفْحِ رُحَامِي
 وَنَرُكُضُ بَيْنَ هَاوِيَّتَيْنِ رُزُقَاوِينِ
 لا أَحلامنا تصحو، ولا حَرَسُ المِكانِ يَغادرونَ فِضاءَ إِسماعِيلِ
 مَسْنَا طرِبُ جَماعِي "

« Le sens nous déplace et nous volons d'un flanc marmoréen à l'autre
 Et nous courrons entre deux gouffres bleutés
 Nos rêves ne se réveillent pas, ni les gardes de l'endroits ne quittent le ciel d'Ismaël
 Un ravissement unanime nous prend »

Malgré tous les chants du prophète Ismaël (représentant la voix de Darwich) afin que le retour puisse avoir lieu, ses tentatives sont vouées à l'échec. La guerre entre les deux parties a

terminé, mais ni le poète, ni les villageois n'ont pu retourner. C'est pour cette raison que Darwich souhaite être comme un « phénix », ayant une grande liberté dans ses déplacements. Il s'inspire de cet oiseau qui se brûle la nuit, mais éventuellement, une nouvelle vie lui est donnée chaque matin. Il s'appuie sur l'idée de l'innovation issue de cette légende pour faire naître de son exil une nouvelle vie pleine de joie et de bonheur comme s'il voulait dire : « Me suis-je brûlé ? Pourquoi une nouvelle vie ne m'a-t-elle pas été attribuée ? ». Dans sa *Murale*, poème relativement tardif, rédigé dans des circonstances difficiles (d'un point de vue politique, l'impasse du processus de paix à la suite de l'assassinat de Rabin ; d'un point de vue personnel, les difficultés à se remettre d'une difficile opération du cœur), l'oiseau se fait emblème d'un devenir idéal que le Moi de Darwich cherche. Darwich dit en parlant de cet oiseau légendaire :

"سأصير يوماً ما أريد
سأصير يوماً طائراً، واسل من عدمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من الرماد"

« *Un jour je serai ce que je veux
Un jour je serai oiseau et, de mon néant, je puiserai
Mon existence. Chaque fois que mes ailes se consomment
Je me rapproche de la vérité et je renais des cendres* »²⁰⁸

Dans « Le bâton d'Ismaël », Darwich cite le phénix en disant :

"كانت الحربُ انتهتُ ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ
لم يُولَدُ عليها طائرُ الفينيقِ بَعْدُ، كما تَوَقَّعْنَا
ولم تُشَفِّدْ دماءُ الليلِ في قُمُصانِ موتانا ولم تطلع نباتاتٌ، كما يَتَوَقَّعُ النسيانُ في حُوزِ الجنودِ"

« *La guerre était finie et la cendre de notre village avait disparu dans un nuage noir
Sans donner naissance au phénix, comme nous nous y attendions
Le sang de la nuit n'était pas encore sec sur les chemises de nos morts et aucune plante n'avait,
comme le prévoit l'oubli poussé dans les casques des soldats* »

²⁰⁸ DARWICH, M. (2003). *Murale*. Paris : Actes Sud, pp. 8-9.

Du point de vue du lexique, nous avons beaucoup de mots (le sang, la guerre, les morts, les soldats, le village disparu, la cendre, etc.) qui montrent que le rêve du poète n'a pas été réalisé.

Dans la même optique, Darwich dit par rapport à l'emploi de l'histoire du prophète Ismaël dans la mise en œuvre de sa tragédie : « *Les Palestiniens et Ismaël subissent l'exil* ». Cependant, il ne renie pas l'existence d'autrui tout en disant que les deux sont des étrangers sur terre. Depuis qu'Adam s'est fait chasser du paradis pour vivre sur terre, il est devenu « étranger ». Ismaël et Darwich sont ses fils, donc ils sont aussi étrangers (syllogisme). Ce qui confirme notre propos est le chant d'Ismaël :

" كَبَيْتِ الصَّحْرَاءِ، يُحَسِّرُ الْفَضَاءَ عَنِ الزَّمَانِ
مَسَافَةً تَكْفِي لَتَنْفَجِرَ الْقَصِيدَةُ. كَانَ إِسْمَاعِيلُ يَهْبِطُ بَيْنَنَا لَيْلًا، وَيُنْشِدُ: يَا غَرِيبُ، أَنَا الْغَرِيبُ، وَأَنْتَ مَنِّي يَا غَرِيبُ "

« *A l'image de ce qui reste du désert, le ciel se retire du temps*

Et fait place au jaillissement du poème. Ismaël arrivait chez nous de nuit, et chantait :

Ô étranger. Je suis étranger, et tu es de ma chair, toi l'étranger »

Pour résumer, Darwich semble être le nouvel Ismaël. Il a l'impression d'être sacrifié par tous les pères du monde. D'ailleurs, il souhaite avoir la même fin d'histoire qu'Ismaël. Il souhaite qu'un autre être se fasse égorger même métaphoriquement à sa place (comme l'immolation du mouton dans l'histoire ci-dessus mentionnée) pour que son âme soit sauvée. Ce poème ne représente pas seulement l'exil de Darwich à travers une forme d'intertextualité religieuse, mais également à l'aide de beaucoup de termes nostalgiques qui renvoient à la terre palestinienne, la terre de laquelle Darwich et Ismael se sont fait expulser.

4.1.2-« L'encre du corbeau »

Comme nous l'avons signalé plus haut dans l'analyse du poème « La nuit du hibou » dans le premier groupe intitulé *Icône de Cristal*, Darwich, dans sa quête identitaire et dans son expression de sa relation avec l'Autre, intensifie remarquablement le recours à des espèces animales (la huppe, le hibou, la colombe, etc.). Ce qui nous intéresse ici est le rôle que jouent ces espèces animales dans la quête d'identité du Moi darwichien.

Plusieurs poèmes comportent dans leur titre même une référence aux oiseaux : - « Les oiseaux meurent en Galilée » (initialement publié en 1969 dans le recueil *Al-'asâfîr tâmût fî-l-Jâlîl*, le

poème donne son nom au recueil) - « S'envolent les colombes » *Yâtîr âl-hâmâm* (poème initialement publié en 1984 dans le recueil « Siège pour les louanges de la mer » *Hîsâr lî-mâdâ 'ih âl-bâhr-* « La nuit du hibou », *Lâyât âl-bûm*, poème ci-dessus analysé, « L'encre du corbeau », *Hîbr âl-ghûrâb*, « Le moineau tel qu'en lui-même », *Al-dûrî, kâmâ hûwâ*, etc.

C. Placia compare la présence des oiseaux dans la poésie de Darwich à celle de R. Char :

« La présence des oiseaux dans l'œuvre de Darwich n'a pas la densité et la complexité de ce que l'on observe chez Char. Chez Darwich (...) la mention des oiseaux fonctionne souvent comme symbole, et ne résulte pas d'une familiarité concrète avec les espèces animales. Autrement dit, les espèces évoquées dans les poèmes le sont pour leur charge culturelle et symbolique, dans une logique récurrente d'intertextualité, plus que pour leurs caractéristiques ornithologiques »²⁰⁹

Placia montre également les quelques charges culturelles et symboliques des oiseaux :

« L'oiseau est associé à la patrie, et plus exactement à la perte de la patrie ou aux affrontements des peuples au sujet des patries, d'une façon qui subvertit légèrement l'image traditionnelle de l'oiseau comme incarnation de la liberté d'aller et venir : le déplacement de l'oiseau n'est plus signe de la liberté, mais symbole des routes de l'exil »²¹⁰

Pour résumer, Darwich se distingue d'autres poètes tels que Char, Edward Saïd ou Yeats du fait qu'il ne montre pas, dans sa poésie, une connaissance ornithologique réelle à partir de laquelle il a élaboré son travail métaphorique. Chez lui, l'évocation des oiseaux est plus distante et fonctionne fondamentalement par la valeur emblématique et intertextuelle qu'elle revêt. C'est là généralement le signe d'une différence profonde dans la construction de l'image poétique. Chez les poètes ci-dessus mentionnés, notamment chez Char, les poèmes portent le signe d'une connaissance réelle des oiseaux, la forme de leur vol, leur plumage, leur cri. Le travail de métaphorisation chez ces poètes s'effectue à partir d'une familiarité vécue avec les oiseaux, comme du reste avec l'ensemble du monde naturel.

²⁰⁹ PLACIA, L. C. (2017). « Libre enfin de se savoir et de périr oiseau : place et signification de l'oiseau dans la poésie de Char, Darwich et Lorca », in *Formes de l'action poétique*, FROIDRTOND M. et RUMEAU D. (dir.), coll. Cahier Textuel. Paris : Hermann, pp. 177-200.

²¹⁰ *Ibid.*

Chez Darwich, les oiseaux, par exemple, « volent » ou « s'envolent ». A titre d'exemple, dans « L'encre du corbeau », l'oiseau est apostrophé « vole haut, corbeau » ; dans « Le moineau tel qu'en lui-même », « l'envol » de l'oiseau est évoqué, mais quelle est la propre signification de ce vol ? Le vol ou le déplacement de l'oiseau ne sont pas signe de liberté, mais symbole des routes de l'exil, comme il sera mentionné ultérieurement dans l'analyse de « Le moineau tel qu'en lui-même ».

Jusqu'à maintenant, les espèces les plus récurrentes dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude* ? sont : « la colombe » et « le hibou ». D'un point de vue symbolique, « la colombe », dans des poèmes comme « Villageois sans malice » et « La promenade des étrangers », est associée à la paix caractérisant l'âme du Moi darwichien, notamment sa présence au sein d'un paysage rêvé, celui d'une paix future, marquée par le temps verbal futur dans la traduction française de « Trêve avec les Mongols devant la forêt des chênes » et de « Sur une pierre cananéenne dans la mer Morte » ou imaginaire comme dans « Une envie de voir Babylone nous prend... ».

Placia montre aussi les raisons pour lesquelles Darwich attribue le symbole de paix à la colombe. Elle se contente de raconter l'histoire du prophète Noé avec cet animal domestique :

*« La colombe symbole de paix trouve sa source dans l'épisode de l'Arche de Noé aux livres 7 et 8 de la Genèse ; selon le récit biblique la colombe est l'oiseau qui rapporte à Noé le rameau d'olivier signe que la malédiction du déluge touche à sa fin et que l'humanité pourra s'installer de nouveau sur la terre ferme. La possibilité du repérage d'un intertexte biblique entraîne ici la suggestion de la possibilité d'un retour à la terre promise, d'un retour futur de la paix. Que la colombe, liée à la paix, soit ainsi mentionnée dans des strophes qui font la part belle au paysage, et notamment aux arbres, est à ce titre révélateur du rapport de Darwich aux intertextes, en particulier bibliques »*²¹¹

Malgré la grande diversité des textes dans lesquels apparaît la colombe pacifiste évoquée dans « Le soldat qui rêvait de lys blancs » : « *Aah si seulement les colombes grandissaient au ministère de la défense... Aah si les colombes !... La patrie, il me l'a dit, C'est boire le café de sa mère et rentrer, à la tombée du jour, rassuré* »²¹², Darwich met à profit cet oiseau non pour sa propriété

²¹¹ *Ibid.*

²¹² DARWICH. M. *La terre nous est étroite*, op. cit., p. 27.

intrinsèque et son insertion dans le monde naturel, mais afin d’instaurer un « dialogue » intertextuel à la stratification particulièrement complexe. Aussi, l’usage, l’analyse ou le relevé des mentions d’oiseaux permettent d’explorer un pan de l’imagerie déployée par le poète qui veut également tenter de faire émerger différents points qui le singularisent.

Après la colombe interviennent la huppe et le corbeau. La colombe introduit dans l’œuvre de Darwich un intertexte biblique. Pourtant, la huppe et le corbeau sont quant à eux plus spécifiquement coraniques. Ils ont la fonction de messagères conformément à la narration coranique que nous lisons dans la sourate 27 (les fourmis). Salomon, à qui « on a appris le langage des oiseaux », passe en revue les oiseaux qui ont intégré son armée et constate l’absence de la huppe (cf. l’analyse du poème « Je vois mon ombre qui s’avance de loin »). Le Coran témoigne de la fonction de la huppe :

« Celle-ci revint peu de temps après et elle dit :

« Je connais quelque chose que tu ne connais pas

Je t’apporte une nouvelle certaine des Saba’

J’y ai trouvé une femme : elle règne sur eux

Elle est comblée de tous les biens, et elle possède un trône immense »²¹³

D’ailleurs, les mentions du Coran chez Darwich ne sont pas appliquées à une poésie de dévotion et de foi. Darwich en tire profit dans une perspective culturelle, en ce qu’il est pourvoyeur d’images et de symboles (l’oiseau croque-mort, l’oiseau messager, la colombe pacifiste, le hibou féroce) qui permettent d’établir des rapprochements avec des situations anthropologiques plus vastes : le fratricide, la relation entre le « Moi » et « autrui » (qui est la colombe ? Qui est le hibou ?), la communication entre peuples et entre amants, situations qui trouvent généralement leur illustration concrète dans la situation du Moi darwichien, laquelle n’est pas directement évoquée. C’est donc dans une perspective similaire que nous pouvons situer les multiples références à la Bible hébraïque et au Nouveau Testament.

Dans « L’encre du corbeau », le corbeau, malgré les différents contextes dans lesquels il apparaît (sinistre et symbole de meurtre), se présente sous forme de dialogue, dans un horizon,

²¹³ Il s’agit des versets 21-23 de la sourate 27.

celui de la religion et de la mystique, et dans un autre plus symbolique, de réflexion sur l'éloignement, la séparation et la violence.

Par rapport au contenu, « L'encre du corbeau » évoque le meurtre d'Abel par Caïn. Il s'agit d'une réécriture de cet épisode coranique, lui-même une réécriture de l'épisode biblique de Caïn et Abel relaté dans la Genèse 4. L'objectif de Darwich, dans l'emprunt de cette histoire religieuse, est le suivant : l'évocation du premier meurtre, qui est un fratricide, peut trouver un écho dans son ancrage historique au sein des conflits entre le « Moi » et « autrui », entre le « Moi » et « l'étrangère », entre « Darwich » et « la cendre » selon les différents qualificatifs qu'il attribue à son Moi et à celui d'autrui.

Il est raconté qu'Hâbîl (Abel) voulut se marier avec la sœur de Kâbîl (Caïn). Ce dernier était plus âgé que lui et sa sœur était d'une beauté extraordinaire. De ce fait, Kâbîl voulut garder sa sœur pour lui-même. Adam demanda que Kâbîl accepte le mariage de sa sœur avec Hâbîl, mais Kâbîl refusa catégoriquement de faire ainsi. Après ce refus, il demanda à tous les deux d'offrir un sacrifice et il partit à la Mecque pour accomplir le Pèlerinage. Après le départ d'Adam, les deux offrirent leurs sacrifices. Comme Hâbîl était berger, il offrit un agneau et Kâbîl offrit un paquet de récoltes. Plus tard, un feu descendit et dévora le sacrifice d'Hâbîl sans toucher à celui de Kâbîl. Il se fâcha et menaça Hâbîl : « Je te tuerai afin que tu ne puisses pas épouser ma sœur." Hâbîl répondit: "Allah n'accepte que de celui qui Le craint ». Une nuit, Hâbîl n'est pas revenu du pâturage avec son troupeau. Pour savoir ce qui s'est passé avec lui, Adam envoya Kâbîl qui se plaignit en disant : « Ton offrande fut acceptée, alors que la mienne ne le fut pas ». Hâbîl dit : « Allah n'accepte que de celui qui Le craint ». Kâbîl s'énerva et tua son frère avec un morceau de fer qu'il avait dans main.

Le récit de Caïn et Abel est relaté dans le Coran :

« Et raconte-leur en toute vérité l'histoire des deux fils d'Adam. Les deux offrirent des sacrifices; celui de l'un fut accepté et celui de l'autre ne le fut pas. Celui-ci dit: "Je te tuerai sûrement". "Allah n'accepte, dit l'autre, que de la part des pieux »²¹⁴

« Si tu étends vers moi ta main pour me tuer, moi, je n'étendrai pas vers toi ma main pour te tuer, car je crains Allah, le Seigneur de l'Univers. Je veux que tu partes avec le péché de m'avoir

²¹⁴ Il s'agit de la sourate 5, verset 27

tué et avec ton propre péché: alors tu seras du nombre des gens du Feu. Telle est la récompense des injustes »²¹⁵

« Son âme l'incita à tuer son frère. Il le tua donc et devint ainsi du nombre des perdants. Puis Allah envoya un corbeau qui se mit à gratter la terre pour lui montrer comment ensevelir le cadavre de son frère. Il dit: "Malheur à moi! Suis-je incapable d'être, comme ce corbeau, à même d'ensevelir le cadavre de mon frère?" Il devint alors du nombre de ceux que ronge le remords »²¹⁶

Darwich raconte le même récit et le rapproche de sa vie. Il reproche à autrui, tantôt le corbeau, tantôt l'assassin, sa mauvaise attitude : « Il a cherché dans le jardin d'Adam, qu'un assassin qui s'ennuie, enterre son frère ». D'un point de vue lexical, nombreux sont les mots qui montrent l'influence du corbeau : « solitude », « sombre », « assassin », « enterre », « fermer », « noirceur », « victime », « absence », « occupation », « alerte », etc. En s'adressant au corbeau et à Kâbil, Darwich dit :

"لَكَ حَلْوَةٌ فِي وَحْشَةِ الْخَرُوبِ

يَا جَرَسَ الْعُرُوبِ الدَّاكِنِ الْأَصْوَاتِ

مَاذَا يَطْلُبُونَ الْآنَ مِنْكَ؟

بَحِثْتَ فِي بُسْتَانِ آدَمَ، كِي يُوَارِي قَاتِلُ ضَجِيرِ أَخَاهُ

وَانْغَلَقْتَ عَلَى سَوَادِكَ عِنْدَمَا انْفَتَحَ الْقَتِيلُ عَلَى مَدَاهُ

وَانصَرَفْتَ إِلَى شُؤُونِكَ مِثْلَمَا انصَرَفَتِ الْغِيَابُ إِلَى مَشَاغِلِهِ الْكَثِيرَةِ

فَلتَكُنْ يَقِظًا . قِيَامُنَا سُنُوجًا يَا غَرَابُ "

« Tu as une retraite dans la solitude des caroubiers

Cloche du couchant au sombre tintement

Qu'exige-t-on encore de toi ?

Tu as cherché dans le jardin d'Adam, qu'un assassin qui s'ennuie, enterre son frère

Tu t'es fermé sur ta noirceur lorsque la victime s'est ouverte aux quatre vents

²¹⁵ Ibid., versets 28-29

²¹⁶ Ibid., versets 30-31.

Et tu as vaqué à tes affaires comme l'absence à ses multiples occupations

Sois alerte. Notre résurrection est remise à plus tard, Corbeau »

Darwich continue à culpabiliser autrui en l'accusant de ce qui est en lui (exil, misère, éloignement, séparation, etc.), mais il lui répond qu'il reste toujours « l'enfant du commencement ». Il lui demande aussi de s'éloigner de la nouvelle maison (ici le village de Darwich) pour que le poète puisse revivre son commencement (les moments où il était dans son village avant l'arrivée du corbeau, « autrui »). L'adjectif « petit » est utilisé pour parler de l'innocence du Moi darwichien. Darwich dit :

"نحن أحفاد البداية

لا نرى غير البداية. فاتخذ بمهت لئلك كاهناً
أنت منهم بما فينا. وهذا أول الدم من سألنا أمامك

فابتعد عن دار قابيل الجديدة مثلما ابتعد السراب عن جبر ريشك يا غراب "

« Nous sommes les petits-enfants du commencement

Et nous ne voyons que le commencement. Sois un et la flambée de ta nuit et sois un prêtre

Tu es accusé de ce qui est en nous. Et le début du sang de notre lignée est devant toi

Eloigne-toi de la nouvelle maison de Caïn comme le mirage s'est éloigné de l'encre de ton plumage, corbeau »

Dans la même optique, notamment dans la troisième strophe de « L'encre de corbeau », Darwich rappelle encore sa misère et son absence. Il ne rencontre que l'invisible qui le pousse d'un endroit à l'autre. Il se compare, sous forme métaphorique, à une « aubergine » que le vent fait bouger :

"كان الغيب يدفعني وأدفعه ويرفعني وأرفعه إلى الشبح المعلق

مثل بانجانة نضجت. "

« L'invisible me poussait et je le poussais m'élevait et je l'élevais au spectre suspendu

Telle une aubergine mûre »

Darwich reproche aussi à autrui son mauvais comportement : « Il a volé ses mots et s'est endormi dans son songe » tout en lui disant que ce n'est qu'à cause de lui qu'il est l'accompagnant de « l'invisible ». Pourtant, malgré tous ces reproches, Darwich invite autrui à être son frère et à se poser sur sa branche. Telle est la vraie relation qu'il souhaite entretenir avec lui, non pas parce qu'il le souhaite, mais parce qu'il est obligé de faire ainsi pour pouvoir vivre de nouveau son commencement. Darwich en se victimisant dit :

" بعدما سرقوا كلامي من كلامك ثم ناموا في منامي واقفياً على الرماح

ولم أكن شبحاً لكي يمشوا خطاي على خطاي. فكن أخي الثاني
أنا هابيل، يُزجني التراب إليك خروباً لتجلس فوق عُصني يا غراب "

« Et ils ont volé mes mots et se sont endormis dans mon songe debout sur les lances

Je n'étais pas un spectre pour qu'ils suivent. Mes pas dans mes pas. Sois mon deuxième frère

Je suis Abel, et la tourbe me ramène caroubier vers toi pour que tu te poses sur ma branche, Corbeau »

Dans ses déclarations « sois mon deuxième frère, je suis Abel, et la tourbe me ramène caroubier vers toi, pour que tu te poses sur ma branche, corbeau », Darwich fait de sa terre une terre de cohabitation et de partage, même s'il est extrêmement difficile d'arriver à cela. Par la poésie et les strophes, la victime déracinée réussit à faire renaître sa parole.

Cependant, dans cette renaissance poétique visant le retour des exilés et des réfugiés tout en cherchant à vivre avec l'Autre et non pas en le chassant, après un calvaire et une mise au tombeau de l'oubli comme parole, se glisse essentiellement une mise en cause radicale de ce que l'Autre fait dans la maison du Moi de Darwich. Il « vole » ses mots et « s'endort » dans son songe « debout sur les lances », ce qui empêche une cohabitation pacifique ou un partage. Il prend et confisque la terre comme étant promise par l'Écriture divine et chasse ceux qui y sont nés depuis l'aube des temps. Malgré tous ces reproches, après qu'il l'a invité à être son frère, Darwich essaie de faire de l'Autre un « ami » tout en lui expliquant qu'ils sont deux en une seule personne et qu'ils sont deux victimes méprisées sur terre, sentiment qu'exprime bien le vers suivant : « Je suis toi dans les mots » :

"أنا أنت في الكلمات

يجمعنا كتاب واحد لي ما عليك من الرماد

ولم نكن في الظل إلا شاهدين ضحيّتين. قصيدتين قصيرتين عن الطبيعة

ريثما يُنهى وليمته الخراب"

« Je suis toi dans les mots

Un même livre nous réunit. Nous sommes également couverts de cendre

Et nous n'étions dans l'ombre que deux victimes, deux témoins. Deux courts poèmes sur la nature

Attendant que le ravage son festin »

4.1.3-« Telle la lettre noun dans la sourate du Rahmân »

La nouvelle intertextualité dans le présent poème est celle de la sourate du Rahmân que le grand-père apprend à Darwich en disant sous forme d'une phrase impérative : « Telle est la lettre noun dans la sourate du Rahmân ».

Le modèle du grand-père représente l'axe essentiel de ce poème malgré le fait que le poète favorise sa mère plutôt que son père/son grand-père pour le motif suivant :

« J'appartiens par ailleurs à une génération qui a fait porter à ses pères géniteurs la responsabilité du départ et de l'exil. Les pères, nos pères, ont échoué à défendre notre terre. Nous les interrogeons encore à ce propos, et nos liens demeurent ambigus à cause de ces échanges chargés de reproches. Alors que la mère conserve une image idéale venue de l'ère des maternités anciennes. C'est l'explication, un peu rapide, de la différence de mon approche du père et de la mère »²¹⁷

Le grand-père appartient au milieu paysan. Il possédait une terre dont il avait l'habitude de travailler afin de vivre de ses produits. Il gâtait son fils, Darwich, le promenait également en lui faisant visiter toutes les villes voisines. Les différentes activités du grand-père sont montrées dans les premiers vers du poème :

²¹⁷ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., pp. 9-10.

" في غابة الزيتون، شَرَقَ الينابيع انطوى جَدِّي على ظِلِّهِ المهجور

لم يَنْبُتْ على ظِلِّهِ عُشْبٌ خرافيٌّ ولا غيمةُ اللَّيْلِ سألَتْ داخلَ المشهدِ
الأرضُ مثلَ الثوبِ منسوجةٌ بإبرةِ السَّمَّاقِ في حُلْمِهِ المكسورِ

جَدِّي هَبَّ من نومِهِ كي يجمَعِ الأعشابَ من كرمِهِ المظمورِ تحتَ الشارعِ الأسودِ "

« Dans l'oliveraie, à l'est des sources mon grand-père s'est replié sur son ombre abandonnée

Aucune herbe légendaire n'y a poussé et le nuage des lilas ne s'est pas répandu sur la scène

La terre est vêtement brodé à l'aiguille du sumac dans son rêve brisé

Mon grand-père a bondi de son sommeil pour arracher les mauvaises herbes de sa vigne ensevelie
sous la rue noire »

Non seulement le grand-père est un grand spécialiste en agriculture comme en témoignent les vers précédents, mais également il est un professeur, chargé de transmettre des connaissances religieuses, notamment celles du Coran, ce qui justifie l'incessant recours de Darwich à des intertextualités religieuses coraniques comme l'histoire du corbeau et celle de la huppe avec l'emprunt des vers coraniques. En effet, la mise en œuvre des versets ne signifie pas que Dawich choisit l'islam par conviction religieuse ; cette religion n'est qu'une référence dont il s'inspire afin d'enrichir symboliquement ses poèmes. En contrepartie, Darwich critique le Coran en disant qu'il est dogmatique et ne permet pas les choses que permettent la Bible ou le Nouveau Testament. Son grand-père lui a choisi l'islam comme religion comme c'est le cas des citoyens de son entourage :

" عَلَّمَنِي الْقُرْآنَ فِي دُوْحَةِ الرِّيْحَانِ شَرَقَ البئرِ

من آدمٍ جئنا ومن حواءٍ في جنة النسيانِ

يا جَدِّي! أنا آخر الأحياء في الصحراءِ

فلنصعدُ البحرُ والصحراءُ حولَ اسمِهِ العاري من الحُرَّاسِ لم يعرفا جَدِّي ولا أبناءَهُ

الواقفين الآن حول "النون" في سورة "الرحمن"

اللهم، فلتشهدْ "

« Il m'a enseigné le Coran dans le jardin de myrte à l'est du puits

D'Adam nous venons et d'Eve dans l'Eden de l'oubli

Grand-père ! Je suis le dernier des vivants dans le désert

Montons. Entourant son nom nu de gardiens, la mer et le désert ne connaissaient ni mon grand-père, ni ses fils

Debout désormais autour du noun dans la sourate du Rahman

Dieu, sois témoin »

Darwich affirme qu'il demeure l'enfant de la terre où son grand-père avait l'habitude de pratiquer ses activités agricoles. Ce qui a attiré notre attention est l'absence totale du mot « autrui », ce qui n'est pas le cas des poèmes précédents. Cependant, nous ne disons pas qu'autrui est totalement absent, mais il n'existe que de manière assez implicite. Il se veut également responsable de la destruction identitaire du Moi de Darwich et de l'absence de celui-ci du lieu préféré. C'est pourquoi Darwich présente ces vers pour défendre son propre lieu :

« C'est une défense du Lieu. Car le Lieu en lui-même est neutre. Malgré des milliers d'années de vent et de pluie. Il reçoit tous ceux qui viennent. Il est cynique. Je parlais du Lieu, qui est plus fort que tout ce qui passe sur son sol dans le processus historique. L'histoire est un point d'observation sur des fantômes, sur le Moi, sur l'Autre, dans un défilé humain compliqué »²¹⁸

Il dit aussi : *« Je ne suis pas seul dans ce lieu. Je n'ai pas une seule couleur, une seule histoire, un seul pays, je ne suis pas seul sur la place, il y a un autre extérieur, un autre intérieur, des voisins. J'ouvre la porte à la diversité des voix. Le poème doit avoir une forme hospitalière, il doit offrir un espace à d'autres couleurs et d'autres formes d'expression »²¹⁹*

4.2- Intertextualité historique

Le registre historique est largement présent dans le recueil. Nous allons voir comment Darwich en profite afin de parler de son exil et de sa terre.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 159-160.

²¹⁹ *Ibid.* p. 16.

4.2.1- « L'hirondelle des Tatars »

Pour souligner la violence commise par cette nation « les Tatars » qui fait déraciner le peuple, nous constatons que Darwich fait remonter la perte de la terre à une époque bien avant 1948 puisque, depuis la nuit des temps, sa région est le théâtre d'interactions, positives ou négatives, et que s'y sont succédé beaucoup de civilisations. Comme pour la terre des Indiens, la terre d'Andalousie ou la terre d'Irak, la terre de Darwich est l'objet de conflit et ce qui est généralement au cœur de l'affrontement dans les deux cas est la « colonisation ». Des humains sont nés sur cette terre, comme ce poète et puis des humains nés ailleurs viennent, déracinent, mettent dehors et prennent pour eux la terre.

Evoquant les Tatars (appelés aussi « mongols »), Darwich montre que ceux-ci l'ont aussi expulsé de sa terre : « Les Tatars glissaient leurs noms dans les toitures des villages comme les hirondelles et ils s'endormaient paisibles entre nos épis ». Mais, avant de montrer comment les Tatars ont contribué à l'expulsion de Darwich, nous signalons brièvement les circonstances de leur installation en Orient. Quelles sont les raisons historiques pour lesquelles Darwich désigne « les Tatars » en tant qu'« autrui » ? Qu'ont-ils fait pour que le qualificatif, autrui, leur soit attribué ?

Parler aujourd'hui des Tatars en tant que catégorie nationale influençant la vie de Darwich nécessite de s'arrêter un peu sur la terminologie et l'origine de cette nation. Le terme « tatar » est un terme ancien qui remonte au VIII^e siècle. Les Chinois l'utilisent pour désigner le groupe turcique demeurant au nord du pays, dans la région de l'actuelle Mongolie. Face au début de l'expansion de la Moscovie vers l'Est, le terme désigne les non-Russes nouvellement soumis et intégrés à l'empire. Il devient ensuite un terme générique, ce dont atteste son usage par les Occidentaux qui l'utilisent pour désigner ou parler de tous les peuples orientaux.

Les Tatars sont originaires de Crimée. Leur situation géographique dans la péninsule de cette région située au sud de l'Ukraine les a placés à un carrefour des civilisations. Or, la montée en puissance de l'Empire tsariste au XVIII^e siècle a bouleversé leur destin et a provoqué la chute de leur Khanat. Leur exil est montré par M. Deverre :

« Suite à leur annexion [c'est-à-dire les Tatars] en 1783, la domination russe se poursuit en 1918 avec l'arrivée des Bolcheviks à la tête de l'Etat russe. De 1922 à 1928, les Bolcheviks ont d'abord montré une attitude bienveillante à l'égard des Tatars de Crimée, leur permettant de

reconstituer une entité politique autonome, avant de brusquement entrer dans une phase de stigmatisation dont le point culminant fut la déportation du 18 Mai 1944. Les Tatars deviennent une communauté de l'exil, dispersée dans les différents pays d'Asie Centrale et du Caucase »²²⁰

En ce qui concerne l'Orient, notamment dans la première moitié du XIIIe siècle, l'équilibre des forces militaires implantées depuis plus d'un siècle au Proche-Orient particulièrement en Syrie et en Palestine est bouleversé par l'arrivée de nouveaux conquérants. Les habitants, qu'ils soient chrétiens ou musulmans, ne s'attendaient pas à une telle conquête de la part des Tatars. L'invasion mongole des années 1220-1240, la prise de Jérusalem par les khorezmiens en 1244, la défaite de la Forbie, en 1244, et l'accession au pouvoir des Mamelouks au Caire, en 1250, remettent en question toute l'organisation politique de cette région.

La présence du nom « Tatars » dans le discours identitaire darwichien peut avoir beaucoup de significations. Darwich met en parallèle l'Autre d'aujourd'hui avec celui de l'histoire passée, notamment lorsque les Tatars se sont mis à occuper sa terre. Ils représentent un symbole de meurtre et un « Autre » se caractérisant par une force destructive. Les Tatars du passé sont présents aujourd'hui et l'objectif de « l'étranger », qu'il soit celui de la période des Tatars ou celui de la période de Darwich sont les mêmes : confisquer sa terre afin de l'empêcher d'y retourner. L'occupation de la terre est représentée par quelques images : « Les Tatars avancent partout », « ils dressent leurs tentes », « ils glissent leurs noms dans les villages et s'endorment entre les épis ». Darwich dit :

'كان التتارُ يسبِّرون تحتي وتحت السماء . ولا يحلمون بشيء وراء الخيام التي نصبوها ولا يعرفون مصائر ما عرنا في مهيب الشتاء القريب

على قدر خَيْلي ويكون المساء . وكان التتارُ يَدْسونُ أسماءَهُم في سقوف القرى كالسنونو وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الظهيرة حين تعودُ السماء، رُوَيْدًا رُوَيْدًا إلى أهلها في المساء"

« Les Tatars avançaient sous le ciel et moi. Ils ne rêvaient pas derrière leurs tentes dressées et ne connaissent pas les destinées de nos chèvres dans la flambée de l'hiver proche

A la mesure de mes chevaux sera le soir. Les Tatars glissaient leurs noms dans les toitures des villages comme les hirondelles et ils s'endormaient paisibles entre nos épis

²²⁰ DEVERRE, M. (2013). *Les Tatars de Crimée : de l'exil au retour national*. Science politique, Mémoire de master. Publication de l'Université de Grenoble, p. 11.

Et ne rêvaient pas de ce qui advient l'après-midi quand le ciel rentre, pas à pas chez les siens »

Darwich parle d'un lien charnel à la terre, d'un vécu à nul autre pareil et soudain l'Autre « le Tatar », non né ici, vient dire que c'est sa propre terre, le chasse et s'installe dans sa maison, à la place de son vrai propriétaire. En conséquence, le chassé (le Moi darwichien) n'a d'autre choix que de vivre ailleurs, de se métisser, autrement dit, il ne peut le faire qu'en retrouvant en lui-même ce qu'il a perdu, en le créant métaphoriquement par la poésie :

« Je suis en quête de mon identité conformément aux lois de métissage, de choc et de cohabitation de toutes les identités. Je veux que l'hymne prenne pied dans l'espace ouvert de l'Histoire... je sais que son point de départ est la multiplicité des origines culturelles. Dans un tel projet, la poésie se heurte au racisme culturel et rejette toute culture fondée sur la pureté du sang »²²¹

En effet, jamais Darwich ne se nourrit, vis-à-vis de l'Autre, de désir de le mettre dehors ; non il accepte la situation actuelle (la colonisation et l'exil). Ce que le poète défend, pourtant, c'est son droit au retour, c'est une possible cohabitation paisible sur cette terre. Pour lui, qui est allé cohabiter avec d'autres humains et s'est métissé culturellement avec eux, pourquoi serait-ce impossible sur cette terre-là, alors qu'ils, lui et autrui, sont culturellement si proches ? Il penche plutôt pour la constitution d'un Etat binational plutôt que de deux Etats indépendants. Il est né sur cette terre dont les paysages lui donnent de bons souvenirs. Bien que l'Autre l'en ait expulsé, il accepte de cohabiter avec lui et souhaite que le vent, « l'Autre », soit son « ami » et qu'il goûte le « café arabe » :

"لنا خُلْمٌ واحدٌ: أن يمرَّ الهواءَ صديقاً وينشرَ رائحةَ القهوةِ العربيَّةِ فوقَ التلالِ المحيطةِ بالصيفِ والغرباءِ

*أنا خُلْمِي. كُلُّما ضاقت الأرضُ وَسَعَتْها جناحُ سُنُونُوءٍ واتسَعَتْ. أنا خُلْمِي في الزحامِ، امتلأتُ بمرآةِ نفسي وأسألُتي عن كواكبِ
تمشي على قَدَمِي مَنْ أَحَبُّ "*

« Nous faisons un seul rêve que le vent passe en ami et embaume du parfum du café arabe les collines entourant l'été et les étrangers

²²¹ *Ibid.*, p. 146.

Je suis mon rêve. A chaque fois que la terre se resserre, je l'élargis d'une aile d'hirondelle et je m'élargis. Je suis mon rêve et dans la cohue, je me suis empli du miroir de mon âme et de mes interrogations sur des planètes qui passent aux pieds de ceux que j'aime »

Malgré l'intention d'entretenir une bonne relation (relation amicale) avec autrui, Darwich insiste pour dire que c'est toujours lui la victime, en ce sens que c'est lui qui est déraciné, exilé, mis dehors, non pas l'Autre. Il le dit au sens où il est soudain coupé de sa propre terre, de ses sentiments, de ses voisins, d'une harmonie avec la nature. Il montre une douleur, un deuil. En revanche, l'Autre prétend être aussi une victime. Or, la victime de Darwich, au sens poétique, qui a perdu sa matrice sensorielle dont tout son corps, tous ses sentiments et toute sa terre, n'a rien de commun avec la victime de l'Autre, qui accuse Darwich d'empêcher son retour sur une terre que l'écriture biblique lui a promise. Il, par ses indicateurs montre qu'il reste toujours la seule victime du conflit à tel point qu'il souhaite qu'un prophète soit envoyé pour que la ville, ici Jérusalem, retienne son nom et conserve son caractère religieux :

"كَمْ مِنْ نَبِيٍّ تَرِيدُ الْمَدِينَةَ كَيْ تَحْفَظَ اسْمَ أَبِيهَا وَتَنْدَمَ: "من غير حربٍ سَقَطْتُ"؟ وكم من سماءٍ تُبَدِّلُ، في كلِّ شَعْبٍ لِيَعِجِبَهَا سَأَلَهَا
القرمزي؟"

« Combien de prophètes faut-il à la ville pour qu'elle retienne le nom de son père et fasse contrition « Suis-je tombé sans combat » ? Combien de ciels alternera-t-elle, dans chaque peuple pour que son châle écarlate lui plaise ? »

Darwich exprime ses craintes notamment celles de ne pas pouvoir affirmer sa propre vie, celle d'un homme né sur cette terre, dont toutes les sensations, impressions, expériences, découvertes, y sont liées. L'Autre habitant désormais cette terre n'est pas lui, né sur cette terre, c'était un moyen du monde. Darwich rapproche cela d'un individu dont le concept a nécessité la disparition de soixante-dix millions d'êtres humains ainsi qu'une guerre culturelle rageuse contre une philosophie intrinsèquement mêlée à la terre, aux habitudes, aux arbres, aux cailloux et aux puits. Il craint pour son rêve de toute personne (père, fils, passant sur le littoral méditerranéen en quête des dieux « la recherche de la terre promise » :

"أَخَافُ عَلَى حُلْمِي مِنْ وَضُوحِ الْفَرَاشَةِ
وَمِنْ بُقْعِ التُّوتِ فَوْقَ صَهِيلِ الْحِصَانِ

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنَ الْأَبِّ، وَالْأَبْنِ وَالْعَابِرِينَ عَلَى سَاحِلِ الْأَبْيَضِ الْمَتَوَسِّطِ بَحْثًا عَنِ الْإِلَهَةِ وَعَنْ ذَهَبِ السَّابِقِينَ. أَخَافُ عَلَى خُلْمِي مِنْ يَدَيْ وَمِنْ نَجْمَةٍ وَاقِفَةٍ عَلَى كَتْفِي فِي أَنْتَظَارِ الْغَنَاءِ "

« Je crains pour mon rêve de l'évidence du papillon

Et des taches de mûres sur le hennissement du cheval

Je crains pour lui du père, et du fils et des passants sur le littoral méditerranéen en quête des dieux et de l'or des précurseurs. Je crains pour mon rêve de mes mains et d'une étoile débout sur mon épaule qui attend le chant »

Telle est l'ultime action poétique de Mahmoud Darwich : dépasser, sans y renoncer, la mémoire du lieu, les habitudes, les rêves, les jours, les habitants, les drapeaux, faire résonner en lui puis hors de lui l'écho, et trouver sa place dans les bras de l'Autre. En somme, l'écho a pour objectif de représenter la présence d'une absence. Il s'agit de la présence des habitants, ceux des nuits anciennes, des rêves, des jours, des champs, des drapeaux à laquelle Darwich ne cesse de penser. L'influence négative de la venue des Tatars est illustrée dans les propos suivants :

"لَنَا نَحْنُ أَهْلُ اللَّيَالِي الْقَدِيمَةِ، عَادَاتُنَا فِي الصُّعُودِ إِلَى قَمَرِ الْقَافِيَةِ
نُصَدِّقُ أَحْلَامَنَا وَنَكْذِبُ أَيَّامَنَا. فَأَيَّامُنَا لَمْ تَكُنْ كُلُّهَا مَعَنَا مِنْذُ جَاءَ التَّنَازُ
وَهَا هُمْ يُعِدُّونَ أَنْفُسَهُمْ لِلرَّحِيلِ وَيَنْسُونَ أَيَّامَنَا خَلْفَهُمْ. وَسَنَهْبَطُ عَمَّا قَلِيلٍ إِلَى عَمْرِنَا فِي الْحَقُولِ وَنَصْنَعُ أَعْلَامَنَا مِنْ شَرَاشِيفٍ
بِيضَاءٍ "

« Nous avons, nous les habitants des nuits anciennes, nos habitudes dans l'ascension vers la lune de la rime

Nous croyons nos rêves et démentons nos jours. Nos jours n'étaient pas tous à nos côtés à l'arrivée des Tatars

Et les voilà qui se préparent au départ oubliant nos jours derrière eux. Sous peu nous nous poserons sur notre âge dans les champs »

L'ensemble des références aux circonstances très précises (historiques et religieuses, en particulier) peut aussi nous amène à dire que Darwich ne cherche pas à chasser l'Autre. Dans une réponse au poète Abbas Beydoun qui l'a interrogé sur la pluralité de son Moi et son rapport avec

l'Autre plus particulièrement dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*, Darwich répond comme suit :

« *Le plus difficile est la quête du moi éclaté. Celle du lieu l'est beaucoup moins, car là tout est clair, aucune question philosophique majeure ne se pose à propos d'un lieu perdu ou qui a changé d'aspect [...]. Il y a en fait deux Autres : L'Autre qui est moi quand je me regarde de l'extérieur, et l'Autre qui est l'étranger, le différent, l'adversaire, celui qui occupe mon lieu à ma place. L'archéologie du moi se heurte à une réalité présente, à une histoire, à des guerres, à des cultures accumulées... On ne peut donc éviter le débat avec l'Autre qui a occupé le lieu en prétendant que c'est le sien et que je suis l'étranger. Cependant, il est lui-même perplexe, car il ne trouve pas son moi. Chacun de nous doit chercher son moi dans l'Autre, mais je suis plus courageux que lui car j'ai réellement entrepris cette recherche alors qu'il n'ose pas le faire de son côté. Il nie mon existence et risque de se mettre en question s'il reconnaît qu'il a en lui certains de mes traits* »²²²

4.2.2- « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) »

Dans le titre du présent poème, comme c'est aussi le cas dans de multiples poèmes de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*, nous avons deux intertextualités : une intertextualité littéraire, qui est celle de Bertolt Brecht ressemblant à Darwich dans la mesure où il lutte contre le nazisme comme Darwich lutte contre le sionisme et une intertextualité historique, qui est celle de la guerre de 1967, largement connue dans le conflit israélo-arabe sous le nom de « guerre de six jours ».

En commençant par l'intertextualité de Bertolt Brecht, l'axe principal du présent poème, nous disons que ce nom est intimement lié aux crises majeures de son siècle. Il est né en 1898 à Augsbourg (Bavière). Il est mobilisé *in extremis* à l'automne 1918 en qualité d'infirmier, et participe ainsi à la première guerre mondiale. Quinze ans plus tard, auteur d'une œuvre théâtrale moderne, libre et fortement teintée de marxisme, Brecht ne semble pas plaire aux nazis et il doit en effet choisir de s'exiler après avoir assisté à l'autodafé de ses œuvres. Après quelques années vécues dans des pays européens comme le Danemark puis la Finlande, Brecht gagne les Etats-Unis en 1941, mais doit quitter le pays en 1947 après avoir été inquiété par les commissions d'enquête maccarthystes. Il choisit ensuite de se rendre à Berlin en Allemagne où il apporte sa pierre à

²²² DARWICH, M. *La terre nous est étroite...*, *op. cit.*, p. 14.

l'édification du socialisme en fondant, puis en dirigeant jusqu'à sa mort en 1956, la troupe du « Berliner Ensemble ». Darwich, quant à lui, emprunte la personnalité de Brecht, étant donné qu'ils doivent se confronter tous les deux au même dilemme qui est celui de l'autodéfense devant un tribunal militaire.

En ce qui concerne la deuxième intertextualité, celle de la date de 1967, parue dans le titre, il s'agit de la guerre de Six jours qui s'est déroulée principalement entre Israël et les pays arabes avoisinants. Cette guerre fut longtemps considérée par les Israéliens comme la victoire miraculeuse de leur petit Etat encerclé par un « océan » de populations arabes largement mobilisées dans tout le Moyen-Orient. Pour les pays arabes avoisinants, ce fut la défaite humiliante des peuples victimes d'un complot impérialiste. Ainsi, cette guerre, pour ne pas dire cette catastrophe, marque la fin du panarabisme, le rêve d'une nation arabe unie, dégagée et libérée de la domination des forces coloniales comme l'Angleterre. Les conséquences fondamentales de cette guerre se soldent généralement dans la conquête du Sinaï, du Golan de la Judée de la Samarie, de la bande de Gaza et de l'est de Jérusalem. Ce contrôle va tripler la superficie des territoires sous contrôle israélien.

Face à cette défaite de toutes les forces arabes, y compris la force palestinienne, Darwich se met dans le présent poème à défendre son identité et sa présence devant un tribunal sioniste, comme l'a fait auparavant Bertolt Brecht devant un tribunal nazi. Egalement, le présent poème se veut un dialogue entre « bourreau » et « juge », où Darwich culpabilise à haute voix le juge (représentant l'étranger) tout en citant la barbarie que celui-ci commet envers son peuple. Darwich dit qu'il n'est pas un « soldat » susceptible d'être attaqué mais reste toujours un « citoyen » chassé de chez lui sans pitié à cause de la venue de « l'étranger » qui, après la guerre, est rentré sain et sauf. L'usage de ces adjectifs qualificatifs attribués à « l'étranger » a pour principal objectif de le culpabiliser et de conférer le statut de « victime » aussi bien à Darwich qu'à son peuple :

"سيدي القاضي

أنا لست بجندي. فماذا تطلبون الآن مني؟ وأنا لا شأن لي في ما تقول المحكمة

ذهبت الماضي إلى الماضي سريعاً دون أن يسمع مني كلمة

مضت الحرب إلى المقهى لترتاح. وطياروك عادوا سالمين"

« Monsieur le juge

Je ne suis pas soldat. Qu'exigez-vous désormais de moi ? Et ce que dit la cour ne me concerne pas

Le passé est reparti vers le passé pressé sans m'écouter une seule fois

La guerre se repose au café. Vos pilotes sont rentrés sains et saufs »

Le poète cite les effets plus ou moins négatifs de l'intervention de « l'étranger » dans sa vie, ce qui représente généralement les conséquences de la guerre de Six jours dont le déroulement a été mentionné plus haut. De même, il raconte les différentes activités que lui ainsi que ses parents avaient l'habitude de pratiquer avant la guerre, notamment lorsqu'ils étaient des citoyens au village, et ces activités sont aujourd'hui exercées par son adversaire : « Ils (en parlant des étrangers) donnent sur mon cœur, jettent les peaux de banane dans le puits, pénètrent dans la cour de la maison, s'endorment rassurés, adressent des paroles à la fenêtre, chantent aux oliviers et aux figuiers, reprennent son rêve, etc. ». D'ailleurs, la cour, voire le tribunal, est un endroit où il est voulu que le poète soit enfermé, son identité soit anéantie et que l'étranger le remplace et adopte son futur tout en faisant ce que Darwich et tous les citoyens du village faisaient :

"ويطلون على قلبي، ويرمون قشور الموز في البئر ويمضون أمامي مسرعين
ويقولون: مساء الخير. أحياناً ويأتون إلى باحة بيتي هادئين. وينامون على غيمة نومي آمنين، ويقولون كلامي نفسه بلاً مني
لشباكي، وللصيف الذي يعرق عطر الياسمين، ويعيدون منامي نفسه بدلاً مني، ويكون بعيني مزامير الحنين، ويغنون، كما
غنيت للزيتون والتين واللجزي والكلي في المعنى الدفين. ويعيشون حياتي مثلما تعجبهم بلاً مني "

« Ils donnent sur mon cœur, jettent les peaux de banane dans le puits et passent pressés devant moi

Ils disent : Bonsoir. Parfois pénètrent, paisibles, dans la cour de ma maison. S'endorment rassurés sur le nuage de mon sommeil et à ma place, adressent mes paroles à ma fenêtre, et à l'été suant du parfum du jasmin, ils reprennent mon rêve, pleurent de mes yeux les psaumes de la nostalgie, chantent, tout comme je chantais aux oliviers et aux figuiers au partiel et au tout dans le sens caché. Ils vivent à ma place, ma vie comme elle leur plaît et piétinent, aux aguets, mon nom »

Darwich se révolte à nouveau contre l'injustice tout en signalant qu'il reste la victime qui se fait torturer par le bourreau « le juge ». Il demeure dans la prison où il se trouve confronté à tout type de souffrance et de douleur, tandis que les étrangers représentés par l'usage du terme « officiers » ou « soldats » sont sains et saufs : « Vos officiers sont rentrés sains et saufs ». Ces officiers, voire étrangers prétendent toujours être les propriétaires de la terre de Darwich : « Dieu nous appartient et la terre de Dieu et ils n'appartiennent à nuls autres » :

"وأنا، يا سيدي القاضي، هنا في قاعة الماضي. سجين. مضت الحرب. وضباطك عادوا سالمين والكروم انتشرت في لغتي، يا سيدي القاضي. وهذا شأني الشخصي إن ضاقت بي الزنزانة، امتدت بي الأرض ولكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين

ويصبحون بأخاب وإيزابيل: قوما ورثا بستان نابوت الثمين ويقولون: لنا الله وأرض الله لا للآخرين "

« Et moi, monsieur le juge, je suis là dans la salle du passé. Prisonnier. La guerre est finie. Vos officiers sont rentrés sains et saufs

Et les vignes se sont répandues dans ma langue, monsieur le juge. Et c'est mon problème lorsque ma cellule me serre, la terre me porte et s'élargit mais vos justiciables tâtent mes paroles, furieux

Ils interpellent Achab et Jézabel : levez-vous et héritez le jardin précieux de Naboth et ils disent Dieu nous appartient et la terre de Dieu et ils n'appartiennent à nuls autres »

Darwich revient pour culpabiliser à nouveau le juge. Ce juge est un bourreau qui le torture et lui demande en même temps de présenter des excuses comme s'il était coupable. C'est pour cette raison que Darwich se plonge dans un état de douleur et de dépression. Il se met à crier à cause de cette souffrance comme s'il était en prison, et non pas au tribunal où la justice devrait être appliquée. Cet état est exprimé par l'usage de quelques phrases : « Il est temps de crier », « ceci est une cellule », « le ciel s'est brisé dans ma première langue », etc.

" أن لي أن أصرخ الآن وأن أسقط عن صوتي قناع الكلمة. هذه زنزانة يا سيدي، لا محكمة. وأنا الشاهد والقاضي. وأنت الهيئة المتهمة
فاترك المقعد، واذهب: أنت حر. أنت حر

أبيها القاضي السجين إن طياريك عادوا سالمين..والسماء انكسرت في لغتي الأولى وهذا شأني الشخصي كي يرجع موتانا إلينا
سالمين "

« Il est temps désormais pour moi de crier d'arracher de ma voix le masque du mot. Ceci est une cellule, monsieur, non un tribunal. Je suis témoin et juge. Et vous êtes au banc des accusés

Quittez votre siège, et partez : vous êtes libre. Vous êtes libre

Monsieur le juge prisonnier. Vos pilotes sont rentrés sains et saufs. Et le ciel s'est brisé dans ma première langue et c'est mon problème pour que nos morts nous reviennent sains et saufs »

4.2.3- « La gitane détient un ciel exercé »

Afin de montrer une situation identitaire douloureuse, Darwich emploie dans le présent poème l'intertextualité de la « Gitane » afin de représenter son propre « Moi ». Cela renvoie à son envie de montrer l'histoire des autres peuples qui peuvent parler de sa propre vie.

Les Gitans sont appelés autrefois les « Bohémiens » ou les « Romanichels ». Dans le langage commun, ces appellations désignent les peuples présents en Europe et originaires du Nord de l'Inde, qu'ils ont quitté vers le Xe siècle pour se diriger vers l'Europe occidentale. L. Fournier parle des Gitans en disant :

« Leur présence est attestée pour la première fois dans l'Hexagone en 1419. Par des emprunts linguistiques, culturels et religieux dans les pays d'installation, ces populations sont définies en différents groupes : Roms, Manouches, Yéniches, Gitans et Sintis. En 1971, des membres de ces différents groupes ont choisi le terme générique de Roms pour s'autodéfinir comme mouvement politique au sein de l'Union internationale romani. Le choix du terme « Rom » s'explique par la référence à leur langue, le romani, dérivé du sanskrit, et par le rejet de la connotation péjorative du terme « tzigane ». Au sens sociologique cependant, les Roms ne représentent qu'un « sous-groupe » des Tsiganes – le plus important certes – et présentent essentiellement en Europe centrale et orientale. C'est ce sens sociologique que nous retiendrons ici pour le terme « Rom ». Parmi les autres Tsiganes, les Gitans se sont durablement installés dans la péninsule ibérique, puis dans les villes du Sud de la France. Originaires des pays germaniques, les Manouches, Yéniches et Sintis sont, à l'instar des Roms, plus présents dans l'Est de la France et en région parisienne »²²³

Ces peuples ont été poussés à la migration par des conditions de vie difficiles dans leur pays d'origine. Ils sont allés en France par vagues successives d'immigration entre les années 1920 et 1990, sans jamais poser de problèmes.

Ce qui nous intéresse dans le cadre de ce poème est la manière dont Darwich emploie les Gitans tantôt pour exprimer sa réalité identitaire, tantôt pour incarner sa relation avec autrui. Pour lui, le thème des Gitans est présenté d'un bout à l'autre dans la totalité de son œuvre²²⁴. Nous

²²³ FOURNIER, L. (2010). « Qui sont les Roms? ». Editions Sciences Humaines. Consulté en ligne sur : https://www.scienceshumaines.com/qui-sont-les-roms_fr_26185.html

²²⁴ Voir plus particulièrement son poème « Les violons », paru dans *Onze astres* et qui parle de la sortie des Gitans, notamment lorsqu'il dit : « *Les violons pleurent avec les gitans qui partent* ».

n'allons pas analyser tous les poèmes qui en parlent, mais nous allons strictement nous limiter au présent poème. Quelle signification contient cette référence, considérée comme l'une des plus grandes figures de l'histoire andalouse ? Darwich met en œuvre l'histoire de ce peuple parce qu'elle ressemble à la sienne, puisque le rêve des Gitans est devenu à travers l'histoire une illusion et leur passé ne laisse qu'une amère expérience. Darwich parle au nom de la « Gitane », puisqu'elle s'est dirigée aussi vers la mer (l'exil) :

"تتركين الهواء مريضاً على شجر التوت
أما أنا فسامشي إلى البحر

كيف أتتفس؟ لماذا فعلت بنا ما فعلت؟ لماذا مللت الإقامة يا عجزية في حارة السوسنة؟"

« Tu laisses le vent malade sur les mûriers

Mais moi je marcherai vers la mer

Comment respirer ? Qu'as-tu fait de nous ? Pourquoi n'as-tu plus supporté gitane de résider dans quartier de l'iris ? »

Darwich continue à décrire la situation de la « Gitane » qui est actuellement sa propre situation. Pour lui, il n'existe plus de patrie pour sa poésie, plus de maison, plus de toit pour s'installer. Le poète parcourt le chemin tout seul sans compagnie. Il dit :

"لا بلاد لشعرك. لا بيت للريح. لا سقف لي في ثريات صدرك. من ليك ضاحك حول ليك، أساك درب الشعيرات وحدي
كأنك من صنع نفسك، يا عجزية
ماذا صنعت بصلصالنا منذ تلك السنة؟"

« *Apatride, ta chevelure. Et le vent n'a pas de maison. Et je n'ai pas un toit dans les lustres de ta poitrine. Venu d'un lilas souriant autour de ta nuit, je parcours seul le chemin de ton duvet comme si tu avais été créée de tes propres mains, gitane*

Qu'as-tu fait de notre argile depuis l'autre année ? »

Par ailleurs, Darwich montre l'envie de la « Gitane » de restituer la terre. Elle ainsi que Darwich ne possèdent désormais que des souvenirs. Ils n'ont d'autre choix que de contempler tous les accessoires qu'ils ont abandonnés à la maison avant de partir comme les bracelets aux chevilles de l'eau, la guitare et la flûte :

" ترتدين المكان كما ترتدين سراويل نار على عجل، لا وظيفة للأرض تحت يديك سوى الالتفات إلى أدوات الرحيل
خلاخيل للماء. جيتارة للهواء وناي لتبعد الهند أكثر. يا عجزية لا تتركينا كما يترك الجيش آثاره المحزنة "

« Tu t'habilles de l'endroit comme si tu revêtais à la hâte tes séruals de feu, et la terre sous tes
mains n'a d'autre tâche que de se retourner sur les outils du départ

*Bracelets aux chevilles de l'eau. Une guitare pour le vent et une flûte pour que l'Inde s'éloigne
encore. Ne nous abandonne pas, gitane comme une armée, ses tristes vestiges »*

Egalement, Darwich montre l'état de sa terre, devenue un refuge pour l'étranger, venu des contrées de l'hirondelle. Cette venue a fait en sorte que les Gitans habitent, après leur départ, dans les tentes comme c'est son cas qui a eu les tentes comme logement après l'expulsion :

" عندما، في نواحي السنونو، هبطت علينا فتحننا على الأبدية أبواننا صاغرين
خيامك جيتارة للصعاليك. نعلو ونرقص حتى مغيب الغروب والمدمي على قدميك. خيامك جيتارة لخيول الغزاة القدامى تكرر
لتصنع اسطورة الأمكنة "

« Lorsque, venue des contrées de l'hirondelle, tu nous es apparue, nous avons ouvert, soumis, nos
portes sur l'éternité

*Tes tentes sont une guitare pour les gueux. Nous nous élevons et dansons jusqu'au crépuscule du
couchant sanguinolent à tes pieds. Tes tentes sont une guitare pour les chevaux des envahisseurs
anciens qui déferlent écrire la légende des lieux »*

Dans la même optique, Darwich fait allusion à un évènement très crucial dans l'histoire de son peuple, celui des accords Sykes-Picot signés le 16 mai 1916 entre la France et le Royaume-Uni²²⁵. Ces deux personnes (Sykes et Picot) ont, eux-mêmes, mis et planifié un programme pour l'installation de l'étranger au sein de la terre arabe. Darwich cite cette convention bilatérale de façon métaphorique à travers l'usage de son expression : « Elle gérait nos destinées de ses dix doigts ». Darwich dit :

"لم تكن طبيين ولا سيئين كما في الروايات. كانت تسير أقدارنا بأصابعها العشر. دندنة، دندنة "

²²⁵ Les accords Sykes-Picot sont généralement des accords secrets négociés entre novembre 1915 et mars 1916 entre la France et le Royaume-Uni signés le 16 mai, avec l'aval de l'empire russe et du royaume d'Italie. Ces accords prévoient le partage du Proche-Orient en plusieurs zones d'influence occidentale.

« *Nous n'étions ni bons ni mauvais, comme cela se passe dans les romans. Elle gérait nos destinées de ses dix doigts. Fredonnant, fredonnant* »

4.3-Intertextualité littéraire

Comme signalé plus haut, l'intertextualité est au cœur de l'écriture littéraire. Il s'agit d'utiliser des textes littéraires comme tremplin au désir d'écrire, étant donné que l'écrivain les admire. Cela revient à l'envie de présenter les textes littéraires comme textes scriptibles pouvant être écrits ou réécrits. Autrement dit, le lecteur de ces textes n'est pas seulement un consommateur, mais également un producteur. Nous disons que tout texte littéraire est traduction et se situe au carrefour de plusieurs textes. En d'autres termes, l'intertextualité est à l'origine de tout texte.

4.3.1-« Différend non linguistique avec Imrû'l-'Qays »

Dans ce poème, il s'agit d'une intertextualité dont il faut éclaircir l'importance et les raisons d'usage. Elle concerne un personnage de la poésie préislamique qui est le poète Imrû'al-Qays. Ce que partage Imrû al-Qays avec Mahmoud Darwich est le fait que tous les deux souffrent de l'exil et luttent contre une injustice afin de récupérer une chose perdue. Imrû'al-Qays lutte contre le roi César, Darwich contre le sionisme.

Darwich cherche au fond du cœur d'Imru'al-Qays l'inspiration qui vient ponctuer de sa sublime beauté les vers de sa poésie. Son écriture ou sa poésie se dramatise avec un rapport aux mythes ou aux symboles à travers le recours à une imagination qui sauve ce que l'histoire brise. Il affirme, malgré les problèmes, l'existence d'une arabité, non comme identité repliée sur elle-même, mais comme une identité encourageant le pluralisme.

Imrû'al-Qays est alors un symbole de la poésie classique et l'emblème de la littérature arabe. Il se considère comme « le prince des poètes ». Stetkevych parle de lui en disant qu'il est « *A person of tragic and mythic proportions* »²²⁶. Le critique littéraire Ibn Qutayba nous informe que ce poète « *Etait beau et avait un beau visage* » (mais que malgré cela les femmes ne voulaient pas de lui, car il sentait mauvais!) et qu'il était compté « *parmi les amants et les adultères*

²²⁶ STETKEVYCH, P. (1993). *The Mute Immortals Speak. Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 241.

arabes»²²⁷. Il est également « *Un personnage important dans le parcours poétique arabe qu'il soit ancien ou moderne. Les poètes s'en inspirent en utilisant de multiples moyens* »²²⁸.

Mais à côté de sa renommée d'artiste ou d'homme politique, Imru'al-Qays était connu par sa passion des femmes. Il est aussi « *L'homme des aventures faciles et le prince-poète habitué à mener la vie dorée des jeunes de son rang* » qui « *vécut l'existence des princes, dans le luxe, la frivolité et le libertinage* »²²⁹

En ce qui concerne les informations sur sa vie, il existe beaucoup de versions. Parmi celles les plus courantes, nous disons que c'est Imru'al-Qays ibn Hujr, mort vers 550 de notre ère. Il appartient à une tribu dans la période préislamique appelée Kinda, d'origine yéménite installée dans le Najd central. Son histoire se met en parallèle avec celle de Darwich du fait qu'il a été expulsé de son village, non pas pour la même raison que Darwich, mais pour une autre raison : il a été fasciné par la poésie érotique, ce qui n'a pas plu à son père qui a envoyé un esclave pour le tuer et lui apporter ses yeux. Un peu plus tard, le roi prend un recul en demandant à son esclave de ne pas tuer le poète. Après sa réconciliation avec son père, ce dernier n'a pas pu supporter sa passion de la poésie érotique. C'est pour cette raison qu'il l'a expulsé pour la deuxième fois, ce qui a obligé Imru'al-Qays à embrasser une vie de vagabond. Etant éloigné de son père, Imru'al-Qays a reçu la nouvelle de la mort de son père dans une guerre en Syrie. Il part à la recherche de celui qui l'a assassiné et à la recherche du trône désormais perdu. Pour ce faire, il se rend à Byzance où le roi accepte de l'aider à venger la mort de son père. Un peu plus tard, le poète tombe amoureux de la fille du roi, ce qui amène ce dernier à planifier sa mort. Son état douloureux est montré par Darwich qui se met à décrire la douleur d'Imru'al-Qays qui est sa propre douleur :

" امرؤ القيس الحزين على غدٍ
مُلقي على أبواب قيصر "

« *Umru' al-Qays attristé sur un lendemain*

Jeté aux portes du souverain de Byzance »

²²⁷ IBN QUTAYBA (1904). *Kitâb al-shi'r wa-l-shu'arâ'*. Éd. De Goeje, Leyde: Brill, p. 47-48.

²²⁸ RABAA'A, M. (2000). *Al-tanas fi namathej men al-sh'ir al-arabi al-hadeeth*, [« L'intertextualité dans des extraits de la poésie arabe moderne »]. Jordanie : L'institut de Hamada pour les études universitaires, p.11.

²²⁹ SCHMIDT, J.J. (1978). *Les Mou'allaqât ou un peu de l'âme des Arabes avant l'Islam. Présentés et traduits par Jean-Jacques Schmidt*. Paris : Seghers, p. 35

Dans « Le bâton d'Ismaël » est présentée l'intertextualité littéraire d'Imru' al-Qays :

" امرؤ القيس الحزين على غدٍ
مُلقي على أبواب قيصر. يعبرون جميعهم تحت التصيدة

يعبُر الماضي المعاصر مثل تيمورلنك يعبُر تحتها والأنبياء هناك أيضاً يعبرون "

« Umru'al-Qays attristé sur un lendemain

Jeté aux portes du souverain de Byzance. Ils passent tous sous le poème

Passe le passé contemporain tout comme Tamerlan et les prophètes là-bas, passent

Egalement »

Du point de vue du contenu, « Différend non linguistique avec Imrû'al-Qays » se compose de cinq épisodes dont trois commencent avec la formule : « le rideau est tombé » qui est le titre du dernier groupe. En utilisant le verbe « tomber », le poète montre qu'une chose est transformée d'un état de bonheur en état de malheur. Cette formule est présente dans le premier, le deuxième et le quatrième épisode. D'ailleurs, la situation de la tombée du rideau, montrant métaphoriquement celle du changement dans la vie du poète, est soutenue par l'usage des déictiques utilisés à titre argumentatif : le pronom « nous » servant à représenter la vie du poète qui rentre en conflit avec le pronom « eux » représentant « les étrangers ». Le « nous » représente les citoyens faibles et déportés de leurs maisons, tandis que le « ils » incarne ceux qui ont vaincu « ils ont vaincu, traversé notre passé tout entier », comme il sera montré ensuite dans le deuxième épisode. En ce qui concerne le peuple de Darwich, il est comparé à des acteurs de cinéma où le réalisateur leur demande de dire ce qui leur est imposé sans qu'ils soient libres dans aucune forme d'expression. Darwich dit dans le premier épisode :

" أغلقوا المشهد
تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا، ناقصين
صعدنا على شاشة السينما باسمين، كما ينبغي أن نكون على شاشة السينما. آسفين على فرصة الشهداء الأخيرة
وارتجلنا كلاماً أعد لنا سلفاً. ثم انحنينا، نسلم أسماءنا للمشاة على الجانبين وعدنا إلى غدنا ناقصين "

« Le rideau est tombé

Ils nous ont laissé le choix de revenir à d'autres que nous, incomplets

Nous sommes montés, souriants, à l'écran comme il convient de l'être au cinéma. Et nous excusant de la dernière chance des martyrs. Nous avons improvisé des mots pour nous déjà préparés, salué courbés, remis nos noms aux piétons sur les deux côtés puis nous sommes rentrés à notre lendemain, incomplets »

En ce qui concerne les étrangers représentés par l'usage du pronom « ils », ceux-ci ont vaincu dans le deuxième épisode et traversé ensuite le passé de Darwich. La fin du deuxième épisode montre que le « eux » ont gagné la terre, puisqu'ils ont changé ou « remplacé la cloche du temps ». A ce propos, Darwich dit :

"أغلقوا المشهد. انتصروا. عبروا أمسنا كله
غفروا للضحية أخطاءها عندما اعتذرت عن كلام سيخطر في بالها
غيروا جرس الوقت وانتصروا"

« Le rideau est tombé. Ils ont vaincu. Traversé notre passé tout entier

Ils ont pardonné à la victime ses péchés lorsqu'elle s'est d'avance excusée de paroles qui lui viendraient à l'esprit

Ils ont remplacé la cloche du temps et gagné »

Dans le troisième épisode, outre la misère du peuple que le poète décrit en ces termes : « Nous nous sommes retournés, la fumée venait du temps, blanche sur les jardins après nous », Darwich montre aussi qu'il est privé de liberté, comme l'illustrent ces propos suivants : « Description d'une liberté qui n'a pas trouvé son pain. D'un pain sans sel de liberté ». Il se compare à Imrû'al-Qays, car tous les deux réclament respectivement leurs droits.

Darwich demande à Imrû al-Qays d'aller chercher lui-même les choses qu'il avait perdues comme s'il voulait dire que personne ne pourrait l'aider à se débarrasser de sa misère, et si aucun effort n'était déployé de sa part, le problème resterait éternel :

" لم يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب قيصر خلف دخان يطل من الوقت أسود. واذهب
على درب قيصر، وحدك، وحدك، وحدك، واترك لنا، ههنا، لغتك "

« Personne n'a dit à Imrû'al-Qays : Qu'as-tu fait de nous ? Fait de toi ? Va à César derrière une fumée qui monte, noire, du temps. Va seul, à César. Seul, seul, seul et laisse-nous, ici là, ta langue »

A travers l'emprunt de l'intertextualité d'Imru'al-Qays, Darwich rechante l'exil, la guerre, la prison, l'amour. Nous érigeons ce poète en champion de la cause qu'il défend, bien qu'il cherche farouchement toute sa vie à se démarquer d'une image de militant. Depuis son âge très jeune, il s'engage dans un conflit pacifique, avec sa langue, plus forte que des balles. Or Darwich n'a jamais cherché à être ni héros ni victime, seulement un homme, un être, avec les souffrances et les joies simples de tous les êtres.

4.3.2-« Extraits des Byzantines d'Abou Firâs Al-hamdânî »

Le titre contient une forte intertextualité littéraire, celle d'Abou Firâs Al-hamdânî. Nous allons montrer le rapport que celui-ci entretient avec Darwich. Au sens large, comme cela a été signalé précédemment, l'intertextualité désigne la reprise, dans un texte, d'un ou de plusieurs textes ou discours antérieurs. Cette reprise peut prendre des formes diverses, allant de l'allusion à la citation, en passant par le commentaire ou la parodie. Il ne s'agit guère d'un phénomène strictement réservé à la poésie, ni même aux seuls discours littéraires : nous y voyons, à la suite de Bakhtine, une grille permettant de montrer que tout discours est un interdiscours, qu'il émerge, de manière consciente ou instinctive, à partir de la mise en relation de paroles antérieures ou contemporaines. Dans le cas de la poésie, nous comptons parmi les types récurrents d'intertextualité la reprise de la forme d'un poème ou d'un modèle antérieur, que ce soit un texte précis ou une tradition rattachée à un auteur.

Le grand intertexte que nous avons dans le présent poème est celui de la littérature arabe non-religieuse. Sensible à la poésie orale des veillées clandestines de son enfance, Mahmoud Darwich apprend à l'école la poésie classique avant de découvrir plus tard, notamment lors de la période de l'exil beyrouthin, la façon dont les écrivains modernistes du reste du monde arabe ont revisité tout ce patrimoine, notamment dans l'évocation d'une identité héroïque perdue. L'une des singularités de Darwich est d'associer cette évocation nostalgique à une recherche d'analogies historiques dans la démarche « lyrique-épique ».

Nombreuses sont les questions qui se posent vis-à-vis de l'usage du personnage d'Abou Firâs. Pourquoi Darwich fait-il appel à ce personnage ? Sans doute parce qu'il partage avec lui un certain nombre de phénomènes comme celui de l'exil ou de l'éloignement de chez soi ou de l'emprisonnement. Abou Firâs est resté longtemps dans sa cellule où il s'est mis à exprimer sa

relation avec sa mère. Darwich était aussi prisonnier pendant son court séjour à Jaffa où il a écrit beaucoup de poèmes décrivant son expérience et sa souffrance de l'exil, notamment son fameux poème dédié à sa mère (A ma mère). Il y a donc une ressemblance entre les deux expériences.

Abou Firâs est né à Mossoul en 932 et mort en 968 à Homs en Syrie. Il est un prince, un poète et un chevalier arabe du Xe siècle. Il appartient à la grande famille hamadaniste qui régna sur la Mésopotamie et la Syrie au Xe siècle. Il fut un poète inscrit dans la tradition de bravoure et de générosité. Lorsqu'il fut fait captif par les Byzantins lors d'une guerre que son cousin Sayf al-Dawla menait contre eux, il écrivit un long recueil, appelé les *Rûmiyyât*, en arabe الروميات, où se mêlent la nostalgie, la soif de liberté et la prison.

Darwich suit de près certains passages des poèmes dits « byzantins » de ce prince-poète qui, comme pour les poèmes de Darwich, sont connus pour leur emploi particulier de la première personne et pour leur pathos assez saisissant. A titre d'exemple, dans « Extraits des byzantines d'Abou Firâs al-Hamdâni », Darwich s'adresse à une colombe dont il entend le chant, ou bien à sa mère. Il y rend compte de son expérience d'exil carcéral tout en procédant à un éloge de son cousin qui doit venir le libérer sous peu, auréolé de gloire, ou bien au blâme de celui-ci qui tarde à réagir malgré les suppliques de sa mère. La double dimension encomiastique et conative de ce poème reprend des formes traditionnelles du panégyrique *madh* et de la jactance héroïque *fakhr*, et c'est à partir de ces modèles que se met en place également une déploration de la liberté perdue, qui amène l'auteur à déclarer fièrement qu'il sortira de toute façon de sa geôle, libéré vivant ou en choisissant la mort. C'est à l'aune d'une morale de l'honneur qui préfère la mort à un sort honteux, que les déplorations se font souvent consolations envers les proches, notamment à l'occasion de deuils, qui font percevoir au poète le temps passé dans sa geôle. Dans « Extraits des Byzantines des Abou Firâs al-Hamdâni », Darwich dit :

" زنزانتني اتسعت سننيمتراً لصوت الحمامة:

طيري إلى حلب يا حمامة. طيري بروميتي واحملي لابن عمي سلامي

صدى للصدى. للصدى سلم معدني، شفاقيه، وندى يعج بمن يصعدون إلى فجرهم وبمن ينزلون إلى قبرهم من تقوب المدى "

« *Ma cellule s'est agrandie pour le roucoulement de la colombe*

Vole Colombe. Vole vers Alep avec ma byzantine, et porte mon salut à mon cousin

Echo de l'écho. L'écho a une échelle de fer, une transparence, et une rosée, comble d'hommes qui montent à leur aube, et d'autres, qui, des trouées de l'espace, descendent à leurs tombes »

Abou Firâs souhaite revenir à sa langue comme Darwich. Il croit à sa capacité de le libérer de la prison : « *L'utile réside dans les mots du poème* ». D'ailleurs, dans ses paroles, il opte pour une intertextualité religieuse, celle du Coran, notamment dans son expression « *écume sur leurs peaux*. Il s'agit des versets suivants : « *Il a fait descendre une eau du ciel qui s'écoule dans des vallées, selon leur taille. Le flot porte une écume semblable à celle que le feu de forge produit lors de la confection de bijoux et d'ustensiles* »²³⁰. Dans le poème, Darwich dit :

"خذوني إلى لغتي معكم. قلت: ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد وأما الطبول فتطفو على جلدنا زبدا"

« *Emmenez-moi avec vous à ma langue. J'ai dit : l'utile réside dans les mots du poème. Quant aux tambours : ils flottent, écume sur leurs peaux* »

A partir de ces registres bien traditionnels, Darwich est l'un des premiers à rendre personnel le genre de la *qasîda* et à faire naître le pathétique entre les lignes, par l'évocation bien évidemment de la cellule et des perceptions brisées. Reste que le poète est conscient du pouvoir de son verbe : en produisant un tel poème, soit il parachèvera l'éloge de son cousin, s'il vient le sauver, soit il portera la honte sur lui, s'il le laisse mourir. Ce dispositif est ingénieusement repris par Darwich : il reprend le dispositif de la lettre décrivant la situation du prisonnier dans sa cellule qui ne perçoit du monde que des échos. Il peut ainsi à la fois renouveler l'expression élégiaque de l'exil et de l'unité perdue et utiliser la référence actuelle que peut porter un nom de lieu comme Alep pour constituer une lamentation collective susceptible d'inciter les dirigeants de la région à prendre leurs responsabilités et surtout à réactualiser un patrimoine commun pour servir une cause. Le poète se transforme ainsi en maître de l'éloge et du blâme, même si ce pouvoir n'est plus évoqué qu'en résonance de l'écho, dans la reprise nostalgique d'un acte poétique qui n'est sans doute plus possible à son époque. Cette formule peut cependant renvoyer aussi à l'usage particulièrement travaillé de la rime dans ce poème, mais qui n'est pas perceptible dans l'acte de traduction. La méfiance vis-à-vis du genre traditionnel de l'éloge funèbre *mârthîyâ*, susceptible de trahir la mémoire des martyrs, qui se sacrifient à une cause, est un thème récurrent. Mais Darwich multiplie

²³⁰ Sourate 13, verset 17.

aussi les échos à sa propre œuvre dans ce poème, qui est aussi à lire dans une perspective autobiographique, comme il l'indique dans un entretien de 1995 :

"وزنرانتني اتسعت في الصدى شرفه
كثوب الفتاة التي رافقتني سدى إلى شرفات القطار

وقالت: أبي لا يحبك. أمي تحبك

فاحذر سدوم غدا ولا تنتظرني صباح الخميس

أنا لا أحب الكثافة حين تُخبئ في سجنها حركات المعاني

وتتركني جسداً يتذكر غاباته وحده"

« Et dans l'écho, ma cellule est devenue une large baie

Telle la robe de la jeune fille qui en vain m'accompagna aux vitres du train

Et me dit : Mon père ne t'aime pas. Ma mère, elle, t'aime

Prends garde à Sodome demain. Et ne m'attends pas jeudi matin

Je n'aime pas la densité si elle cache dans sa prison le mouvement du sens

Et me laisse, corps solitaire qui se souvient de ses forêts »

Quant à l'écho chez Darwich, Placial dit : « L'écho est donc perceptible dans la matière sonore des poèmes de Mahmoud Darwich. Il en innerve aussi le texte écrit, par la récurrence du mot « écho », *as-sdâ* en arabe. Ce terme, construit à partir de la racine trilitère, évoque le vide qui renvoie un son. Ce vide peut être provoqué par la soif, le désir, la distribution de l'espace, ou encore, la mort²³¹. Le terme *as-sadâ* désigne ainsi tout à la fois l'écho renvoyé par la montagne que le corps vide de vie, le cadavre. Et il désigne aussi le phénomène de résistance, au sens littéral du terme, lorsqu'un son rencontre un obstacle. Cette polysémie du terme n'est pas anodine, qui

²³¹ Dictionnaire unilingue arabe-arabe *Al-mounjid fi-l-lougha wa-l-a'âm*, Beyrouth, 1986, pp.420-421.

balaie tout un champ de signification où l'inerte (la montagne, le cadavre) se trouve animé par le son, qui se répercute, et s'amortit, en rencontrant des obstacles »²³²

La prison est ainsi la métaphore complexe de cette situation insupportable. De manière évidente, les multiples occurrences du terme tout au long du recueil rappellent une donnée matérielle, c'est-à-dire l'incarcération politique du Moi darwichien sous le mandat anglais puis après 1948. Mais le terme est utilisé pour signifier l'indicible position du réfugié : la porte interdit le retour en Galilée comme elle ferme le camp. Elle est encore fermée pour celui qui veut sortir des Territoires occupés : la prison est à l'intérieur et à l'extérieur. Cette prison n'offre au poète que tout ce qui est lamentable : il ne trouve personne à côté de lui, il ne partage pas son café du matin comme d'habitude et il n'y a pas de chaise qui partage la solitude du soir (signe d'absence de compagnie) :

" للصدى غرفة كزنانتي هذه . غرفة للكلام مع النفس
زنانتي صورتني . لم أجد حولها أحدا يشاركني قهوتي في الصباح . ولا مقعدا يشاركني عزلتي في المساء . ولا مشهدا أشاركه
حيرتي لبلوغ الهدى
فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات فأما أميراً . إما أسيراً وإما الردى
وزنانتي اتسعت شارعاً شارعين . وهذا الصدى صدى بارحاً سانحاً
سوف أخرج من حائطي كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيدا . وأمشي إلى حلب . يا حمامة طيري بروميتي واحملي لابن عمي
سلام الندى "

« L'écho a une chambre pareille à ma cellule. Une chambre pour m'entretenir avec moi-même

Ma cellule est mon image. Je n'ai trouvé personne à l'entour d'elle, qui partage mon café du matin. Pas une chaise, qui partage ma solitude du soir. Pas un paysage, qui partage ma perplexité dans la quête de la sagesse

Je serai ce qu'auront décidé les chevaux dans les razzias. Prince. Prisonnier. Ou cadavre

Et ma cellule est devenue, une, deux rues. Et cet écho est écho. Qu'il parte ou revienne

²³² PLACIAL. C. (2017). « Mahmoud Darwich : une poétique de l'écho », *op. cit.*

*Je sortirai seigneur de mon mur ainsi que sort de lui-même un spectre libre et je marcherai vers
Alep. Vole colombe avec ma byzantine, et porte à mon cousin le salut de la rosée »*

Le poète décrit comment, bien que relégué dans une cellule, par une porte qui signifie la fermeture, la privation de liberté et non une ouverture, il renverse cette signification au moyen de la vision poétique, transformant cette porte ou la lucarne qui éclaire la cellule en ouvertures vers le dehors interdit et distant. Le symbole quotidien du pain, du café et des poules acquiert une forme de noblesse par le jeu de la vision créatrice de métaphores qui se déploient dans l'espace de la cellule relayée par l'espace du poème. Cette vision n'est pas qu'individuelle, elle se met au service de la communauté, de la façon suivante : la mère ouvre la porte du jour en même temps qu'elle incarne par ce geste une sorte de divinité de l'aube, elle ouvre poétiquement la cellule de la prison.

Chez Darwich, certains traits poétiques relèvent de *topoi* récurrents chez les poètes de l'exil. On trouve cela aussi bien dans la tradition orientale qu'occidentale, l'objectif étant de susciter la pitié et l'indignation du destinataire. D'un point de vue de l'énonciation, l'importance est, par exemple, accordée aux fonctions expressive et conative du langage selon schéma de communication de Jakobson. Les différentes formes de déploration, les dialogues et les monologues sont autant d'aspects linguistiques qui font résonner la souffrance collective, fût-ce à l'aide d'un discours direct prêté à des figures intertextuelles (littéraire, comme celle du *mu'allaqâ* et historico-poétique comme celle d'Abou Firâs al-Hamdâni.

Darwich compose un « lyrisme épique » qui a été inventé par Yannis Ritsos à l'occasion d'un récital poétique délivré par Darwich à la suite de l'expulsion de Beyrouth. Ce concept malgré sa perspective dite « oxymorique », tantôt lyrique, tantôt épique, est adopté par Darwich. Il lui permet de résumer plusieurs lignes directrices de son projet poétique qu'il tente toujours de mettre en place depuis le moment où il s'est fait exiler de son village. D'un point de vue interne, il s'agit généralement d'exprimer le sentiment individuel et celui de la communauté, ainsi que le registre de la douleur, de la résistance et du combat. D'un point de vue externe, Darwich compose ce « contre-discours », celui qui s'oppose au discours de l'adversaire, non pas pour le battre « l'étranger est aussi exilé », mais pour montrer la légitimité de sa cause. Autrement dit, face à l'exil et au refus de l'existence de Darwich, le poète compose ce groupe commémorant l'existence collective du peuple et dénonçant les violences subies, mais toujours par le biais d'une polyphonie

tantôt énonciative, tantôt dialogale (cf. « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... »).

A propos du concept de « contre-discours », C. Boidin, E.-D, Noiray et E. Picherot écrivent ce qui suit :

« *La poésie de Darwich s'inscrit dès ses premiers recueils comme un contre-discours, ou plutôt un « countertexte ». Ecrivant en arabe dans un pays où cette langue est officielle en compagnie de l'hébreu, langue héritée de la Bible qui légitime dans le discours sioniste l'existence même d'Israël, Darwich transpose en termes linguistiques l'occupation territoriale qu'il dénonce de la part de l'Etat, en prétendant « libérer » par l'arabe toute une série de textes hébreux ou captés par l'hébreu au service de l'idéologie dominante* »²³³

A plusieurs reprises, Darwich affirme aussi vouloir être l'auteur d'une *Illiade* troyenne, c'est-à-dire, celui qui se donne pour mission de raconter, d'exprimer et d'écrire le grand geste des vaincus et des oubliés de l'Histoire. Sa production poétique représente une quête de cette reconstitution paléographique, celle d'un manuscrit définitivement perdu mais le poète réussit à le reconstituer parce qu'il partage avec le peuple de Troie l'expérience de la défaite et de l'anéantissement. Sur cette question, Darwich a abondamment écrit. Dans *La Palestine comme métaphore*, il fonde une réflexion sur la poésie elle-même et son inscription dans le monde, sa valeur, sa capacité, finalement limitée à « changer le monde ».

4.3.3-« Une rime pour les Mu'allaqât »

L'intertextualité que nous avons ici est celle du mot « mu'allaqât ». Il s'agit d'un type d'écriture poétique renvoyant à la période préislamique qui date de la fin du Ve siècle de J. C et début du Vie, environ cent ans avant l'arrivée de l'islam. Ce mu'allâqâ, au singulier, est une production orale. Il est traversé par une rime unique reproduite à la fin de chaque hémistiche du premier vers, construit également sur un monomètre et une structure tripartite, le *nasīb*, le *rahîl*, le *gharad*. Ces mu'allâqât représentent un chant et une expression des peuples de la Péninsule d'Arabie. Cela veut dire que la poésie est un moyen d'expression d'une conscience collective niant

²³³ *Formes de l'action poétique, op. cit.*, p. 295.

tout individualisme. Le poète se présente en tant que représentant de sa tribu et le porte-parole d'une sagesse profonde.

Les mu'allâqât remontent à une période antéislamique, appelée en arabe *Jâhiliyya*, en français « paganisme » ou « gentilité ». Le *Jâhiliyya* vient du verbe *yâjhâl* en arabe, dont l'équivalent en français est « ignorer » ou « ne pas savoir quelque chose ». Ce mot s'emploie péjorativement pour désigner l'opposition entre l'ère islamique et l'ère antéislamique. Le mot « mu'allâqâ » vient du verbe *âlâqâ* qui veut dire « suspendre » ou « accrocher », étant donné que ce mu'allâqâ évoque le fait qu'il aurait été suspendu comme un collier. Ce mot est lié également au mot *qâsîdâ* étant la forme poétique la plus ancienne et respectant l'héritage des Anciens. Cette forme poétique évoque les voyages des gens, les déplacements et le nomadisme. En ce qui concerne la forme de ce *qâsîdâ*, il est monorime. Il se compose d'un mètre appelé *bâhr* en arabe, chaque vers de ce poème se compose de deux hémistiches où le *sâdr* (littéralement la poitrine) forme le début et le *'âjz* (littéralement l'arrière) forme la fin de ce vers. Il contient également un enchaînement prédéterminé de syllabes longues et courtes d'une même rime *qâfiyâ*.

Les mu'allâqât se composent d'un peu plus de soixante vers pour les plus courts et d'un peu plus de cent pour les plus longs. Ce genre littéraire de la période préislamique est appelé « mu'allaqâ » parce que les Arabes païens les auraient écrites en lettres d'or sur des tissus qu'ils auraient suspendus sur les murs de la Ka'ba qui, avant l'islam, était déjà un sanctuaire. Ils ont été transmis pendant environ un siècle et demi oralement avant d'être mis par écrit. De nos jours encore, bien des Arabes en récitent volontiers par cœur de longs passages, il est peut-être utile de dire que Darwich souhaite que toute son œuvre soit accrochée au mur pour que le monde entier la lise dans sa totalité.

D'un point de vue langagier, ces mu'allaqât montrent les richesses et les sonorités de la langue au service d'un projet poétique comme celui dont l'objectif est de fournir des renseignements précieux sur le mode de vie des hommes ou des femmes qui nomadisaient, au rythme des saisons, à travers le désert arabe en quête de pâturages ou s'installaient pour un temps autour des rares points d'eau : l'évocation des croyances, des valeurs, des comportements, des arts du combat et des us contribuant à faire vivre sous nos yeux une société qui, malgré les conditions de vie précaires imposées par le milieu, ne semble jamais avoir perdu courage.

Quant à Darwich, le premier contact qu'il a eu avec ces mu'allâqât était à l'école. Il dit : « A l'école, j'ai appris que la poésie ne se racontait pas seulement, mais s'écrivait aussi. J'ai ainsi découvert les poèmes inscrits au programme. C'était des extraits des Mu'allâqât, de Mutanabbî, de Jarîr, de Farazdaq... »²³⁴. Il présente son admiration de ce type de poésie en disant : « *Je suis ma langue, moi et je suis un, deux, dix poèmes suspendus* »

D'un point de vue du contenu, le nomadisme et le voyage de Darwich paraissent dès le premier vers. Il reprend la description de son état identitaire qui ne cesse de s'aggraver. Dès le prélude, le Moi est identifié comme étant la visée. Il voyage vers lui-même dans une quête de son identité soupçonnée d'être illusoire. Le poème commence par une modalité négative :

" ما دلني أحد علي

أنا الدليل، أنا الدليل إلي، بين البحر والصحراء "

« *Personne ne m'a guidé vers moi* »

Je suis le guide, je suis le guide vers moi, entre mer et désert »

Le nomadisme et l'incessant déplacement de Darwich paraît également lorsqu'il dit : « *Je suis né sur la route de l'Inde au sein de deux petites tribus vivant sous la lune des religions anciennes et de la paix impossible* ». Face à ce nomadisme darwichien, l'identité et la langue sont menacées. C'est pour cette raison que Darwich proclame officiellement une appartenance linguistique et littéraire qui transcende la généalogie, la parentèle ou même la patrie. Cette réalité, comme ses équivalents possibles, habite toute son œuvre poétique. Ainsi, la mention de la langue (terme qui traduit l'arabe *lugha*) revient sans cesse. Dès les premiers poèmes de l'anthologie, ce motif devient une sorte de refrain familier de l'œuvre. D'ailleurs, l'isotopie du chant ou du poème y est également récurrente, comme si l'œuvre poétique était le lieu convenable pour l'interrogation constante sur la langue, son élaboration, son existence et sa portée. Darwich dit :

" من لغتي ولدت "

« *De ma langue, je suis né* »

²³⁴ *Ibid.*, p. 20.

Si le lieu et la langue occupent thématiquement l'espace poétique chez Darwich, ce qui peut nous frapper est surtout la fréquence des images qui rassemblent ces réalités, à travers bien évidemment des représentations aisément saisissables. Celles-ci réalisent cette identification du vers à la maison en s'attachant essentiellement à définir réciproquement ce qui se rapporte au lieu d'origine-maison, abri, pays- et ce qui s'apparente au poème, en même temps qu'elles suggèrent le caractère illusoire d'une substitution du lieu par la langue, image poétique à la fois séduisante et inapte à résoudre la question de la langue perdue.

Le mot « mu'allâqa » réapparaît dans le poème. Darwich montre qu'il reste toujours un voyageur (un nomade) à la recherche de son droit au retour, parce qu'il ne peut jamais supporter la vie actuelle, celle de l'exil tout en disant qu'il n'y aura plus de vie plus belle et plus digne que celle du passé. Il ne veut vivre que le passé, et ceci ne se réalise effectivement qu'en composant de la poésie, plus particulièrement des mu'allâqât qui peuvent s'accrocher éternellement sur les murs pour que tout le monde les lise. En lisant ceux-ci, exprimant le mode de vie que Darwich n'arrive plus à endurer, le public pourrait résister à ce qu'autrui fait pour que les beaux jours, notamment ceux dont rêve le poète reviennent. Darwich dit :

"أنا المسافر والسبيل
 بطل آلهة على ويذهبون، ولا نطيل حديثنا عما سيأتي
 لا غد في هذه الصحراء إلا ما رأينا أمس
 فلأرفع معلقتي لينكسر الزمان الدائري ويولد الوقت الجميل
 ما أكثر الماضي يجيء غداً. تركت لنفسها نفسي التي امتلأت بحاضرها وأفرغني الرحيل من المعابد"

« Je suis le voyageur et le chemin

Des adieux m'apparaissent et s'en vont, et nous n'en dirons pas plus sur ce qui adviendra

Nul autre lendemain en ce désert que ce que nous avons vu hier

A moi de brandir ma mu'allâqa que se brisent les temps cycliques et viennent les beaux jours

Tout ce passé qui s'en vient demain. J'ai laissé mon être à lui-même plein de son présent et le départ m'a désempli des temples »

L'expression de l'exil forcé, qui de ville en ville, de pays en pays, oblige Darwich à dire et à écrire l'injustice de la colonisation, le viol d'une femme nommée Palestine, avec l'aval et le

soutien de l'ONU, alors qu'elle était déjà sous contrôle britannique, par des envahisseurs érigés en victimes internationales. C'est pour cette raison que l'identité linguistique et nationale du poète est donc une notion instable. La quête ainsi menée porte le combat pour l'affirmation de soi dans le domaine du langage, dont le combat politique devient une métaphore. Darwich lui-même, ou plutôt les figures que prend l'instance d'énonciation dans sa poésie, constituent des relais fictionnels de cette identité en crise, prenant souvent la posture de combattants vaincus. Si Darwich déclare avoir mis du temps à élaborer cette poétique de la défaite, l'évocation de figures de vaincus traverse l'ensemble de son œuvre et se trouve particulièrement mise en avant par les choix opérés généralement dans la constitution de *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* sans le moindre doute parce que ce recueil a été écrit à un moment où Darwich revendique clairement cette préoccupation comme un enjeu central dans son entreprise.

4.4-Intertextualité mythologique

Darwich n'a cessé depuis son premier recueil de s'inspirer des mythes et des légendes antiques venus d'un passé très lointain et d'en faire une instruction d'expression du monde qui l'entoure, de soi et des autres. Son écriture est riche en référents culturels et en savoirs susceptibles d'exprimer les problèmes de la vie quotidienne et de la culture sociale. Face à l'usage des mythes et des légendes dans la poésie, Darwich dit :

« La poésie s'est stabilisée en prenant appui sur ses composantes intrinsèques, en revenant à ce qu'elle recèle de beau et de viable. Là résident certains des aspects et des causes de la convalescence (...). La confusion entre l'instinct poétique et le poème lui-même, nous a menés à de graves malentendus. L'instinct poétique existe aussi dans le roman, dans les textes religieux anciens, dans les légendes des cavernes. Il se dégage d'une toile, d'une musique, d'un film, de la nature, de l'élégance du comportement humain, ce qui n'en fait pas un poème pour autant. Transformer l'instinct poétique en poème est une opération totalement différente, car toute création a ses propres canons »²³⁵

Il a été prouvé dans ce sens que les mythes comportent dans leur construction des éléments qui aident à surmonter les problèmes auxquels se trouve confronté l'individu. Ils nous permettent de communiquer avec le passé et le présent, de nous situer les uns par rapport aux autres. Nous avons

²³⁵ DARWICH, M. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 71.

privilegié la mythologie étant donné l'intérêt qui lui a été toujours accordé dans les poèmes du présent recueil et vu sa richesse et sa valeur culturelle à portée universelle. Toutefois nous n'avons nullement hésité à mettre en valeurs les mythologies de notre recueil pour leur originalité, leur portée symbolique et la richesse de leurs figures mythiques omniprésentes à travers des siècles.

En ce qui concerne la définition du mot « mythe », celui-ci nous semble une entreprise assez simple vu la quantité d'ouvrage, d'articles, d'exemples et d'études publiés sur le sujet dans les différents champs interdisciplinaires. De nombreuses définitions ont été proposées par les philosophes et les théologiens depuis Platon en passant par Fontenelle, Schelling et Bultmann²³⁶. Les mythes sont transmis par voix orale. Ils ont subi énormément de traitements artistiques et littéraires. Ils sont présents dans des textes poétiques et dramatiques mettant en scène des hommes et des dieux entretenant des relations complexes. Synthétiquement, le mythe s'agit d'un récit collectif transmis à travers les générations pour éclairer des dieux ou des héros des générations. Vernant dit par rapport au mythe qu'il s'agit d'« *un type de narration dont la spécificité tiendrait à la dimension plus qu'humaine des personnages mis en scène et au caractère toujours plus ou moins merveilleux d'aventures qui échappent, par définition, aux contraintes de la vraisemblance ordinaire* ». ²³⁷ Arrivons à ce stade de réflexion, nous disons que le mythe se rapproche plus du rêve que de la réalité. Il manque de logique excluse, étant donné qu'il présente des archétypes ou des symboles.

Chez d'autres philosophes, le mythe se considère en tant que sorte de discours ou de parole exprimée et caractérisée par une dimension typiquement orale. Il s'agit d'un contenu, d'une structure, des acteurs et d'un espace-temps particulier. Etymologiquement parlant, le mot « mythe » vient du mot *muthos* en grec qui a le sens premier de « parole exprimée » ou « discours délivré ». D'après Fourtanier, le récit mythique oral se définit par « *un contenu, une structure, des acteurs et une dimension spatio-temporelle spécifiques* » ²³⁸.

Le récit mythique est un récit ou une histoire que l'on raconte à propos des personnages disposant d'une force physique ou morale extraordinaire. Ces personnages sont reconnaissables

²³⁶ Voir BONNEFOY, Y. (1981). *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles du monde antique*. Paris : Flammarion

²³⁷ VERNANT, J.-P. (1966). « Frontières du mythe », dans *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, p.25.

²³⁸ FOURTANIER, M.-J. (2008). *Les raisons du mythe*. Toulouse : La revue Champs du Signe, p. 14.

d'une œuvre à une autre, d'un recueil à l'autre, d'un poème à l'autre. Ils doivent appartenir à la mémoire collective d'une communauté ou d'une société.

Le Petit Robert définit le mythe en le rapprochant d'un récit fabuleux, souvent d'origine populaire s'occupant de mettre en scène des êtres ou des individus incarnant des aspects de la conscience humaine. D'après Robert, le mythe est vu en tant qu'un récit ou une légende où l'on rencontre des êtres surnaturels, des métamorphoses, des monstres et des merveilles.

Le mythe s'approche de la légende du fait que les deux ont un caractère narratif. Salhi dit : *« Le mythe ressemble à la légende et au conte en raison de son caractère narratif. Toutefois, il ne peut pas émaner d'un même fondement. En effet, le mythe est toujours le premier, originel et fondateur alors que la légende et le conte se situent d'ordinaire comme des créations secondes des formes simples que l'esthétique littéraire a appris à distinguer du mythe »*²³⁹.

Concernant l'usage de la mythologie chez Darwich, il est tantôt explicite, comme c'est le cas de « Les humeurs d'Anath » où la légende est citée dans son titre, tantôt implicite où la mythologie est cachée dans les vers poétiques (la mythologie de Gilgamesh dans « Le puits » en est un exemple). Qu'il s'agisse d'un emploi explicite ou implicite, Darwich tente de profiter de ces légendes dans la mesure où elles sont employées afin de créer un contexte particulier pour refléter sa propre situation.

4.4.1-« Les humeurs d'Anath »

Nous avons une intertextualité mythologique, voire légendaire, notamment le personnage d'Anath dont la question d'usage a été posée à Darwich :

*« Permettez-moi de m'arrêter à un personnage mythique déterminé, qui se trouve au centre de votre poème : « Les humeurs d'Anath ». Quelle Anath recherchez-vous ? La Cananéenne ? La Sumérienne ? Ashtar la Babylonienne ? Isis l'Égyptienne ? Ou bien celle qui « s'envole derrière les vaisseaux des Grecs sous un autre nom et devient Anath hellène, Aphrodite peut-être ? Quelle Anath ? Celle qui « ramène l'eau à la source » ou celle qui « guide le feu dans les forêts ? »*²⁴⁰

A cette question Darwich apporte la réponse suivante :

²³⁹ SALHI, S. (2014). *Mythes et légendes dans la didactique du Français langue étrangère*. Thèse de doctorat. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, p. 56.

²⁴⁰ DARWICH. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 81.

« Je crois qu'Anath est chez moi l'image faite de toutes celles que vous venez d'énumérer ; ou, si l'on veut, le produit de l'affrontement dialectique entre l'Anath qui vient de la Mésopotamie et de la côte orientale de la Méditerranée, et celle, hellénique, qui part derrière les vaisseaux grecs. Anath dit également les étapes de ces bouleversements dans le temps et l'espace. Mais elle parvient à demeurer étrangère et familière à la fois, dans le monde réel et dans le monde souterrain. Telle deux femmes en une, qui jamais ne se réconcilient. De toute façon, je vois en Anath la fertilité, la floraison et le renouvellement : une existence mythique inscrite dans le thème de l'éternel retour « à la terre de la vérité et de la métonymie/La terre cananéenne du commencement », seule condition pour que « Jéricho retrouve les miracles »²⁴¹

L'origine d'Anath est montrée dans « Les humeurs d'Anath » : « Elle [en parlant d'Anath] recrée la distance que passent les créatures devant son image lointaine en Mésopotamie et en Syrie, et les points cardinaux obéissent au sceptre d'azur et à l'anneau de la vierge »

Anat ou Anath était une déesse guerrière d'origine des pays du Levant, *bîlâd âshâm* en arabe. Elle protégeait le souverain lors des combats en veillant sur son char et ses chevaux. Elle est la fille du Dieu Dagan, et la sœur de Baal, le Dieu de l'Orage. Ce nom était connu dans toutes les régions occidentales, au Proche-Orient et en Egypte. Dans la mythologie ancienne, Anat a été décrite en tant que femme ayant des traits désirables et une femme guerrière assoiffée de sang. Elle est l'amante de Baal-Saphon, pour qui elle est toujours prête à se battre, et avec qui elle s'accouple sous les traits d'une génisse. Elle le pleure lorsqu'il est absent.

Dans l'emprunt du personnage d'Anath, Darwich essaie de montrer les sens significatifs de cette légende afin d'exprimer des enjeux contemporains dont certains sont liés au sujet de l'existence et à celui du conflit afin de gagner la terre et son histoire, tandis que d'autres sont liés à la transmission de ces légendes et leur transfert d'une civilisation à une autre, d'une culture à l'autre. Le poète fait de cette légende l'axe essentiel du poème, et dès le premier vers, il montre la vraie relation entre la langue de la poésie et la langue de la légende au niveau imaginaire :

" الشِعْرُ سَلَّمْنَا إِلَى قَمَرٍ تُعَلِّفُهُ أَنْاثٌ عَلَى حَدِيثِهَا، كَمِرَاةٍ لِعُتْنَاقِ بِلَا أَمَلٍ، وَتَمْضِي فِي بَرَارِي نَفْسِهَا "

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 81-82.

« *La poésie est notre échelle à une lune qu'Anath suspend sur son jardin, miroir pour des amants sans espoir, et elle repart dans les landes de son âme* »

Dans « Les humeurs d'Anath », la femme, venant aussi bien de la Mésopotamie que de la côte orientale de la Méditerranée ou de la Grèce, n'est pas une mais deux : la première Anath représente l'âme de Darwich qui essaie de propager la paix sur terre et la seconde est Anath représentant l'Autre (Anath la guerrière et assoiffée de sang) avec qui Darwich tente de se réconcilier. En Parlant de la femme étrangère, Darwich dit :

« *Je suis sur les thèmes de la renaissance, de la résurrection, de la fertilité, des traditions agricoles. Peut-être aussi que je vois dans la femme l'éternelle étrangère, mystérieuse et claire à la fois, l'exil et la patrie, le puits et la gitane qui jamais ne repasse dans une même contrée* »²⁴²

Les deux femmes montrent les bouleversements dans le temps et l'espace de la terre cananéenne. Anath, celle représentant Darwich, celle qui « ramène l'eau à sa source », représente une partie fondamentale de l'ancien héritage culturel de l'espace cananéen et elle rappelle l'histoire civilisationnelle, plus particulièrement les événements historiques exprimant la profonde appartenance de Darwich à sa terre afin de lutter contre les tentatives de l'autre Anath (l'étrangère, celle qui guide le feu dans les forêts), et qui essaie aussi de mettre fin à son existence. En conséquence, vu l'existence de deux Anath différentes, Darwich les invite à se réconcilier l'une avec l'autre dans le but de partager la terre entre elles. Il signale qu'il les désire toutes les deux sans que l'une soit plus importante que l'autre. Cela se voit avec l'usage du verbe « désirer ». Cependant, la réconciliation paraît impossible, ce qui est représenté par la négation « jamais » :

" امرأتين لا تتصالحان: هُنَاكَ امْرَأَةٌ تُعِيدُ الْمَاءَ لِلْيَنْبُوعِ، وَامْرَأَةٌ تَقُودُ النَّارَ فِي الْغَابَاتِ
أَمَّا الْخَيْلُ فَلْتَرْقُصْ طَوِيلًا فَوْقَ هَاوِيَّتَيْنِ، لَا مَوْتَ هُنَاكَ، وَلَا حَيَاةَ

أَنَا! أَنَا أُرِيدُكُمَا مَعًا، حُبًّا وَحَرْبًا. يَا أَنَاثُ فَإِلَى جَهَنَّمَ بِي، أُحِبُّكَ يَا أَنَاثُ، وَأَنَاثُ تَقْتُلُ نَفْسَهَا فِي نَفْسِهَا وَلِنَفْسِهَا "

« *Deux femmes jamais réconciliées : l'une ramène l'eau à la source, l'autre guide le feu dans les forêts*

Quant aux chevaux, qu'ils dansent longtemps sur deux précipices, ni mort là-bas, ni vie

²⁴² Ibid., p. 82.

Anath ! je vous désire toutes les deux, amour et guerre. Emporte-moi vers la géhenne Anath, je t'aime, et Anath se tue en elle-même pour elle-même »

Anath, qui ramène l'eau à sa source, représente l'âme disparue du poète qui réclame ses droits perdus. Darwich parle de sa longue absence après sa descente dans le monde inférieur comme le dit le poème, puisqu'avec sa disparition, quelques autres femmes peuvent s'émerger pour effacer la présence de l'Anath cananéenne dans la mémoire du peuple dont Darwich parle. C'est pourquoi Darwich demande à Anath de ne pas tarder dans le monde inférieur. En utilisant une phrase impérative, Darwich dit :

" لا تتأخري في العالم السفلي. عودي من هناك إلى الطبيعة والطباع يا أنات! "

« Ne t'attarde pas dans le monde inférieur. Reviens à la nature et aux caractères, Anath ! »

D'ailleurs, Darwich reproche à Anath (celle représentant son âme) son absence tout en montrant les effets négatifs de celle-ci : « Les eaux du puits ont tari, les vallons sont arides, les fleuves sont à sec, les larmes se sont évaporées de la jarre de terre, l'air s'est brisé de sécheresse, les désirs se sont épuisés, la prière s'est calcifiée, la vie s'éteint comme les propos de deux voyageurs en route vers l'enfer ». C'est pour cette raison que Darwich la sollicite pour qu'elle réapparaisse. Puisqu'avec son apparition, la terre cananéenne du commencement ainsi que la terre de la vérité et de la métonymie reviendront. Aussi, avec son retour, réapparaissent le passé, les souvenirs, les rêves, etc.

L'état qu'a engendré l'absence d'Anath est représenté par l'usage de quelques verbes comme : « tarir », « se briser », « s'épuiser », « s'éteindre », « se calcifier », « descendre » et également l'usage de quelques noms comme « larme », « sécheresse », « absence », « mort », « cohue », etc. Darwich dit en s'adressant à Anath :

" جَفَّتْ مِيَاهُ الْبَيْرِ بَعْدَكَ، جَفَّتِ الْأَعْوَارُ، وَالْأَنْهَارُ جَفَّتْ بَعْدَ مَوْتِكَ، وَالدَّمُوعُ تَبَخَّرَتْ مِنْ حَبْرَةِ الْفَخَّارِ، وَانكسَرَ الْهَوَاءُ مِنَ الْجَفَافِ
كَقِطْعَةِ الْخَشَبِ

انكسرنا كالسياج على غيابك. جفَّت الرغبات فينا، والصلاة تكسَّت. لا شيء يحيا بعد موتك، والحياة تموت كالكمات بين
مُسافرين إلى الجحيم

فلتُرْجعي، ولتُرْجعي أرضَ الحقيقةِ والكنائيةِ، أرضَ كُنْعانَ البدايةِ، أرضَ نَهْدِيكِ المشاعِ وأرضَ فَحْدِيكِ المشاعِ لكي تعودَ
المعجزاتُ إلى أريحا عند باب المَعْبَدِ المهجور

لا موتٌ هناك ولا حياة، فَوُضِيَ على باب القيامةِ، لا عَدُّ يأتي، ولا ماضٍ يجيء مُودِعاً، لا ذكرياتٌ تطيرُ من أنحاءِ بابلٍ فوق
نخلتنا، ولا حُلْمٌ يُسامِرُنا لنسكنَ نجمةً "

« Les eaux du puits ont tari après toi, les vallons sont arides, les fleuves sont à sec depuis ta mort,
les larmes se sont évaporées de la jarre de terre, et l'air s'est brisé de sécheresse tel un morceau
de bois

Nous nous sommes cassés comme la clôture sur ton absence. Nos désirs se sont épuisés, et la
prière s'est calcifiée. Rien ne vit après ton trépas, et la vie s'éteint comme les propos de deux
voyageurs en route vers l'enfer

Reviens donc, que revienne la terre de la vérité et de la métonymie, la terre cananéenne du
commencement, la terre de tes seins et de tes cuisses en libre pâture

Reviens, que Jéricho retrouve les miracles à l'entrée du temple abandonné

Ni mort là-bas, ni vie, cohue du jugement dernier, pas de lendemain, pas de passé qui vient faisant
ses adieux, pas de souvenirs échappés de Babylone, survolent notre palmier, et pas de rêve qui
soit notre compagnon de veille pour que nous habitions une étoile »

Dans « Premiers exercices sur une guitare espagnole », Darwich montre sa perte ainsi que
son désespoir, illustrés à l'aide de quelques images symboliques comme celles de l'eau, du vent et
de l'ombre qui se mettent à pleurer à cause de son départ :

" الماء يبكي، والحصى والزعفران والريح تبكي : "لم يعد غدنا لنا " والظل يبكي خلف هستيريا حصان مسه وتر وضاق به
المدى بين المدى والهواية. فاختر قوس العنقوان. جيتارتان "

« L'eau pleure, et les gravats et le safran et pleure le vent « notre lendemain ne nous
appartient plus » et l'ombre pleure derrière la folie d'un cheval touché par une corde à l'étroit
dans son horizon entre les lames et le gouffre. Il choisit la courbe de l'ardeur. Deux guitares.

4.4.2-« La mort du griffon »

Le griffon est une créature présente dans de nombreuses mythologies. Il est hybride comme le dragon, possède la puissance et également la férocité. Il possède un corps de lion associé à une tête et des ailes d'aigle. Cet animal traverse les cultures anciennes et fait l'objet de beaucoup d'études. Il apparaît pour la première fois, il y a 5000 ans, en Mésopotamie. Il avait la charge symbolique de surveiller l'arbre et de vie et de garder les portes des quartiers. Il a été considéré comme puissant et bénéfique. Les auteurs médiévaux en ont également fait un symbole du démon et du mal, une créature avide de richesse et assoiffée de sang. Il est généralement représenté avec quatre pattes, deux ailes et un bec, et parfois des oreilles semblables à celle d'un cheval. L'arrière de son corps est couvert d'une fourrure léonine. Selon les légendes, seules les griffons femelles auraient des ailes. Il se construit un nid et il le remplit de pierres précieuses. Son ennemi mortel est le cheval. Sa progéniture s'appelle « hippogriffe ».

En ce qui concerne « La mort du griffon », il s'agit d'un poème empli d'un oiseau qui ne fonctionne pas simplement ou du moins pas uniquement comme un animal, mais comme un comparant ou une référence culturelle. Cet oiseau s'ancre dans le paysage darwichien. Il n'est pas pour autant réduit à une caractérisation du décor ou à une création d'un effet de réel ; sa valeur emblématique est permanente. L'oiseau réel semble escamoté au profit du symbole qu'il représente, le griffon étant alors un oiseau poétique par excellence.

Dans ce poème, le griffon et de sa prodigalité pour évoquer la violence historique et destructrice. Il est mentionné dans beaucoup de recueils comme *Plus rares sont les roses* en 1986, *Je vois ce que je veux* en 1990, *Ne t'excuse pas* en 2004 et *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin* en 2006. Si son emploi, dans les recueils précédents, avait pour objectif la représentation d'une voix collective (celle d'un peuple), celui-ci serait un moyen de refléter l'expérience de Darwich, celle d'un Moi qui cherche à se renouveler tout en souhaitant ressembler au griffon qui se brûle lui-même afin de gagner une meilleure vie. Dans « Telle la lettre noun dans la sourate de Rahman », nous avons l'intertextualité du griffon lorsque Darwich dit :

" أَمَّا هُوَ، المولود من نفسه الموءود، قرب النار في نفسه، فليمنح العنقاء من سره المحروق ما تحتاجه بعده كي تشعل الأضواء
في المعبد "

« Quant à lui, né de lui-même, enterré en lui-même près du feu, qu'il donne au griffon ce qu'il faut de secret consumé pour illuminer le temple »

De même, l'intertextualité du griffon est également mentionnée dans « Les sept jours de l'amour » lorsque Darwich dit :

" يكفي مرورك بالألفاظ. كي تجد العنقاء صورتها فينا. وكي تلد الروح التي ولدت من روحها جسدا. لا بد من جسد للروح تحرقه بنفسها ولها. لا بد من جسد لتظهر الروح ما أخفت من الأبد. فلنحترق، لا لشيء، بل لنتحدا "

« Il suffit que tu passes par les mots. Le griffon trouve son image en nous. Et l'âme née d'elle-même, un corps. Il faut un corps à l'âme, qu'elle le consume d'elle-même pour elle-même. Un corps, que l'âme donne à voir ce qu'elle a dissimulé de l'éternité. Consumons-nous, pour la seule raison de nous unir »

D'ailleurs, faire de l'oiseau l'emblème de la liberté et du renouvellement n'a absolument rien de nouveau. Une spécificité darwichienne semble se déceler dans le fait qu'il va au-delà de l'emblème et porte une attention particulière et consciente aux propriétés de cet oiseau. Le choix du griffon n'est pourtant pas anodin ; il dénote à la fois une grande familiarité avec les oiseaux (d'un point de vue culturel) et un travail de métaphorisation. C'est bien une herméneutique de la lecture que nous propose Darwich et une conception inclusive et intégratrice du savoir. Il n'a lui-même cessé de migrer d'un territoire disciplinaire à un autre, de relier en contrepoint les mémoires, les histoires et les cultures, de refuser la spécialisation des « experts », des discours technicisés ou des labyrinthes de la théorie. Quant à l'usage du griffon dans le présent poème, Darwich dit :

" في الأناشيد التي ننشدها، ناي
وفي الناي الذي يسكننا ناز. وفي النار التي نوقدها عنقاء خضراء وفي مرثية العنقاء لم أعرف رمادي من غبارك غيمة من ليالك
تكفي لتخفي خيمة الصياد عنا فأمش فوق الماء كالسيد. قالت لي: فلا صحراء للذكرى التي أحملها عنك ولا أعداء منذ الآن للورد الذي
بيزغ من أنقاض دارك "

« Dans nos chants, une flûte

Et dans la flûte qui nous habite un feu. Dans le feu que nous attisons un griffon vert et dans sa funeste élégie, je n'ai pas distingué ma cendre de ta poussière un nuage de lilas suffit à nous cacher la tente du pêcheur marche donc sur les flots comme le Seigneur. Elle m'a dit : le souvenir

que je porte à ta place n'a pas de désert et les roses qui pointent des décombres de ta maison n'ont plus d'ennemis désormais »

Avec l'emploi du griffon, Darwich défend le droit de Troie et le droit au retour à l'instant premier de la genèse, renouvelle et ressuscite les noms de son identité. Relégué dans les placards anonymes de l'histoire, privé de sa communauté, de sa terre et de sa langue d'origine, Darwich lutte contre cette négation et cette déréalisation de l'Autre. Il est alors plus que nécessaire, pour lui, de raconter, d'écrire, d'exhumer l'histoire de cet exil, de la perte et de la dépossession afin que l'histoire et le rêve, la terre et le peuple continuent d'exister, de se transmettre et de s'inventer. Il décrit la ville de Tibériade qui était l'arrière-cour du premier éden de laquelle il a été privé à cause de « l'étranger » qui s'est consumé en lui. En revanche, il confirme son appartenance à cette ville ainsi qu'à d'autres villes devant « l'étranger » qui l'a interrogé sur son identité : « Qui êtes-vous, vous deux ? », et à qui Darwich répond : « Deux ombres de notre présence en ce lieu. Deux noms du blé qui pousse dans le pain des batailles » :

" ان ماء يشبه الخاتم حول الجبل العالي وكانت طبريا ساحة خلفية للجنة الأولى. وقلت: اكتملت صورة العالم في عينين
خضراوين. قالت: يا أميري وأسيري ضع خمورك في جرارك
الغريبان اللذان احترقا فينا هما من أرادا قتلنا قبل قليل وهما من يعودان إلى سيفيهما بعد قليل. وهما من يقولان لنا: من أنتما؟
نحن ظلان لما كنا هنا. واسمان للقمح الذي ينبت في خبز المعارك "

« Un anneau d'eau entourait la montagne élevée et Tibériade était l'arrière-cour du premier éden. J'ai dit : l'image de l'univers est accomplie dans deux yeux verts. Elle a dit : mon prince, mon captif, garde mes vins dans tes jarres

Les deux étrangers qui se sont consumés en nous sont ceux-là qui ont tenté à l'instant de nous tuer et qui reviendront sous peu à leurs glaives. Ceux-là qui demandent : Qui êtes-vous, vous deux ? Deux ombres de notre présence en ce lieu. Deux noms du blé qui pousse dans le pain des batailles »

La coexistence de Darwich avec autrui et leurs histoires entrelacées empêchent aujourd'hui de les penser de manière distincte. Elles se sont altérées les unes les autres et composent, écrit Darwich, une symphonie à la fois extraordinairement complexe et désespérante, riche et tragique. Aucun de ces deux partenaires (le Moi et autrui) de l'exil ne doit être à nouveau délogé. Les deux communautés sont ainsi, pour Darwich, destinées à vivre l'une à côté de l'autre, l'une avec l'autre dans un état binational que personne ne pourrait complètement appréhender ou posséder. Il s'agit

surtout d'habiter, de penser et de dire le monde, voire de le réinventer à partir du sentiment d'une précarité et d'une interdépendance, à partir d'une perte irrémédiable, d'une distance ou d'un insaisissable. En revanche, Darwich confirme son intention d'entretenir une bonne relation avec autrui. Cela s'éclaire à travers les paroles que Darwich lui adressant :

"كن حبيبي بين حربين على المرأة قالت لا أريد العودة الآن إلى حصن أبي. خذني إلى كرمك، واجمعني إلى أمك. عطرني بماء الحبق. انثرني على أنية الفضة. مشطني. وأدخلني إلى سجن اسمك. اقتلني من الحب. تزوجني. وزوجني التقاليد الزراعية. دربني على الناي، وأحرقني، لكي أولد كالعنقاء من ناري ونارك. كان شيء يشبه العنقاء يبكي داميا قبل أن يسقط في الماء على مقربة من خيمة الصياد. ما نفع انتظاري وانتظارك؟"

« Sois mon aimé entre deux guerres contre le miroir, je ne veux pas rentrer maintenant au fortin de mon père. Emmène-moi dans ta vigne, et réunis-moi à ta mère. Parfume-moi de l'eau du basilic. Saupoudre-moi sur la vaisselle d'argent. Peigne-moi. Tiens-moi captive en ton nom. Tue-moi d'amour. Epouse-moi. Marie-moi aux rites agraires. Exerce-moi à la flûte, et brûle-moi, que je naisse comme le griffon de mon feu et du tien. Une forme ressemblant au griffon pleurait ensanglantée avant de tomber dans l'eau près de la tente du pêcheur. A quoi servent mon attente et la tienne ? »

4.4.3- « Le moineau tel qu'en lui-même »

Comme son titre l'indique, le présent poème s'attache à une intertextualité mythique et symbolique, celle de l'usage du « moineau ». Darwich semble être jaloux de ce moineau, qui représente autrui, puisque celui-ci possède ce que le poète ne possède pas. Il dispose essentiellement d'une aile qui lui permet d'aller où il veut, tandis que le poète est emprisonné dans l'exil sans qu'aucune liberté ne lui soit permise. C'est pour cette raison qu'il demande au moineau de le délaissier parce que ses mots sont déprimants. Il dit :

"لك ما ليس لي: الزرقة أنثاك ومأواك رجوع الريح للريح
فحلق! مثلنا تعطش في الروح للروح، وصفق للنهارات التي ينسجها
ريشك، واهجرني إذا شئت فيبيتي، ككلامي، ضيق"

« Tu possèdes ce que je n'ai pas. Le ciel est ta femelle et le retour du vent au vent, ton gîte

Vole haut ! Tout comme l'âme en moi a soif de l'âme. Applaudis les jours que tisse ton plumage et délaisse- moi si tu veux car ma maison, comme mes mots, est exiguë »

Malgré l'enfermement et l'incapacité de voler comme un vrai moineau (l'impossibilité d'avoir une liberté comme celle d'autrui), Darwich affirme son appartenance identitaire à sa terre natale tout en disant qu'il reste toujours familier de toutes les composantes de sa maison. Il sait exactement où se trouvent le pain, le pot de basilic posé, l'eau, et le piège à souris. Darwich dit :

"يألف السقف. كضيف مرح. يألف حوض الحبق الجالس، كالجدة، في نافذة

يعرف أين الماء والخبز وأين الشراك المنسوب للفأر. ويهتز جناحاه كشال امرأة تفلت منا ويطيير الأزرق"

« Familier du plafond. Invité plaisant. Familier du pot de basilic posé, comme la grand-mère, à sa fenêtre

Il sait où se trouvent l'eau, le pain, et le piège à souris. Il ébroue ses ailes telle une femme qui nous échappe, son châle et il prend son envol, le bleu »

Darwich indique qu'il va revenir à sa terre natale quelques soient les conditions que l'exil lui impose. Il confirme que le droit au retour va avoir lieu malgré le rétrécissement de la terre et le débordement de l'horizon comme s'il voulait faire allusion à ce qui a été déclaré par le président palestinien Yasser Arafat en Algérie en 1988 lorsqu'il a affirmé que la Palestine était la terre sainte des Palestiniens. Il confirme qu'il va être un jour un « moineau », libre dans ses déplacements et capable d'aller partout où il veut. Darwich dit :

"نزرق مثلي هذا الاحتفال النزرق يخمش القلب ويرميه على القش

أما من رغبة تمكث في أنية الفضة يوماً واحداً؟

ويريدي فارغ من أي ملهارة. ستأتي، أيها الدوري، مهما ضاقت الأرض وفاض الأفق"

« Impatiente comme moi, cette fête précipitée. Il égratigne le cœur et le jette sur la paille

Est-il un frémissement qui réside un seul jour dans les récipients d'argent ?

Et mon courrier est vide de toute distraction. Tu viendras, moineau, quels que soient le rétrécissement de la terre et le débordement de l'horizon »

En s'adressant pour la deuxième fois au « moineau », perçu toujours comme « autrui », avec qui Darwich tente incessamment de se réconcilier, le poète essaie de dire qu'il reste toujours libre. En revanche, sa propre liberté ne laisse pas d'effets négatifs sur celle d'autrui. Il s'agit essentiellement d'une liberté à caractère interactif visant l'accueil d'autrui bien que sa présence ait été maintes fois mise en cause. Darwich oublie que cet autrui est coupable et lui donne le droit

d'être sur sa terre à condition qu'il accepte et valide la légitimité de Darwich d'y exister. Le retour à la terre est représenté par l'expression « la cloche de lumière ». Darwich dit :

"ولا بد لروحي من سماء ليراها المطلق
أنت حر. وأنا حر. كلانا يعشق الغائب. فلتهبط لكي أصعد. ولتصعد لكي أهبط. يا دوري. هبني جرس الضوء، أهيك المنزل
المأهول بالوقت. كلانا يكمل الآخر ما بين سماء وسماء، عندما نفترق"

« Tu es libre. Et je le suis. Tous deux nous aimons d'amour l'absent. Pose-toi, que je m'élève. Elève-toi, que je me pose, moineau. Fais-moi présent de la cloche de lumière, et je t'offrirai la demeure que le temps habite entre un ciel et l'autre. Nous nous complétons lorsque nous nous séparons »

4.4.4- « Les sept jours de l'amour »

Le présent poème se compose de six épisodes, exposés de manière à attirer l'attention des lecteurs au moyen d'un emprunt intensif d'éléments d'intertextualité, tantôt pour soutenir le style d'écriture, tantôt pour montrer la problématique de son identité en ayant recours à des exemples pertinents et universels.

Parmi les intertextualités que nous avons dans « Les sept jours de l'amour », il y a l'intertextualité légendaire qui est celle du « griffon » dont l'image est dessinée dans la première strophe et celle du « narcisse » dans la deuxième strophe. Ensuite, nous avons une intertextualité religieuse qui est celle de la « création du monde entier », largement explicité dans la troisième strophe. Aux intertextualités légendaires et religieuses se rajoute l'intertextualité littéraire, notamment celle du « maqam nahawand » et celle du « muwachah ». L'emploi de ce genre d'intertextualité a pour objectif de montrer la réalité douloureuse de Darwich qui pourrait, peut-être, se transformer en état d'espoir ou de bonheur.

Synthétiquement, le présent poème se divise en six strophes exprimant chacune des thématiques propres :

1. Griffon : une légende de l'éternité
2. Narcisse : une histoire populaire
3. Création : une histoire de la création du monde
4. Les noces des colombes : une légende sumérienne

5. Maqam nahawand : un état d'amour
6. Muwachah : une histoire de nostalgie

Etant donné que nous avons plus haut mentionné l'intertextualité du griffon, nous allons nous mettre à analyser les cinq intertextualités qui restent :

- **Narcisse**

« Narcisse » vient du « narcissisme » qui désigne l'amour de soi en référence au mythe grec de Narcisse tombé amoureux de sa propre image. En psychanalyse, le concept de narcissisme est élaboré par S. Freud en tant qu'une étape du développement de la libido au cours de la formation du Moi conçu comme objet d'amour. En psychologie, le terme est lié à une estime de soi ou d'une confiance excessive en soi, voire de l'égoïsme ou de l'égoïsme. Aussi, le terme « narcissisme » est né d'une légende de la mythologie grecque où Narcisse, fils d'un Dieu, était célèbre pour sa grande beauté. Uniquement préoccupé de lui-même, il ne portait aucun intérêt à autrui, notamment à la nymphe Echo qui se mourait d'amour pour lui. En représailles, Némésis, déesse de la vengeance, le poussa vers une source où en se désaltérant, il vit son reflet dans l'eau et tomba amoureux de sa propre image. Après plusieurs jours de contemplation, il dépérit et mourut. A cet endroit, poussa une jolie fleur appelée « narcississe » de qui nous tirons le nom de cet amour de soi qu'est le narcissisme et qui, de nos jours, qualifie cet état psychique particulier appelé « trouble de personnalité narcissique ». La personne qui souffre d'un trouble de personnalité narcissique est généralement brillante et réussit bien aux études. Ses talents divers suscitent l'admiration, ce qui contribue à entretenir la très haute estime qu'elle a d'elle-même. Convaincue de sa supériorité, elle entretient de grands rêves et se croit destinée à un avenir particulier. Orgueilleuse, elle se montre souvent méprisante pour l'entourage qu'elle ne trouve pas à sa hauteur²⁴³.

Darwich perçoit cette fleur en tant que source de joie et de bonheur, puisque cette fleur est née telle qu'elle voudrait être. Elle est libre et marche autour de son image. Il l'utilise pour parler de sa terre dont il souhaite qu'elle marche autour de l'eau pour changer son état de douleur en état de joie et pour qu'elle naisse telle qu'elle voudrait être :

²⁴³ Voir plus particulièrement GREEN, A. (2007). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Editions de minuit.

"خمس وعشرون أنثى عمرها. ولدت كما تريد، وتمشي حول صورتها كأنها غيرها في الماء

ينقصني حب لأقفز فوق البرج. وابتعدت عن ظلها، ليمر البرق بينهما كما يمر غريب في قصيدته"

« Son âge, vingt-cinq femmes. Née telle qu'elle voudrait être, elle marche autour de son image et la regarde comme si elle voyait le visage d'une autre dans l'eau

Je manque de nuit pour courir en moi-même d'amour pour sauter par-dessus la tour. Et elle s'est écartée de son ombre ainsi que l'étranger traverse son poème »

• Création

Darwich parle d'une création. Mais de quelle création s'agit-il ? Il s'agit de la création du monde, et de la façon dont Dieu l'a créé et puis a choisi les prophètes qui montrent l'apparition de la race humaine. Il parle également de son âme englobant la terre et le ciel dans son contenu, notamment lorsqu'il dit : « Quant à moi, je peux être tel que tu m'as laissé hier, près de l'eau scindé en ciel et terre », comme s'il voulait dire : « Je peux être « toi » », c'est-à-dire qu'il croit à la fusion entre les deux pour qu'ils deviennent un seul corps comme le montre la parole existentielle : « Il n'y a pas de moi sans autrui ». Il montre que la « terre » et le « ciel » doivent se réunir, étant donné que leur union engendre la pluie, nécessaire à toute vie. D'ailleurs, il met la relation entre « terre » et « ciel » en parallèle avec la relation entre son « Moi » et « l'étranger ». Il croit à la nécessité de la cohabitation avec l'étranger comme il croit à la nécessité de l'union entre la « terre » et le « ciel ». Il s'en explique comme suit :

"وجدت نفسي في نفسي وخارجها وأنت بينهما المرأة بينهما

تزورك الأرض أحياناً لزيارتها وللصعود إلى ما سبب الحما

أما أنا، فبوسعي أن أكون كما تركتني أمس، قرب الماء منقسماً إلى سماءٍ وأرضٍ. آه، أين هما؟"

« Je me suis trouvé en mon âme et en son dehors et tu es entre eux le miroir

La terre te visite pour trouver sa parure, parfois et remonter à l'origine du rêve

Quant à moi, je peux être tel que tu m'as laissé hier, près de l'eau scindé en ciel et terre Ah, mais où sont-ils ces deux-là ? »

Darwich croit qu'un autre hiver « pluie » viendra pour unir et donner naissance à une bonne relation entre lui et l'étranger. Donc la pluie symbolise le don et la générosité, notamment chez Darwich qui l'utilise afin d'indiquer une idée de renouvellement et d'innovation.

En cas de refus de l'idée de cohabitation, Darwich demande à l'étrangère d'accrocher son rêve dans l'armoire. Mais de quel rêve parle-t-il ? Il s'agit de la cohabitation pacifique entre les deux locuteurs. Il lui demande brièvement de l'accrocher parce qu'il en aura besoin une fois la guerre entre eux aura été de retour. Il souhaite que ce rêve soit suspendu sur son armoire pour qu'il y pense et sur l'armoire de « l'étrangère » aussi afin qu'elle se souvienne de ce que Darwich rêve :

" إذا ذهبت بعيداً، علقني حلمي على الخزانة. ذكرى منك أو ذكرى مني. سيأتي شتاء آخر، وأرى حمامتين على الكرسي، ثم أرى ماذا صنعت بجوز الهند

من لغتي سال الحليب على سجادة أخرى. إذا ذهبت، خذي فصل الشتاء إذا "

« Si tu t'en vas loin, suspends mon rêve sur l'armoire. Souvenir de toi ou de moi. Un autre hiver viendra, et je verrai deux colombes sur la chaise, et verrai ce que tu as fait de la noix du cocotier

Un lait a coulé de mes mots sur un autre tapis. Si tu t'en vas, emporte l'hiver »

• Les noces des colombes

La colombe est l'un des oiseaux que l'être humain élève depuis plus de mille ans. Elle se caractérise par sa capacité à résister contre toutes les maladies. Les colombes vivent en couple et restent avec le même partenaire toute la vie. Darwich souhaite avoir une bonne relation avec autrui dont l'image est également dessinée sous forme d'une colombe à qui il dit : « Mets-toi à l'écoute de mon corps ». Il nous renvoie aussi à l'image de l'union du « ciel » avec la « terre » tout en indiquant que leur vie ne se renouvelle, voire ne continue qu'en réunissant les deux corps ensemble. En parlant de l'union de deux colombes, Darwich dit :

" أصغي إلى جسدي: للنحل ألهة وللصهيل ربابات بلا عدد

أنا السحاب، وأنت الأرض، يسندها على السياج أنين الرغبة الأبدي

أصغي إلى جسدي: للموت فاكهة وللحياة حياة لا تجدها إلا على جسد يصغي إلى جسد "

« J'écoute mon corps : les abeilles ont leurs dieux et les hennissements, d'innombrables rababas

Je vais derrière les nuages, et tu es la terre plaquée sur la clôture par la plainte éternelle du désir

Mets-toi à l'écoute de mon corps. La mort a ses fruits et la vie possède une vie qu'elle ne renouvelle que sur le corps à l'écoute du corps »

- **Maqam nahawand**

Darwich se dirige ici vers une autre intertextualité représentée par le mot « maqam ». Ce mot représente un système musical. Il signifie aussi le lieu où se jouait cette musique. Littéralement, il signifie la « station » d'une échelle mélodique, voire le « rang élevé » désignant un modèle transcendant. Concernant l'usage du maqam dans la langue arabe, il existe diverses appellations : *sôt*, « voix » ou « son », *nâghmâ*, « mélodie » ou *tâb'â*, « nature » dans le sens de caractère. Depuis, le XIIe siècle, le terme générique « maqam », « situation » ou « position » est employé pour définir un genre musical étroitement lié à la poésie et à ses lois formelles et prosodiques, fondé sur la voix dont la composition mélodique ou l'organisation rythmique sont propres aux pays de tradition arabe « musique arabe » et « musique islamique ».

En parlant du contenu de nahawand, il s'agit d'une voix venant d'une âme attristée comme celle d'un immigré ayant une grande envie de retourner à la terre de laquelle il s'est fait expulser. Cela se manifeste à travers l'âme de Darwich qui paraît épuisée par le déplacement. Afin de mettre fin à ce déplacement, Darwich invite l'étrangère à l'aimer tout en utilisant des expressions amoureuses comme « approche-toi comme le nuage », « approche-toi de l'étranger qui sanglote à sa fenêtre », « descends comme l'étoile, descends sur le voyageur », « je t'aime », « répands-toi comme l'obscurité », « répands-toi dans la rose rouge de l'amoureux et trouble-toi comme la tente », etc. De tels propos montrent l'envie de Darwich de se réconcilier avec « l'étrangère », ce qui montre la relation qu'il cherche à entretenir avec elle :

" *يحبك. اقتربي كالغيمة. اقتربي من الغريب على الشباك يجهش بي. أحبها. انحدري كالنجمة، انحدري على المسافرين، كي يبقى على سفر: أحبك. انتشري كالعتمة. انتشري في وردة العاشق الحمراء، وارتبكي كالخيمة. ارتبكي في عزلة الملك "*

« Il t'aime. Approche-toi comme le nuage. Approche-toi de l'étranger qui sanglote à sa fenêtre. Je l'aime. Descends comme l'étoile, descends sur le voyageur, qu'il persévère sur les routes. Je t'aime. Répands-toi comme l'obscurité. Répands-toi dans la rose rouge de l'amoureux et trouble-toi comme la tente. Trouble-toi dans la retraite du roi »

- **Muwachah**

Le « muwachah », littéralement broder, ce qui relie dans un collier une perle à une autre, est un mot arabe désignant un poème à structure libre. Son origine date de la fin du VIII^e siècle (ou XI^e siècle selon les sources) en Andalousie musulmane, « Al-andalus ». Le muwachah a pour thème l'amour courtois ou le vin. Au cours de l'âge d'or de la civilisation arabe, jusqu'au XII^e siècle, cette forme poétique s'est développée jusqu'au Caire et à Alep. L'essor musical du muwachah au Moyen-Orient date des compositions du XIX^e siècle, avec notamment les efforts de Omar al-Batch en Syrie et Sayed Darwich en Egypte. Le muwachah en tant que forme musicale fait traditionnellement partie d'une nouba au Maghreb, ou d'une wasla en Syrie, ce sont des suites musicales avec chacune une structure très particulière. En parlant de sa forme, le muwachah est constitué d'une série de strophes de quatre vers, dont la quatrième rime diffère des trois précédentes, en arabe littéraire ou dialectal, et dont les deux vers finaux, comme dans un envoi, résument l'argument du poème. Il s'agit alors d'un poème de type diglossique. D'ailleurs, nous retrouverons dans les ballades courtoises la forme du zajal, poème avec refrain, et dans d'autres formes poétiques provençales, la forme du muwachah, avec souvent, dans les poèmes occitans les deux vers argumentés placés au début du poème plutôt qu'à la fin comme dans la forme arabo-andalouse.

Le muwachah que Darwich raconte dans « Les sept jours de l'amour » est celui d'un moment d'amour et de nostalgie avec l'étrangère. Il compare cette nostalgie à celle d'un Syrien qui se souvient de l'Andalousie pour dire que celle-ci est une partie de son identité, de ses idées et de ses pensées, ce qui est le cas de l'étrangère, nécessaire à l'identité de Darwich :

أمر باسمك، إذ أخلو إلى نفسي كما يمر دمشقى بأندلس

هنا أضاء لك الليمون ملح دمي وههنا وقعت ريح عن الفرس

أمر باسمك. لا جيش يحاصرني ولا بلاد. كأني آخر الحرس أو شاعر يتمشى في هواجسه "

« Je passe par ton nom lorsque je m'isole en moi, Damascène en Andalousie

Ici le citron a éclairé pour toi, le sel de mon sang et un vent est tombé d'une jument

Je passe par ton nom. Aucune armée ne m'encercle ni pays comme si j'étais le dernier des gardes ou un poème qui déambule dans ses hantises »

Le mot « muwachah » est cité également dans « Premiers exercices sur une guitare espagnole » où Darwich fait appel à un type de chant en utilisant un instrument musical : la guitare. Il évoque la perte et l'exil dans un souffle assez tragique. Il épouse un mouvement d'errance, construit aussi l'épopée des habitants expulsés de chez eux et témoigne explicitement d'une impulsion authentique qui le pousse à jamais vers l'étranger. Or il montre qu'il est un homme libre et jamais attaché à un parti politique ou à une idéologie particulière. Il profite de la musique ainsi que de ses instruments pour raconter son exil. T. Ben Jelloun dit :

« *Au-delà de toute préoccupation technique demeurent ses choix premiers: en poésie, toute idée, toute pensée doit passer par les sens; toute poésie est d'abord orale, et par la musique; et elle s'arme de fragilité humaine pour résister à la violence du monde* »²⁴⁴

A l'aide du muwachah et de la guitare, Darwich dit :

"جيتارتان تتبادلان موشحاً وتقطعان بحرير يأسهما رخام غيابنا عن بابنا وترقصان السنديان
جيتارتان. أبدية زرقاء تحملنا. وتسقط غيمتان في البحر قريك. ثم تصعد موجتان فوق السلام. تلحسان خطاك فوق،
وتضمران ملح الشواطئ في دمي وتهاجران إلى غيوم الأرجوان. جيتارتان"

« *Deux guitares s'échangent un muwachah et de leur soyeuse désespérance brisent le marbre de notre absence sur nos portes et font danser les chênes*

Deux guitares. Une éternité bleue nous porte. Deux nuages sombrent dans la mer près de toi. Alors deux vagues grimpent au faite des échelles. Y lèchent tes pas, mettent le feu au sel des rivages dans mon sang et émigrent vers les nuages du pourpre. Deux guitares »

4.4.5-« Hélène ²⁴⁵, quelle pluie »

Darwich aborde ce poème en parlant d'une femme appelée « Hélène » qui représente une intertextualité légendaire, historique et littéraire. Hélène est souffrante de l'exil et de l'enlèvement. Darwich mène un dialogue avec elle dans le but de trouver une solution à son exil et à sa solitude.

²⁴⁴ BEN JELLOUN, T. (2008). Mahmoud Darwich est mort. Vive sa poésie. En ligne sur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=89&cHash=9f843a4fca4a1185657a4a0299145e88](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=89&cHash=9f843a4fca4a1185657a4a0299145e88)

²⁴⁵ Hélène est l'épouse du roi de Sparte qui a été enlevée par le troyen Pâris. En effet, Hélène lui avait été promise par Aphrodite, en remerciement pour le jugement du mont Ida, lui attribuant la pomme d'or. Les rois grecs, descendants de Pélopes, se réunissent afin de mener la guerre contre Troie avec un contingent très important. A la fin de la guerre, Troie est pillée, les membres de la famille royale tués et emmenés en esclavage, et en fin Hélène est ramené à Sparte, vingt ans après son enlèvement.

Il se concentre sur son image féminine aussi bien dans son sens métaphorique qu'humain. Il raconte un moment imaginaire où il la rencontre étant vendeuse du pain de sorte qu'il la convoque ainsi que son image dans la mise en œuvre de sa réalité dans l'exil. Le dialogue qu'il mène avec elle l'aide à dire les sentiments intérieurs et profonds des deux locuteurs. Darwich parle de cette rencontre en disant :

"إلتقيت بهيلين يوم الثلاثاء في الساعة الثالثة ساعة الضجر اللانهائي لكن صوت المطر مع أنثى كهيلين ترنيمة للسفر
مطر. يا له من حنين ... حنين السماء إلى نفسها. مطر. يا له من أنين ... أنين الذئب على جنسها. مطر فوق سقف الجفاف
الجفاف المذهّب في أيقونات الكنائس"

« *J'ai rencontré Hélène un mardi à trois heures*

L'heure de l'interminable ennui mais écouter la pluie en compagnie d'Hélène est un hymne au voyage

Pluie. Quelle nostalgie...Nostalgie du ciel pour le ciel. Pluie. Quelle plainte...Plainte des loups sur leur race. Pluie sur la sécheresse. Sécheresse dorée des icônes des églises »

Darwich se réfère tout au long de ce poème à la confiscation de la terre et à la chasse de leurs habitants. Puis, en combinant le style narratif et le dialogue, le texte poétique se transforme en un débat polémique. Il s'agit d'un champ riche de thèmes politiques et prend essentiellement une ampleur considérable à la vue des relations entre les deux côtés qui se dégradent un peu plus chaque jour. Darwich est en compagnie d'Hélène dans un état psychologique dégradé, puisque sa terre se trouve loin comme l'amour chez Hélène. Darwich s'en explique comme suit :

"- كم تبعد الأرض عني؟
وكم يبعد الحب عنك؟ يقول الغريب لبائعة الخبز، هيلين، في شارع ضيق مثل جوربها
- ليس أكثر من لفة ومطر. مطر جائع للشجر، مطر جائع للحجر "

- « *A quelle distance de moi est la terre ?*
- *A quelle distance de toi est l'amour ? dit l'étranger à Hélène, la marchande de pain dans une rue aussi étroite que ses bas*
- *Pas plus distant qu'un mot et une pluie. Pluie qui a faim d'arbres. Pluie qui a faim de pierres »*

Défendre une culture, une terre ou une cause, telle est sa volonté, par son style à la fois distingué et engagé dans les événements auxquels fait face son monde, plus particulièrement la cause de sa terre, Darwich a réussi à maintes reprises à faire de sa poésie une véritable arme à travers laquelle son peuple essaie de retrouver ses droits que « l'étranger » lui a volés. En revanche, son intervention dans des aspects typiquement politiques ne vient en aucun cas troubler son style, bien au contraire, il réussit, en effet, à concilier « poésie » et « politique » de façon pertinente. Quant à la situation de la terre, il la montre à travers l'usage de quelques expressions comme « fenêtre dans un pays lointain » et « arbres desséchés », qui expliquent l'éloignement et la dureté de la situation politique. Il demande à Hélène de l'aider à revenir à sa terre pour retrouver son pays :

"ويقول الغريب لبائعة الخبز. هيلين هيلين... هل تصعد الآن رائحة الخبز منك، إلى شرفة في بلاد بعيدة لتتسخ أقوال هوميرو؟
هل يصعد الماء من كتفوك إلى شجر يابس في قصيدة؟ تقول له : يا له من مطر. يا له من مطر "

« Et l'étranger dit à la marchande de pain. Hélène, Hélène... L'odeur de ton pain. Va-t-elle à une fenêtre dans un pays lointain effacer les paroles d'Homère ?

*L'eau s'élève-t-elle de tes épaules jusqu'aux arbres desséchés dans un poème ? Elle lui dit :
Quelle pluie. Quelle pluie »*

Donc le mythe légendaire ne se crée pas *ex nihilo*, il émerge dans une histoire qui a préparé son apparition. Par opposition au mythe qui relèverait de l'univers religieux et rituel, le mythe légendaire se caractériserait par l'emploi du mythe ressuscité dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres c'est-à-dire à l'intérieur du temps et de l'espace.

Pour conclure, nous nous sommes concentré sur le concept d'intertextualité qui relève de l'idée que tout texte est lié à un autre texte. Nous n'avons pas abordé ce concept de manière assez détaillée. Nous avons seulement tenté de présenter les axes essentiels de cette théorie en fonction du besoin de l'analyse du corpus. L'analyse des éléments textuels et intertextuels nous a amené à identifier explicitement le rapport entre le *même* et l'*autre*, plus particulièrement à travers la variété des personnages littéraires, légendaires, historiques et religieux que le poète emploie tantôt pour représenter son *même*, tantôt pour représenter celui d'autrui. En ce qui concerne les personnages indiquant le moi darwichien, nous avons celui d'Ismael, d'Abou Fîras al-hâmdâni, d'Abel, entre autres. Quant aux personnages représentant autrui, nous avons celui du Tatar et de Caïn. En effet,

nous avons tiré cette conclusion en ayant recours au discours réel du vécu des personnages et sans lequel la relation entre les deux côtés ne peut pas être claire.

Conclusion générale

Le défi majeur de la présente recherche était de mettre en lumière un poète appelé Mahmoud Darwich qui, d'origine palestinienne, a fait le pari hasardeux de quitter sa terre natale sous l'influence des aléas de l'histoire, plus particulièrement l'exode des Palestiniens par les étrangers à la suite de la guerre de 1948. Il est question, pour lui, d'une décision personnelle chargée de montrer l'incompatibilité et le mécontentement de son état de solitude et de douleur après son expulsion.

Nous avons émis l'hypothèse que Darwich vise à entretenir une bonne relation avec autrui. Cela semble être claire aussi bien sur le plan externe : les déclarations en prose s'occupent de confirmer l'hypothèse émise, que sur le plan interne : l'analyse détaillée du corpus, qui est celle du recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*

Après avoir fixé le but de notre recherche représenté par la question que nous avons posée : comment la relation entre le *même* et l'*autre* apparaît-elle dans *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* nous avons commencé à dégager quelques réponses majeures selon l'analyse détaillée que nous avons fournie.

Notre méthodologie principale, l'analyse du discours, nous a permis d'avoir beaucoup de réponses puisque le discours du recueil n'est pas simplement un ensemble d'éléments linguistiques enchaînés entre eux sans aucun sens, mais un discours interactionnel permettant la rencontre entre les deux côtés : le *même* et l'*autre*. Quant à l'analyse de ce discours, nous avons choisi pour trois niveaux d'analyse : analyse thématique, analyse linguistique et analyse intertextuelle. La première montre le thème principal de chaque poème, la deuxième montre une analyse des mots s'occupant d'expliquer l'identité et l'altérité et la troisième analyse est celle de l'intertextualité s'occupant de présenter des personnages dont certains représentent le *même*, tandis que d'autres représentent l'*autre*.

En ce qui concerne l'analyse thématique, nous avons constaté que le poète témoigne d'une fidélité particulière pour certains thèmes qui traversent son œuvre et qu'il présente chaque fois sous des éclairages différents. Parmi les thèmes que le poète décrit, nous avons l'exil et la nostalgie. Les deux thématiques se croisent et se complètent dans le recueil. L'exil est la source de dépression chez le poète. Il le pousse à avoir une vie différente de celle qu'il a vécue. C'est

pourquoi nous le voyons solliciter sa mémoire nostalgique pour combler le vide que l'exil avait engendré. Nous le voyons également imaginer toutes les composantes villageoises comme « le puit », « la maison », « le sauge », « le cheval », etc. Donc la nostalgie est un moyen de défense contre l'exil. Dans le discours de l'exil et de la nostalgie paraît claire la relation entre le *même* et l'*autre* puisque le *même* attribue son exil à l'intervention de l'*autre* à qui il ne cesse d'adresser des paroles, tantôt sous forme de monologue, tantôt sous forme de dialogue.

En ce qui concerne l'analyse linguistique, nous redisons que la langue du recueil n'a pas été traitée en tant qu'élément figé n'ayant aucune importance, mais plutôt un discours reflétant une réalité ou une situation. L'une des caractéristiques de la langue du recueil se résume dans le phénomène d'intertextualité. C'est exactement ce qui a permis au recueil d'être considéré comme un discours racontant une situation puisqu'il contient des mots qui ne peuvent être compris sauf s'ils sont renvoyés à leurs scènes d'énonciation, bref à leurs discours.

En ce qui concerne la réponse à notre question, celle de la relation que Darwich entretient avec autrui, cela varie d'un poème à l'autre. Si Darwich entretient, par exemple, une bonne/mauvaise relation avec l'autre dans un poème, cela ne signifiera pas que l'ensemble de poèmes partagent le même point de vue. D'après ce que nous avons vu préalablement dans la partie de l'analyse, il existe deux types de relation : une relation amicale visant à accueillir l'*autre* pour pouvoir réaliser les objectifs que Darwich avait dessinés après son expulsion de sa terre natale et une relation hostile visant à accuser autrui en le percevant en tant qu'« étranger » n'ayant aucun objectif que celui de la confiscation de la terre et l'expulsion de ses citoyens.

La relation hostile est claire dans les trois premiers groupes, tandis que la relation amicale se manifeste dans les trois derniers groupes. Cela s'attribue au fait que Darwich a essayé maintes fois d'attaquer l'existence de l'*autre* et comme cette technique ne l'a pas aidé à récupérer ses choses prétendument volées, il s'est dirigé vers une nouvelle approche, celle de réconciliation. Nous percevons également que Darwich cherche plus d'amitié que d'hostilité. Or ses tentatives sont vouées à l'échec. L'*autre* domine et Darwich subit l'exil jusqu'à son dernier souffle.

Au regard de l'importance croissante de l'œuvre de Darwich dans l'éclaircissement d'une problématique actuellement présente, il nous semble que les chercheurs doivent intensifier leurs travaux concernant l'œuvre de Mahmoud Darwich. Comme signalé auparavant par rapport au

nombre de ses recueils, ce poète a écrit dix-huit recueils appartenant à des phases et catégories différentes. Ce n'est que deux recueils qui ont été analysés en français : le recueil *Onze astres* analysé par R.Hammo²⁴⁶ et le présent recueil analysé par le présent chercheur. Il en reste bien évidemment seize que les chercheurs francophones devraient, tôt ou tard, se mettre à analyser. Compte tenu de la variété des sujets que l'œuvre présente, il nous semble que celle-ci peut être analysée d'un point de vue interdisciplinaire. Autrement dit, l'œuvre de Darwich n'est pas seulement à analyser par les linguistes, mais également par les chercheurs de différentes disciplines telles la sociologie, les sciences politiques, la psychologie, la littérature, etc.

²⁴⁶ HAMMO, R. (2014). *L'épilogue andalou de Mahmoud Darwich*. Les voliers de mer.

Bibliographie

AMOSSY, R. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Editions Nathan Université.

ANDRE, J (dir.). (1990). *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*. Paris : PUF.

ARISTOTE. (1969). *Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy*. Paris : Les Belles Lettres.

BAKHTINE, M. & VOLOCHINOV, V. N. (1977). *Le Marxisme et la Philosophie du langage*. Paris: de Minuit, p.106.

BAKHIINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, p. 324.

BARDIN, L. (1980). *L'analyse de contenu*. Paris: P.U.F.

BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, p.59.

BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale1*. Paris : Gallimard.

BENVENISTE, E. (1974). « L'appareil formel de l'énonciation ». In *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris : Gallimard.

BOIDIN, C et al. (2016). *Formes de l'action poétique. René Char, Fureur et mystère, Mahmoud Darwich, La Terre nous est étroite et autres poèmes, Fererico Garcia Lorca, Complaintes gitanes*. Neuilly : Editions Atlande.

BOLZINGER, A. (1989). *Jalons pour une histoire de la nostalgie*, Bulletin de Psychologie, Tome XLII, 389, 310-321.

BONNEFOY, Y. (1981). *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles du monde antique*. Paris : Flammarion

CAMILLERI, C. et **EMERIQUE, M.-C.** (1989). *Chocs de cultures. Concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*. Paris : L'Harmattan.

CHARAUDEAU, P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris : Vuibert.

CHAROLLES, M. et **COMBETTES, B.** (1999). « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours ». In *Langue française, Phrase, texte, discours*, **KARABETIAN, É.-S.**(dir.), n°121.

CORAN, sourate 12, verset 4

CORAN, sourate 14, verset 37

CORAN, sourate 19, versets 3-6.

CORAN, sourate 27, versets 21-23.

CORAN, sourate 37, versets 102- 103.

COURTINE, J.-J. (1991). « Le discours introuvable : marxisme et linguistique (1965-1985) », in *Histoire épistémologie langage*. Saint Denis : Puv.

DARWICH, M. (1970). *Poèmes palestiniens: les fleurs du sang / Trad. de l'arabe par Olivier Carré*. Paris : Éd. Du Cerf.

DARWICH, M. (1988). *Palestine mon pays. L'affaire du poème avec la participation de Simone Bitton, Matitiahu Peled et Ouri Avnéri*. Paris : Editions de minuit.

DARWICH, M. (1989). *Chronique de la tristesse ordinaire ; suivie de Poèmes palestiniens. Trad. De l'arabe par Olivier Carré*. Paris : Éd. Du Cerf.

DARWICH, M. (1995). *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. (1997). *La Palestine comme métaphore, entretiens traduits de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simon Bitton.* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. (2000). « La yojad al-yawm ila ilah wahed wa howa amriki » [« Il n'y a aujourd'hui qu'un seul Dieu d'origine américaine »]. Établissement de Mahmoud Darwich : Maroc.

DARWICH, M. (2000). *La terre nous est étroite et autres poèmes traduits de l'arabe par Elias Sanbar.* Paris : Gallimard.

DARWICH, M. (2003). *Murale.* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. (2006). *Ne t'excuse pas, poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar.* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. (2009). *Anthologie (1992-2005), édition bilingue, poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar choisis et présentés par Farouk Mardam-bey.* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. (2011). *Nous Choisirons Sophocle et autres poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar.* Paris : Actes Sud.

DARWICH, M. « La yojad al-yawm ila ilah wahed wa howa amriki »

DEVEREUX, G. (1970). *Essai d'ethnopsychiatrie générale.* Paris: Gallimard.

DEVERRE, M. (2013). *Les Tatars de Crimée : de l'exil au retour national.* Science politique, Mémoire de master. Publication de l'Université de Grenoble, p. 11.

Dictionnaire unilingue arabe-arabe *Al-mounjid fî-l-lougha wa-l-a'âm.* Beyrouth, 1986.

- DUCROT, O. & TODOROV, T.** (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Le Seuil.
- DURKHEIM, E.** (2012). *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. Paris : Presses universitaires de France.
- EIGELDINGER, M.** (1987). *Mythologie et Intertextualité*. Genève : Slatkine, p. 10
- ELUERD, R.** (1985). *La pragmatique linguistique*. Paris: Nathan.
- ENERIQUE, M.- C.** (1990). « Pluralité des notions de personne. L'opposition entre le modèle individualisé et le modèle communautaire », in *Migrants-Formation*, n°80.
- ERIKSON, E.** (1972). *Adolescence et crise. La quête de l'identité*. Paris : Flammarion.
- ERIKSON, E.** (1982). *Enfance et société*. Paris : Editions Delachaux et Niestlé.
- FIALA, P.** (2007). « L'analyse du discours politique : analyse de contenu, statistique lexicale, approche sémantico-énonciative », in *Analyse du discours humaines et sociales*, **BONNAFOUS, S** et **TEMMAR, M** (eds.), coll. « Les chemins du discours ». Paris : Ophrys.
- FONTANIER, P.** (1821-1827). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, p. 23.
- FOUCAULT, M.** (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, p. 40.
- FOURTANIER, M.-J.** (2008). *Les raisons du mythe*, La revue Champs du Signe, n°26, Toulouse, p. 14
- FUCHS, C. & LE GOFFIC, P.** (1985). *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*. Paris : Hachette.
- GENETTE, G.** (1982). *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, p. 8.

- GENETTE, G.** (1999). *Figures IV*. Paris: Le Seuil, pp. 21-22
- GIGNOUX, A.-C.** (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses.
- GIRAUD, R** et **RETAT, P.** (1996). *Les mots de la nation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- GREEN, A.** (2007). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Editions de minuit.
- HAMMO, R.** (2014). *L'épilogue andalou de Mahmoud Darwich*. Les voliers de mer.
- HARRIS, Z.** (1969). « L'Analyse du discours », in *Langages*, DUBOIS, J et SUMPFF, J (dir.), n°13, 8-45, p. 11
- HEGEL, G. W. F.** (1963). *Propédeutique philosophique*. Paris : Editions de Minuit.
- HEGEL, G. W. F.** (2012). *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Flammarion.
- HJELMSLEV, L.** (1971). *Essais linguistiques*. Paris : Editions Minuit.
- HORCHANI, I.** (2017). « Mahmoud Darwich : une poétique de l'écho », in *Formes de l'action poétique*, **FROIDEFOND, M** et **RUMEAU, D** (dir.), collection de l'UFR Lettres, arts, cinéma » de l'Université Paris-7 Denis-Diderot. Paris: Hermann Editeurs.
- IBN QUTAYBA** (1904). *Kitâb al-shi'r wa-l-shu'arâ'*. Éd. De Goeje, Leyde: Brill, p. 47-48.
- JOHNSTONE, B.** (2008). *Discourse analysis*, 2ed. Wiley- Blackwell.
- KRISTEVA, J.** (1968). *Théorie d'ensemble*. Paris : Le Seuil. p. 311.
- KRISTEVA, J.** (1969). *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, p. 145.
- KRISTEVA, J.** (1981). *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Editions du Seuil.
- LAABI, A.** (1970). *La poésie palestinienne de combat*. Paris: Ed. P. J. Oswald.

LAING, R. D. (1971). *Soi et les autres*. Paris : Gallimard.

LAKOFF G. et JOHNSON M. (1985). *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit, p. 16.

LAROUSSE, F. (dir.). (1997). *Plurilinguisme et identités au Maghreb*. Publications de l'Université de Rouen.

Le Petit Larousse illustré. (2004). Paris : Veuf.

LEJEUNE, P. (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris : Le Seuil.

LEONETTI, I.- T. (1998). « Chapitre II. Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue », CAMILLERI, C et al (dir.), in *Stratégies identitaires*. coll. Psychologie d'aujourd'hui. Paris : Presses Universitaires de France.

LINTON, R. (1959). *Le fondement culturel de la personnalité*, trad. A. Lyotard. Paris : Dunod.

LOCK, J. (1972). *Essai philosophique concernant l'entendement humain (1690)*, livre II, chap.27, tr, Fr. Cost. Paris : Vrin.

MAINGUENEAU, D. (1987). *Nouvelle tendance en analyse du discours*. Paris : Hachette.

MAINGUENEAU, D. (2005). « L'analyse de discours et ses frontières », in *Marges linguistiques*, n° 9, Revue électronique. Saint-chamas : M.L.M.S(Édit).

MARCHAL, H. (2012). *L'identité en question*. Paris : Ellipses Edition Marketing.

MARCHALIAN, I. (2015). *Je soussigné, Mahmoud Darwich, traduit de l'arabe par Hana Jaber*. Actes Sud.

MARIINET, A. (2005). *Eléments de linguistique générale*. Paris : A. Colin.

MAZIERE, F. (2005). *L'analyse du discours*. Paris: PUF.

MEAD, G. H. (1963). *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF.

MOLINIÉ, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Le Livre de poche.

MTEI- CHILEA, C. (2010). « Problématique de l'identité littéraire : comment devenir écrivain français, Andrei Makine, Vassillis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Bernard Vray. Roumanie : Université Jean Monnet- Saint-Etienne.

ORECCHIONI, C.- K. (2002). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin/ VEUF (1 édit. 1980).

OWENS, J. (2013). "A House of Sound Structure, of Marvelous Form and Proportion." In OWENS, J. (dir.) *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*. USA: Oxford University Press, p. 1-22

PAPPE, I. (2000). *La guerre de 1948 en Palestine aux origines du conflit israélo-arabe*. Paris : La Fabrique.

PARMENIDE. (1964). « De la nature », in *Les Penseurs grecs avant Socrate de Thales de Milet à Prodicos*, VOILQUIN, J (dir.). Paris : Garnier-Flammarion.

PINSKER, L. (2006). *Autoémancipation ! Avertissement d'un juif russe à ses frères*. Paris : Editions mille et une nuits.

PLACIAL. C. (2017). « Libre enfin de se savoir et de périr oiseau : place et signification de l'oiseau dans la poétique de Char, Darwich et Lorca », in *Formes de l'action poétique*,

FROIDRTOND M. et **RUMEAU D.** (dir.), coll. Cahier Textuel. Paris : Hermann.

RABAA'A, Moussa. (2000). *Al-tanas fi namathej men al-sh'ir al-arabi al-hadeeth*, [« L'intertextualité dans des extraits de la poésie arabe moderne »]. Jordanie : l'institut de Hamada pour les études universitaires.

RENAN, E. (1882). « Qu'est-ce qu'une nation ? », conférence donnée à la Sorbonne le 11 mars 1882. Paris : Editions Mille et une nuit.

RIFFATERRE. M. (1983). *Sémanalyse de l'intertexte*. Toronto: Trintexte, p. 172.

SALHI, S. (2014). *Mythes et légendes dans la didactique du Français langue étrangère*. Thèse de doctorat. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.

SCHIFFRIN, D. (1994). *Approaches to discourse*. Oxford-Cambridge: Blackwell.

SCHMIDT, J.J. (1978). *Les Mou'allaqât ou un peu de l'âme des Arabes avant l'Islam. Présentés et traduits par Jean-Jacques Schmidt*. Paris : Seghers.

SOLLERS. P. (1971). *Théorie d'ensemble, textes réunis*. Paris : Le Seuil, p75.

STETKEVYCH, P. (1993). *The Mute Immortals Speak. Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 241.

STRAUSS, C.-L. (1961). *Race et histoire*. Paris: Editions Denoël Gonthier.

TESSER, A. (1988). "Toward a Self-Evaluation Maintenance Model of Social Behavior", in *Advances in Experimental Social Psychology*, L. BERKOWITZ (dir.), vol. XXI. New York Academic Press.

THEODOR, H. (2003). *L'État des Juifs, suivi d'Essai sur le sionisme : de l'État des juifs à l'État d'Israël*, trad. K. Claude. Paris : la découverte.

THIESSE, A.- M. (2001). *La création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Editions du Seuil.

THUMEREL, F. (1998). *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, p. 177.

TODOROV, T. (1989). *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Editions du Seuil.

TOURNIER, M. (1992). *Des mots en politiques. Propos d'étymologie sociale*. Lyon : ENS-édition.

TYLOR, E.-B. (1876). *La civilisation primitive*. Paris: C. Reinwald.

VAN DIJK, T. (1985). « Discourse analysis as a new cross-discipline », in **VAN DIJK, T.**, (ed.). *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 1. New York: Academic Press.

VERNANT, J.-P. (1966). « Frontières du mythe », dans *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, p.25.

WAZEN, A, BEYDOUN, A et al. (2006). *Entretiens sur la poésie de Mahmoud Darwich, traduits de l'arabe (Palestine) par Farouk Mardam*. Paris : Actes Sud.

ZARATE, G. (1986). *Enseigner une culture étrangère*. Paris : Hachette.

Sitographie

BALIBAR, E. (1992). « Culture et identité » : Notes de recherche, NAQD, 2. (1). Cet article se trouve en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-naqd-1992-1-page-9.htm>

BEDARIDA, C. (2003). « Mahmoud Darwich : le voyageur des mots », in *Le monde*. L'article est consulté en ligne sur : http://www.bintjbeil.com/articles/2003/fr/0404_bedarida.html

BEN JELLOUN, T. (2008). Mahmoud Darwich est mort. Vive sa poésie. En ligne sur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=89&cHash=9f843a4fca4a1185657a4a0299145e88](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=89&cHash=9f843a4fca4a1185657a4a0299145e88)

GANDOSSI, C.-V. (2001). « La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité Nord-Sud », in *Hermès*, la revue (n° 30). Paris : Editions C.N.R.S. Article disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-2-page-25.htm>

GERARD, P. (2010). « Mahmoud Darwich. Poète palestinien, dissident et citoyen », in *Sens-Dessous*, (N° 7). DOI : 10.3917/sdes.007.0120. URL [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2010-2-page-120.htm>

GUILLEMETTE, M. (2011). « Tahar Ben Jelloun- la révolte est un poème », in *Le devoir*. Cet article se trouve en ligne sur : <https://www.ledevoir.com/lire/328398/tahar-ben-jelloun-la-revolte-est-un-poeme>

MARTY, E. (2005). « Mahmoud Darwich et le déshonneur des poètes », in *Les Temps Modernes*, (n° 629). Paris : Gallimard. Cet article est consulté en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes>

MICHEL, J. (2003). « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », in *Revue européenne des sciences sociales*. Le Havre. Consulté

[En ligne] sur : <http://ress.revues.org/562> ; DOI : [10.4000/ress.562](https://doi.org/10.4000/ress.562)

PREMEL, G. (2010). « Mahmoud Darwich. Poète palestinien, dissident et citoyen », in *Sens-Dessous*, vol. 7, no. 2. Editions de l'Association Paroles. Cet article est consulté en ligne sur :

URL: <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2010-2-page-120.htm>

Bibliographie arabe

- أبوإصبع، صالح. 1979. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1928 حتى عام 1975. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- أبوخضرة، سعيد. 2001. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- البيستاني، صبحي. 1986. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- الحمداي، سالم. 1971. الرومانسية في شعر محمود درويش. مجلة اداب الرافدين، 2، 133-144.
- السعافين، اسماعيل. 2013. المرأة في قلب محمود درويش: جماليات نصوص الحب. عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
- العف، عبد الخالق. 2000. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر. غزة: وزارة الثقافة الفلسطينية.
- الغرافي، مصطفى. 2013. خطاب الموت في شعر محمود درويش. مجلة الكلمة، 76 (1)، 109-112.
- الفيومي، سعيد. 2010. الروية النقدية لدى الشاعر محمود درويش. مجلة البحوث والدراسات الانسانية الفلسطينية، 4 (14)، 195-214.
- المساوي، عبد السالم. 2009. جماليات الموت في شعر محمود درويش. بيروت: دار الساقى.
- اليافي، نعيم. 1980. تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- جرادات، وليد. 2013. جدلية الموت والحياة في شعر محمود درويش. مجلة اداب الرافدين، 2، 133-144.
- حافظ، صبري. 1984. التناس وإشارات العمل الأدبي. القاهرة: مجلة ألف.
- خليل، ابراهيم. 2011. قبثارة فلسطين محمود درويش. عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع.
- دحيور، أحمد. 1983. طائر الوحدات. بيروت: دار العودة.
- درويش، محمود. 1994م. ديوان محمود درويش. بيروت: دارالعودة.
- عاشور، فهد. 2004. التكرار في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

علي، ناصر. 2001. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عوض، ريتا. 1978. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مندور، محمد. 1998. الادب ومذاهبه. مصر: نهضة مصر للنشر والطباعة والتوزيع.

نقاش، رجاء. 1971م. محمود درويش شاعر الارض المحتلة. بيروت: دارالهال.

Œuvres de Mahmoud Darwich

Œuvres complètes

DARWICH, M. (1973). *Al-a‘ māl al-š‘ iriyya‘ al-kāmila* [الاعمال الشعرية الكاملة]. Beyrouth: al-Mu‘assasah al-arabiyyah li-l-dirasat wa al-nachr.

DARWICH, M. (1994). *Diwān Maḥmūd Darwīš* [ديوان محمود درويش]. Beyrouth : Dar al-Awdah.

DARWICH, M. (2004). *Al-a‘ māl al-ḡadīda* [الاعمال الجديدة]. Beyrouth: Riyyad al-Rayyis.

Entretiens

Entretien avec les écrivains palestiniens Liana Badr, Zakariyya Muhammad et Mundher Jaber,
[دفاتر ثقافية] [Cahiers culturels], (Ramallah), n° 3, juin, 1996.

Pierre Coopman, Pierre, Barrack, Rima, Mahmoud Darwich : poète face au monde, Défis-sud, n° 32, mars, 1998.

Entretien avec Samer Abû Hawâsh, Nazwa, Oman, janvier, 2002.

Entretiens sur la poésie : Texte d'entretiens précédemment parus dans "A-Hayât" de Londres en décembre 2005 et dans "As-Sâfir" de Beyrouth en 2003 / Avec Abdo Wazen et Abbas Beydoun ; traduits de l'arabe par Farouk Mardam-Bey. Arles : Actes Sud, 2006.

Recueils

- *Ahada ‘aşara qawqaban;* احد عشر كوكبا [Onze astres], Beyrouth, Dar al-Awda, 1993.
- *Ara ma urid ;* أرى ما أريد [Je vois ce que je veux], Casablanca, Dar Toubqal, 1990.
- *Aras ;* أعراس [Noces], Beyrouth, Dar al-Awdah, 1977.
- *Ašiq min Filasṭīn ;* عاشق من فلسطين [Un amant de Palestine], Beyrouth, Dar al-Adab, 1969.

- *Atarù al-far šatī* ; اثر الفراشة [La Trace du papillon], Beyrouth, Dar Riyyad El-Rayyis, 2008.
- *Dakiraġn li-l-nisyan* ; ذاكرة النسيان [Une mémoire pour l'oubli : le temps, Beyrouth, le lieu, un jour d'août 1982], Ramallah, Publications du Ministère de la Culture, 1994.
- *Habībatī tanhaġ min nawmiha* ; حبيبتني تنهض من نومها [Ma bien aimée se réveille], Beyrouth, Dar al-Awdah, 1969.
- *Haltù Hisar* ; حالة حصار [Etat de siège], Beyrouth, Riad El-Rayyes Books, 2002.
- *Hisar li mad 'ih al- bar* ; حصار لمدايح البحر [Blocus aux éloges de la mer], Acre, Dar al-Aswar, 1984
- *Hiya uġniyah hiya uġniyah* ; هي اغنية هي اغنية [C'est une chanson ... c'est une chanson], Acre, Dar al-Aswar, 1986.
- *Ka-zahr al-lawz aw ab 'ad* ; كزهر اللوز او أبعد [Comme des fleurs d'amandier ou plus loin], Beyrouth, Dar Riyyad El-Rayyis, 2005.
- *La ta 'taġdir 'amma fa 'altâ* ; لا تعتذر عمل فعلت [Ne t'excuse pas], Beyrouth, Dar Riyyad El-Rayyis, 2004.
- *Limada tarakta al-hisana wahīdan* لماذا تركت الحصان وحيدا [Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?], Beyrouth, Riad El-Rayyes Books, 1995.
- *Madihù azzlù al- 'aly* ; مديح الظل العالي [Éloge de l'ombre haute], Beyrouth, Dar al-Awdah, 1982.
- *Sarīr al-ġarībat* ; سرير الغريبة [Le Lit de l'étrangère], London, Riyyad al-Rayyis Books, 1999.
- *Wardūn aqqallu* ; ورد اقل [Plus rares sont les roses], Acre, Dar al-Aswar, 1987.

Œuvres traduites en français

- **DARWICH, M.** (1970). *Poèmes palestiniens: les fleurs du sang / Trad. de l'arabe par Olivier Carré.* Paris : Éd. Du Cerf.
- **DARWICH, M.** (1975). *Un amant de Palestine trad. de l'arabe par Georges Tarta.* Amman : Service culturel français : Ambassade de France.
- **DARWICH, M.** (1983). *Rien qu'une autre année : anthologie poétique, 1966-1982 / Trad. de l'arabe par Abdellatif Laâbi.* Paris : Éd. De Minuit
- **DARWICH, M.** (1989). *Chronique de la tristesse ordinaire ; suivie de Poèmes palestiniens. Trad. De l'arabe par Olivier Carré.* Paris : Éd. Du Cerf.
- **DARWICH, M.** (1989). *Plus rares sont les roses / Trad. de l'arabe par Abdellatif Laâbi.* Paris : Éd. De Minuit.
- **DARWICH, M.** (1994). *Au dernier soir sur cette terre : poèmes. Trad. De l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (1994). *Une mémoire pour l'oubli : le temps, Beyrouth, le lieu, un jour d'août 1982. / Trad. de l'arabe par Yves GonzalesQuijano et Farouk Mardam-Bey.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (1995). *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ? : poèmes / Trad. de l'arabe par Élias Sanbar.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (1997). *Rien qu'une autre année : anthologie poétique, 1966-1982 / Trad. de l'arabe par Abdellatif Laâbi.* 2e éd. Paris : Éd. De Minuit.
- **DARWICH, M.** (1999). *Au dernier soir sur cette terre : poèmes. Trad. de l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Sindbad-Actes Sud.

- **DARWICH, M.** (2000). *La terre nous est étroite et autres poèmes, 1966-1999. / préf. inédite et choix de l'auteur ; trad. de l'arabe par Elias Sanbar.* 2e éd. Paris : Gallimard.
- **DARWICH, M.** (2000). *Le lit de l'étrangère : poèmes / Trad. De l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (2003). *Murale : poèmes / Trad. De l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (2004). *État de siège : Ramallah, janvier 2002 : poème / Trad. De l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud-Sindbad.
- **DARWICH, M.** (2006). *Ne t'excuse pas : poèmes / Trad. de l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud.
- **DARWICH, M.** (2007). *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin : poèmes. Trad. De l'arabe par Elias Sanbar.* Arles : Actes Sud.

Présentation de Mahmoud Darwich

- **1941** : Naissance de Mahmoud Darwich le 13 mars dans son village appelé Al-Birwa.
- **1948** : Le départ de Darwich au Liban accompagné de sa famille.
- **1950** : Retour en Palestine de Darwich en tant qu'« infiltré». Il y termine ses études primaires et secondaires.
- **1961** : Le travail de Darwich au Parti Communiste Israélien.
- **De 1961 à 1967** : Il reste en prison à cause de ses activités politiques et de ses écrits.
- **1970** : Il est assigné à résidence à Haïfa et se résigne à l'exil, à Moscou, au Caire puis finalement à Beyrouth, où il adhère à l'OPL, « l'Organisation de Libération de la Palestine».
- **1972** : Darwich travaille en tant que directeur du Centre de recherches palestiniennes et rédacteur en chef de la revue Affaires palestiniennes.
- **1981** : Il fonde et devient directeur de la revue littéraire Al-Karmel.
- **1982** : Suite aux bombardements de l'armée israélienne sur Beyrouth, Darwich reprend la route de l'exil : Le Caire, Tunis puis Paris.
- **1987** : Elu au comité exécutif de l'OLP, Darwich devient Président de l'Union des écrivains palestiniens.
- **1993** : Il reçoit, en France, la médaille de l'ordre du mérite des arts et lettres, et n'acceptant pas le traité d'Oslo, il quitte l'OLP.
- **1995** : Il retourne en Palestine et s'installe à Ramallah. 1996 : Autorisé pour la première fois à entrer en Israël, il y restera trois jours pour les funérailles de l'écrivain arabe palestinien Émile Habibi.
- **2008** : il décède le 9 août dans un hôpital du Texas aux Etats Unis (après une opération chirurgicale sur le cœur).

Annexes

Annexe A : Mode de translittération (arabe-français)

Annexe B : Articles des accords d'Oslo (le 13 septembre 1993)

Annexe C : Cartes

Annexe D : Déclaration de Balfour

Annexe E : Accords de Sykos-Picot

Annexe F : Photos liées à *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*

Annexes G : Photos des ouvrages sur Mahmoud Darwich

Annexe A

- Mode de translittération (arabe-français)

- **Mode de translittération**²⁴⁷

Lettre arabe	Translittération
أ	â
ب	b
ت	t
ث	th
ج	j
ح	h
خ	kh
د	d
ذ	th
ر	r
ز	z
س	s
ش	sh
ص	s
ض	d
ط	t
ظ	th
ع	‘â
غ	g
ف	f
ق	G(ga)
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ي	y

²⁴⁷ Il s’agit généralement d’une transcription approximative de toutes les lettres arabes en phonétique française. L’objectif est d’aider le lecteur francophone à lire quelques mots en arabe, plus particulièrement les titres.

Annexe B :

- Articles des accords d'Oslo (le 13 septembre 1993)

Déclaration de principes sur des Arrangements intérimaires d'autonomie

Le gouvernement de l'État d'Israël et l'équipe de l'OLP (de la délégation Jordano-palestinienne à la Conférence de la paix sur le Moyen-Orient, la « délégation palestinienne »), représentant le peuple palestinien, sont convenus qu'il est temps de mettre fin à des décennies d'affrontement et de conflit, de reconnaître leurs droits légitimes et politiques mutuels, et de s'efforcer de vivre dans la coexistence pacifique et la dignité et la sécurité mutuelles et de parvenir à un règlement de paix juste, durable et global ainsi qu'à une réconciliation historique par le biais du processus politique convenu.

En conséquence, les deux parties souscrivent aux principes suivants :

Article I : Objet des négociations

Les négociations israélo-palestiniennes menées dans le cadre de l'actuel processus de paix au Moyen-Orient ont pour but notamment d'établir une autorité palestinienne intérimaire autonome, le Conseil élu (le « Conseil »), pour les Palestiniens de Cisjordanie et de la bande de Gaza, pour une période transitoire n'excédant pas cinq ans, en vue d'un règlement permanent fondé sur les résolutions 242] (1967) et 338] (1973) du Conseil de sécurité. Il est entendu que les arrangements intérimaires font partie intégrante de l'ensemble du processus de paix et que les négociations sur le statut permanent aboutiront à l'application des résolutions 242] (1967) et 338] (1973) du Conseil de sécurité.

Article II : cadre pour la période intérimaire

Le cadre convenu pour la période intérimaire est exposé dans la présente Déclaration de principes.

Article III : élections

1. Afin que les Palestiniens de Cisjordanie et de la bande de Gaza puissent se gouverner eux-mêmes selon des principes démocratiques, des élections politiques générales, libres et directes seront organisées pour le Conseil, sous la supervision convenue et sous observation internationale, tandis que la police palestinienne assurera l'ordre public.
2. Un accord sera conclu sur les modalités et conditions précises des élections, conformément au protocole joint en tant qu'annexe 1, avec pour objectif la tenue des élections au plus tard

neuf mois après l'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes. Ces élections constitueront une étape préparatoire intérimaire importante sur la voie de la réalisation des droits légitimes du peuple palestinien et de ses justes revendications.

Article IV : juridiction

Le Conseil aura juridiction sur le territoire de la Cisjordanie et de la bande de Gaza, sauf en ce qui concerne les questions qui seront négociées dans le cadre des négociations sur le statut permanent. Les deux parties considèrent la Cisjordanie et la bande de Gaza comme une unité territoriale unique, dont l'intégrité sera préservée durant la période intérimaire.

Article V : période de transition et négociations sur le statut permanent

1. La période de transition de cinq ans commencera avec le retrait de la bande de Gaza et de la région de Jéricho
2. Les négociations sur le statut permanent entre le gouvernement israélien et les représentants du peuple palestinien commenceront le plus tôt possible, mais pas plus tard qu'au début de la troisième année de la période intérimaire.
3. Il est entendu que ces négociations porteront sur les questions en suspens, notamment : Jérusalem, les réfugiés, les implantations, les arrangements en matière de sécurité, les frontières, les relations et la coopération avec d'autres voisins, et d'autres questions d'intérêt commun.
4. Les deux parties sont convenues que les accords conclus pour la période intérimaire ne doivent pas préjuger le résultat des négociations sur le statut permanent ou l'anticiper.

Article VI : transfert préparatoire des pouvoirs et responsabilités

1. Dès l'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes et le retrait de la bande de Gaza et de la région de Jéricho débutera un transfert de compétence, comme indiqué dans la présente Déclaration, du gouvernement militaire israélien et de son administration civile aux Palestiniens désignés pour cette tâche. Ce transfert de compétence sera de nature préparatoire en attendant l'inauguration du Conseil.
2. Immédiatement après l'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes et le retrait de la bande de Gaza et de la région de Jéricho, afin de promouvoir le développement économique de la Cisjordanie et de la bande de Gaza, la compétence

sera transférée aux Palestiniens dans les domaines suivants : éducation et culture, santé, protection sociale, impôts directs et tourisme. La partie palestinienne commencera à constituer une force de police palestinienne, comme convenu. En attendant l'inauguration du Conseil, les deux parties pourront négocier le transfert d'autres pouvoirs et responsabilités, comme convenu.

Article VII : accord intérimaire

1. Les délégations israélienne et palestinienne négocieront un accord sur la période intérimaire (l'« Accord intérimaire »).
2. L'Accord intérimaire spécifiera notamment la structure du Conseil, le nombre de ses membres, et le transfert au Conseil des pouvoirs et responsabilités du gouvernement militaire israélien et de son administration civile. L'Accord intérimaire spécifiera également les pouvoirs exécutifs du Conseil, ses pouvoirs législatifs conformément à l'article IX ci-dessous, et les organes judiciaires palestiniens indépendants.
3. L'Accord intérimaire comprendra des arrangements, à mettre en œuvre dès l'inauguration du Conseil, pour permettre à celui-ci d'assumer tous les pouvoirs et responsabilités qui lui auront été préalablement transférés conformément à l'article VI ci-dessus.
4. Afin d'être en mesure de promouvoir la croissance économique, dès son inauguration, le Conseil établira notamment une autorité palestinienne pour l'électricité, une autorité portuaire à Gaza, une banque palestinienne de développement, un bureau palestinien de promotion des exportations, une autorité palestinienne pour l'environnement, une autorité foncière palestinienne, une autorité palestinienne pour l'eau, et toute autre autorité convenue, conformément à l'Accord intérimaire qui spécifiera leurs pouvoirs et responsabilités.
5. Après l'inauguration du Conseil, l'administration civile sera dissoute, et le gouvernement militaire israélien se retirera.

Article VIII : ordre public et sécurité

Afin de garantir l'ordre public et la sécurité interne des Palestiniens de Cisjordanie et de la bande de Gaza, le Conseil établira une puissante force de police tandis qu'Israël conservera la

responsabilité de la défense contre les menaces de l'extérieur ainsi que la responsabilité de la sécurité globale des Israéliens de manière à sauvegarder leur sécurité interne et l'ordre public.

Article IX : lois et ordonnances militaires

Le Conseil sera habilité à légiférer, conformément à l'Accord intérimaire, dans tous les politiques et domaines pour lesquels la compétence lui aura été transférée. Les deux parties réviseront conjointement les lois et ordonnances militaires actuellement en vigueur dans les autres domaines.

Article X : comité mixte de liaison israélo-palestinien

Pour assurer l'application sans heurts de la présente Déclaration de principes et de tous les accords ultérieurs touchant la période intérimaire, dès l'entrée en vigueur de la Déclaration, il sera établi un comité mixte de liaison israélo-palestinien qui sera chargé d'examiner les questions nécessitant une coordination, d'autres problèmes d'intérêt commun et les différends.

Article XI : coopération israélo-palestinienne dans le domaine économique

Considérant qu'il est dans l'intérêt mutuel des deux parties de coopérer pour promouvoir le développement de la Cisjordanie, de la bande de Gaza et d'Israël, dès l'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes, il sera établi un comité israélo-palestinien de coopération économique qui sera chargé d'élaborer et de mettre en œuvre de manière concertée les programmes définis dans les protocoles figurant cjoint dans les annexes III et IV.

Article XII : liaison et coopération avec la Jordanie et l'Égypte

Les deux parties inviteront les gouvernements jordanien et égyptien à participer à l'établissement de nouvelles dispositions en matière de liaison et de coopération entre le gouvernement israélien et les représentants palestiniens, d'une part, et les gouvernements jordanien et égyptien, d'autre part, pour promouvoir la coopération entre eux. Ces dispositions prévoient notamment la constitution d'un comité permanent qui conviendra des modalités d'admission des personnes déplacées de Cisjordanie et de la bande de Gaza en 1967, de même que les mesures requises pour prévenir les troubles et désordres. Ce comité traitera d'autres questions d'intérêt commun.

Article XIII : redéploiement des forces israéliennes

1. Après l'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes et au plus tard à la veille des élections du Conseil, il sera opéré un redéploiement des forces militaires israéliennes en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, outre le retrait des forces israéliennes qui se déroulera conformément aux dispositions de l'article XIV.
2. Lors du redéploiement de ses forces militaires, Israël sera guidé par le principe selon lequel les forces en question doivent être redéployées en dehors des zones peuplées.
3. D'autres redéploiements dans des endroits désignés seront progressivement opérés à mesure que la force de police palestinienne assumera la responsabilité de l'ordre public et de la sécurité intérieure conformément aux dispositions de l'article VIII.

Article XIV : retrait d'Israël de la bande de Gaza et de la région de Jéricho

Israël se retirera de la bande de Gaza et de la région de Jéricho, selon les modalités prévues dans le protocole figurant ci-joint à l'annexe II.

Article XV : règlement des différends

1. Les différends découlant de l'application ou de l'interprétation de la présente Déclaration de principes ou de tous accords ultérieurs touchant la période intérimaire seront réglés par voie de négociation dans le cadre du comité de liaison mixte qui sera créé en application de l'article X ci-dessus.
2. Les différends ne pouvant être réglés par voie de négociation pourront l'être par un mécanisme de conciliation dont conviendront les parties.
3. Les parties peuvent convenir de soumettre à l'arbitrage les différends touchant la période intérimaire qui n'auront pu être réglés par voie de conciliation. Après accord des deux parties, une commission d'arbitrage sera créée à cette fin.

Article XVI : coopération israélo-palestinienne concernant des programmes régionaux

Les deux parties considèrent que les groupes de travail multilatéraux constituent un instrument approprié pour promouvoir un « Plan Marshall », des programmes régionaux et d'autres

programmes, y compris des programmes spéciaux en faveur de la Cisjordanie et de la bande de Gaza, comme il est indiqué dans le protocole figurant cjoint à l'annexe IV.

Article XVII : autres dispositions

1. La présente Déclaration de principes entrera en vigueur un mois après sa signature.
2. Tous les protocoles annexés à la présente Déclaration de principes et le Mémorandum d'accord s'y rapportant doivent être considérés comme faisant partie intégrante de cette Déclaration.

Annexes

Annexe I : protocole relatif aux modalités et conditions des élections

1. Les Palestiniens de Jérusalem qui vivent dans cette ville auront le droit de participer au processus électoral, conformément à un accord entre les deux parties.
2. En outre, l'accord concernant les élections doit porter, entre autres, sur les points suivants :
 - a. Le système électoral ;
 - b. Les modalités des opérations de supervision et d'observation internationale convenues et la composition du personnel chargé de ces opérations ;
 - c. Les règles et règlements applicables à la campagne électorale, y compris les dispositions convenues pour la mise en place des médias et la possibilité de délivrer un permis à une station de radio et de télévision.
3. Les Palestiniens déplacés qui étaient enregistrés le 4 juin 1967 ne verront pas leur futur statut compromis parce qu'ils ne sont pas en mesure de participer au processus électoral pour des raisons pratiques.

Annexe II : protocole relatif au retrait des forces israéliennes de la bande de Gaza et de la région de Jéricho

1. Les deux parties concluront et signeront dans les deux mois suivant la date d'entrée en vigueur de la présente Déclaration de principes un accord sur le retrait des forces militaires israéliennes de la bande de Gaza et de la région de Jéricho. Cet accord comportera des dispositions détaillées

devant être appliquées dans la bande de Gaza et la région de Jéricho une fois qu'Israël se sera retiré.

2. Israël retirera rapidement, selon le calendrier prévu, ses forces militaires de la bande de Gaza et de la région de Jéricho. Ce retrait devra commencer immédiatement après la signature de l'accord sur la bande de Gaza et la région de Jéricho, et être achevé au plus tard dans les quatre mois suivant la signature de cet accord.

3. Un accord susmentionné prévoira notamment :

a. Des dispositions en vue d'un transfert de compétence sans heurts et pacifique du gouvernement militaire israélien et de son administration civile aux représentants palestiniens ;

b. La structure, les pouvoirs et les responsabilités de l'autorité palestinienne dans ces secteurs, à l'exception des points suivants : sécurité extérieure, implantations, Israéliens, relations extérieures et autres questions qui seront définies d'un commun accord ;

c. Des dispositions touchant la prise en charge de la sécurité intérieure et de l'ordre public par la force de police palestinienne, qui sera composée d'officiers de police recrutés localement et à l'étranger (détenteurs de passeports jordaniens et de documents palestiniens délivrés par l'Égypte). Les Palestiniens venus de l'étranger qui deviendront membres de la force de police palestinienne devraient recevoir une formation de policier et d'officier de police ;

d. Une présence internationale ou étrangère temporaire, comme convenu ;

e. La création d'un comité mixte palestino-israélien de coordination et de coopération à des fins de sécurité mutuelle ;

f. Un programme de développement et de stabilisation économiques, y compris la création d'un fonds d'urgence ayant pour objectif d'encourager les investissements étrangers et la fourniture d'une assistance financière et économique. Les deux parties établiront conjointement et unilatéralement des relations de coordination et de coopération avec des parties régionales et internationales à l'appui de ces objectifs ;

g. Des dispositions visant à assurer dans des conditions de sécurité le passage des personnes et des moyens de transport entre la bande de Gaza et la région de Jéricho.

4. L'accord susmentionné comportera des dispositions relatives à la coordination entre les deux parties en ce qui concerne le passage

a. Gaza-Égypte

b. Jéricho-Jordanie.

5. Les services chargés d'exercer les pouvoirs et responsabilités de l'autorité palestinienne conformément à l'annexe II et à l'article VI de la Déclaration de principes seront installés dans la bande de Gaza et dans la région de Jéricho en attendant l'inauguration du Conseil.

6. A part ces dispositions convenues, la bande de Gaza et la région de Jéricho continueront de faire partie intégrante de la Cisjordanie et de la bande de Gaza et leur statut ne sera pas modifié durant la période intérimaire.

Annexe III : protocole sur la coopération israélo-palestinienne concernant des programmes économiques et de développement

Les deux parties conviennent d'établir un comité permanent israélo-palestinien de coopération économique dont les travaux seront axés, entre autres, sur les domaines suivants :

1. La coopération dans le domaine de l'eau, notamment un programme de mise en valeur des ressources en eau élaboré par des experts des deux parties, qui précisera également les modalités de coopération dans la gestion de ces ressources en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, et présentera des propositions d'études et de plans sur les droits en matière d'eau de chaque partie, ainsi que l'utilisation équitable des ressources en eau communes, pour application au cours de la période intérimaire et après.

2. La coopération dans le domaine de l'électricité, notamment un programme de développement de ce secteur, qui précisera également les modalités de coopération pour la production, l'entretien, l'achat et la vente des ressources en électricité.

3. La coopération dans le domaine de l'énergie, notamment un programme de développement énergétique, qui prévoira l'exploitation du pétrole et du gaz à des fins industrielles, en particulier dans la bande de Gaza et le Néguev, et encouragera l'exploitation commune d'autres ressources énergétiques. Ce programme pourra aussi prévoir la construction d'un complexe industriel pétrochimique dans la bande de Gaza et la construction d'oléoducs et de gazoducs.

- 4.** La coopération dans le domaine des finances, notamment un programme d'action et de développement financier pour encourager les investissements internationaux en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, de même qu'en Israël, ainsi que la création d'une banque palestinienne de développement.
- 5.** La coopération dans le domaine des transports et des communications, notamment un programme qui définira les principes directeurs de l'établissement d'une zone portuaire maritime à Gaza et prévoira l'établissement de lignes de transport et de communication, à destination et en provenance de la Cisjordanie et de la bande de Gaza, avec Israël et d'autres pays. En outre, ce programme prévoira les travaux de construction (routes, voies ferrées, lignes de communication, etc.) nécessaires.
- 6.** La coopération dans le domaine du commerce, notamment des études et des programmes de promotion commerciale, qui encourageront le commerce local, régional et interrégional, ainsi qu'une étude de faisabilité concernant l'établissement de zones de libre-échange dans la bande de Gaza et en Israël, l'accès mutuel à ces zones, et la coopération dans d'autres domaines liés au commerce et aux échanges.
- 7.** La coopération dans le domaine de l'industrie, notamment des programmes de développement industriel, qui prévoiront l'établissement de centres israélo-palestiniens de recherche-développement industriels, promouvront les entreprises palestinoisraéliennes et énonceront des principes directeurs de coopération dans les domaines textile, alimentaire, pharmaceutique, électronique, les diamants, l'informatique et les industries scientifiques.
- 8.** Un programme de coopération sur les questions des relations du travail et leur réglementation, et les questions sociales.
- 9.** Un plan de coopération et de valorisation des ressources humaines, qui prévoira des réunions de travail et des séminaires israélo-palestiniens, et l'établissement de centres de formation professionnelle, d'instituts de recherche et de banques de données communs.
- 10.** Un plan de protection de l'environnement, qui prévoira des mesures conjointes et/ou coordonnées dans ce domaine.

11. Un programme visant à développer la coordination et la coopération dans le domaine des communications et des médias.

Tous autres programmes d'intérêt commun.

Annexe IV : protocole sur la coopération israélo-palestinienne concernant des programmes de développement régional

- 1.** Les deux parties coopéreront dans le contexte des efforts multilatéraux de paix pour promouvoir un programme de développement pour la région, y compris la Cisjordanie et la bande de Gaza, devant être lancé par le Groupe des Sept. Les parties demanderont au Groupe des Sept de rechercher la participation à ce programme d'autres États intéressés, tels que les membres de l'Organisation de coopération et de développement économiques, les États et institutions arabes de la région, ainsi que le secteur privé.
- 2.** Le programme de développement s'articulera en deux volets :
 - A.** Un programme de développement économique pour la Cisjordanie et la bande de Gaza ;
 - B.** Un programme de développement économique régional.
 - A.** Le programme de développement économique pour la Cisjordanie et la bande de Gaza comportera les éléments suivants :
 - 1.** Un programme de réaménagement social, notamment un programme de logement et de construction ;
 - 2.** Un plan de développement des petites et moyennes entreprises ;
 - 3.** Un programme de développement de l'infrastructure (eau, électricité, transports et communications, etc.) ;
 - 4.** Un plan relatif aux ressources humaines ;
 - 5.** D'autres programmes.
 - B.** Le programme de développement économique régional pourra comporter les éléments suivants :

1. L'établissement d'un fonds de développement du Moyen-Orient, en un premier temps, et d'une banque de développement du Moyen-Orient, en un second temps ;
 2. L'élaboration d'un plan commun israélo-palestino-jordanien pour l'exploitation coordonnée de la région de la mer Morte ;
 3. Le canal de la Méditerranée (Gaza) à la mer Morte ;
 4. Un projet régional de dessalement et dl autres projets régionaux de mise en valeur des ressources en eau ;
 5. Un plan régional pour le développement agricole, notamment un effort régional coordonné pour la prévention de la désertification ;
 6. L'interconnexion des réseaux électriques ;
 7. La coopération régionale pour le transport, la distribution et l' exploitation industrielle de gaz, de pétrole et d'autres ressources énergétiques ;
 8. Un plan régional de développement du tourisme, des transports et des télécommunications ;
 9. La coopération régionale dans d'autres domaines.
3. Les deux parties encourageront les groupes de travail multilatéraux et coordonneront leur action pour en assurer le succès. Les deux parties encourageront les activités entre les sessions, ainsi que les études de pré faisabilité et de faisabilité, au sein des divers groupes de travail multilatéraux.

Mémorandum d ' accord concernant la Déclaration de principes sur des arrangements intérimaires d'autonomie

A - Stipulations générales

Tous les pouvoirs et responsabilités transférés aux Palestiniens en application de la Déclaration de principes avant l'inauguration du Conseil seront soumis aux principes relatifs à l'article IV comme il est spécifié ci-après.

B - Stipulations particulières

Article IV :

Il est entendu que :

1. La juridiction du Conseil s'étend au territoire de la Cisjordanie et de la bande de Gaza, à l'exception des points qui seront discutés dans le cadre des négociations sur le statut permanent : Jérusalem, les implantations, les emplacements militaires et les Israéliens.
2. La juridiction du Conseil s'applique en ce qui concerne les pouvoirs, responsabilités, domaines et autorités qu'il a été convenu de lui transférer.

Article IV :, paragraphe 2 :

Il est convenu que le transfert de compétence se fera comme suit :

1. La partie palestinienne informera la partie israélienne du nom des Palestiniens habilités à assumer les pouvoirs, compétences et responsabilités qui seront transférés aux Palestiniens conformément à la Déclaration de principes dans les domaines suivants : éducation et culture, santé, protection sociale, impôts directs, tourisme et toutes autres compétences convenues.
2. Il est entendu que les droits et obligations attachés à ces fonctions ne seront pas affectés.
3. Chacun des domaines décrits ci-dessus continuera de bénéficier des ouvertures de crédit budgétaires existantes, conformément à des dispositions qui seront mutuellement convenues. Les dispositions prévoient également les ajustements requis pour tenir compte des impôts perçus par le bureau de taxation directe.
4. Dès la signature de la Déclaration de principes, les délégations israélienne et palestinienne engageront immédiatement des négociations sur un plan détaillé pour le transfert de compétence relatif aux fonctions susmentionnées conformément aux stipulations ci-dessus.

Article IV :, paragraphe 2 :

L'Accord intérimaire comportera également des dispositions touchant la coordination et la coopération.

Article IV :, paragraphe 5 :

Le retrait du gouvernement militaire n ' empêchera pas Israël d ' exercer les pouvoirs et responsabilités qui n'ont pas été transférés au Conseil.

Article IV :

Il est entendu que l'Accord intérimaire comportera des dispositions touchant la coopération et la coordination entre les deux parties à cet égard. Il est également convenu que le transfert des pouvoirs et responsabilités à la police palestinienne se fera par étapes, comme convenu dans l'Accord intérimaire.

Article IV :

Il est convenu que, dès l'entrée en vigueur de la Déclaration de principes, les délégations israélienne et palestinienne échangeront les noms des personnes désignées par elles comme membres du Comité mixte de liaison israélo-palestinien. Il est convenu en outre que chaque partie aura un nombre égal de membres au Comité mixte. Celui-ci prendra ses décisions par accord. Il pourra s'adjoindre d'autres techniciens et experts, selon que de besoin. Il décidera de la fréquence et du ou (des) lieu(x) de ses réunions.

Annexe 11 :

Il est entendu qu'après le retrait israélien, Israël demeurera responsable de la sécurité extérieure, ainsi que de la sécurité intérieure et de l ' ordre public des implantations et des Israéliens. Les forces militaires et les civils israéliens pourront continuer d'utiliser librement les routes dans la bande de Gaza et la région de Jéricho.

Fait à Washington, ce 13 septembre 1993.

Pour le gouvernement israélien Shimon Pérès Pour l'Organisation de libération de la Palestine Mahmud Abbas, Témoins: Les États-Unis d ' Amérique : Warren Christopher La Fédération de Russie : Andrei V. Kozyrev

Annexe C : Cartes

L'évolution de la Palestine de 1946 à 1999

□ Territoires Israéliens (contrôle civil et militaire).
■ Territoires Palestiniens.

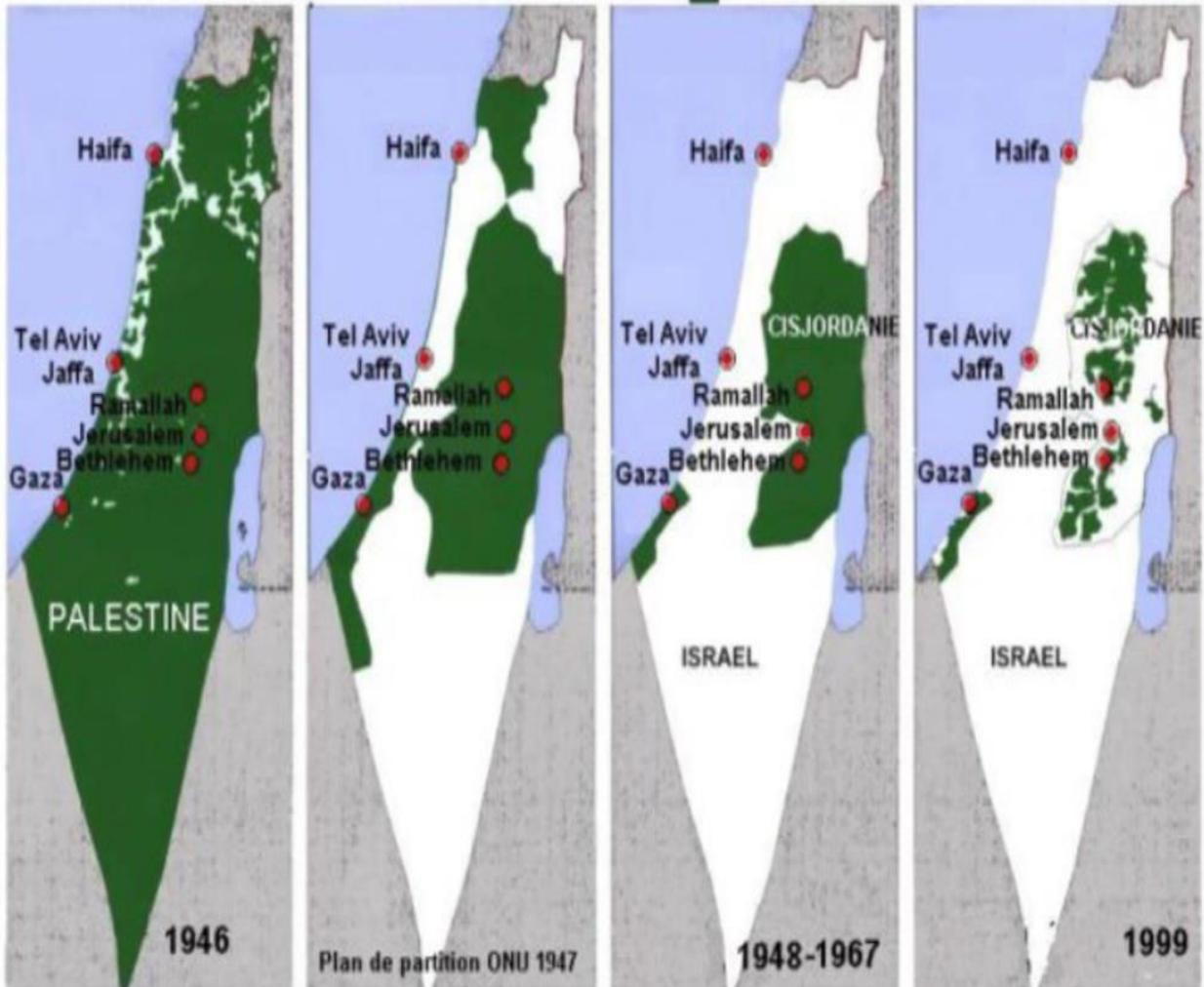


Figure 2 : La terre occupée de Mahmoud Darwich de 1946 à 1999

Annexe D : Déclaration de Balfour

Foreign Office,

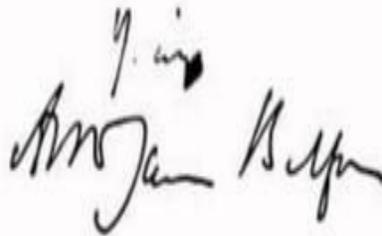
November 2nd, 1917.

Dear Lord Rothschild,

I have much pleasure in conveying to you, on behalf of His Majesty's Government, the following declaration of sympathy with Jewish Zionist aspirations which has been submitted to, and approved by, the Cabinet

"His Majesty's Government view with favour the establishment in Palestine of a national home for the Jewish people, and will use their best endeavours to facilitate the achievement of this object, it being clearly understood that nothing shall be done which may prejudice the civil and religious rights of existing non-Jewish communities in Palestine, or the rights and political status enjoyed by Jews in any other country"

I should be grateful if you would bring this declaration to the knowledge of the Zionist Federation.



«Cher Lord Rothschild,

« J'ai le grand plaisir de vous adresser, de la part du gouvernement de Sa Majesté, la déclaration suivante, en sympathie avec les aspirations juives sionistes; cette déclaration a été soumise au Cabinet et approuvée par lui.

Le gouvernement de Sa Majesté envisage favorablement l'établissement en Palestine d'un Foyer national pour le peuple juif, et il emploiera tous ses efforts pour faciliter la réalisation de cet objectif, étant clairement entendu que rien ne sera fait qui porte atteinte aux droits civils et religieux des communautés non juives de Palestine ainsi qu'aux droits et aux statuts politiques dont les Juifs jouissent dans les autres pays. »

Figure 3 : Déclaration de Balfour en français et en anglais

Annexe E :

- Accords de Sykes²⁴⁸ –Picot²⁴⁹

²⁴⁸ **Sir Mark Sykes** (16 mars 1879 - 16 février 1919) : 6^e baronnet et conseiller diplomatique britannique spécialiste du Moyen-Orient. Lieutenant-colonel dans l'armée britannique, il est attaché au War Office entre 1915 et 1916. Il meurt de la grippe espagnole 39 ans.

²⁴⁹ **François Georges-Picot** (21 décembre 1870 - 20 juin 1951) : diplomate français partisan de la « Syrie intégrale » sous mandat français. Il signe les accords divisant les restes de l'empire ottoman entre les puissances occidentales. C'est le grand-oncle de Valéry Giscard d'Estaing.

Le Proche-Orient est découpé en 5 zones :

1° - *zone bleue française*,
regroupant le Liban et la Cilicie :
administration directe.

2° - *zone arabe A*, regroupant le nord de
la Syrie actuelle et la province de
Mossoul : influence française.

3° - *zone rouge britannique*,
regroupant le Koweït actuel et la
Mésopotamie : administration directe.

4° - *zone arabe B*, regroupant le sud de la
Syrie actuelle, la région de Palestine
(actuelle Jordanie et Israël) : influence
britannique

5° - *zone brune*, comprenant Saint-
Jean-d'Acre, Haïfa et Jérusalem :
administration internationale.

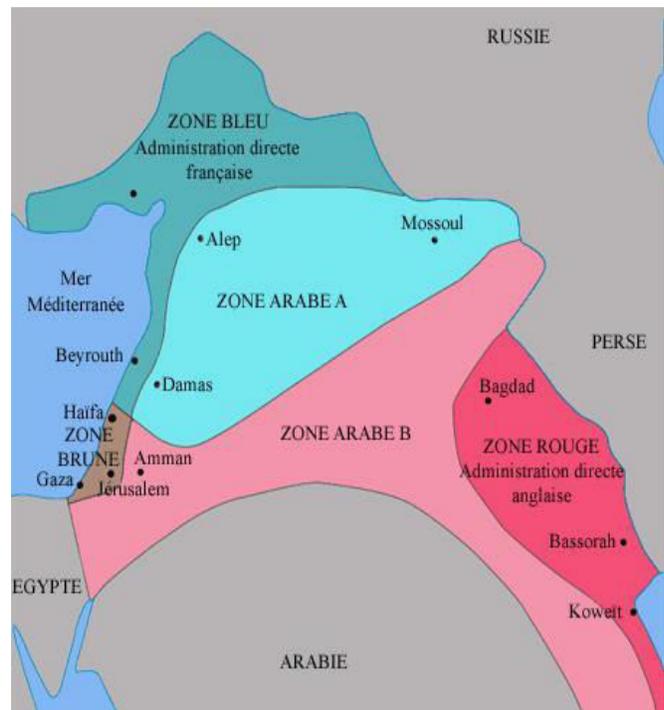


Figure 4 : Le découpage des zones arabes

Annexe F :

- Photos liées à *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?*



Figure 5 : Hagar et son fils Ismaël dans « Le baton d'Ismaël »



Figure 6 : Le hibou dans « La nuit du hibou »



Figure 7 : Le café de Darwich



Figure 8 : Le figuier de Barbarie



Figure 9 : Le corbeau dans « L'encre du corbeau »



Figure 10 : Darwich avec sa mère



Figure 11 : Le sauge « âl-mârâmiya »



Figure 12 : Le puits



Figure 13 : Interrogation sur la terre



Figure 14 : Exil collectif



Figure 15 : Représentation du narcissisme



Figure 16 : Mâqâm nâhâwând



Figure 17 : Bertolt Brecht



Figure 18 : Imrû al-Qays



Figure 19 : Abou Firâs Al-hamdânî



Figure 20 : Le moineau



Figure 21 : Hélène



Figure 22 : Le griffon

Annexe G : Photos des ouvrages sur Mahmoud Darwich

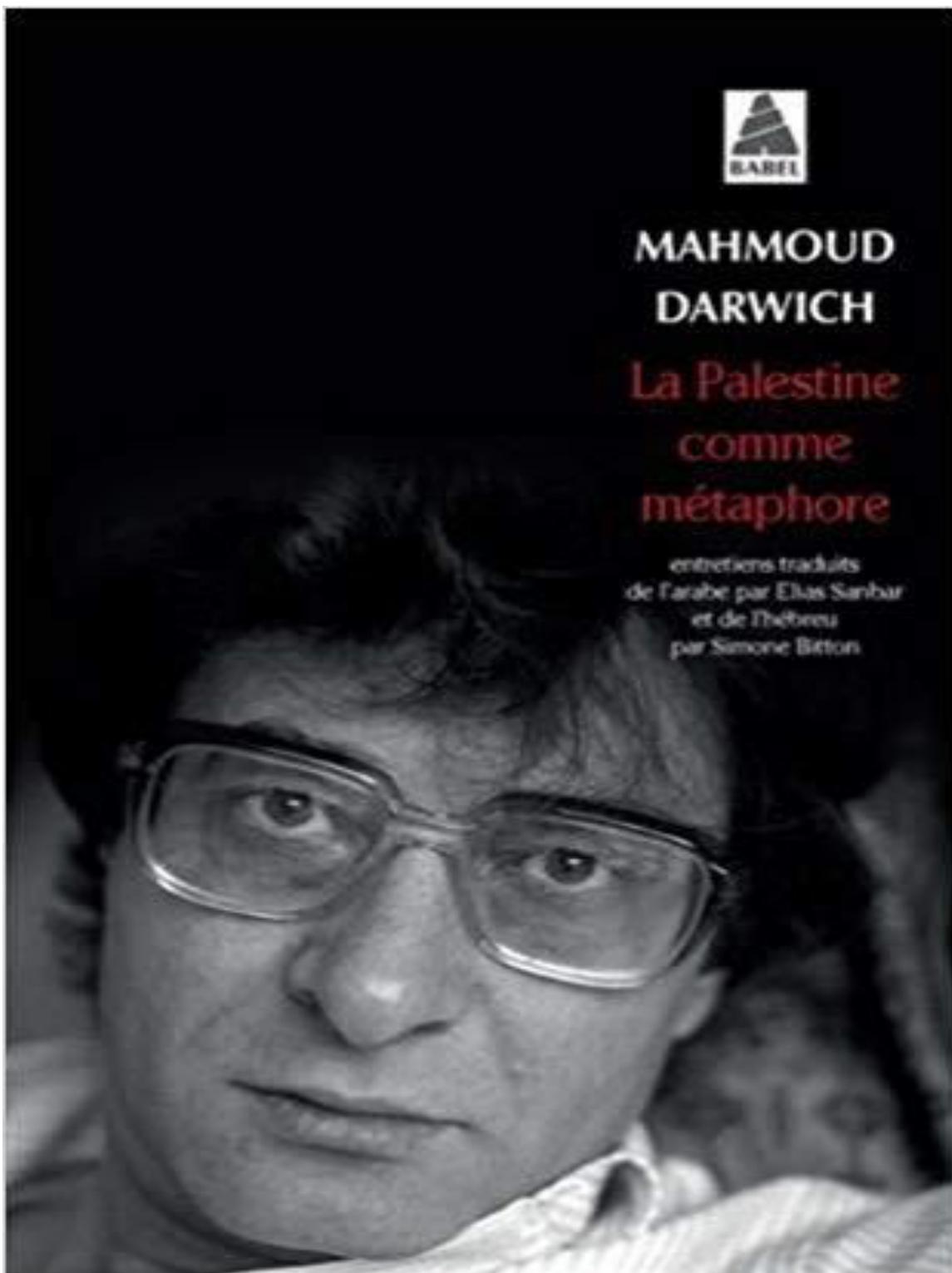


Figure 23 : La Palestine comme métaphore

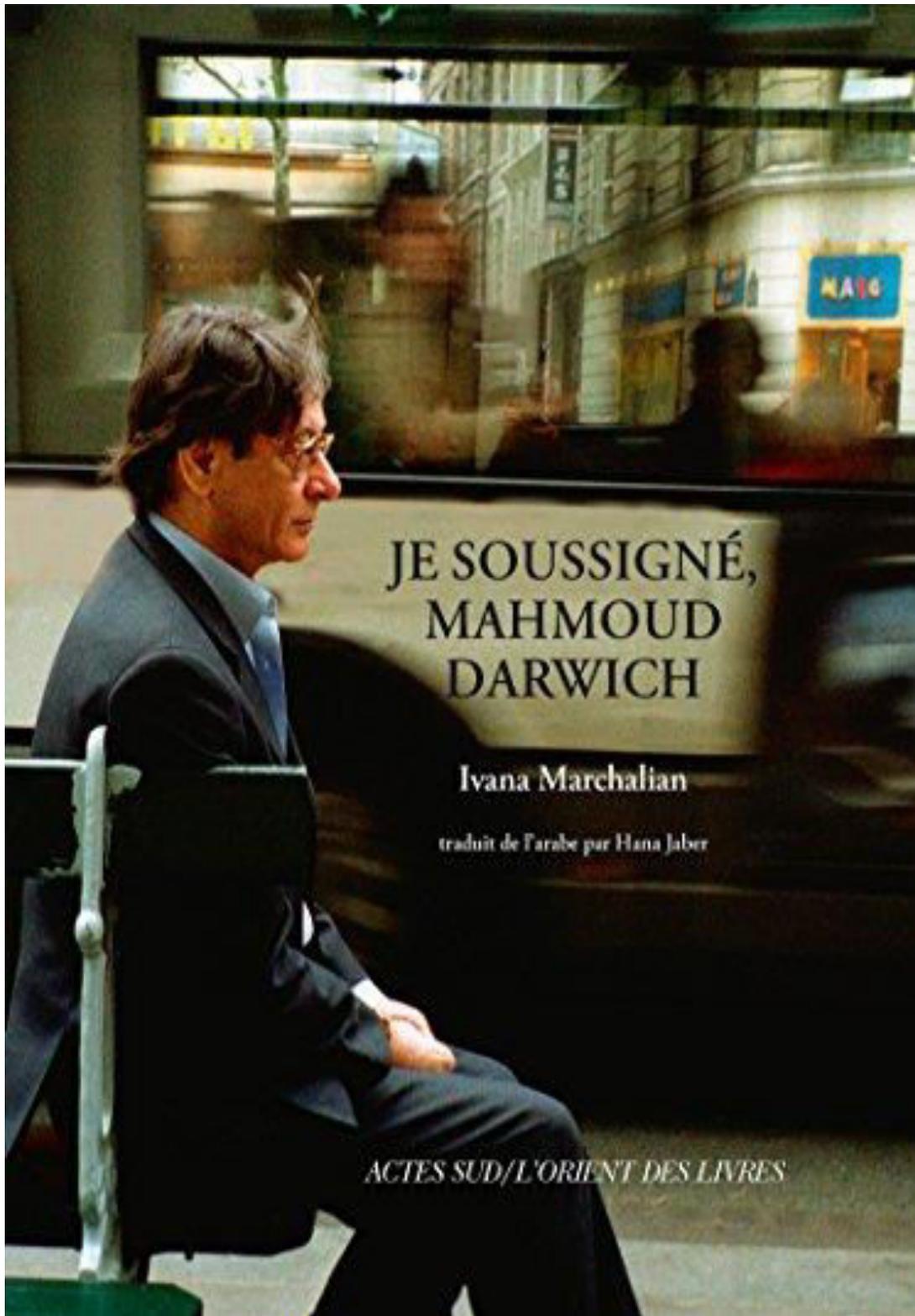


Figure 24 : Je soussigné Mahmoud Darwich

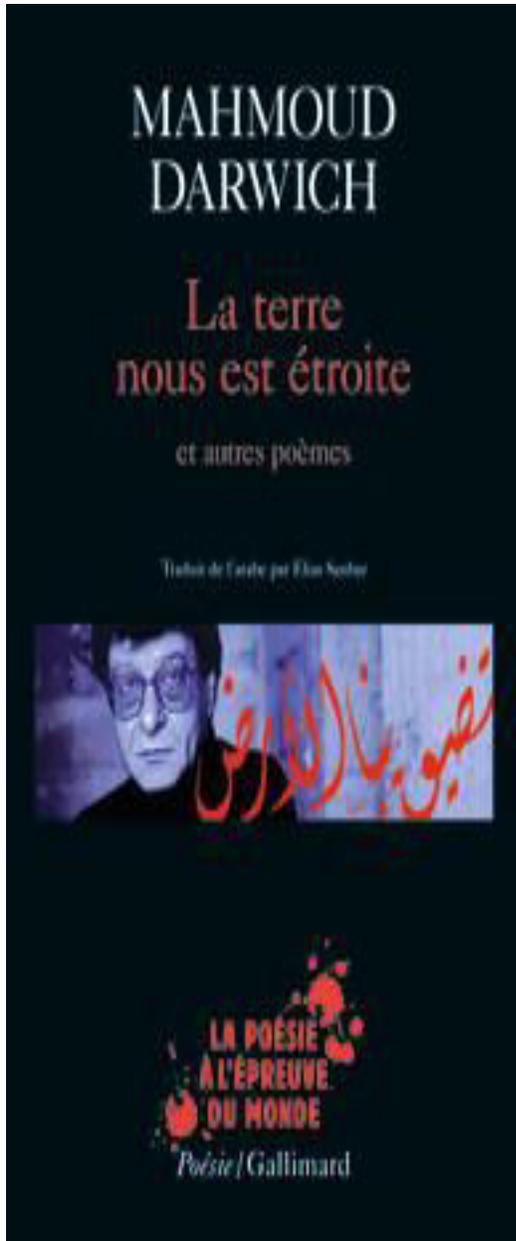


Figure 25 : La terre nous est étroite

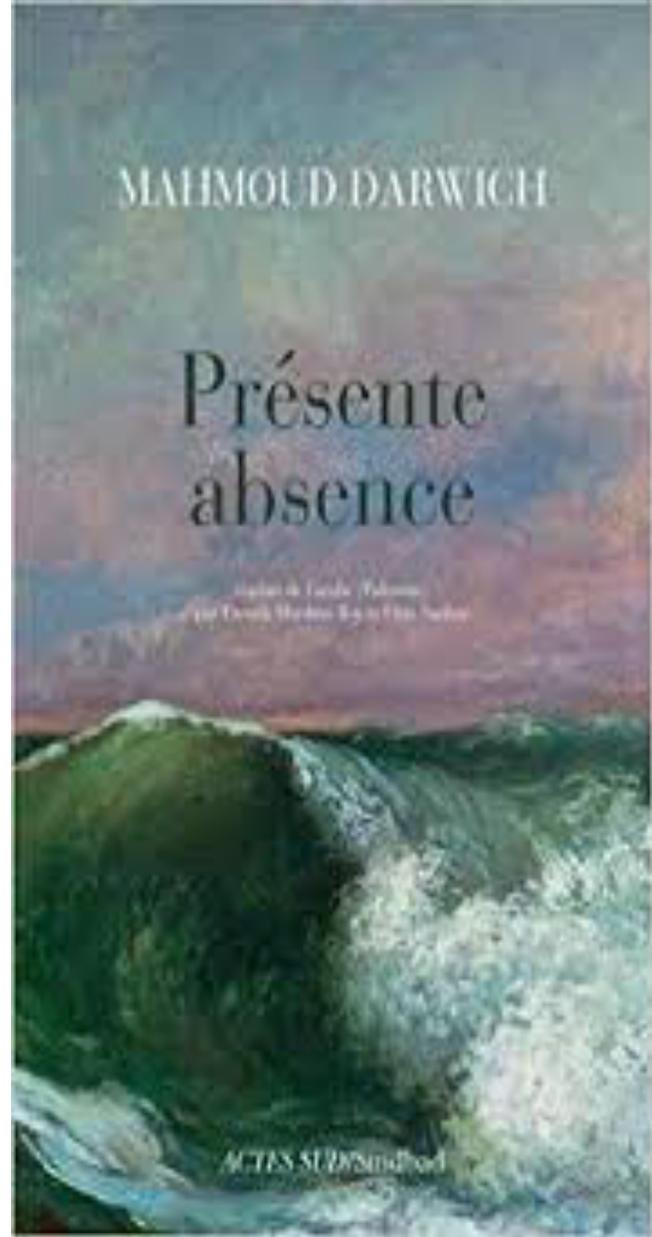


Figure 26 : Présente absence



Figure 27 : Le recueil *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* en arabe et en français.

Table des matières

Introduction générale	7
Partie 1	19
Chapitre 1 : Mahmoud Darwich : vie, recueils, stéréotypes et représentations	21
Introduction	22
1.1 Présentation de la vie de Mahmoud Darwich.....	22
1.2 Les recueils de Mahmoud Darwich : phases et caractéristiques.....	24
1.3 Stéréotypes et représentations des critiques sur Mahmoud Darwich.....	28
1.4 La rédaction de <i>Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude</i> ?	32
Conclusion	34
Chapitre 2 : Question d'identité et d'identification	35
Introduction	36
2.1 L'identité en philosophie (identité du même)... ..	39
L'organisation cognitive de soi.....	42
Le soi comme source de motivation.....	42
2.2 L'identité en psychologie (l'identité personnelle)	44
2.3 L'identité en sociologie (l'identité sociale)... ..	47
2.3.1 Darwich comme un « sujet » social et communautaire	53
2.4 Identité narrative et écriture autobiographique.....	59
2.5 L'identité en anthropologie (l'identité culturelle)	61
2.5.1 Qu'est-ce qu'une identité culturelle.....	61
2.6 Identité nationale	67
Conclusion	69
Partie 2 : Discours de l'exil, de la nostalgie et de l'intertextualité : analyse détaillée des poèmes de <i>Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude</i> ?	70
Chapitre 1 : Discours, analyse de discours et intertextualité : Méthodologie de recherche	72
Introduction	73
1.1. Le concept de discours.....	74

1.1.1 Le concept de discours dans la linguistique structurale.....	75
Le signe linguistique.....	76
L'opposition : langue /discours	76
1.2 Le concept de discours après la linguistique structurale... ..	77
2. Analyse de discours.....	79
3. Les caractéristiques du discours dans Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?.....	83
4. Intertextualité et discours intertextuel... ..	94
Conclusion	101
Chapitre 2 : Le discours de l'exil	102
Introduction : Le discours général de <i>Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?</i>	103
2.1 « Je vois mon ombre qui s'avance de loin ».....	106
2.2« Un nuage dans ma main »	119
2.3 « Villageois sans malice »	131
2.4 « La nuit du hibou »	145
2.5 « L'éternité du figuier de Barbarie »	151
2.6 « Combien de fois en sera-t-il fini de nous ? ».....	159
2.7« Jusqu'à ma fin et la sienne ».....	164
2.8 « Le train est passé ».....	168
2.9 « Le voyageur a dit au voyageur : nous ne reviendrons pas comme... ».....	171
2.10 « Lorsqu'il s'éloigne ».....	179
Conclusion	186
Chapitre 3 : Le discours de la nostalgie	188
Introduction	189
3.1 Nostalgie de la maison dans « La promenade des étrangers ».....	192
3.2 La nostalgie du puits dans « Le puits ».....	201
3.3 La nostalgie de la mère dans « Les leçons de Houriyya ».....	205
3.4 La nostalgie dans « Peigne en ivoire ».....	210

3.5 La nostalgie de la langue dans « Dispositions poétiques »	213
3.6 La nostalgie dans « D'un ciel à l'autre pareil, passent les rêveurs ».....	219
3.7 La nostalgie de l'amante dans « Nuit qui déborde du corps »	222
Conclusion	225
Chapitre 4 : Le discours de l'intertextualité	227
Introduction	228
4.1 Intertextualité religieuse	228
4.1.1 « Le bâton d'Ismaël ».....	229
4.1.2 « L'encre du corbeau ».....	233
4.1.3 « Telle la lettre noun dans la sourate du Rahmân ».....	241
4.2 Intertextualité historique	243
4.2.1 « L'hirondelle des Tatars ».....	244
4.2.2 « Déposition de Bertolt Brecht devant un tribunal militaire (1967) ».....	249
4.2.3 « La gitane détient un ciel exercé ».....	253
4.3 Intertextualité littéraire	256
4.3.1 « Différend non linguistique avec Imrû'l-'Qays ».....	256
4.3.2 « Extraits des Byzantines d'Abou Firâs Al-hamdânî ».....	260
4.3.3 « Une rime pour les Mu'allaqât ».....	266
4.4 Intertextualité mythologique	270
4.4.1 « Les humeurs d'Anath ».....	272
4.4.2 « La mort du griffon ».....	277
4.4.3 « Le moineau tel qu'en lui-même ».....	280
4.4.4 « Les sept jours de l'amour ».....	282
4.4.5 « Hélène, quelle pluie ».....	288
Conclusion générale	292
Bibliographie	295
Sitographie	304
Bibliographie arabe	306

Œuvres de Mahmoud Darwich	308
Œuvres complètes	308
Entretiens	308
Recueils	308
Œuvres traduites en français	310
Présentation de Mahmoud Darwich.....	312
Annexes.....	313
Annexe A.....	314
Annexe B.....	316
Annexe C.....	330
Annexe D.....	332
Annexe E.....	334
Annexe F.....	336
Annexe G.....	345